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.

In copertina:
- APPUNTI - *disegno di Franco Paris* (Acquapendente, luglio 2011)

INDICE

Introduzione
Lo stato dell'arte 9

1150-1550
Lo splendore delle Fiandre e del Brabante 25

1. Fulvio Ferrari, Heinric van Veldeken. *Sente Servas* 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, Gli *abele spelen*. 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

Una nuova patria per le Muse

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

Fermenti e pulsioni

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

Sinestesie

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

INTRODUZIONE

HARBA LORI FA

Eins meien morgens fruo was ich uf gestaan
in ein schoens boungartegin solde ich spiln gan
da vant ich drie juncfrouwen stan
si waren so wolgetan
diu eine sang für diu ander sang na

Harba lori fa
harba harba lori fa
harba lori fa

Do ich ersach das schone krut in den boungartegin
und ich erhorde das süesse gelut von den megden fin
do verblide das herze min
das ich muoste singen na

Harba lori fa
harba harba lori fa
harba lori fa

Do gruoste ich die aller schoensten diu dar under stuont
ich lies min arme alumbe gan do zer selben stunt
ich wolde si küssen an irn munt
Si sprach lat stan lat stan lat stan

Harba lori fa
harba harba lori fa

harba lori fa

Jan I van Brabant (1253-1294), *Lied II* (*Canzone II*)

HARBA LORI FA*
*dall'erba nascono i fiori (provenzale?)

Di buon'ora di maggio un mattino
dilettarmi volevo in giardino
lì vidi di gentildonne un trino
d'aspetto così fino
l'una all'altra dava il la

Harba lori fa
harba harba lori fa
harba lori fa

Poi vidi nel giardino erbe belle
sentii il dolce canto delle donzelle
allora il mio cuor si fece molle
e detti anch'io il mio la

Harba lori fa
harba harba lori fa
harba lori fa

Salutai la più bella nell'intreccio
e subito la cinsi in un abbraccio
d'un bacio sulla bocca ebbi capriccio
Lei disse lascia stare lascia stare lascia star

Harba lori fa
harba harba lori fa
harba lori fa

Così cantava nella seconda metà del Duecento Jan, valoroso duca del Brabante, gaudente e trovatore. «Utinam Brabantia esset vicinior» («Oh, se solo il Brabante fosse più vicino») scriveva il morigerato Erasmo da Rotterdam in una delle sue ultime lettere da Basilea in un impeto di nostalgia per la terra natia. Erasmo scriveva e parlava in latino perché apparteneva in primo luogo alla Repubblica dei letterati, e dal 1521 non mise più piede in patria. Tuttavia, secondo alcuni testimoni le ultime parole del grande umanista furono in nederlandese: «Lieve God» («Padre mio»). In questa figura albergano, scrive lo storico Charles Wilson, le tipiche caratteristiche dell'olandese, e l'*Elogio della Pazzia,* «ottuso e delicato allo stesso tempo», ne sarebbe un chiaro esempio. Fu l'analisi della situazione olandese a convincere Erasmo che l'armonia, la pace e l'unità, sotto un sovrano illuminato, fossero le condizioni indispensabili per far prosperare una comunità. Alla sua apertura intellettuale, al suo spirito di tolleranza e al suo umanesimo razionale si ispirarono pochi decenni dopo i padri spirituali della Repubblica delle Province Unite e continuano tuttora a ispirarsi coloro che vogliono costruire una società moderna e civile basata sul dialogo.

Erasmo non ci ha lasciato nemmeno una riga nella sua lingua materna. Con la sua statura morale, la sua cultura e il suo stile avrebbe potuto rendere nota a tutto il mondo, con un solo libro, la letteratura nederlandese, esercitando un influsso paragonabile a quello che l'amico-nemico Lutero ebbe sul tedesco moderno. Le cose però andarono diversamente. Al di là della sua coerente decisione di scrivere in latino, resta comunque non del tutto comprensibile il motivo per cui una letteratura così ricca abbia stentato ad affermarsi all'estero. L'immagine che si ha in Italia della cultura fiamminga e olandese è associata di solito alla polifonia quattrocentesca, all'opera dei cartografi cinquecenteschi, alle straordinarie creazioni dei pittori che hanno arricchito per secoli l'arte europea, al genio rivoluzionario di Spinoza, alle ardite conquiste degli architetti e dei coreografi della contemporaneità. Nella zona di confine tra letteratura e storia qualcuno forse ricorderà che in nederlandese furono scritti i diari di Anne Frank e le opere di Johan Huizinga.

In realtà sono tanti i periodi caratterizzati da una grande fioritura della letteratura e da scrittori straordinari. Non ha certo giovato allo status e alla diffusione delle opere in questa lingua la vicinanza di tre grandi letterature – l'inglese, la tedesca e la francese –, anche se è proprio la collocazione al crocevia tra le culture europee ad aver costantemente alimentato e rinnovato la cultura di queste terre. Curioso e anche ingiusto è stato però il destino della letteratura nederlandese. Innumerevoli volte sono stati sottolineati gli influssi delle letterature straniere, pochi però sanno che non di rado innovazioni e

slanci di genialità sono venuti proprio da autori delle Fiandre e dei Paesi Bassi. Se è ancora da verificare il tributo dovuto dal *Paradise Lost* di Milton al *Lucifer* di Vondel, non vi sono invece più dubbi sul fatto che all'origine del noto dramma medievale inglese *Everyman*, e delle varie rielaborazioni della vicenda di *Ognuno*, vi sia un originale olandese, *Elckerlijck*. E che dire poi di *Van den vos Reynaerde*, epopea in versi sulle malefatte dell'astuta volpe, d'ispirazione francese ma vero capolavoro della letteratura medievale fiamminga, la cui rielaborazione quattrocentesca sta alla base della moderna fortuna a stampa europea dell'opera e di tutte le sue riscritture, fino a Goethe? Nella storia del teatro gli *Abele Spelen* sono accreditati come le più antiche opere profane della letteratura europea, ma quanto frequentemente se ne parla negli studi del settore? Si può tacere della mistica brabantina, con vertici assoluti come la poesia di Hadewijch e la prosa di Jan van Ruusbroec, o della straordinaria modernità protofemminista del dramma *Mariken van Nieumeghen* (ca. 1485), in cui una ragazza vende l'anima al diavolo per sete di sapere?

Persino tra gli specialisti sono in pochi a sapere che autori dei Paesi Bassi del Seicento, conoscendo sia la tradizione metrica romanza che quella germanica, favorirono la diffusione di una metrica sillabotonica, una sorta di ibridazione delle due, in tutta Europa. Gli storici del teatro fanno solo brevi cenni alla grande stagione del teatro di Amsterdam del Secolo d'Oro, con un genio comico come Bredero e un drammaturgo come Vondel, sempre alla ricerca di nuove sfide intellettuali. La traduzione, ancora mancante, di *Sara Burgerhart* delle scrittrici Betje Wolff e Aagje Deken, priva il lettore italiano di uno degli esempi più riusciti, per penetrazione psicologica e qualità stilistiche, del romanzo epistolare europeo di fine Settecento.

Quanti sono poi al corrente del grande debito di Sigmund Freud nei confronti di questa cultura e letteratura? Il padre della psichiatria affermava di aver imparato a conoscere l'altro da sé grazie alle opere dell'anticonformista Multatuli e fu illuminato circa alcuni aspetti del sogno e dell'inconscio dalla corrispondenza con lo scrittore, psichiatra e utopista Frederik van Eeden, uno dei primi in letteratura a cimentarsi con quelle innovazioni tematiche e formali che avrebbero condotto in seguito ai capolavori di James Joyce e Virginia Woolf. Parlando di frequentazioni e di epistolari illustri, quante sorprese potrebbe rivelare l'analisi dei rapporti tra Verga e D'Annunzio e Louis Couperus, scrittore quest'ultimo molto ammirato da Katherine Mansfield?

Solo recentemente la critica italiana si è accorta di opere come *Blokken* (*Blocchi*) di Ferdinand Bordewijk (1931), contributo di grande originalità e

forza espressiva alle antiutopie degli anni Venti-Trenta, gli anni in cui Huizinga fa sentire alta la sua voce nel dibattito sul declino dell'Occidente. In tempi più recenti vanno registrati, tanto per fare alcuni esempi, lo straordinario successo mondiale dei diari e delle lettere di Etty Hillesum, composti prima e durante la detenzione in un campo di transito nazista, l'influenza esercitata dai Cinquantisti – poeti sodali dei pittori Karel Appel e Corneille del gruppo CoBrA – sull'opera del Nobel J. M. Coetzee, o l'attenzione suscitata in tutta Europa dalle ultime generazioni di drammaturghi, scrittori e poeti, oltre alla rilevanza, anche sociale, del fenomeno della saggistica d'autore, ad esempio di Geert Mak e Frank Westerman.

L'idea iniziale di mettere insieme un volume utile agli studenti non ancora in grado di leggere nella lingua originale, nata dalle conversazioni fra un piccolo gruppo di nederlandisti delle università italiane, si è sviluppata in un progetto molto più ampio, in grado di attirare un vasto pubblico di lettori. I numerosi contributi s'inquadrano in diversi momenti salienti della produzione letteraria in nederlandese, gettandovi uno sguardo spesso inconsueto. Da qui la decisione di organizzare il materiale con un taglio diacronico, facendo precedere le sezioni da brevi cappelli introduttivi che offrono uno sguardo d'insieme sui periodi storici, e sull'evoluzione della società e della cultura. Pur non essendo una 'storia letteraria' in senso stretto, questo volume aspira a trovare una sua nicchia nella produzione di storie letterarie nederlandesi, settore particolarmente produttivo negli ultimi anni, e rappresenta il contributo della compagine italiana alla visibilità della letteratura e cultura di questi paesi.

Un'ottica transnazionale ha guidato i curatori della presente raccolta. È per questo, e non solo per l'oggettiva esiguità di risorse umane della nederlandistica italiana, che la redazione ha contattato studiosi di discipline affini – filologia germanica, letteratura artistica, traduttologia, storia, storia della filosofia, letterature francofone, cinematografia – in Italia e all'estero: persone in grado di illuminare aspetti importati di questa civiltà letteraria grazie alle loro competenze interdisciplinari e ai loro eterogenei bagagli culturali. Lo stesso spirito di collaborazione ha guidato gli enti che hanno generosamente contribuito alla realizzazione del progetto. Al Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale, al Dipartimento di Scienze Documentarie, Linguistico-Filologiche e Geografiche dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, al *Nederlands Letterenfonds* (*Fondazione nederlandese per la Letteratura*) e all'Ambasciata dei Paesi Bassi, che hanno finanziato quest'impresa, va il nostro sentito ringraziamento, come anche al coordinatore tecnico-scientifico

dell'Orientale, Umberto Cinque, ai colleghi Encarnación Sánchez García, Augusto Guarino e Luisa Berghout per il loro sostegno e interessamento e a Luc Devoldere e Jan Fabre per averci messo a disposizione materiale iconografico. Le università coinvolte, attraverso il lavoro degli studiosi che hanno contribuito al volume, sono Amsterdam (UvA), Berlino (Freie Universität), Bologna, Ferrara, Groninga, Leida, Namur, Napoli (L'Orientale), Padova, Perugia, Pisa, Roma (La Sapienza), Trento, Utrecht e Salem, Oregon (Willamette). Il progetto ha cercato inoltre la collaborazione dei neolaureati in nederlandistica, autori di contributi e di traduzioni per questo volume. Un atto di fiducia, in tempi difficili per l'università e per il paese, nel presente e nel futuro dei nostri studi.

«Harba lori fa», cantava il duca del Brabante nella sua ballata. Quest'enigmatico ritornello, rielaborato in una canzone popolare di Harrie Beex e Floris van der Putt (*Toen den hertog Jan kwam varen*, *Quando sopraggiunse il duca Jan*) del 1947, considerata ufficiosamente l'inno del Brabante, potrebbe derivare dal provenzale «Herba flori fa», sempre che non sia un mero gioco musicale, e alludere alla fioritura delle erbe nel *locus amoenus* del duca, giardino meraviglioso frequentato da soavi donzelle e ingentilito da fragranze floreali. I curatori di questa raccolta si augurano che i lettori trovino fra queste pagine gemme altrettanto degne di nota.

Harba lori fa,
harba harba lori fa,
harba lori fa.

Acquapendente, 31 agosto 2011
Jeannette E. Koch
Franco Paris
Marco Prandoni
Francesca Terrenato

Poscritto

Il 30 settembre, in Olanda per un convegno, avevamo deciso di telefonare alla romanziera Hella Haasse, grande amica dell'Italia, per chiederle di scrivere qualche riga di presentazione al volume. La sera ci è giunta la notizia della sua scomparsa. Il libro esce dunque in memoria di Hella Haasse, e con dedica ai nostri studenti, di ieri, oggi e domani.

LO STATO DELL'ARTE
LA LINGUA, LA LETTERATURA, GLI STUDI

* * *

Prima della parte prettamente saggistica di questo volume, sembra utile e opportuno chiarire nelle pagine che seguono aspetti della terminologia relativa a lingua, abitanti e territorio dei Paesi Bassi e delle Fiandre e illustrare lo stato dell'arte della manualistica relativa alla storia letteraria nederlandese, ripercorrendo anche l'evolversi di questi studi in Italia fino ad oggi.

Nella selva dei termini

Il lettore sarà colpito dalla varietà con cui in questa raccolta si indica di volta in volta la lingua: *nederlandese, neerlandese, olandese, fiammingo*. Cerchiamo di fare chiarezza su questo primo aspetto che rappresenta un vero grattacapo per i non addetti ai lavori. Innanzi tutto va ricordato che la denominazione *Nederlands* (tradotta in italiano indifferentemente come *nederlandese* o *neerlandese*), è quella ufficiale, fissata nel 1980 nel Trattato della *Nederlandse Taalunie* (Unione Linguistica Nederlandese) sottoscritto dai Paesi Bassi e dalle Fiandre (Belgio nederlandofono) e a cui nel 2004 si è associata l'ex colonia del Suriname. Ma anche i termini *fiammingo* (*Vlaams*) e *olandese* (*Hollands*), assai diffusi, hanno ragione di essere, poiché possono denotare l'uno la variante del nederlandese parlata in Belgio, l'altro la variante parlata nei Paesi Bassi. Le origini di questa disomogeneità sono storiche. Nel Medioevo i Paesi Bassi meridionali e settentrionali erano divisi in varie contee e ducati: le varietà dialettali fiamminga, brabantina e olandese erano quelle di maggior prestigio. Con i Borgognoni e poi soprattutto sotto Carlo V questi territori furono unificati, ma in seguito, con la Guerra degli Ottant'Anni (ca. 1568-1648), le province settentrionali, con epicentro l'Olanda, si resero indipendenti, mentre le province meridionali, sia nederlandofone che francofone – il futuro Belgio – rimasero sotto il governo spagnolo, poi austriaco, della casata Asburgica. La divisione politica produsse naturalmente anche una differenziazione linguistica.

Partendo dalle origini della lingua il quadro risulta ancora più variegato. Nei testi medievali e ancora nel Seicento, s'incontrano altre denominazioni della lingua nederlandese, che non corrispondono all'attuale classificazione terminologica. Inizialmente, attorno al sec. XII, per i primi testi scritti in lingua volgare si parlava semplicemente di *duutsch/dietsch*, ambedue deriva-

zioni della parola latina di origine germanica *theodiscus* ('del popolo', 'volgare', dalla radice germanica *theuda-, 'popolo', con il suffisso derivativo aggettivale *-isk*). In alcune lingue la parola *dutsc* indica la lingua tedesca; in inglese, invece, dal sedicesimo secolo *Dutch* indica specificamente la lingua dei Paesi Bassi. Da quel periodo data anche la denominazione *Nederduytsch*, termine che si può incontrare fino all'Ottocento per distinguere il nederlandese dall'(alto) tedesco, *Duits*. Il termine venne infine soppiantato da *Nederlands*, anche per evitare confusioni con i dialetti sassoni della Germania settentrionale, collettivamente indicati con il termine *Niederdeutsch.*

Fino al Cinquecento era piuttosto diffuso in Italia il termine *fiammingo* come *pars pro toto* per indicare l'insieme delle varietà nederlandesi; a partire dal Seicento *fiammingo* è stato sostituito in questa funzione da *olandese*, altro termine derivato dalla supremazia di una provincia, quella settentrionale dell'Olanda, sulle altre. Ciò spiega perché ancor oggi l'italiano medio parli di lingua *olandese*: termine pratico ma non calzante, perché esclude completamente non solo le altre province del paese, ma anche tutta la parte meridionale del dominio linguistico.

Se oggi, tra variante olandese e fiamminga, le differenze non sono eccessive e concernono la pronuncia, la 'melodia' della frase, piccoli aspetti stilistici e grammaticali, esse comunque denotano (e ricordano) una diversa storia, cultura e mentalità. Nella Repubblica delle Province Unite si è sviluppato un nederlandese standard, favorito fortemente dalla pratica protestante della quotidiana lettura, nelle case, della Bibbia (la cosiddetta *Bibbia degli Stati* del 1637). Nelle Fiandre, invece, dominate dagli stranieri ma schiacciate culturalmente anche dai Valloni francofoni, il nederlandese, nelle sue varianti locali, non ha avuto un'evoluzione parallela, rimanendo relegato e frantumato in ambito localistico. La valorizzazione della variante fiamminga, assieme al progressivo affinamento e alla standardizzazione sul modello settentrionale, ha avuto luogo nel corso nell'Ottocento, con l'acquisizione di una coscienza nazionale e la crescita economica e culturale delle Fiandre.

In questo volume si utilizza in genere il glottonimo *nederlandese* (o *neerlandese*, a discrezione degli autori dei saggi) per indicare la lingua in cui scrivono gli autori dei Paesi Bassi e delle Fiandre. Compaiono anche *olandese* e *fiammingo*, usati come termini distintivi per indicare o la varietà linguistica, o la localizzazione specifica di autori o fenomeni, e quindi per suggerirne il retroterra e la cultura sottostante, o per sottolineare la crescente divaricazione delle letterature nazionali del nord e del sud nell'Ottocento. Rendere omogeneo ciò che storicamente omogeneo non è, e normalizzare oltre la terminologia, avrebbe

fatto torto alla ricchezza e complessità – fatta di particolarismi e municipalismi – di questa civiltà letteraria nel suo secolare cammino storico.

Nella selva delle storie letterarie

Giacomo Prampolini, autore fra l'altro di una monumentale *Storia universale della letteratura* (1933-38), nella prefazione al volume *La letteratura olandese e fiamminga (1880-1924),* del 1927, scrive: «L'Olanda e la Fiandra letteraria moderna ci sono sconosciute, e l'olandese non è una lingua diffusa tra di noi». Interessante è la spiegazione della scelta dei brani fatta del curatore. Mancano, dice, tutti i romanzieri e novellieri della corrente naturalista («il naturalismo olandese è cibo piuttosto insipido pel nostro palato»); manca il teatro, «che non è il genere letterario più fiorente in Olanda e nelle Fiandre»; mancano gli autori il cui lavoro non si presta a un'antologia, di cui «un brano staccato di romanzo non avrebbe dato alcuna idea del loro talento» e quelli che non 'rendono' in traduzione, oltre ai giovani, per motivi di spazio. Prampolini, rammaricandosi per tutto quanto deve escludere, conclude con l'elogio «dello spirito umano che l'Olanda e la Fiandra hanno donato attraverso i secoli: Jan van Ruysbroec, Thomas à Kempis, Desiderio Erasmo, Ugone Grozio, Baruch Spinoza», ringraziando anche Rubens e Rembrandt.

Ecco, *in a nutshell*, un'antologia, una critica e una dichiarazione di stima, anzi d'amore, mirate a far conoscere in Italia una cultura letteraria fino ad allora conosciuta solo in qualche traduzione dispersa, come ad esempio quella di un romanzo di Couperus, promosso da Verga. Anche il nostro volume si propone di far conoscere in Italia la letteratura nederlandese e non è da considerarsi esaustivo, anzi. Autori e correnti, che in un manuale sarebbero imprescindibili, non vi compaiono. Senza aspirare alla completezza, il volume si propone come tributo alla cultura dei Paesi Bassi e delle Fiandre e come mappa per condurre il pubblico italiano lungo percorsi poco battuti.

Nello studio della letteratura nederlandese in Italia si registra oggi un vuoto. Mancano pubblicazioni recenti, e spesso si ricorre a testi disponibili in inglese o ad articoli su rivista. I pochi manuali in italiano risalgono tutti almeno a quaranta, cinquant'anni fa. Argomenti e punti di vista sono inevitabilmente datati e le riflessioni critiche e le indicazioni bibliografiche non sono aggiornate. Una visione della letteratura e della società dal 1970 ad oggi, tanto fervide di sviluppi, è quasi totalmente assente. I due volumi, editi da Sansoni, che portano il titolo di *La letteratura olandese* (1968, un testo di J.C. Brandt Corstius tradotto e adattato da G. van Woudenberg) e *Le letterature*

del Belgio (1969, curato da J. Weisgerber per la parte nederlandofona) offrono una visione per lo più non integrata della produzione letteraria di Paesi Bassi e Fiandre e contengono pochi cenni al contesto storico e sociale in cui operano gli autori, riconducendo sempre ove possibile ad ampi contenitori astratti la specificità delle opere e correnti presentate. Il Novecento è fortemente penalizzato, mentre più sviluppati, e non privi di interesse ancor oggi, sono i capitoli relativi al Medioevo per la letteratura fiamminga, e al Seicento per la letteratura olandese.

I due volumi dedicati alla letteratura di lingua nederlandese nella serie *Letteratura Universale* edita da Fratelli Fabbri (1970) propongono due panoramiche ancor più brevi della letteratura olandese (a cura di J.H. Meter) e della letteratura nederlandofona del Belgio (a cura di J. Weisgerber), raccolte in un volume, cui fa da *pendant* un volume antologico di traduzioni, spesso inedite. Ciascun testo è preceduto da una concisa introduzione all'autore ed alla sua opera. La compattezza e l'utile materiale antologico presentato ne fanno un complemento ancora valido, seppur non esauriente, allo studio della letteratura nederlandese.

Brevi sintesi su opere ed autori fino al 2001, precedute da una panoramica concisa ma aggiornata della letteratura di Paesi Bassi e Fiandre, sono offerte nel volumetto *Dall'Autunno del Medioevo alle Montagne dei Paesi Bassi. La letteratura nederlandese in traduzione italiana*. La pubblicazione, che si avvale anche dell'esperienza diretta dei traduttori attivi presso Iperborea – che da anni è in prima fila, assieme ad altre poche e coraggiose case editrici, nella pubblicazione e promozione di autori nederlandesi nel nostro paese – è utile fonte di informazioni anche per chi sia curioso di sapere quali testi di questa letteratura siano disponibili in traduzione italiana.

In questo panorama piuttosto disadorno s'inserisce il presente volume, che non si propone solo come finestra su un mondo a cui poca attenzione concedono l'editoria e l'università, ma ha l'ambizione di dialogare costruttivamente con pubblicazioni di taglio storico-letterario sulla civiltà letteraria dei Paesi Bassi. L'approccio degli studiosi impegnati negli ultimi venticinque anni in progetti editoriali di questo tipo è naturalmente diverso da quello dell'onnisciente G.P.M. Knuvelder, che scriveva sessant'anni fa, da solo, l'ultimo grande manuale tradizionale di storia della letteratura, o di R.P. Meijer che nel 1971 proponeva il suo fortunato manuale *Literature of the Low Countries*.

L'adozione di nuove prospettive emerse nel campo del (post)strutturalismo e del decostruzionismo, dei *cultural studies*, degli studi di genere e postcoloniali, della storiografia narrativista, della ricezione e della traduzio-

ne, ha reso negli ultimi decenni fecondamente problematico il lavoro di chi vuole sintetizzare gli aspetti della vita letteraria di un ampio lasso temporale. Di pari passo è andata la specializzazione delle competenze degli studiosi, che da un lato ha favorito l'uscita di monografie su periodi o generi specifici, dall'altro ha reso imprescindibile il coinvolgimento di una rosa di esperti nella realizzazione di storie letterarie di ampio respiro.

Un esperimento ben riuscito, in una direzione non consueta, è la raccolta di microsaggi-storia letteraria, curata da M.A. Schenkeveld-van der Dussen, *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis* (1993, *Letteratura nederlandese. Una storia*). Singole date-chiave danno origine a *un* percorso o meglio un'articolazione di percorsi in brevi studi dedicati a specifici autori, opere e tendenze, nell'esplicita consapevolezza della soggettività a cui nessuna ricostruzione può sottrarsi. Sintesi meno frammentarie hanno ritrovato, proprio in questi ultimi quindici anni, ragione di essere, dopo la crisi in cui era entrato il concetto stesso di storia letteraria (nonché di storia) a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. A imporsi come uscita possibile dall'*impasse* è stato l'approccio 'funzionalista', che vede la letteratura come inscindibile dal suo contesto storico, sociale e materiale. Si sono gettate così le basi per una nuova interpretazione dei fenomeni letterari, in grandi narrazioni che mettono al centro il funzionamento della letteratura in società in perpetua evoluzione. I più grandi nomi negli studi letterari in Olanda e nelle Fiandre hanno collaborato e stanno collaborando alla redazione di un'opera monumentale, diretta da A.J. Gelderblom e A.M. Musschoot, la *Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur* (*Storia della letteratura nederlandese*), in otto volumi (di cui finora cinque già pubblicati, mentre gli altri sono attesi per il 2012).

Contemporaneamente, sempre dal lavoro di *équipe*, sono nate altre storie letterarie, meno voluminose ma di grande importanza per la nederlandistica internazionale: *Histoire de la Littérature Néerlandaise*, a cura di H. Stouten, J. Goedegebuure e F. van Oostrom (2000), *Niederländische Literaturgeschichte*, a cura di R. Grüttemeier e M.-Th. Leuker (2006), *A Literary History of the Low Countries*, a cura di Th. Hermans (2009). Il manuale francese – poi rielaborato in inglese – è realizzato da studiosi operanti in un contesto olandese o fiammingo, i cui testi sono stati poi semplicemente tradotti e adattati. Diverso il caso del manuale tedesco, risultato del lavoro delle vivaci scuole universitarie dei paesi di lingua tedesca: il taglio è tradizionale ma gli autori si mostrano capaci di andare incontro a un pubblico sempre più curioso della letteratura e della società del paese vicino.

Anche la nederlandistica ungherese ha realizzato un manuale in nederlandese ma esplicitamente pensato per gli studenti stranieri: *Inleiding litera-*

tuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek (*Introduzione alla storia della letteratura per la nederlandistica internazionale*), a cura di J. Gera e A. Sneller. Il volumetto associa a ogni periodo storico un determinato approccio critico, e presenta inoltre un'opera per periodo quale *case-study*, fornendo allo studente semplici ma utili strumenti di analisi testuale.

La presenza di tante nuove pubblicazioni, di cui i nostri studenti possono comunque servirsi, ci ha indicato un'altra direzione: una raccolta di percorsi che illuminino diversi aspetti della vita letteraria dei Paesi Bassi nell'accezione più ampia. Molti autori dei saggi qui raccolti sono italiani e lavorano presso università italiane, olandesi o fiamminghe: hanno volentieri aderito alla proposta di creare uno strumento di studio che tenesse conto delle aspettative dello studente e del lettore italiano. Altri studiosi, provenienti da atenei olandesi o fiamminghi o da paesi terzi, hanno messo generosamente a disposizione del progetto le proprie competenze. Lo sguardo è a volte panoramico, teso a cogliere processi di continuità/discontinuità sul lungo periodo, a volte focalizzato su un autore o un'opera, ma senza (quasi) mai essere esclusivamente biografico o ergocentrico. La letteratura viene indagata in relazione alle dinamiche storico-sociali e in funzione di esse: un approccio necessario se rivolto a un pubblico che spesso non conosce il contesto socioculturale dei Paesi Bassi e delle Fiandre. I contributi cercano di parlare chiaro, di aggiungere elementi nuovi alla ricerca, di dare spunti di riflessione, con un occhio alle dinamiche di *cultural transfer* e all'intersemiosi dei linguaggi e delle arti. Oltre a contenere testi accessibili agli studenti fin dal primo anno, abituandoli al taglio e al linguaggio della ricerca sul campo, il volume può incontrare gli interessi più variegati, poiché spazia attraverso secoli di storia letteraria e fra generi e filoni diversi, con un approccio multidisciplinare. Non una storia della letteratura, quindi, ma un ricco repertorio di studi sulla letteratura nederlandese, che crediamo confermi la solidità della nederlandistica italiana sia per i suoi specifici meriti, sia per la fruttuosa collaborazione che è in grado di stabilire con studiosi di altre discipline e di università straniere.

Nel giardino italiano

La moderna 'nederlandistica' italiana è iniziata proprio con Prampolini, grande conoscitore della lingua, studiata sui fronti della Prima Guerra mondiale, e appassionato cultore della civiltà dei Paesi Bassi. Ne fu instancabile promotore, con importanti traduzioni, la già menzionata storia letteraria, e

un'assidua frequentazione di amici scrittori in lingua nederlandese. Fedele al suo lavoro di ricerca e traduzione, Prampolini rifiutò sempre le cattedre universitarie che gli vennero offerte.

Nel secondo dopoguerra la nederlandistica divenne disciplina universitaria in numerosi atenei della penisola: Bologna, Napoli (L'Orientale), Padova, Roma (La Sapienza), a cui si aggiunsero le Scuole Superiori per Interpreti e Traduttori di Milano e Trieste. In altre università (Cagliari, Università Cattolica di Milano, Perugia, ecc.) la materia è stata insegnata per periodi più o meno lunghi. Tra le figure marcanti di docenti e studiosi si ricordano Gerda van Woudenburg, autrice tra l'altro di una splendida antologia della poesia del Novecento, insieme a Francesco Nicosia; Jan Hendrik Meter, studioso della letteratura del Medioevo e del Seicento, con saggi fondamentali su Heinsius, Bredero, Gezelle; Fiorella Mori-Leemhuis, che ha formato generazioni di studenti romani; Roland van Ertvelde, autore di un manuale di fonologia; Rita Snel Trampus, la cui *Introduzione allo studio della lingua neerlandese* è servita per tanti anni come strumento per la scuola universitaria; Dorothé Beekhuizen, a cui si deve un dizionario tascabile a lungo utilizzato, specie prima dell'uscita nel 2001 del dizionario di Vincenzo Lo Cascio; lo storico dell'arte e fine traduttore di poesia Giorgio Faggin; infine Gianfranco Groppo e Riccardo Rizza, la cui attività si è purtroppo prematuramente interrotta.

La letteratura nederlandese può contare su un gruppo ristretto ma assai qualificato di traduttori letterari, grazie a cui nomi come Hella Haasse, Cees Nooteboom, Hugo Claus, Harry Mulisch, Arnon Grunberg o Kader Abdolah non sono sconosciuti al largo pubblico. Va sottolineato l'impegno di tanti editori piccoli e piccolissimi, che non si sottraggono al compito spesso ingrato di diffondere una letteratura 'minore'. Sul sito del *Nederlands Letterenfonds* (*Fondazione nederlandese per la Letteratura*, www.nlpvf.nl) si può consultare un *database* completo delle traduzioni dal nederlandese. Michel Dingenouts aggiorna invece l'elenco delle traduzioni italiane sul sito www.ne(d)erlandese.com.

Alcune iniziative recenti testimoniano della vitalità della disciplina, della sua apertura al mondo della traduzione letteraria, e dell'ottima sinergia tra università. Due scrittori contemporanei di grande successo, Arnon Grunberg e Tom Lanoye, hanno percorso gli atenei italiani, per incontrare gli studenti e partecipare a seminari di traduzione sulla propria opera. Dal progetto-pilota della *tournée* italiana di Grunberg è scaturito un volume sulla ricezione e traduzione dei suoi romanzi a cura di Dolores Ross, Arie Pos e Marleen Mertens.

Fondamentale per l'insegnamento della lingua e letteratura nederlandese in Italia è il sostegno dell'organismo intergovernativo *De Nederlandse Taalu-*

nie. Tra le tante attività a favore dell'insegnamento e della ricerca, tra cui ad esempio l'elaborazione e il finanziamento della monumentale storia letteraria citata, la *Taalunie* si dedica a sostenere le cattedre di studi nederlandesi nel mondo: quasi 300, disseminate in una quarantina di paesi nei cinque continenti. Gli studiosi della disciplina sono riuniti in un'Associazione internazionale (IVN), a sua volta suddivisa in numerose piattaforme. L'Italia è uno dei membri più attivi della piattaforma del Mediterraneo, che si riunisce ogni due anni in un convegno i cui atti formano una collana (*Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde*). Nonostante le difficoltà incontrate dall'insegnamento della lingua e letteratura nederlandese negli ultimi anni in parecchi di questi paesi – dovute a effetti indesiderati della ristrutturazione dei *curricula* e spesso alla scarsa attenzione mostrata dai vertici del mondo universitario – proprio l'esistenza di questo organismo consente la sopravvivenza di piccole realtà accademiche, mantenendo costante l'aggiornamento e vivo il confronto tra docenti e offrendo agli studenti opportunità di corsi in Belgio, Olanda e altrove.

Nel secondo dopoguerra, era diventata abitudine suddividere gli studiosi della materia in due grandi raggruppamenti, intramurale ed extramurale, a seconda che si collocassero all'interno del dominio linguistico nederlandofono, o al suo esterno. L'inarrestabile globalizzazione che abbatte i confini e rende liquidi confini e appartenenze, con studenti e studiosi che si muovono a loro agio tra un paese e l'altro, ha messo definitivamente in crisi una simile visione. Le cattedre di nederlandese nel mondo operano in una fitta rete d'interscambi di persone e conoscenze. Un esempio luminoso delle potenzialità e prospettive della nuova nederlandistica 'transnazionale' è rappresentato dal progetto *Beatrijs Internationaal* (coordinato da O. Réthelyi e R. Sleiderink) a cui hanno partecipato studiosi di tutto il mondo, focalizzata sulle innumerevoli rielaborazioni della leggenda mariana della suora Beatrijs.

Area linguistica nederlandese
Area linguistica francese in Belgio
Regione bilingue (francese-nederlandese)
Area di lingua tedesca in Belgio
Lingue parlate: nederlandese e frisone

◎ Capitale
• Capoluogo
—— Frontiera statale
---- Confine provinciale

1150-1550
Lo splendore delle Fiandre e del Brabante

Jan van Doesborch, *Floris ende Blancefloer*, ca. 1517, incisione

A differenza delle altre culture germaniche, la letteratura medievale neerlandese comprende soprattutto ed essenzialmente i testi a noi tramandati nel periodo compreso tra 1160-70 e il 1550 in medio neerlandese, ovvero la documentazione scritta a partire dal primo documento *Sint Servaes Legende* (*Leggenda di San Servazio*, databile tra il 1160 e il 1170), poema di Heinric van Veldeken nella varietà del Limburgo, fino agli scritti di Anna Bijns, che temporalmente coincidono con l'introduzione della stampa, e l'avvio del Rinascimento e della Riforma. Per 'medio neerlandese' non s'intende una lingua standardizzata, il cui uso si sovrappone alle parlate locali, cosa inimmaginabile nel Medioevo, ma l'insieme dei vari volgari attestati nelle regioni che costituiscono attualmente i Paesi Bassi e il Belgio neerlandofono: più specificamente il limburghese, il fiammingo, il brabantino, e in maniera minore l'olandese e il cosiddetto neerlandese nord-orientale medio. I tratti distintivi di questi dialetti vengono ricostruiti sulla base dei documenti ufficiali, come la *Stadsrekening Maastricht* (1399, *Rendiconto cittadino di Maastricht*), lo *Schepenbrief van Oldenzaal* (1351, *Lettera degli scabini di Oldenzaal*) o l'*Ambtelijke tekst uit Breda* (1269, *Testo amministrativo di Breda*) che hanno una datazione sicura, sono scritti nel dialetto locale e conservati nell'originale. Al contrario, non tutti i testi giunti fino a noi sono di facile identificazione, poiché spesso un singolo manoscritto può mostrare tratti appartenenti a dialetti diversi, e ciò per molteplici ragioni: il copista può aver parlato un dialetto diverso da quello usato nel testo da copiare; la mescolanza dialettale può essere voluta dall'autore stesso, per ottenere determinati effetti poetici o per ragioni formali come la rima; l'oscillazione può essere ricondotta al prestigio di alcune varietà, come il dialetto fiammingo-brabantino nel XIII e XIV secolo; infine, poiché di molti testi, soprattutto letterari, possediamo soltanto copie di copie, tratti arcaicizzanti si possono trovare accanto a innovazioni.

Del periodo precedente, la cui lingua viene comunemente denominata neerlandese antico (o, meglio ancora, basso francone antico) non si hanno, infatti, che scarse e frammentarie testimonianze: alcuni toponimi e glosse in testi latini, il *Salterio di Wachtendonck* (una collezione di salmi in un dialetto orientale dell'inizio del X secolo); una frase scritta per metà in antico nederlandese e per metà in latino, a conclusione di una lista di nomi di persone che vivevano nel monastero di Munsterbilzen nel Limburgo; il cosiddetto *Willeram di Leida* (un adattamento del 1100 circa del Canto di Salomone di Willeram, abate di Ebersburg); e la famosa *probatio pennae Hebban olla vogala* scoperta da Kenneth Sisam nel 1931 su di un pezzo di pergamena di rinforzo della copertina di un manoscritto, probabilmente scritta da uno scriba fiammingo dell'abbazia di Rochester nel Kent.

Tuttavia, presupporre un'intensa attività letteraria, in massima parte non documentata, sembra essere la *conditio sine qua non* per rendere conto del livello di maestria e raffinatezza presente fin dalle prime testimonianze, come le opere di Heinric van Veldeken e della mistica Hadewijch.

Alla mancanza di una lingua unitaria corrispondeva l'assenza di uno stato unitario. Sulle rovine dell'impero carolingio erano sorti due grandi paesi, la Francia e la Germania, e un numero di principati più piccoli che in termini legali dovevano la loro alleanza ai regnanti francesi o tedeschi, ma che di fatto godevano di piena autonomia politica e prestigio internazionale, come testimoniato, per esempio, dalla contea delle Fiandre con il suo significativo intervento alle crociate e alla lotte di *reconquista* contro i Mori in Portogallo e Spagna.

Se il Limburgo aveva sviluppato un significativo sistema socioculturale cortese, svolgendo nel XII secolo un ruolo centrale per la politica del Sacro Romano Impero, nel corso del Duecento, in seguito all'estinzione della sua dinastia reggente, passò sotto sfera d'influenza e poi definitivamente sotto il controllo politico del ducato di Brabante con la battaglia di Woeringen (1288) vinta dal duca-poeta Giovanni I del Brabante (Jan I van Brabant), autore di celebri liriche amorose, tra cui *Harba lori fa.*

Le Fiandre erano invece rimaste sotto la sfera d'influenza della Francia, in qualità di vassallo feudale. Nonostante i pressanti tentativi di annessione da parte del regno francese, la contea delle Fiandre riuscì a conservare il suo status indipendente, anche grazie alla temporanea unione con la contea di Hainaut, fino al 1384, quando entrò a far parte della nuova possente struttura statale del ducato di Borgogna.

Il ducato di Borgogna, nato anch'esso sulle rovine dell'Impero carolingio, era stato legato alla corona francese con alterne vicende fino al 1384, quando Giovanni II il Buono ne riconobbe l'autonomia feudale, investendone il figlio Filippo l'Ardito, che, a seguito di politiche matrimoniali, acquisì anche le Fiandre, l'Artois e la Franca Contea e preparò un legame con la contea di Hainaut. La politica di Filippo, tesa a una progressiva pacificazione e armonizzazione interna, comportò l'istituzione di organismi di rappresentanza politica dei gruppi sociali presenti nelle diverse parti del ducato e anche il riconoscimento di autonomie locali. Durante la Guerra dei Cent'Anni, il duca di Borgogna, pur mostrando linee politiche altalenanti, fu ago della bilancia nel conflitto franco-inglese, a seguito del quale consolidò il suo potere interno, estendendo i suoi domini. La politica espansionistica continuò nel XV secolo con Filippo il Buono, mediante l'annessione di Brabante-Limburgo e di Lussemburgo, Hainaut, Zelanda, Olanda e Frisia e

la stabilizzazione di un protettorato su Liegi. Con la morte di Carlo il Temerario, il ducato di Borgogna tornò alla Francia, mentre tutti gli altri stati passarono sotto il controllo diretto della famiglia imperiale degli Asburgo alla morte della figlia Maria di Borgogna (1482), andata in sposa a Massimiliano d'Asburgo. Seppure indipendenti tra di loro, le strutture politiche dei Paesi Bassi settentrionali e delle Fiandre avevano sviluppato una fitta rete di scambi economici e culturali ben prima dell'unificazione formale, che si evidenziò nel patto del 1139, che stabiliva vincoli di buon vicinato, sull'esempio dei cantoni svizzeri, tra le Fiandre, il Brabante-Limburgo e l'Hainaut, e che si manifestò in un processo di avvicinamento e assimilazione, rendendo questi territori un'entità omogenea e specifica agli occhi del resto d'Europa. Fu a partire da questo nucleo belga-olandese-lussembrughese che Filippo il Buono cercò di dare coesione, anche giuridico-amministrativa, allo stato borgognone e, pur rispettando le diverse realtà provinciali, convocò gli Stati Generali con i rappresentanti di tutti i paesi che costituivano il suo ducato (1463), istituendo contemporaneamente, per garantire l'unità del governo, il Gran Consiglio a Malines.

Di fronte all'assenza di un potere fortemente centralizzato, non è sorprendente che lo sviluppo della letteratura abbia seguito la crescita dei vari centri di potere politico ed economico, rappresentati non solo da principati, ducati o contee, ma spesso da quelle città che avevano un certo grado di autogoverno e d'indipendenza grazie alla spinta dell'emergente classe media (detta comunemente 'borghesia'). L'attività letteraria durante il Medioevo si concentrò prima nel Limburgo del XII secolo e, in misura minore, dalle Fiandre; nel XIII secolo, con lo sviluppo delle attività commerciali ed economiche di Bruges, Gand, Damme e Ypres, la scena letteraria fu dominata quasi esclusivamente dalle Fiandre, mentre dal XIV secolo si osserva la costante ascesa del Brabante che divenne con il XV secolo il centro dell'egemonia culturale medio neerlandese. Infatti, alla fine del XV secolo, con l'ostruzione dell'estuario dello Zwin, ovvero dell'accesso di Bruges al Mare del Nord, le città delle Fiandre persero di importanza lasciando spazio all'ascesa di Anversa a ruolo di porto marittimo internazionale e maggiore centro finanziario a nord delle Alpi.

Altre città brabantine acquisirono un rilievo politico e culturale sempre più decisivo: Bruxelles, punto centrale dell'amministrazione, e Lovanio, sede dell'università. Dopo la metà del XVI secolo, a seguito della rivolta contro il governo spagnolo, responsabile di una sanguinosa repressione, l'avvio della Guerra degli Ottant'anni e la caduta di Anversa (1585), si verificò una massiccia fuga verso il nord e in particolare verso Amsterdam, già da almeno un

secolo e mezzo il maggior porto europeo per la distribuzione di merci del Mar Baltico. Anversa cominciò a perdere così la sua importanza commerciale fino a ricevere il colpo definitivo con la chiusura dell'estuario della Schelda alle imbarcazioni straniere. Il declino della rivale favorì l'ascesa di Amsterdam, e conseguentemente del suo dialetto.

Il neerlandese moderno standard si basa infatti prevalentemente sul dialetto di Amsterdam, ma presenta molti tratti tipici dei dialetti meridionali, perché nello spostamento del centro politico, economico e culturale verso il nord del paese fu determinante non tanto la quantità ma la qualità degli immigrati fuggiti dal sud verso il nord. Fra loro vi furono scienziati di fama, studiosi, stampatori e mercanti. Molti insegnanti provenienti dalle regioni meridionali portarono con sé i loro materiali e continuarono a utilizzarli nella didattica, influenzando così l'uso della lingua di Amsterdam e della sua area.

Come anche altrove nell'Europa occidentale del basso Medioevo, la letteratura medievale neerlandese risente inizialmente della profonda influenza della lirica cortese e del romanzo cavalleresco francese, dominio culturale che si protrae fino al XVI secolo grazie al mecenatismo dei vari regnanti: le corti sono centri propulsori per la musica, le arti e la letteratura. Inoltre, almeno fino al tredicesimo secolo la produzione letteraria è rivolta prevalentemente all'ordine monastico e all'aristocrazia e soltanto in minima parte al resto della popolazione. Ne consegue che sono soprattutto i temi della poesia cavalleresca e agiografica ad essere attestati in un primo tempo.

Se anche il primo documento in medio neerlandese è un'opera agiografica, la *Sint Servaes Legende* di Van Veldeken, la frammentaria documentazione del periodo giunta a noi testimonia anche di un grande interesse per la materia carolingia, interesse che si prolungherà fino alla fine del XIV secolo. Si pensi ad esempio ai duecenteschi *Karel ende Elegast* (*Carlo e Elegast*) e *De Roman der Lorreinen* (*Il romanzo dei Lotaringi*), di cui il secondo riprende letteralmente la tradizione dei romanzi su Carlo Magno scritti nel XII secolo, mentre il primo si configura come apporto originale alla tradizione, seppur fortemente contaminato dalla letteratura popolare dei periodi precedenti. L'Oriente diventa nel Duecento, a seguito delle crociate, un tema che s'inserisce nella tradizione classica: abbiamo così il romanzo *Partonopeus*, in cui l'eroe, nipote del re di Francia, gode dei favori di una potente quanto misteriosa regina, oppure il noto *Floris ende Blancefloer* (*Fiorio e Biancifiore*). Non mancano nella letteratura del XIII secolo neppure romanzi di materia classica greca o latina, desunta principalmente da modelli francesi (*Het Prieel van Troyen* oppure *Parlement van Troyen*, *Il Parlamento di Troia*, di Segher Dier-

godgaf) come pure del ciclo bretone (il *Moriaen* con le avventure di Lancillotto e di Walewein, o il più noto *Ferguut*).

In ambito religioso, continua la poesia agiografica (il vangelo popolare *Vanden Levene Ons Heren*, *Della Vita di Nostro Signore*, oppure l'armonia evangelica *Leven van Jezus*, *Vita di Gesù*), ma ben più interessante è la letteratura mistica: oltre al trattato *Van seven Manieren van heiligher Minne* (*I sette gradi dell'amore sacro*) della suora Beatrijs del convento di Nazareth presso Lierre, non si possono non ricordare gli scritti mistico-teologici della poetessa Hadewijch, le *Visioenen* (*Visioni*) e le *Brieven* (*Lettere*), o le sue poesie in cui l'amore cortese diventa pura spiritualità (*Mengeldichten*, *Poesie varie*).

Alle esigenze e agli interessi della nuova classe dei lettori che emerge, nel XIII secolo, nel contesto delle città fiamminghe, risponde la fioritura di altri generi letterari, tra cui la poesia didascalica, di cui senza dubbio Jacob van Maerlant è il maggior rappresentante. Seppur perfettamente inserito nel suo tempo, come dimostrano i suoi rifacimenti della materia classica o arturiana (*Alexanders Geesten*, *Gesta di Alessandro Magno* da una parte, e il *Torec* e il doppio racconto *De Historie van den Grale*, *Storia del Graal*, e *Merlijn's Boek*, *Il libro di Merlino* dall'altra), si collega preferibilmente il suo nome alle elaborazioni di opere didascaliche latine come il *Van der Natueren Bloeme* (*Florilegio sulla Natura*) e le grandiose opere in versi *De Spieghel Historiael* (*Specchio della Storia*) e *Rijmbijbel* (*Bibbia in rima*). Lo sguardo moraleggiante e satirico sulla società del tempo si sposa perfettamente con un altro genere letterario molto popolare, la fiaba: di particolare rilievo sono l'adattamento degli episodi del francese *Roman de Renard*, *Van de vos Reynaert*, e l'*Esopet* (*Esopo*).

Con il XIV secolo la grande epoca della cavalleria tramonta e così l'epoca delle grandi opere epico-cavalleresche. Le Fiandre sono, insieme al nord d'Italia, la regione più urbanizzata d'Europa. La densità della popolazione urbana è altissima, e la borghesia cittadina diventa una realtà predominante. Si assiste alla prima rivolta (1323-1328) che coinvolge contadini e artigiani impegnati nel settore tessile, contro la pressione fiscale del conte di Fiandra e la nobiltà francofona e il ceto patrizio e mercantile ad essa associato. Luigi di Mâle, responsabile dell'unificazione delle Fiandre con il Brabante e Limburgo, a differenza dei suoi predecessori, si circonda di funzionari provenienti dalle Fiandre (avvocati, notai, consiglieri ecc.) per amministrare il territorio. Questi movimenti sociali determinano la stabilizzazione del fiammingo come lingua amministrativa, come pure la crescita d'importanza della classe borghese, che esige sempre più ordine e disciplina, dottrina e legge e pragmatismo, anche in ambito letterario. Pertanto, gli elementi della tradizione letteraria del secolo

precedente continuano, ma con una spiccata vena morale, o meglio moraleggiante e didattica. Esemplificativa a questo riguardo è la rielaborazione dell'epopea della volpe Reynaert, portata a significazioni morali.

Si rielaborano ancora i temi cavallereschi, perché d'interesse anche per l'alta borghesia, ma accanto al romanzo cavalleresco nasce la morale cavalleresca in rima: in *Seghelijn van Jeruzalem* (*Seghelino di Gerusalemme*), sono compendiati tutti gli aspetti del romanzo cavalleresco, dal tema dell'amore e della lotta per la sua difesa per finire con le crociate e la conversione dei pagani; in *Van den Coninc Saladijn ende van Hughen van Tabaryen* (*Del re Saladino e di Ugo di Tabaria*), da un originale francese, si espongono i requisiti necessari per diventare un vero cavaliere. Rispondenti alle stesse esigenze sono, nella traduzione del *Roman de la Rose* (*Romanzo della Rosa*) di Hein van Aken, l'accentuato carattere cristiano, il rafforzamento dell'elemento feudale e la diminuzione dell'elemento allegorico in favore del dato realistico. Alla mistica visionaria si sostituisce il sistema mistico di Jan van Ruusbroec, che nel suo *De Chierheit der gheesteliker Brulocht* (*Lo spendore del matrimonio spirituale*) esemplifica il complesso sistema di rapporti tra Dio e l'anima, con immagini ed esempi tratti dalla vita quotidiana e raccontati in modo realistico. La sua opera esercita una grande influenza sugli scrittori religiosi appartenenti alla cosiddetta *Devotio Moderna*, che nel XV secolo saranno autori di opere religiose in prosa.

L'opera di Jacob van Maerlant è continuata da altri: *in primis* Jan van Boendale, che in dialetto brabantino compone opere didascaliche, tra cui il lungo compendio in versi della storia universale, *Der Leken Spieghel* (*Specchio dei Laici*), diretto alla borghesia colta del suo tempo. Sull'esempio di Jan van Boendale nascerà una vera e propria tradizione secolare di moralismo neerlandese, su cui s'inseriranno, fra i tanti, il secentesco Jacob Cats, i settecenteschi Justus van Effen, Betje Wolff e Aagje Deken e l'ottocentesco Hildebrand. Anche le cronache mostrano lo spirito del tempo: Boendale imita lo *Spieghel Historiael* nella sua storia del Brabante, mentre altri glorificano conti e duchi come Melis Stoke nella sua *Rijmkroniek* (*Cronaca in Rima*), prodotta alla fiorente corte di Floris V d'Olanda.

Rispondono ancora ai gusti dei nuovi destinatari borghesi la messa per iscritto di racconti esemplari o *exempelen*, e la produzione di generi letterari popolari, quali le canzoni religiose e profane, i racconti faceti e le farse, *cluchten* o *sotternieën*. Queste ultime servono come diversivo dopo i seri ed elevati *abele spelen*, che costituiscono il primo esempio di dramma profano in Europa, e forse l'unico genere letterario non modellato sull'esempio della letteratura francese.

Nel XIV secolo il dialetto del Brabante diventa dominante nella produzione letteraria, grazie soprattutto a personalità di grande rilievo come Jan van Boendale e il mistico Jan van Ruusbroec. Il prestigio del brabantino continua nel XV secolo, quando inizia a svilupparsi una nuova coscienza linguistica in seguito alle mutate condizioni politiche e all'invenzione della stampa, grazie alla quale gran parte della letteratura quattrocentesca è giunta fino a noi: per esempio, il dramma *Elckerlyc* (*Ognuno*), di cui sarà celeberrimo l'adattamento inglese *Everyman*, conservato in un incunabolo del 1495. La letteratura, come ogni altra arte in questo periodo, abbandona gradualmente l'afflato didascalico e diventa 'applicata': preferisce moralizzare sulla scorta di racconti illustrativi, come dimostra *Der minnen loep* (*Il cammino dell'amore*) dell'olandese Dirc Potter.

Le associazioni letterarie cittadine sono una realtà già dal XII secolo. Ad Arras esistono dal 1194 confraternite per *jongleurs*, comparabili al teatro popolare burlesco, e dal 1250 la società elitaria *Le Puy*, che anticipa le gilde letterarie, *Rederijkerskamers* o Camere di Retorica, nate intorno al 1440, analoghe alle corporazioni di artigiani e commercianti. Formate da scrittori, poeti e attori provenienti dalla classe media, che esprimono, nelle loro opere, idee e tendenze spesso in opposizione con l'aristocrazia, in un primo tempo le Camere sono quasi esclusivamente impegnate nella preparazione di spettacoli teatrali per il popolo: 'misteri' e 'miracoli'. La loro influenza cresce poi a tal punto che nessun festival o processione può svolgersi senza il patrocinio della camera. A una di queste è vicina anche Anna Bijns. La produzione delle Camere si è successivamente differenziata per generi testuali – la poesia religiosa, la lirica d'amore, i componimenti faceti e triviali, i drammi religiosi o laici –, mantenendo in tutti una notevole attenzione per la tecnica retorica: tra le forme più frequenti il rondò e la ballata o *refrein*. Tra i numerosi *rederijkers* o retori vale la pena ricordare Anthonis de Roovere di Bruges. Per quanto riguarda il teatro, tra le opere riferite all'attività delle Camere vanno citati *Marieken van Nieumeghen* e la moralità *Elckerlijc* (*Ognuno*). Sicuramente i drammi recitati dai retori furono più numerosi di quelli effettivamente giunti fino a noi, anche se le Camere non avevano ancora raggiunto la fioritura che avranno nel secolo successivo. La forma del dramma era già fissata: un chiaro indirizzo allegorico sposato con la forza realistica della rappresentazione della vita quotidiana.

Accanto alle canzoni religiose, il nuovo pubblico cittadino richiede anche altri tipi di canzoni, come dimostra il *Canzoniere di Anversa* (*Het Antwerps Liedboek*), messo all'indice nel 1546 dalla facoltà di teologia di Lovanio. Le canzoni 'alla moda' – le più antiche nella forma della ballata e della romanza –,

canzoni d'amore (*De Winter is verghangen*, *L'Inverno è passato*) e a sfondo sociale (*Ghildeke gheldeloos*, *Piccola gilda senza denari*) scritte dai retori anversesi rispecchiano la vita multiforme dell'epoca borgognona e della città in cui convivono lo splendore della ricchezza e lo squallore della miseria.

Racchiusa tra il Sacro Romano Impero e il regno di Francia, la letteratura medievale dei Paesi Bassi, soprattutto fiamminga, è contrassegnata dal suo ruolo di 'cerniera' tra il mondo culturale romanzo e quello germanico. Ma se nel resto d'Europa l'esempio francese assume la funzione di modello da imitare, nel caso delle varie regioni neerlandesi la rielaborazione del modello diviene a sua volta fonte d'influenza per l'Europa intera.

Letizia Vezzosi

FULVIO FERRARI

HEINRIC VAN VELDEKEN.
IL *SENTE SERVAS* TRA EPICA E AGIOGRAFIA[1]

Heinric van Veldeken, poeta tra i generi e le lingue

È, quella del poeta limburghese Heinric van Veldeken, figura liminare per eccellenza: iniziatore, con la sua *Eneide*, dell'epica cortese tedesca, *Minnesänger* originale e per molti versi anomalo, egli è al contempo riconosciuto, grazie alla sua versione in volgare della leggenda di San Servazio (*Sente Servas*[2]), come il padre della tradizione letteraria nederlandese. Quanto questa duplice paternità – rispetto all'epica tedesca e alla letteratura nederlandese – sia dovuta direttamente alla produzione di Heinric e quanto alla tradizione delle sue opere è stato argomento di una discussione vivace e appassionata, discussione che non può considerarsi conclusa. È però certo che già la generazione successiva di poeti tedeschi lo riconosceva come proprio maestro: lo afferma con grande chiarezza Wolfram von Eschenbach nel *Willehalm* (76, vss. 22-25). Con altrettanta chiarezza, Gottfried von Straßburg, nel *Tristan* (vss. 4723-4743), gli attribuisce il merito di aver innestato la vera poesia sull'albero della lingua tedesca.

L'anomalia di un poeta che si esprime ora nel dialetto natale, ora nella lingua letteraria alto-tedesca ha indotto alcuni studiosi a ipotizzare che anche le opere «tedesche» di Heinric siano state originariamente redatte in limburghese e che i manoscritti pervenuti tramandino il testo di una traduzione eseguita poco dopo la composizione del testo originale. Una soluzione definitiva della questione appare assai difficile, anche perché le informazioni sulla vita di Heinric sono molto scarse. Gli unici dati che possono ritenersi certi sono quelli che possiamo ricavare dalle sue opere: sappiamo così che il *Sente Servas* è stato composto su commissione della contessa Agnese di Loon e con la collaborazione di Hessel, *custenaer* (custode delle reliquie e del teso-

---

[1] Il contributo rappresenta la rielaborazione e l'aggiornamento di F. FERRARI, *Tra agiografia ed epica: la Leggenda di San Servazio di Heinric van Veldeken* in A. CIPOLLA-M. NICOLI (a cura di), *Testi agiografici e omiletici del medioevo germanico*, Verona, Fiorini, 2006, pp. 151-178.

[2] Faccio qui uso del titolo *Sente Servas*, adottato da Jan Goossens, Rita Schlusemann e Norbert Voorwinden per la loro recente edizione del testo (con traduzione tedesca a fronte), cui farò riferimento nel seguito dell'articolo: HEINRIC VAN VELDEKEN, *Sente Servas*, J. GOOSSENS-R. SCHLUSEMANN-N. VOORWINDEN (a cura di), Münster, Agenda Verlag, 2008.

ro della chiesa) del Capitolo di San Servazio, a Maastricht. Sappiamo inoltre, grazie all'epilogo dell'*Eneide*, che a Heinric venne sottratto il manoscritto della sua opera epica ancora incompiuta (o forse del modello francese che stava rielaborando?) data in lettura alla contessa di Kleve, e che questo gli impedì a lungo di concludere il suo lavoro al poema. L'autore del furto fu forse Enrico, fratello di Ludovico III di Turingia e cognato di Margherita di Kleve, o forse Enrico di Schwarzburg, nemico di Ludovico III[3]. Solo nel 1183, comunque, il poeta rientrò in possesso del manoscritto grazie a Ermanno, fratello di Ludovico e di Enrico, che diverrà landgravio di Turingia nel 1190 e che si distinguerà come uno dei maggiori mecenati dell'epoca. Ancora nell'*Eneide*, per sottolineare la magnificenza del matrimonio tra Enea e Lavinia, Heinric lo paragona ai festeggiamenti tenutisi a Magonza nel 1184 in occasione della dieta riunita da Federico Barbarossa, festeggiamenti cui il poeta dichiara di essere stato presente (vss. 13221-13252)[4].

La conoscenza del latino che Heinric dimostra di possedere nella rielaborazione in lingua volgare della leggenda di San Servazio, inoltre, induce a pensare che abbia ricevuto una formazione scolastica. Comunemente accettata è la supposizione che appartenesse alla nobiltà di servizio, supposizione che deriva però soprattutto da documenti che si riferiscono ai suoi discendenti, e che dunque non rappresentano una prova sicura della sua posizione sociale[5].

I pochi dati in nostro possesso sono comunque sufficienti a darci l'immagine di un intellettuale dagli interessi molteplici, conoscitore del latino e del francese (il *Roman d'Eneas* francese antico costituisce indubbiamente la fonte principale della sua *Eneide*), al corrente dei più recenti sviluppi letterari in area sia romanza che tedesca e in possesso di una buona formazione teologica che dimostra nel *Sente Servas*[6]. Un intellettuale, inoltre, che si muo-

---

[3] Cfr. *Nachwort* in HEINRIC VAN VELDEKEN, *Sente Servas*, cit., pp. 334-335.

[4] HEINRIC VON VELDEKE, *Eneasroman*, Stuttgart, Reclam, 1997[2]. L'edizione Reclam riprende il testo stabilito, sulla base dei manoscritti pervenuti, in *Lieder und Sprüche. Eneide*, L. ETTMUELLER (a cura di), Leipzig, 1852, preferendolo a quello artificialmente ricostruito in limburghese antico in *Eneide*, G. SCHIEB-TH. FRINGS (a cura di), Berlin, Akademie, 1964-1970, 3 voll.

[5] Sulla posizione sociale e la formazione di Heinric si vedano: J. R. SINNEMA, *Hendrik van Veldeke*, New York, Twayne, 1972; W. SANDERS, *Heinric van Veldeken. Portrait eines maasländischen Dichters des 12. Jahrhunderts*, Bonn, Die Königlich Niederländische Botschaft, 1973; H. THOMAS, *Matière de Rome – Matière de Bretagne. Zu den politischen Implikationen von Veldekes 'Eneide' und Hartmanns 'Erec'*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», CVIII, 1989 – Sonderheft, pp. 65-104; L. JONGEN, *Inleiding* in HEINRIC VAN VELDEKE, *Servaaslegende*, L. JONGEN (a cura di), Maastricht, Stichting Historische Reeks, 1993, pp. IX-XXXIII.

[6] Cfr. K. WALTER, *Quellenkritische Untersuchungen zum ersten Teil der Servatiuslegende Heinrichs von Veldeke*, Münster, Westfalische Wilhelms-Universität, 1970, pp. 238-239, 273, 311-315.

ve tra corti diverse e che è in contatto con alcuni dei più importanti centri culturali della sua epoca.

Concentrare la nostra attenzione sulla sua appartenenza alla tradizione letteraria tedesca o a quella nederlandese significherebbe proiettare all'indietro distinzioni e identità del tutto anacronistiche, se applicate alla realtà del XII secolo: Heinric van Veldeken è poeta limburghese, e del dialetto natale fa sicuramente uso nel *Sente Servas*, ma i suoi rapporti con la corte di Kleve e con la dinastia di Turingia e la partecipazione alla dieta di Magonza dimostrano la sua collocazione in un ambiente intellettuale assai più ampio della corte di Loon, corte peraltro tutt'altro che marginale nel panorama culturale dell'epoca[7]. I contributi critici degli ultimi decenni si sono quindi orientati a considerare la produzione di Heinric nel contesto della sua regione di origine, quell'area compresa tra Mosa e Reno, disomogenea dal punto di vista linguistico, frammentata dal punto di vista politico, ma che proprio in quegli anni mostrava un intenso dinamismo economico e svolgeva una straordinaria funzione di mediazione culturale tra area romanza e area germanica. La questione della lingua in cui le opere di Heinric sono state composte non può dunque prescindere dalla realtà storica di una situazione di plurilinguismo diffuso – soprattutto tra le *élite* politiche, economiche e culturali della regione – e va riformulata per ognuna di esse tenendo conto delle caratteristiche, delle finalità e del pubblico cui esplicitamente o implicitamente si rivolge.

San Servazio, vescovo di Tongres, protettore di Maastricht

Ben poco si conosce della figura storica di San Servazio: grazie alle testimonianze di Atanasio e di Sulpicio Severo sappiamo soltanto che un vescovo di questo nome viveva nelle Gallie nel IV secolo, e che tale vescovo s'impegnò a fondo nella lotta contro l'eresia ariana. Il primo nucleo della leggenda sembra però prendere forma solo nel corso del VI secolo, quando il vescovo Monulfo proclama la santità di Servazio, suo predecessore, e sposta la sede vescovile da Tongres a Maastricht[8]. Gregorio di Tours, storico del VI secolo, riporta per la prima volta nella sua *Historia Francorum*, basandosi forse su una tradizione orale, il racconto del pellegrinaggio compiuto da Servazio a Roma per ottenere la salvezza della sua comunità dall'imminente invasione unna.

---

[7] J. BUMKE, *Mäzene im Mittelalter*, München, Beck, 1979, pp. 155-156, 238-239.

[8] La sede vescovile sarà quindi nuovamente spostata, nell'VIII secolo, a Liegi. Cfr. J. GOOSSENS, *Literairhistorische vragen rond Middelnederlandse Maaslandse heiligenlevens*, «Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», 1984, pp. 273-303.

A partire dal racconto di Gregorio si è sviluppata, già dalla fine dell'VIII secolo, una serie di rielaborazioni agiografiche che trovano una prima, organica sistemazione nella seconda metà del X secolo a opera di Heriger di Lobbes, che narra la storia di Servazio nel quadro dei suoi *Gesta Episcoporum Tungrensium, Traiectensium et Leodensium* (*Gesta dei Vescovi di Tongres, Utrecht e Liegi*)[9]. Heriger è il primo agiografo ad interpretare la distruzione di Tongres ad opera degli Unni come castigo divino di questa *urbs scelerata* e, pur esprimendo il suo scetticismo in proposito, a menzionare la tradizione per cui Servazio sarebbe stato imparentato con Gesù stesso: elementi questi che costituiranno punti fermi delle versioni agiografiche successive.

Alla seconda metà dell'XI secolo risale l'ampia versione del monaco francese Jocundus (*Actus Sancti Servatii*), versione che per la prima volta presenta un'organica esposizione della vita e dei miracoli del santo. Jocundus, inoltre, è il primo a introdurre nella tradizione due motivi di notevole interesse: la conversione e la successiva apostasia di Attila e il dono che San Pietro fa a Servazio di una chiave argentea. Sulla base degli *Actus* di Jocundus, nei primi decenni del XII secolo, vennero quindi scritti, probabilmente a Maastricht, i *Gesta Sancti Servatii* e, intorno alla metà del secolo, venne redatta una nuova versione della vita del santo (*Vita Sancti Servatii*), basandosi sia sugli *Actus* di Jocundus sia sui *Gesta*. Fu questa versione ad essere utilizzata da Heinric van Veldeken per la sua rielaborazione della leggenda[10].

L'aumento d'interesse per la figura del santo, che gli *Actus* di Jocundus, la loro circolazione e le loro successive rielaborazioni dimostrano, è sicuramente da mettere in relazione con l'affermazione della chiesa di San Servazio a Maastricht – soprattutto a partire dal XII secolo – come centro di pellegrinaggio, e del conseguente aumento di prestigio del suo Capitolo. La fama internazionale del santo e l'afflusso di pellegrini non solo sono menzionati negli *Actus* di Jocundus, ma trovano anche conferma nel fatto che nella prima metà del XII secolo speciali indulgenze venivano concesse a chi visitava la chiesa di San Servazio a Maastricht in particolari giorni dell'anno.

---

[9] Per una puntuale elencazione di tutte le testimonianze e di tutti i testi agiografici relativi a San Servazio, dalle origini del culto fino al XVIII secolo, si veda A. M. KOLDEWEIJ, *Der gude Sente Servas*, Assen-Maastricht, Van Gorcum, 1985, pp. 23-53.

[10] Questa versione è tràdita in tre manoscritti principali. Kai Walter (*Quellenkritische Untersuchungen*, cit., pp. 87-93, 133-134, 304-308) ha dimostrato che nessuno di questi testimoni può essere servito da modello a Heinric. I testi dei tre manoscritti, tuttavia, differiscono solo per dettagli marginali e un confronto sistematico tra la versione di Heinric e la sua fonte risulta dunque possibile, benché vada eseguito con la necessaria prudenza. Sulle fonti della *Vita Sancti Servatii* cfr. *Nachwort* in HEINRIC VAN VELDEKEN, *Sente Servas*, cit. pp. 354-355.

Il Sente Servas *di Heinric van Veldeken*

Non siamo in grado di stabilire con certezza il periodo in cui Heinric lavorò alla composizione della sua versione limburghese in versi della vita di San Servazio. Alcuni dati storici, tuttavia, limitano considerevolmente l'intervallo di tempo in cui questo lavoro può aver avuto luogo: se la contessa Agnese che viene citata nel 'secondo epilogo' è la moglie del conte Ludovico di Loon, come viene comunemente accettato, la leggenda dev'essere stata composta al più tardi nel corso degli anni Settanta del XII secolo, essendo la contessa morta sicuramente prima del 1180. Se invece si tratta di sua figlia, anch'ella di nome Agnese, il lavoro dovrebbe essere stato concluso già nei primi anni del decennio, in quanto questa seconda Agnese andò sposa nel 1172 o nel 1173 al conte Ottone V di Scheyern-Wittelsbach e si trasferì in Baviera. Heinric deve dunque avere composto la sua leggenda tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta del secolo, in un periodo in cui la diffusione del culto di San Servazio e la ricchezza della chiesa di Maastricht dedicata al santo raggiungevano il loro culmine.

Come già detto, Heinric scrive la sua versione della leggenda sotto il patronato di due figure: una laica, la contessa Agnese di Loon, e una religiosa, il *custenaer* Hessel. I passi in cui il poeta nomina queste due figure, tuttavia, non danno informazioni chiare né sul ruolo da loro svolto né sull'uso cui il testo era destinato:

Nu bidden wij den reynen bode,
Sinte Servaes, dat hij te Gode
wille bidden ynnentlike
voer sijnen dyenaer Heynrike
die sijn leven in rymen dichte
ende den sen alsoe verlichte
ende den leeken luden leerde
ende Gode daer mede eerde,
dien hij teynen heer hadde vercoren
menghen dach daer bevoren,
daer om dat hijt te lieuer dede;
ende ouch doer der gravinnen bede
van Loen, sijnre liever vrouwen,
dies hoem bat mit trouwen
doer mynne want des luste haer,
ende her Hessel der custenaer
dies heme vliteliken bat
ende Sinte Servaes houft stat
zyerde ende eernsteliken eerde

ende sijnen sen daer toe keerde,
soe hijt best mochte ghedoen (vss. 3225-3245).

In dutschen dichtede dit Heynrijck
die van Veldeken was geboren.
Hij hadde Sinte Servaes verkoren
te patrone ende te heren
des maecte hij hem dit ter eeren
doer genade ende doer mynne.
Des hoem ouch bat die gravynne
van Loen, die edel Agnes.
Te bat lustede hoem des
dat hijt the dutschen keerde,
alse hoem die vite leerde [...]
Des bat hem Hessel oich
des men doch wale vernamen mach
die dien der costerijen plach (vss. 6175-6185, 6197-6199)

Preghiamo ora il puro messaggero
San Servazio affinché
con fervore preghi Iddio
per il suo servo Heinric
che ha composto in rima la sua vita
e ne ha spiegato il significato
e ha istruito i laici
e ha così reso onore a Dio,
poiché l'aveva scelto [Servazio] come signore
già molto tempo addietro
e dunque ha eseguito con gran piacere questo lavoro,
e anche perché gliel'ha chiesto la contessa
di Loon, sua amata signora,
che in fede gliel'ha chiesto
per amore, perché ne aveva piacere,
e don Hessel, il custode,
che gliel'ha chiesto con ardore,
lui che del principale luogo di culto di San Servazio
era ornamento e lo onorava con sincerità,
compiendo ogni sforzo
per adempiere al meglio il suo dovere.

Questo ha composto in volgare Heinric
che è nato a Veldeken.
Egli aveva scelto San Servazio
come patrono e come signore
e ha fatto questo in suo onore
umilmente e per amore.

Glielo ha anche chiesto la contessa
di Loon, la nobile Agnese.
Tanto più volentieri egli
ha trasposto in lingua volgare
quel che la *Vita* gli aveva insegnato […]
Gliel'ha chiesto anche Hessel,
assai degno di esser ricordato,
che era a quel tempo custode.

Secondo il testo della leggenda, dunque, sia Agnese sia Hessel hanno chiesto a Heinric di eseguire il suo lavoro, allo scopo di rendere accessibile ai laici il significato morale e religioso della vita del santo. Questa duplice committenza risulta tanto più difficile da interpretare in quanto i rapporti tra la corte di Loon e il Capitolo di San Servazio, all'epoca, erano piuttosto tesi. Per due volte, infatti, i conti di Loon avevano tentato d'impadronirsi di terreni appartenenti al Capitolo: la prima, nel 1146, Ludovico I si era appropriato illegalmente del villaggio di Vlijtingen; la seconda, suo figlio Gherardo aveva fatto lo stesso con il villaggio di Rosmeer. In entrambi i casi era intervenuto l'imperatore a ristabilire i diritti del Capitolo.

Al fine d'individuare la funzione e il pubblico del *Sente Servas* sarà necessario, da un lato, tener conto delle sia pur scarse informazioni di cui siamo in possesso sulla sua composizione e sulle persone in essa coinvolte (Agnese, Hessel, Heinric), dall'altro prendere in esame le caratteristiche del testo, cercando di ricavarne indizi sull'uso cui era destinato e sul contesto in cui veniva letto.

Per quanto riguarda la questione della committenza, è necessario sottolineare che, anche se non siamo in grado di stabilire chi abbia preso per primo l'iniziativa di assegnare a Heinric il compito di redigere una versione in volgare della leggenda, i due epiloghi dimostrano che la parte religiosa e quella laica, pur impegnate in un conflitto ancora in corso nel 1174, hanno certamente collaborato alla realizzazione del progetto. Il conflitto stesso, d'altro canto, va considerato come una divergenza d'interessi economici e di potere all'interno però di uno stesso campo politico: sia la corte di Loon che il Capitolo di San Servazio, infatti, erano sostenitori e alleati del potere imperiale. La soluzione adottata da Federico I nel 1174 accontentava così entrambe le parti, concedendo ai conti di Loon la giurisdizione sui quartieri 'imperiali' di Maastricht e ribadendo i diritti del Capitolo su Rosmeer, a testimonianza quindi della volontà di non spingere la contesa fino alla rottura. L'orientamento filosvevo era d'altronde condiviso da Heinric, come dimostra l'epilogo dell'*Eneide*.

Heinric non specifica in che modo il *custenaer* Hessel abbia contribuito alla composizione della leggenda in versi; è però evidente che solo dall'istituzione religiosa può aver ottenuto una copia della *Vita* latina a partire dalla quale ela-

borare la sua versione poetica in volgare, e in quanto custode del tesoro della chiesa è assai probabile che Hessel si prendesse cura anche del patrimonio librario.

Che la corte di Loon nutrisse una particolare devozione per San Servazio ci viene confermato dalla redazione, alla fine del XII secolo, di una versione in dialetto bavarese della leggenda: sebbene anche sulle condizioni in cui tale versione venne eseguita non siamo in possesso di dati certi, è assai probabile che l'impulso alla sua composizione sia venuto da Agnese, figlia di Ludovico e Agnese di Loon, trasferitasi in Baviera dopo il suo matrimonio con Ottone di Scheyern-Wittelsbach[11].

Venendo ora alle caratteristiche del *Sente Servas*, il primo dato di cui tener conto è che non sussistono ragionevoli dubbi sul fatto che il testo di Heinric sia stato composto in limburghese: in questo dialetto è redatto il codice della seconda metà del XV secolo, conservato a Leida, che contiene il testo nella sua interezza, e in limburghese sono anche i frammenti pervenuti, tutti provenienti da uno stesso codice risalente alla fine del XII secolo, senz'altro diverso dall'originale, ma di poco successivo alla redazione dell'opera. Un confronto tra i frammenti e il codice di Leida permette di affermare che il testo contenuto in quest'ultimo testimonia la leggenda senza apportare cambiamenti tali da rappresentare un serio impedimento a un discorso critico sull'opera di Heinric[12].

In quanto autore di un'opera agiografica in volgare e in versi, Heinric si pone, sia in area tedesca che nederlandese, all'inizio di una tradizione: come nel caso dell'epica cortese, i suoi punti di riferimento, soprattutto per quanto riguarda le tecniche di versificazione, sono da ricercarsi nella letteratura romanza, ed è significativo che le strategie di narrazione e le tecniche di versifi-

---

[11] Sulla *Vita* alto-tedesca di San Servazio si veda F. FERRARI, *Agiografia per la corte? Tradizione agiografica e tradizione epica nella Vita alto tedesca di san Servazio*, «Hagiographica», XIV, 2007, pp. 179-209.

[12] Sul codice BPL 1215 della Biblioteca Universitaria di Leida si veda J. DESCHAMPS, *De herkomst van het Leidse handschrift van de Sint-Servatiuslegende van Hendrik van Veldeke*, «Handelingen der Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis», XII, 1958, pp. 53-78. Per una descrizione del codice si veda invece G. I. LIEFTINCK, *Beschrijving van het handschrift* in *Sint Servaeslegende, in dutschen dichtede dit Heynrijck die van Veldeken was geboren*, *naar het Leidse handschrift uitgegeven*, G.A. VAN ES (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink-Noorduijn, 1950, pp. 8-16. I frammenti ritrovati a Monaco e a Lipsia – e in parte andati distrutti durante la Seconda Guerra mondiale – sono stati pubblicati nel loro insieme in M. GYSSELING (a cura di), *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300)*, Reeks II: *Literaire handschriften*, Deel 1: *Fragmenten*, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1980, pp. 287-298. Un nuovo gruppo di frammenti, ritrovati alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco alla fine degli anni Ottanta, è edito in J. GOOSSENS, *Die Servatiusbruchstücke. Mit einer Untersuchung und Edition der Fragmente Cgm 5249/18, 1b der Bayerischen Staatsbibliothek München,* «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», CXX, 1991, pp. 1-65.

cazione adottate siano essenzialmente le stesse nel *Sente Servas* e nell'*Eneide*, nonostante la differenza di genere letterario. I versi brevi, che tendono alla regolarità e a non superare le quattro arsi; le rime baciate; lo sforzo per evitare, ovunque possibile, di ricorrere ad assonanze; l'assenza di strutturazione in strofe: sono, queste, caratteristiche che il *Sente Servas* ha in comune con l'*Eneide* e che Heinric deriva dal modello del romanzo francese in distici ottosillabici, tanto da indurre alcuni studiosi a parlare di «leggenda cortese» e di «epica agiografica»[13]. Tali caratteristiche sono coerenti con la strategia adottata da Heinric nella rielaborazione della fonte latina, cui si mantiene rigorosamente fedele – soprattutto nella prima parte, in cui viene narrata la vita del santo – nella *fabula* e nell'intreccio, mentre opera una forte espansione sul piano del discorso, sia inserendo informazioni sul contesto geografico e storico assenti nella sua fonte sia, soprattutto, drammatizzando fortemente il testo di partenza, introducendo motivazioni sottaciute e implicite nella *Vita* e osservazioni sulle reazioni psicologiche delle persone coinvolte nella narrazione, commentando gli eventi e sottolineandone il significato sia con interventi diretti della voce narrante sia con l'uso dell'aggettivazione, trasformando infine in dialogo passi in discorso indiretto.

Un esempio di quest'ultimo tipo di espansione e drammatizzazione è dato dal passo in cui un angelo appare a Servazio, a Gerusalemme, per comunicargli l'ordine divino di lasciare la Terra Santa e mettersi in viaggio per la città di Tongres, di cui è destinato a divenire vescovo. Il testo della *Vita* è, come di consueto, estremamente conciso: in poche righe l'agiografo riferisce l'apparizione dell'angelo e l'ordine impartito a Servazio. Heinric introduce invece un dialogo in cui non solo vengono rese esplicite le ragioni del viaggio, ma anche i timori del santo e il modo in cui il messaggero divino riesce a convincerlo. Il dialogo, inoltre, viene rappresentato nel contesto in cui ha luogo: Servazio sta dicendo messa e l'angelo gli comunica a bassa voce il messaggio di Dio, così da farsi sentire solo da lui. Il risultato è una scena vivace, in grado di tenere viva l'attenzione di chi ascoltava la lettura del testo:

> Eyns daechs hij die misse sanck
> ende hij stont in sijnen gebede
> all die wile dat hij die stille dede.

---

[13] Sulle strategie di composizione e di versificazione messe in atto da Heinric, sulla derivazione da modelli francesi e sulle analogie formali tra *Sente Servas* ed *Eneide* si vedano soprattutto J. VAN DAM, *De letterkundige betekenis van Veldeke's Servatius*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», XLVII, 1928, pp. 202-250; J. GOOSSENS, *Oudnederlandse en Vroegmiddelnederlandse letterkunde*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», XCVIII, 1982, pp. 241-272; J. GOOSSENS, *Literairhistorische vragen*, cit., pp. 291-292.

Der enghel Gods all daer quam
ende seide hoem dat hij wale vernam
stille ende nyet ouerluyt:
«Servacius», sprack hi, «Gods druyt,
ich come vanden ghewarighen Gode
ende ben hier tot dich sijn bode.
Mich hevet der werelt Heylant
doer goet hier tot dich ghesant.
Du salt leysten sijn ghebot.
Dich ontbuyt der warighe Godt
dattu salt varen in Gallia.
Du salt busscop werden dae.
God wilt dattu daer vares
ende dae die keerstenheit verwares,
dattu sijne woert daer breydes
ende dijnen sterfdach daer verbeydes.»
Doen sprack der heilige man:
«Heer, ich en weyt noch ich en kan
weder den weech noch die lant».
Der enghel andworde te hant:
«Onse Heer sall dich wale bewaren.
Ich sall mit dich daer henen varen
ende sal dich daer heenen leyden.
Du en salt nyet langhe beyden.
Dat ontbiet dich die Gods sone.
Du moghes vroliken aen goen.
Dich en derff der weech nyet duncken swaer.
Daer hevet bij nae VII jaer
eyn busdom gheweest meysterloes.
Du bist der gheen dien God verkoes,
want hem dijn dienst believet wale.»
Sinte Servaes antwoerde nae dien:
«Ich leyste gherne sijn gebodt.
Gheloeft sijn onse Here Godt
ommermeer sonder eynde,
soe waer dat hij mich seynde.»
(I, vss. 384-422)

Un giorno, mentre cantava messa,
ed era immerso nelle sue preghiere
e pregava in silenzio,
gli apparve l'angelo del Signore
e gli disse in modo da farsi sentire
parlando però sottovoce:
«Servazio», gli disse, «amico di Dio,
vengo da parte del vero Dio

e sono qui come suo messaggero.
Il Salvatore del mondo
mi ha mandato da te nella sua bontà.
Devi ubbidire al suo ordine.
Il vero Dio ti comanda
di recarti in Gallia.
Lì diventerai vescovo.
Dio vuole che tu vada là
come protettore della cristianità,
per diffondere le sue parole
e che lì attenda il giorno della tua morte.»
Disse allora il santo uomo:
«Signore, non so come fare,
non conosco né la strada né il paese.»
Rispose subito l'angelo:
«Nostro Signore ti assisterà.
Io verrò con te
e ti condurrò alla meta.
Non devi aspettare a lungo.
Questo ti ordina il figlio di Dio.
Puoi metterti in cammino con gioia.
Il viaggio non deve sembrarti difficile.
Da quasi sette anni
una diocesi è prova di pastore.
Tu sei colui che Dio ha scelto
perché gli è gradito il tuo servizio.»
Rispose allora San Servazio:
"Volentieri ubbidisco al suo ordine.
Sia lodato Dio nostro Signore
in eterno,
ovunque egli mi invii.»

Un altro significativo esempio delle strategie di rielaborazione e amplificazione adottate da Heinric può essere individuato nel passo in cui Servazio riceve in sogno l'annuncio dell'invasione unna e ne fa immediatamente partecipi le comunità cristiane delle Gallie. La fonte latina si limita a riferire, in poche frasi, del sogno e dell'annuncio dato da Servazio ai confratelli della minaccia rappresentata dalle barbariche falangi degli Unni[14]. Nel *Sente Servas* viene invece subito introdotto il nome del malvagio sovrano degli Unni, in quanto già la visione profetica rivela

[14] A. KEMPENEERS, *Hendrik van Veldeke en de bron van zijn Servatius*, Antwerpen-Leuven, Veritas-J. Reekmans-Vanderwaeren, 1913, p. 7.

dat Attela soude comen,
der Hunen coninck die heere,
eyn heyden errere,
mit groter heer cracht,
die altoes teghen Gode vacht (vss.1068-1072).

che Attila sarebbe venuto,
il potente re degli Unni,
un empio pagano,
con la forza di un grande esercito,
lui che sempre combatteva contro Dio.

Mentre la *Vita* latina, inoltre, narra soltanto l'immediata azione del santo per preparare i confratelli alla catastrofe imminente, Heinric non solo indica espressamente che l'invasione unna rappresenta un castigo per la disobbedienza degli abitanti della Gallia (vv. 1073-1079), rendendo così esplicito il legame causale tra la cacciata di Servazio da Tongres – narrata in precedenza – e la punizione divina, ma sottolinea anche il dolore che le sofferenze cui il suo gregge, pur colpevole, sta andando incontro provocano nel santo:

Doen dat der heilighe man vernam,
Sinte Servaes, die ghetrouwe,
doen hadde hijs groten rouwe (vss. 1080-1082).

Quando venne a saperlo il santo uomo
San Servazio, il devoto,
ne ebbe un gran dolore.

Un'inserzione di questo tipo non ha evidentemente solo la funzione di rendere più chiare al pubblico le implicazioni del testo, ma fa soprattutto appello all'emotività degli ascoltatori. All'attenzione e alla partecipazione del pubblico, d'altro lato, fanno appello anche gli interventi della voce narrante: «Nu verneemt voert meer» («Acoltate inoltre», vs. 199); «Verhoert noch eyn schone dinck» («Sentite un'altra cosa bella», vs. 279); «Ich en seghe uch nyet vorwaer» («Davvero non vi dico», vs. 377), ecc. Quest'intento non è probabilmente assente nemmeno nell'uso della variazione – senz'altro utile ai fini della versificazione e della rima – soprattutto quando a essere ribadita è la santità stessa di Servazio («Doen sinte Servaes die gherechte / die getrouwe Gods knechte» , «Quando San Servazio, il giusto, / il fedele servo di Dio», vss. 1097-1098). Senza rinunciare a trarre dalla storia di Servazio e dei suoi miracoli un insegnamento edificante, anzi esplicitando e spiegando

le ragioni morali e religiose di ogni atto del santo, Heinric ne sviluppa tuttavia quell'aspetto d'intrattenimento romanzesco potenzialmente implicito nel genere agiografico[15]: tutta la prima parte della leggenda racconta la vita avventurosa del santo vescovo, l'elezione miracolosa, la cacciata dalla sua diocesi su istigazione del demonio, la profezia dell'invasione unna, il pellegrinaggio a Roma e l'incontro con Attila, il ritorno in Gallia e, infine, la morte serena. E tutta la vita di Servazio è costellata di miracoli che non solo ne manifestano la santità, ma dispiegano dinnanzi al pubblico i portenti del meraviglioso cristiano, tanto più emozionante in quanto la tradizione ecclesiastica gli conferisce quella garanzia di verità assente nei racconti di finzione. I miracoli si susseguono quindi nella seconda parte, attraversando la storia – di Maastricht, della Lotaringia, dell'Impero – e intrecciandosi ad essa, formando una catena di brevi racconti vivaci e in sé conclusi, di cui sono spesso protagonisti i nobili della regione e gli stessi imperatori.

Pur nei limiti posti dalla differenza dei testi assunti come base di partenza della rielaborazione, dunque, il *Sente Servas* non si distanzia, per tecnica di composizione e di versificazione e per strategia di narrazione, dall'*Eneide*, e questo rappresenta un forte indizio utile a stabilire il pubblico cui la leggenda era rivolta e la funzione cui era destinata. Tra gli anni Sessanta e Settanta del XII secolo, nella fase aurorale della vita letteraria delle corti tedesche e nederlandesi e mentre cominciava a farsi sentire l'influsso della nuova letteratura cortese d'area romanza, è del tutto plausibile, infatti, che Agnese di Loon abbia incaricato Heinric van Veldeken di comporre un testo al contempo edificante e di intrattenimento, incentrato su quella che era, all'epoca, la principale figura d'identificazione della comunità locale, una figura in cui le diverse classi sociali potevano riconoscere un antecedente, un esempio e un fondatore, al di là della frammentazione politica del territorio e dei conflitti fra differenti poteri e istituzioni. Il pubblico cui il testo si rivolgeva doveva dunque essere quello stesso ambiente di corte – sia pure di una diversa corte – che di lì a qualche anno avrebbe dimostrato il suo entusiasmo per l'opera epica di Heinric, arrivando a privarlo del suo manoscritto, ma favorendo d'altro canto la composizione e la diffusione dell'*Eneide* e decretandone la fama per i secoli a venire. Ascoltando il racconto della vita e dei miracoli di Servazio nella forma raffinata e avvincente conferitagli da Heinric, la corte di Loon poteva sperimentare il nuovo piacere della letteratura e, nello stesso tempo, trovare conferma della propria fede e della propria identità.

---

[15] R. GRÉGOIRE, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 1996[2], p. 205.

Gli aspetti ideologici presenti nella leggenda e spesso sottolineati dalla critica – l'insistenza sulla chiave ricevuta direttamente da San Pietro; il silenzio sulla figura del Papa; la parte attiva svolta nel racconto da diversi imperatori – non vanno quindi interpretati quali elementi di un'operazione di propaganda (operazione che presupporrebbe un pubblico ben distinto dall'ambiente in cui il testo è stato composto, un pubblico da influenzare e da convincere), ma come espressione di una visione del mondo, della storia e della politica contemporanea condivisa dalla corte di Loon e dal Capitolo di San Servazio, accomunati nel processo di produzione della leggenda di Heinric come dalla scelta di schierarsi con la casa di Svevia nel conflitto tra Papato e Impero[16].

San Servazio e la conversione di Attila

Un'ultima questione relativa alle relazioni tra la leggenda agiografica di Heinric e la tradizione epica tedesca merita di essere qui brevemente illustrata: il motivo dell'apostasia di Attila e, dunque, dei rapporti tra *Sente Servas* e *Nibelungenlied*. Come noto, la redazione C del *Nibelungenlied* introduce un riferimento alla conversione del sovrano unno e al suo successivo abbandono della fede cristiana assente nel resto della tradizione. Rispondendo all'obiezione di Kriemhilt, che si fa scrupolo di andare sposa a un re pagano, Rüedegêr afferma:

> Ern ist niht gar ein heiden, des sult ir sicher sîn.
> jâ was vil wol bekêret der liebe herre mîn,
> wan daz er sich widere vernogieret hât.
> wolt ir in, frouwe, minnen, sô möhte sîn noch werden rât (str. 1284).[17]
>
> Egli non è del tutto un pagano, siatene certa.
> È stato convertito il mio caro signore,
> ma ha poi rinnegato la fede.
> Se vorrete amarlo, signora, potrebbe ancora essere aiutato.

[16] Anche a parere di Ludo Jongen il *Sente Servas* era destinato a una lettura in ambito cortese. Jongen tuttavia avanza l'ipotesi che la contessa di Loon abbia commissionato a Heinric la sua leggenda agiografica per farne dono a Enrico, figlio dell'Imperatore Federico I Barbarossa: L. JONGEN, *The Emperor, the Saint and the Poet. For whom did Heinrich von Veldeke write the Sint-Servaaslegende?*, «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», LXV, 2009, pp. 103-116.

[17] U. HENNING (a cura di), *Das Nibelungenlied nach der Handschrift C*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1977.

Che Rüedegêr faccia in questo contesto menzione della conversione di Attila appare piuttosto sorprendente, visto che da un punto di vista cristiano l'essersi convertito e avere poi rinnegato la fede appare ben più grave che non essersi convertito affatto. Il motivo della conversione e dell'apostasia di Attila viene ripreso, con maggiore coerenza rispetto al quadro d'interpretazione religiosa delle vicende umane, nella *Nibelungenklage*[18], e con particolare enfasi nella sua redazione B. Dopo la tragedia consumatasi alla corte unna e la morte di Kriemhilt, è Attila stesso a riconoscere qui nel peccato commesso abbandonando la fede cristiana l'origine del suo immenso dolore. Tuttavia, non sperando nel perdono divino, rimane nell'errore e soccombe infine alla pazzia. La redazione B della *Nibelungenklage* precisa anche che il sovrano unno sarebbe rimasto nella fede cristiana per cinque anni:

daz ist âne zwivel wâr:
ich was kristen wol vünf jâr;
doch geschuofen si daz sider
daz ich mich vernôgierte hin wider,
und wart in als ê undertân (vss. 985-989).[19]

questo è indubbiamente vero:
sono stato cristiano per cinque anni;
ma poi [gli idoli pagani] hanno fatto sì
che rinnegassi la fede
e tornassi a essere loro suddito.

La conversione di Attila a opera di un santo e la sua successiva apostasia costituiscono un motivo diffuso nella tradizione agiografica latina. L'unico testo in volgare, sia in area tedesca che nederlandese, a farne menzione prima del *Nibelungenlied* e della *Nibelungenklage* è tuttavia proprio il *Sente Servas* di Heinric van Veldeken:

den heydenen errere
dien wijsde hij ende leerde
went dat hijne bekeerde,

---

[18] La *Nibelungenklage* è un poema tedesco, probabilmente più recente rispetto al *Nibelungenlied*, in cui vengono narrati i fatti successivi al massacro dei Burgundi descritto nel *Lied*: le esequie dei caduti, la disperazione e la pazzia di Attila, il ritorno in patria di Dietrich e di Hildebrant e l'ascesa al trono burgundo del figlio di re Gunther. Cfr. F. FERRARI, *Rielaborazioni medioevali della leggenda nibelungica* in V. DOLCETTI CORAZZA-R. GENDRE (a cura di), *Lettura di testi tedeschi medioevali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 3-44.

[19] J. BUMKE (a cura di), *Die 'Nibelungenklage'. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1999.

dat hij doupe van hoem ontfinck
die hij boeslijck aue ghinck,
want hij waert weder heyden,
doen sij waren gescheyden (vss. 2010-2016).

Quel pagano miscredente
egli ammonì e istruì
fino a convertirlo
ed egli accettò da lui il battesimo
che malvagiamente rinnegò,
egli tornò infatti a essere pagano
quando si furono separati.

Da questo dato di fatto, diversi studiosi hanno dedotto una dipendenza della tradizione nibelungica, su questo punto, dall'opera di Heinric. Che la redazione C del *Nibelungenlied* abbia tratto direttamente dal *Sente Servas* l'informazione sull'apostasia di Attila è un'ipotesi che non può essere affatto esclusa. C'è tuttavia almeno un elemento che dovrebbe indurre a prudenza e che riguarda la tradizione cui ha attinto lo stesso Heinric. Egli infatti, come abbiamo visto, deriva le linee della sua narrazione dalla *Vita*, che a sua volta riprende l'episodio di Attila senza sostanziali variazioni dai *Gesta*. La *Vita* (come i *Gesta*) si limita però a menzionare la cattura di Servazio a opera degli Unni, i miracoli che manifestano la santità del prigioniero, il colloquio tra il santo e il re barbaro (di cui non viene detto il nome) e l'accettazione del battesimo da parte di quest'ultimo. Di una sua successiva apostasia non viene fatta parola. Il racconto dell'apostasia nel *Sente Servas* deve dunque provenire da altrove. L'identificazione del capo unno che si converte al cristianesimo e il racconto della sua apostasia, in effetti, non sono contributi originali di Heinric: il motivo si ritrova infatti già pienamente articolato nel testo che costituisce la fonte dei *Gesta* e – almeno in parte – della *Vita*, vale a dire negli *Actus Sancti Servatii* di Jocundus: nel riferire la partenza di Servazio da Roma e la sua cattura da parte degli Unni, Jocundus identifica esplicitamente il loro re con Attila. In seguito viene narrata la conversione del re – senza più farne esplicitamente il nome – e la sua successiva apostasia, ad opera delle macchinazioni di Satana. Se Heinric non ha tratto l'episodio dell'apostasia di Attila direttamente da Jocundus, dobbiamo supporre che il racconto gli sia stato riferito oralmente, forse da parte dei canonici del Capitolo di San Servazio o, forse, che tale racconto circolasse negli ambienti ecclesiastici – o, più generalmente, eruditi – almeno nelle regioni in cui il culto del santo era diffuso.

L'ipotesi di una relazione diretta tra il *Sente Servas* e la tradizione nibelungica mantiene dunque la sua credibilità, ma non può essere escluso che

l'estensore della redazione C del *Nibelungenlied* (e l'autore della *Nibelungenklage*) e Heinric abbiano attinto a un patrimonio di racconti edificanti a circolazione (anche) orale. In ogni caso, la presenza di questo episodio sia nell'agiografia in lingua latina che nella leggenda nederlandese di Heinric e nell'epica tedesca manifesta la contiguità e la permeabilità tra diverse tradizioni e generi letterari, in un costante processo di rifunzionalizzazione dei motivi narrativi in relazione alle finalità per cui i testi venivano redatti, alle situazioni di comunicazione e al pubblico a cui si rivolgevano.

Fig. 1. Herr Heinrich von Veldeken, Codex Manesse (Cod. Pal. germ. 848, ca. 1300), fol. 30r

LETIZIA VEZZOSI

REYNAERT E IL SUO MONDO
SULLE TRACCE DELLA VOLPE

L'epopea della volpe

Se si conducesse un'inchiesta nei vari paesi europei su quali opere possano essere considerate una pietra miliare della letteratura medievale, indubbiamente sarebbero nominate la *Divina Commedia*, la *Chanson de Roland*, il *Cantar de mio Cid*, probabilmente anche il ciclo arturiano di Chrétien de Troyes, i *Canterbury Tales* di Chaucer o *Sir Gawain and the Green Knight*, il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach o *Tristan* di Gottfried von Strassburg. Alla stessa domanda un neerlandese non esiterebbe a rispondere *Van de vos Reynaerde*.

Quest'opera, tanto nota agli specialisti, è ormai quasi del tutto sconosciuta al di fuori dei Paesi Bassi e del Belgio. Tuttavia, non è sempre stato così. A partire dal XII secolo, quando in Francia si raccolsero sotto il titolo di *Roman de Renart* le *branches* originali dell'epopea della volpe, l'Europa intera ne venne letteralmente conquistata e in tutto il continente fiorirono rifacimenti nei vari volgari che a loro volta passarono i confini naturali dei loro paesi per contaminare e arricchire altre versioni della saga della volpe Renard.

L'epopea della volpe è quindi il risultato di un processo, in momenti e in paesi diversi, di contaminazione, rielaborazione e arricchimento senza soluzione di continuità fino all'epoca romantica. In questo intreccio, le versioni neerlandesi hanno avuto un ruolo particolarmente significativo, non solo per il loro contributo letterario e valore estetico, ma soprattutto per la loro funzione di 'cerniera' tra il centro propulsore dell'epopea, la Francia, e i paesi del nord Europa.

La direzione della diffusione delle storie della volpe Renard non è stata univoca, da un centro ad una periferia, ma almeno biunivoca, con la periferia che a sua volta diventa centro d'influenza: se il primo rifacimento fiammingo, *Van de vos Reynaerde*, nonostante sia una delle migliori versioni europee, non ha avuto grandi echi fuori dai confini, la *Reynaerts historie* quattrocentesca, con le sue edizioni a stampa, in prosa e in poesia, costituisce il centro propulsore di una nuova fase di diffusione delle avventure renardiane in tutta Europa.

Il Roman de Renart

Prima di passare alla trattazione delle due versioni medievali neerlandesi, sarà utile fornire alcune informazioni sull'opera che le ha ispirate, il *Roman de Renart*. La parola 'roman' può trarre in inganno, facendo credere che si tratti di un'opera compiuta e omogenea; al contrario, comprende un insieme di poemi, *branches*, composti da diverse mani e in tempi diversi, «translatee en romanz», come si legge nell'introduzione della *branche XII*. I vari episodi sono collegati da somiglianze così stringenti da permetterne un'unica raccolta: l'ambientazione è il regno degli animali (a loro volta, antropomorfici); le vicende ruotano tutte intorno al protagonista, la volpe *Renart*, e al tema della sua lotta implacabile con il lupo *Ysengrin* e con gli altri animali nel regno del re *Noble*, il leone. Anche in quest'opera, come in tutta la letteratura zooepica medievale[1], inclusi i bestiari, l'animale rappresenta un'allegoria dei vizi e delle virtù della propria epoca e conseguentemente l'atmosfera delle *branches* è quello della parodia della società del tempo: inizialmente quella della corte del re di Francia e successivamente della società feudale, laica e clericale.

Sulla genesi del *Roman*[2] non vi è consenso unanime: nonostante gli innegabili echi della favolistica classica, della tradizione letteraria zooepica e dei racconti popolari, la principale fonte d'ispirazione[3] è indubbiamente l'*Ysengrimus* del 'maister Nirvard' scritta a Gent intorno al 1150: opera stilisticamente raffinata, in cui compaiono per la prima volta i nomi *Reinardus* per la volpe e *Ysengrimus* per il lupo. Questa non è la sola, ma sicuramente la più ampia favola antropomorfica con i suoi 6574 versi, frutto della rielaborazione della materia esopica e medievale tra cui *Ecbasis Captivi*[4], la *Fecunda ra-*

---

[1] Cfr. H.R. JAUSS, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, Niemeyer, 1959.

[2] Esiste una lunghissima *querelle* tra i cosiddetti 'folkloristi', gli 'Esopisti' e coloro che sostengono una posizione intermedia – secondo cui il *Roman de Renart* e i suoi più antichi rifacimenti *Reinhart Fuchs* e *Van de vos Reynaerde* si basano sia sulle favole classiche, sia sulla poesia monastica latina sia su racconti popolari – fin da J. GRIMM, *Sendschreiben an Karl Lachmann, über Reinhart Fuchs*, Leipzig, Weidmann, 1840.

[3] Si consiglia a proposito del rapporto con le fonti la lettura di U. LEO, *Die erste Branche des Roman de Renart nach Stil, Aufbau, Quellen und Einfluss*, Göttingen, Dieterischen Universitäts-Buchdrückerei, 1966, a cui si contrappone J. VAN MIERLO, *Het vroegste Dierenepos in de Letterkunde der Nederlanden*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1943, sostenitore dell'ipotesi della rielaborazione popolare della materia esopica in stile germanico.

[4] Già qui il lupo e la volpe sono nemici. Il re degli animali, il leone, è malato; tutti gli animali suggeriscono una cura, tranne la volpe, ragion per cui il lupo ne chiede l'impiccagione; la volpe viene chiamata a difendersi e, quando si presenta scusandosi per essere stata in pellegrinaggio,

tis di Egbert di Liège, i canti goliardici come *Sacerdos et Lupus*, oppure *Vita Mahumeti* di Embricho di Mainz (per la parte finale dell'opera, ovvero la morte del lupo) e la *Disciplina Clericalis* di Pietro Alfonsi[5]. Nirvard, rivolgendosi ad un pubblico monastico, ritrae nell'avido lupo l'allegoria del monaco corrotto che, seppur protagonista, è un personaggio negativo e pertanto destinato giustamente a soccombere alle astuzie del suo nemico, la volpe, icona dei poveri e dei sottomessi che possono trionfare grazie alla loro furbizia. Senza dubbio, echi di tutta questa letteratura medievale di origine monastica si ritrovano nei vari episodi del *Roman de Renart*, i cui poeti, però, appartenendo a una società feudale e cavalleresca, trasformano i protagonisti in baroni e spostano l'ambientazione dalla vita monastica alla corte.

Le *branches* del *Roman de Renart* sono state tramandate in tre collezioni (α, β, γ) tutte risalenti al XIII secolo, delle quali nessuna tuttavia contiene tutte le *branches*. Anche se è ben difficile stabilire quale fosse l'archetipo[6], si può affermare con una certa tranquillità che il *Roman* si è creato intorno al ramo più antico (II-Va[7]) scritto intorno al 1174, probabilmente da quel Perrot citato nel prologo[8] della *branche* I – da leggersi come Pierre de Saint-Cloud –, che contiene l'origine della faida tra la volpe e il lupo: l'adulterio tra Renart e Hersent, la moglie di Ysengrin, e la successiva violenza di Renart su Hersent che porta al procedimento legale presso la corte del re. A questo nucleo ini-

---

consiglia di scuoiare il lupo e di avvolgere il leone nella pelle; così viene fatto e, una volta guarito il leone, la volpe sostituisce il lupo come reggente.

[5] Raccolta di novelle morali in forma di dialogo di origine araba e persiana. Anche qui ricorrono le figure della volpe e del lupo e il famoso episodio del pozzo (*exemplum* XIII), ma solo nei rifacimenti più tardi come il *Chastoiement d'un père à son fils*, compaiono i nomi di *Renart* e *Ysengrin*. Tredici dei suoi apologhi vengono da Caxton inseriti nella sua traduzione delle fiabe di Esopo.

[6] Sulla questione dell'archetipo del *Roman de Renart*, esiste una letteratura sterminata: si consiglia E. MARTIN, *Observations sur le Roman de Renart*, Strasburg, Trübner, 1887, P. PARIS, *Les Aventures de Maître Renard, suivi de Nouvelles Recherches sur le Roman de Renard*, Paris, A. le Clere et Cie, 1861 e, più recentemente, E. NIEBOER-J.Th. VERHULSDONCK, *Lais, fabliau's, Roman de Renart* in R.E.V. STUIP (a cura di), *Franse literatuur van de Middeleeuwen*, Muiderberg, Coutinho, 1988, pp. 121-139.

[7] La numerazione segue quella stabilita da E. MARTIN, *Observations sur le Roman de Renart*, cit. e corrisponde alle seguenti storie: *Renard et Chantecler; Renart et la mésange; Renart joué par Tibert; Renart et le corbeau; L'adultère, ensuite le viol d'Hersent; l'escondit de Renard*.

[8] «Perrot, qui son engin et s'art / Mist en vers fere de Renart / Et d'Isengrin son cher coupere, / Lessa le meus de sa matere: / Car il entromblia le plet / Et le jugement qui fu fet / En la cort Noble le lion / De la grant fornicacion / Que Renart fist, qui toz maus cove, / Envers dame Hersent la love» (vss. 1178-1184 : «Perrot che mise il suo talento / e la sua arte a far versi su *Renart* / e su *Isengrin*, suo caro compare, / trascurò il meglio della sua materia, / perché dimenticò il processo / e il verdetto, pronunciato / alla corte di Nobile il leone, / sulla gran fornicazione / che *Renart*, che tutti i vizi cova, / commise con donna *Hersent*, la lupa»).

ziale si sarebbero aggiunte immediatamente, tra il 1175 e il 1180, altre sei *branches*[9], scritte da autori diversi, costituendo una prima raccolta, forse opera di un collezionista del XII secolo, che costituirebbe l'archetipo[10] e alla quale si sarebbero aggiunte, agli inizi del XIII, altre undici *branches*. Alla metà del medesimo secolo risalgono gli ultimi ampliamenti, in cui, oramai, si è persa ogni traccia del comico per lasciare spazio ad un'aspra satira dei costumi e della società del tempo.

Nel corpo più antico del *Roman de Renart* i contendenti, ancora non eccessivamente antropomorfizzati, rappresentano due vassalli il cui conflitto, scatenato da motivi personali, dev'essere necessariamente sedato dal sovrano per non mettere a repentaglio la pace generale. Pur mantenendo il carattere di racconto popolare centrato sulla parodia della società feudale e monastica del tempo e dei generi letterari coevi (per esempio, il *Roman de la Rose*), la ricerca dell'effetto comico è preponderante su ogni altro elemento. Invece, già a partire da *Le Plaid*, ma soprattutto nelle *branches* più tarde, la figura stessa dell'eroe *Renart* si trasforma e diventa una sorta di fuorilegge che con la sua condotta mette in crisi l'ordinamento sociale nel suo insieme; per cui alla parodia si sostituisce la satira e al comico il tono moralizzante, enfatizzato da una maggiore antropomorfizzazione dei personaggi.

La *branche I*, o *Le Judgement de Renart, ou Le Plaid*, rappresenta probabilmente l'episodio[11] più famoso del *Roman de Renart*, tanto da costituire il punto di partenza per i molti rifacimenti oltre confine, tra cui le versioni neerlandesi. Infatti, il *Plaid* (con *Le siège de Maupertius* e *Renart teinturier*, *Renart jongleur*) con le sue sette unità narrative, contiene le principali scansioni della storia riproducendo in scala ridotta la struttura di tutto il *Roman de Renart*, quasi fosse una sorta di antologia delle avventure della volpe.

---

[9] Tra cui *Le Judgement de Renart, ou le Plaid* (I).

[10] J. GRIMM, *Sendschreiben an Karl Lachmann*, cit., che cura la prima edizione del *Reinhart Fuchs* nel 1834, era anch'egli convinto che l'opera medio tedesca fosse stata composta verso la metà del XII sul modello di un poema francese esistente nel nord della Francia fin dagli inizi del XII secolo e andato perduto.

[11] In sintesi, Renart è chiamato a fronteggiare le accuse mosse da Ysengrin e Chantecler. Viene convocato a corte per ben tre volte, prima da Brun l'orso, poi dal gatto Tibert e infine, con successo, dal tasso Grimbert. Condannato a morte, Renart chiede la grazia, promettendo di mettersi sulla retta via e di intraprendere un pellegrinaggio in Terra Santa. Mosso a compassione, il re Noble accetta. Invece appena lasciata la corte come pellegrino, Renart maltratta la lepre e si fa beffe del re. Tutti i cortigiani inseguono la volpe, che tuttavia riesce a mettersi in salvo a Maupertuus.

Reynaert in Van de vos Reynaerde[12]

La prima versione neerlandese del *Roman* è un poema di 3469 versi, *Van de vos Reynaerde*, basato sulla *branche I* o *Le Plaid*, scritto in fiammingo orientale[13] e tramandato in cinque manoscritti provenienti da diverse regioni (Fiandre, Olanda, Limburgo, Gheldria/Kleef). Pur attenendosi fedelmente alla tradizione francese, l'autore rielabora tuttavia la struttura episodica del modello, dando alla narrazione una forma organica e adattando la materia narrativa alla società e al pubblico contemporanei.

Si pensa che l'opera sia destinata a un pubblico colto e bilingue[14] delle Fiandre Orientali, in altre parole alla nobiltà cittadina: i toponimi inseriti soprattutto nella seconda parte dell'opera[15], provenienti tutti dall'area intorno a Gent, dovevano sicuramente suscitare in questo pubblico un senso di familiarità. Probabilmente le Fiandre Orientali erano anche il paese d'origine dell'autore, che apostrofa Waes come «int sœte lant» («nella dolce regione», vs. 2257). Ancora problematica è la datazione oscillante tra un termine *post quem* (il 1190, anno di composizione della *branche* XII *Les Vêpres de Tibert*, cui s'ispira l'episodio della confessione di Reynaert) e un termine *ante quem* (il 1279, la datazione più tarda possibile del *Reynardus Vulpes*). Grazie ad alcune allusioni a fatti e personaggi storici[16] e a riferimenti letterari incrociati[17], la critica è sempre più concorde per una datazione intorno alla prima metà del

---

[12] Per l'edizione, cfr. A. BOUWMAN-B. BESAMUSCA (a cura di), *Reynaert in tweevoud. Deel I: Van de vos Reynaerde*, Amsterdam, Bert Bakker, 2002.

[13] Per i dettagli sull'origine fiamminga orientale dell'autore cfr. M. GYSSELING, *Speurtocht naar de Reinaert-dichter*, «Jaarboek Oudheidkundige Kring 'De vier ambachten'», Hulst, 1966/1967 , pp. 9-20.

[14] Nel poema vi sono allusioni (vss. 234-46, 1648-69, 1970-92) a episodi delle *branches* francesi – per esempio l'adulterio di Hersent – che l'autore poteva fare perchè il proprio pubblico ne era a conoscenza. Una familiarità con la tradizione letteraria e la lingua antico francese è data per scontata dall'autore quando introduce «Nobel die coninc» (vs. 44) specificando solo al v. 1833 «Coninc lyoen» («Re leone»), oppure quando il cane Cortoys si lamenta in francese ma è compreso da tutti i cortigiani.

[15] *Abstale* vs. 802; *Belsele* vs. 2097; *Elmare* vs. 373; *Hijfte* vss. 2262-63; *Hulsterloe* vs. 2575; *Kriekepit* vs. 2578; *Leye* vs. 2640 e *Waes* vs. 2257.

[16] Tra i personaggi storici, ricordiamo il chierico del re Noble *Botsaert* (vs. 3363 e ss.), che allude forse a Bouchard d'Avesnes, il cui matrimonio con la decenne Margherita delle Fiandre scatenò, all'epoca, numerosi allusioni satiriche, non ultimo perché Bouchard aveva precedentemente preso i voti.

[17] Nella letteratura fiamminga della seconda metà del XIII secolo si fa spesso riferimento al *Van de vos Reynaerde*, per esempio nell'*Esopet* (1250), dove compaiono il nome *Reynaert* per la volpe, oppure nel *Rijmbijbel* (finito nel 1271), in cui Jacob van Maerlant, per stabilire il valore della propria opera, afferma che «dit nes niet madox droem / noch reinard noch arturs boerden» («questo non è il sogno di Madoc, né una storia bizzarra su Renart o su Artù»)

Duecento. Dell'autore si conosce solo il nome, Willem, che compare nel prologo come autore di una precedente opera «Willem die Madocke maecte» («Willem che scrisse Madock») e in un acrostico alla fine del poema (BI WILLEME, vss. 3461-69).

L'opera si articola in tre parti: un prologo (vss. 1-40) in cui l'autore si propone di completare e rendere in *Dietsche*, volgare, la storia della volpe su richiesta di una nobildonna, seguendo così il *Leitmotiv* de *Le Plaid* e allo stesso tempo parodiando il costume letterario di dedicare l'opera a una gentildonna; una prima parte che riprende fedelmente la *branche I* francese raccontando il processo a Reynaert (vss. 41-1900), in cui la creatività del poeta emerge non nella creazione di episodi nuovi, bensì di nuovi espedienti con cui Reynaert riesce a difendersi; e un'ultima sezione, originale, (vss. 1901-3470) in cui si racconta dell'*escamotage* della volpe per scampare alla morte, ovvero l'invenzione dell'esistenza del tesoro di Ermenrik sottratto al padre e l'accusa di un complotto contro il re ordito dal lupo e all'orso. Quest'ultimo tema è sicuramente ripreso, parodiandolo, da *Carel ende Elegast*[18], poema cavalleresco degli inizi del XIII secolo, in cui si racconta di come Carlo Magno scopra la cospirazione macchinata contro di lui dal proprio cognato, e di come questi venga sconfitto da Elegast, amico di Carlo Magno, precedentemente caduto in disgrazia, che per la sua fedeltà viene riammesso a corte.

Il processo alla volpe riflette la struttura della *branche I*, in cui tutti gli animali, tranne la volpe, si presentano alla corte plenaria su convocazione del re e vi espongono le proprie lamentele contro Reynaert (Ysingrijn che denuncia lo stupro della consorte e il maltrattamento dei suoi cuccioli, il cane Cortoys il furto di una salsiccia e infine il gallo Canticleer l'uccisione della gallina Coppe), cui si aggiungono però elementi provenienti dall'antica tradizione giuridica germanica: al processo devono presenziare alcuni membri della famiglia dell'accusato (nello specifico, il tasso Grimbeert) e prenderne le difese. I vari episodi raccontati dagli animali contro la volpe ricordano alcune tra le avventure più famose del *Roman*, come *le vol du jambon* (*branche* V) e *le viol d'Hersent* (*branche* Va). Anche l'episodio della confessione di Reynaert a Grimbeert durante il viaggio verso la corte riprende *les vêpres de Tibert* della *branche* XII. Con la convocazione della volpe a corte, suscitata dallo sdegno provocato nel re dal racconto della strage degli undici pulcini di Canticleer[19], comincia e si conclude il processo in

[18] Per l'edizione italiana, cfr. F. FERRARI (a cura di), *Storia di re Carlo e di Elegast*, di Anonimo fiammingo. Torino, Lindau, 1994.

[19] Anche se l'episodio della strage è originale, tuttavia i particolari della trappola ordita dalla volpe appartengono alla *branche II* del *Roman*.

meno di venti versi (vss. 1864-84), con la condanna di Reynaert all'impiccagione. A questo punto, la volpe escogita il trucco («reynaerdye») per sfuggire alla condanna, utilizzando l'arte oratoria e sfruttando le debolezze dei suoi avversari:

Nu laetse springhen ende loepen.
Levic, si sullent noch becoepen,
Hare overdaet ende hare scampye
Mi ne ghebreke reynaerdye […]
Nu willic prouven dat ic mach
Te hove bringhen een baraet
Dat ic voer de dagheraet
In groter zorghen vant te nacht (vss. 2035-45, *passim*).

Che saltino e corrano ora.
Se sopravvivo, pagheranno
per la loro arroganza e i loro abusi.
Che l'astuzia non mi abbandoni […]
Ora voglio provare
a mettere in atto a corte un piano
che ho escogitato prima dell'alba
in grande angoscia, durante la notte.

Com'era riuscito a ingannare Bruun e Tybeert, facendo leva sulla loro ingordigia, così Reynaert riesce ora a conquistarsi la fiducia del re e della regina, sfruttandone l'avidità: grazie alla promessa di un tesoro, ottiene la grazia e contemporaneamente, con l'accusa di complotto, anche la vendetta sul lupo e sull'orso, con la cui pelle verranno preparati i suoi calzari e la borsa da pellegrino[20].

Il *Van de vos Reynaerde* si distingue dalle altre versioni per la sua natura verbale: qui la volpe non solo controbatte le accuse mosse contro di lei con «scone tale» («belle parole», vs. 1870), offrendo una versione parziale, ma convincente, dei fatti; con l'arte dell'eloquenza dipinge anche una realtà completamente distorta. Per esempio, durante il viaggio verso la corte del re, dopo aver tentato di catturare un gallo vicino a un convento, seppur bloccato dal tasso Grimbeert, continua a girarsi indietro verso il luogo dove si erano nascosti i polli; e quando il cugino lo rimprovera, Reynaert lo riprende abilmente dicendo che, così facendo, il tasso disturba le sue preghiere per la salvezza delle anime delle povere creature vittime di attacchi esterni, ma an-

[20] Si riprende il tema dello scuoiamento del lupo, già presente nella branche X, nell'*Ysengrimus* e prima ancora nell'*Ecbasis Captivi*.

che degli inganni delle pie suore (vv. 1710-1744). Analogamente, nell'episodio dell'uccisione della lepre Cuwaert nella sua dimora di Maupertuus, quando il montone Belin chiede perché Cuwaert abbia gridato, la volpe risponde che la lepre chiedeva aiuto a Belin per far rialzare la zia Hermeline, svenuta alla notizia che il nipote intendeva intraprendere un pellegrinaggio in Terra Santa (vv. 3200-3245). Le arti della retorica sono anche le armi con cui la volpe si fa beffe dei suoi avversari, una volta che ha avuto la meglio, sfruttando i loro punti deboli. Così, quando l'orso Bruun giace sull'argine del fiume, dopo esser riuscito a liberarsi dal tronco in cui aveva infilato il muso alla ricerca del miele decantato da Reynaert, la volpe prima fa finta di non riconoscerlo, confondendolo con un prete, poi loda il cappello e i guanti, ovvero le ferite alla testa e alle zampe:

Doe hine sach ligghen al een bloet
Ande ziec ende onghesont,
Den aermen beere, te dier stont
– Dat sach reynaert arde gherne –
Doe bescalt hine te sinen scherne:
Siere priester, dieu vo saut!
Kendi reyanert, den rybaut? […]
Seght mi priester, soete vrient,
bi den Heere dien ghi dient,
in wat ordinen wildi hu doen,
dat ghi draghet roeden capproen?
So weder sidi abd so pryhore? (vss. 932-45, *passim*)

Quando lo vide giacere tutto insanguinato,
ferito e in cattivo stato,
il povero orso, in quel momento
– cosa che Reynaert vide con molto piacere –
allora lo schernì per suo diletto:
Mio signor prete, Dieu vos saut!
Conosci Reynaert, il farabutto?
Dimmi, prete, mio caro amico,
per il Signore che tu servi
in quale ordine vuoi andare
visto che indossi un cappuccio rosso?
Sei un abate o un priore?

Similmente, si complimenta con il gatto Tybeert per il suo melodioso canto con cui accompagna il lauto pasto: si tratta in realtà delle grida per il dolore provocato dalla trappola in cui il gatto è caduto per la sua avidità, credendo alla promessa di trovare numerosi topi nel granaio:

Ende riep: 'Vindise goet,
die muse, Tybeert, ende vet?
Wiste nu dat Martinet,
dat ghi ter talen satet
ende dit wiltbraet dus hatet [...]
Tybeert, ghi singhet in lanc so bet
Pleecht men tes conix hove des?' (vss. 1210-19, *passim*)

E gridò: 'Li trovi buoni,
i topi, Tybeert, e grassi?
Se solo Martinet sapesse
che tu stai seduto a tavola
e mangi selavaggina a questo modo… […]
Tybeert, canti meglio che mai,
si fa così alla corte del re?'

L'abilità oratoria con cui Reynaert reinventa la realtà e sconfigge i suoi avversari non incanta il pubblico se non per divertimento, perché il narratore onnisciente, descrivendo gli eventi per come sono veramente avvenuti, mette il lettore nella condizione di discernere sempre la verità. Infatti, a differenza del modello francese, l'intento dell'autore è chiaro: il pubblico deve «verstaen met gode synne» (vs. 39), ovvero scoprire il significato profondo della storia, decifrando l'inganno e la menzogna mascherati dalle belle parole[21]. E se anche il narratore mostra talvolta simpatia per i tranelli di Reynaert e apprezzamento per la sua arte oratoria, non ne fa comunque un eroe, anzi spesso lo descrive come perfido e malvagio[22], «fel». Come del resto non sono eroi neppure i suoi avversari che il pubblico è chiamato a giudicare moralmente nello stesso modo in cui il re chiede ai suoi baroni di giudicare Reynaert (vss. 1879-80).

Reynaert è un signore come i suoi avversari, ma non appartiene al mondo ordinato della corte; i suoi luoghi sono le regioni selvagge, dominate da scure foreste e sentieri tortuosi, dove alla fine troverà scampo con la sua famiglia. Come Reynaert sovverte con la sua presenza l'ordine feudale, così, al di fuori del mondo ben ordinato della corte, gli altri animali corrono pericoli fisici e

[21] Lo stesso ammonimento si trova nel prologo dell'*Esopet*, dove si legge ai vss. 19-22: «Maer merket ende hoert / Meer die redene dan die woert. / Ontdoet elc wort, ghi vinter in / Redene ende goeden sin» («ma ascolta bene il signicato piuttosto che le parole. Sciogli ogni parola, e vi troverai raziocinio e buon senso»).

[22] Questo epiteto è usato spesso, ma esclusivamente nella prima parte. Dopo il vs. 1901, ovvero nella sezione frutto della creatività del poeta fiammingo, compare solo al vs. 2520, quando la regina convince il re a credere alle parole di Reynaert: per quanto 'malvagio' possa essere stato in passato, in quella circostanza deve aver detto la verità sul tesoro e sulla congiura, se dicendola ha accusato i propri stessi parenti.

morali: fuori dalle mura si avventura Canticleer con i suoi pulcini, su una strada tortuosa l'orso Bruun rimane vittima della propria ingordigia, «buter rechter vaert» («oltre la retta strada», vs. 1694) Reynaert medita di balzare sui galli del convento, nella foresta vicino a Hulst il re va a cercare il tesoro.

Tuttavia Reynaert non è semplicemente il nemico numero uno dell'armonia feudale, di cui il re è il garante. Al contrario, proprio il sovvertimento da lui prodotto mette in luce le crepe della società feudale del *Van de vos Reynaerde* che non è più quella del *Roman*, bensì quella travagliata dalle tensioni tra l'aristocrazia fiamminga in cui il conte era sovrano ma anche vassallo del re di Francia. Conseguentemente, il re non è più il garante dell'armonia feudale. Egli stesso si pone in conflitto con i suoi vassalli maggiori, quando, pur di credere alle parole della volpe che gli promettono un tesoro, fa incarcerare i vassalli Bruun e Ysingrijn, colpevoli, a detta di Reynaert, di aver cospirato contro di lui: crimine a cui pone rimedio commettendo ulteriori ingiustizie, ovvero consegnando Belin e Reynaert e i loro parenti alla mercé dei lupi e degli orsi per l'eternità, capovolgendo così l'immagine della pace feudale della corte dove predatori e prede vivono in armonia.

Con il parallelismo tra la mendace accusa di tradimento di Fyrapeel e la calunnia d'infedeltà di Reynaert, l'autore, preoccupato per il declino della società feudale, svela così al pubblico, in una sorta di epica cavalleresca rovesciata, i meccanismi di potere all'interno della corte, le cui azioni non sono poi così diverse da quelle di Reynaert, che alla fine appare il vassallo ribelle che preferisce l'esilio nelle terre incolte e incolte («die woestine» vs. 3329) piuttosto che riconciliarsi con il sovrano e così aderire alle 'regole' di corte.

Reynaert nella Reynaerts Historie[23]

Grande dev'essere stata la popolarità del *Van de vos Reynaerde* negli anni successivi, come dimostrano sia il numero e la varia provenienza geografica dei testimoni giunti a noi sia l'adattamento latino, *Reynardus vulpes*[24], scritto probabilmente a Bruges tra il 1272 e il 1279 da un certo Balduinus Juvenis, in cui l'adesione al testo fiammingo è quasi totale. Lo testimonia ancor più la *Reynaerts historie*, in cui il poeta dichiara, riprendendo il *Leitmotiv* sia della

[23] Per l'edizione, cfr. P. WACKERS, *Reynaert in tweevoud Deel II: Reynaerts historie*, Amsterdam, Bert Bakker, 2002.

[24] Per l'edizione, cfr. R.B.C HUYGENS (a cura di), *Reynardus vulpes. De Latijnse Reinaert-vertaling van Balduinus Iuvenis. Critisch uitgegeven en vertaald*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1968, basata su Denveter, Stads-or Atheneumbibliotheek, Inc. VIII C 8 (4).

branche I sia del poema fiammingo, di voler completare la storia di Reynaert con quanto finora non è stato detto. Infatti, il poeta riscrive il modello, ovvero il *Van de vos Reyanerde*, quasi parola per parola, cambiando soltanto il finale: la volpe non fugge in terre selvagge, ma rimane nella propria dimora a Maupertuus. Sull'identità di questo poeta esistono solo supposizioni: si pensa che si tratti di un personaggio legato alla famiglia Van Diksmuide della città fiamminga di Ypres, come dimostrerebbe l'acrostico dei versi 7785-7791, DISMWDE (Dismuude), sul modello del *Van de vos*. A quest'area geografica farebbero pensare anche i numerosi toponimi presenti solo nella seconda parte del poema[25].

Alla riscrittura del modello, segue una continuazione di circa 4300 versi che riprende, in modo originale, il tema del processo[26], intersecandolo con la materia della *branche VI* o *Le combat singulier de Renart et d'Isengrin* e arricchendo il tutto di episodi prevalentemente nuovi[27]. Durante i festeggiamenti per celebrare la riconciliazione e la riammissione a corte di Ysingrijn e Bruun, arrivano a guastare l'atmosfera gioiosa nuove lagnanze contro l'eterno assente, Reynaert, da parte del coniglio Lampreel, a malapena scampato ai suoi agguati, e del corvo Corbout, che porta con sé un mucchietto di piume, ovvero i resti della povera consorte Scerpene. Il re decide di convocare di nuovo la volpe affidando ancora il compito al tasso Grymbaert che, spiegandole la gravità della situazione, la convince a partire. Durante il viaggio, la volpe sente nuovamente il bisogno di confessare i suoi misfatti, tra cui l'inganno al re e le aggressioni al corvo e al coniglio. Al processo, in cui vittime e carnefice si accusano e si difendono vicendevolmente, Reynaert intesse un lungo racconto infarcito di massime morali e raffinate menzogne per discolparsi dalle vecchie e nuove accuse fino a fingere di non sapere della morte di Cuwaert e a ordire l'ennesimo inganno (l'esistenza di gioielli) per distogliere l'attenzione del re, compiacendone la cupidigia. La sua abilità oratoria è tale che prima Lampreel e Corbout abbandonano il processo e poi

---

[25] *Everdingen* (v. 3997), *Helre broeck* (v. 6882), *Drongenlingen* (v. 5333), ecc. Sulla presenza di toponimi delle regioni settentrionali, interpolate dai copisti dei manoscritti a noi pervenuti, e sulle tracce linguistiche dialettali fiamminghe occidentali, cfr. A. BERTELOOT, *Waarom zouden wij aan Westvlaanderen denken, wanneer wij alles zo goed in Holland kunnen plaatsen? Rijmondderzoek in "reynaerts historie"* in E. COCKX-INDESTEGE-F. HANDRICKX (a cura di), *Miscellanea Neerlandica*, Leuven, 1987, pp. 389-399.

[26] Per questa 'ripetizione' del modello, cfr. M. PRANDONI, *Il doppio processo alla volpe nella* Reynaerts historie *neerlandese* in G. PERON (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 219-228.

[27] Diverse sono le fonti: prima fra tutte le *branches X*, *XVI* e *XIX*; ma importanti sono anche il *Physiologus* e l'*Aesopus Latinus*.

il lupo stesso, inizialmente pronto a ricordare le malefatte[28] di Reynaert, rinuncia a controbattere e lo sfida a duello:

Hy can sijn loosheit cleden so wel
Recht off ewangelien waren.
Hier off en weet nyement twaren
Dan wi souden wijt dan betugen?
Tis beter dat wi nygen ende bugen
Dan wi dair tegen hem om vochten,
Want wi ons niet verweren en moechten (vss. 4640-6).

Riesce a travestire la sua scaltrezza così bene
da sembrare verità del Vangelo.
Nessuno, se non noi, conosce la verità.
Dovremmo allora testimoniare?
È meglio arrendersi
che lottare contro di lui,
perché non riusciremmo a difenderci.

Al duello di parole segue un vero e proprio duello in cui lupo e volpe si affrontano come animali veri a colpi d'artigli, al contrario della versione francese dove i due contendenti si affrontavano come cavalieri medievali in un combattimento armato. Anche questa volta, Reynaert esce vincitore, ma non fugge dalla corte, entrando invece a farne parte a pieno titolo: conquista la simpatia e la fiducia del re che lo nomina suo consigliere[29].

La *Reynaerts historie* rispecchia, dunque, la struttura del modello anche nella seconda parte, ma si sentono gli effetti dei cambiamenti sociali e culturali dei quasi due secoli che dividono le due opere. La chiave interpretativa è in entrambi i casi di natura linguistica. Mentre nel *Van de vos* la cifra narrativa è il dialogo, qui è sicuramente il monologo, il più lungo dei quali occupa 859 versi, a discapito dell'azione che, dopo il ritorno della volpe a corte, quasi non esiste. L'*ars oratoria* diventa prerogativa dei membri del clan di Reynaert, che prendono parte alla sua difesa e ornano i propri discorsi con citazioni auliche da Seneca o dalle Sacre Scritture, evidenziando così ancor più la bassezza e l'amoralità delle proprie azioni. L'elemento narrativo, che già nel *Van de vos* aveva un'importanza centrale, viene qui amplificato fino

[28] In questa sede, Ysingrijn contamina l'episodio della stupro con l'episodio della *branche III*: *la pêche à la queque*, in cui la coda del lupo rimane incastrata nel ghiaccio.

[29] La nomina è quella di *soeverein baliuw*, carica giuridico-amministrativa introdotta dall'ultimo conte di Fiandra prima dell'assorbimento da parte dei Borgognoni (1373), data che serve da *terminus post quem* per la datazione del poema. Merita ricordare che una sorte simile tocca alla volpe dell'*Ecbasis Captivi*.

all'esasperazione, in una concatenazione di racconti inseriti dentro altri racconti. L'effetto è di disorientamento, non solo nei personaggi ma soprattutto nell'ascoltatore che vede ricreata una realtà fittizia al posto di quella vera, e quasi più 'credibile' di quella[30]. Si può dire che il tema della seconda parte della *Reynaerts historie* è proprio l'abuso o l'uso distorto della parola. Infatti, come Reynaert stesso dice, l'ipocrisia e la menzogna sono gli unici strumenti utilizzabili in un mondo corrotto:

Mer die een luegen geeft een slot
Ende seit sijn reden sonder sneven
Als oft voor hem stont gescreven,
Ende maectse alle gader doff,
dat men se bet gelooft
dan die wairheit, dats die man.
Wat const ende wijsheit is dair an
Die wairheit te seggen? Dat is goet te doen (vss. 4226-33).

Ma colui che rende perfetta una menzogna
e dice le sue parole senza inciampare,
come se stessero scritte davanti a lui,
e ingarbuglia tutto insieme così,
che vi si crede subito
come verità, questo è un uomo arrivato.
Che arte e che saggezza richiede
dire la verità? È un gioco da ragazzi.

Con questi mezzi la volpe non solo si difende dagli attacchi, ma cerca di trarne profitto personale attaccando a sua volta i propri avversari: nella *Historie*, Reynaert è perfettamente inserito nel meccanismo della corte.

L'ambiente politico riflesso nella *Historie* è quello dei Paesi Bassi del '400, quando le città fiamminghe stanno perdendo l'indipendenza, per passare sotto il controllo dei duchi di Borgogna. I Borgognoni sono impegnati in un'opera di centralizzazione burocratica grazie alla crescita dell'apparato dei funzionari, i quali, presenti tanto a corte quanto nei centri urbani, costituiscono elementi di raccordo tra la corte e i sudditi nell'esercizio del potere, per la cui gestione nascono lotte di clan. È quindi chiaro che il poeta con la sua *Historie* prende una posizione morale di aperta e spietata condanna dei costumi dell'epoca diffusi parimenti nel mondo laico ed ecclesiastico, im-

[30] P. WACKERS, *De waarheid als leugen. Een interpretatie van Reynaerts historie*, Utrecht, HES, 1986.

prontati all'ipocrisia, all'immoralità e alla cupidigia[31]. Del resto, se da una parte la critica ha visto nella condanna alla corte e ai meccanismi del potere centrale una difesa dell'indipendenza fiamminga, dall'altra, proprio il rilievo dato dall'autore all'uso scorretto e all'abuso dell'erudizione e dell'abilità oratoria per fini individualistici e spesso corrotti sembrerebbe un'accusa diretta a quella classe di amministratori e burocrati che spesso agiscono non per il bene pubblico ma per favorire i propri interessi[32].

La fortuna della volpe fiamminga

L'epopea della volpe Renard, creata nel nord della Francia e rielaborata nelle Fiandre, è stata per tutto il Medioevo fonte d'ispirazione letteraria e d'influenza culturale per l'Europa. Se enorme è stato l'influsso sulla letteratura didattica medievale[33], ben più grande è stato il successo nella letteratura profana, soprattutto nel nord Europa[34], attraverso rifacimenti e traduzioni cominciati a partire dall'inizio del Duecento, quando ancora in Francia si continuavano ad aggiungere *branches*. Di tutti i vari rami dell'epopea renardiana, la *branche I* contiene l'episodio che più ha ispirato i vari rifacimenti, quasi che il tema del processo costituisse per i poeti medievali una sorta di canovaccio su cui esercitare la propria fantasia.

Vanno certo ricordati il *Reinhard Fuchs* medio tedesco, in cui Heinrich der Glîchezaere rielabora, ordina e collega in 2266 versi diverse *branches* francesi con ingegno e originalità (alla fine del Trecento era però già caduto in totale oblio) e i 295 versi medio inglesi *Of the Vox and of the Wolf*, resa fedele della *branche IV*[35]. Tuttavia la fama della volpe Renard si deve soprattutto alla diffusione delle versioni medio neerlandesi. La *Reynaerts hystorie* passa velocemente in Olanda, dove se ne fece una versione in prosa, *Die historie van Rey-*

---

[31] Significativi sono a questo riguardo i nomi come *Gheeftmi* ('dammi') o *Greepsnel* ('afferra in fretta') il cui significato suggerisce il vizio che caratterizza il personaggio.

[32] P. WACKERS, *Medieval French and Dutch Renardian Epics: between literature and society* in V. KENNETH (a cura di), *Reynard the Fox. Social Engagement and Cultural Metamorphoses in the Beast Epics from Medieval Ages to the Present*, New York, Berghahn, 2000, pp. 55-72.

[33] Attraverso questo canale, l'epopea renardiana giunge nella penisola iberica con la raccolta di favole *Le libro de los Gatos*.

[34] Si ricordi, per l'area italiana, *Rainaldo e Lesengrino*, scritto in franco-italiano, l'*Epistola leonis ad asinum et leporem ut citent volpe ad presenciam suam* e *Rescriptum leporis ad leonem*.

[35] Per molti sarebbe da annoverare tra le varie versione dell'epopea della volpe Renart anche l'episodio di *Renart and Chantecler* all'interno del racconto de *The Nonne Preestes Tale* dei *Canterbury Tales*, dove il nome della volpe diventa *Russel*.

naert die vos, di cui rimangono le edizioni a stampa di Gheraert Leeu (1479) e di Jacob Jacobsz. Van der Meer (1485). Due anni dopo l'edizione in prosa di Leeu, William Caxton stampa *The history of reynaerd the fox*, che, come denuncia il nome stesso della volpe (*Reynaerd*), non è altro che una «copye whiche was in dutche» e che rappresenta l'inizio di una tradizione inglese lunga tre secoli.

Alla fine del Quattrocento, tra il 1487 e il 1490, ad Anversa compare un'edizione a stampa della *Reynaerts historie* in versi sempre ad opera di Leeu, suddivisa da Hinrek van Alckmer in capitoli preceduti da un breve sommario e arricchita da incisioni. Di questo incunabolo rimane un frammento di sette fogli, ma il nome di Hinrek van Alckmer compare anche nel prologo di un adattamento basso tedesco, *Reinke de vos*[36]. La versione bassotedesca risveglia la curiosità per le avventure della volpe in tutta Europa[37], con ristampe fino al 1660, traduzioni in alto tedesco dal 1544 al 1617 e poi in danese nel 1555, su cui si basano le edizioni in svedese e islandese, con numerose sotto-versioni, tra cui sette in latino (1567-1612). Sulla base della versione in prosa di *Reinke de vos* ad opera di Gottsched, Goethe compone il suo famoso adattamento in esametri *Reineke Fuchs, In zwölf Gesängen* (1794), da cui si genera una nuova tradizione con numerose traduzioni in molte lingue.

Il ruolo fondamentale giocato dalle edizioni a stampa delle versioni neerlandesi nel ravvivare l'interesse per l'epopea renardiana può essere percepito ancor più chiaramente pensando proprio alla sua patria d'origine, la Francia. Nel 1566 esce una ristampa del *Reynaert de vos* di Plantijn, con una traduzione in francese, in cui non si fa alcuna allusione o riferimento al *Roman de Renart*: è evidente che nel Cinquecento non se ne doveva avere più alcun ricordo. Curiosamente, è proprio in concomitanza alla diffusione e al successo di questa nuova versione francese che l'antica parola francese *goupil* 'volpe' viene definitivamente soppiantata dal nome proprio dell'eroe, per indicare appunto l'animale.

---

[36] *Reynke de vos*, di cui possediamo completa solo la copia stampata a Lubecca nel 1498, non deriva direttamente dal frammento rimastoci della stampa di Leeu, ma da un'edizione a stampa neerlandese andata perduta.

[37] Per una documentazione completa, cfr. H. MENKE, *Bibliotheca Reinaerdiana*, vol. I, *Die europäischen Reineke Fuchs-Drucke bis zum Jahre 1800*, Stuttgart, 1992.

LUISA FERRINI

LA SCELTA DI BEATRIJS
TRA AMORE SACRO E AMOR PROFANO

La leggenda

È tutta declinata al femminile la storia di Beatrijs, la suora che, dopo esser fuggita dal convento per amore e aver affrontato le più svariate peripezie, verrà salvata grazie all'intercessione della Vergine Maria, cui era rimasta profondamente devota anche nei momenti più bui della sua vita di peccatrice. La notevole popolarità di cui il racconto di questa vicenda ha goduto in epoca tardo-medievale è provata dal gran numero di manoscritti attraverso i quali è stata tramandata[1]. Tra questi si distingue il poemetto *Beatrijs* che, per la ricercatezza della forma e per la finezza delle descrizioni, viene considerato uno dei capolavori della letteratura nederlandese medievale. Lungo poco più di un migliaio di versi e composto ad opera di un ignoto autore con buona probabilità nella seconda metà del XIII secolo, esso ci è giunto attraverso tre manoscritti[2].

Non deve far meraviglia che proprio in quest'area la leggenda abbia trovato un'espressione letteraria così ricca e compiuta dal momento che già a partire dalla fine del XII secolo, in particolare nelle Fiandre, nascono e si moltiplicano i conventi e i beghinaggi femminili, all'interno dei quali fioriscono forme artistiche e letterarie che sono opera di donne o vengono create per le donne. È ad esempio alla mistica Hadewijch van Antwerpen (sec. XIII) che siamo debitori delle prime pregevolissime composizioni poetiche in medio nederlandese, nelle quali, così come avviene in *Beatrijs*, la devozione religiosa assume gli accenti e gli stilemi tipici della coeva poesia cortese. Ed è ancora nell'ambito della letteratura nederlandese di quel periodo che troviamo le testimonianze letterarie di un'altra mistica, Beatrijs van Nazareth (†1268), nel cui trattato *Seven manieren van minne*, opera che si ispira alla dottrina di Bernardo di Chiaravalle, vengono illustrati i diversi aspetti e le molteplici gradazioni in cui può manifestarsi la *minne*, ovvero quel tipo di amore

---

[1] Tuttora fondamentale per conoscere la diffusione della 'Leggenda della Sacrestana' nelle varie letterature, europee e non, è il volume di R. GUIETTE, *La légende de la Sacristine, Étude de littérature comparée*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

[2] Cfr. In proposito D.A. STRACKE, *De bronnen der Nederlandsche Beatrijs*, «Leuvensche Bijdragen», XIX, 1927, pp. 1-28 e A.M. DUINHOVEN, *De geschiedenis van Beatrijs*, Utrecht, HES, 1989.

particolarissimo che si distingue sia dal sentimento della *caritas* cristiana sia dall'attrazione di carattere carnale e che nella sfera mondana viene rappresentato dalla *fin'amor* e in quella religiosa dalla cosiddetta *Godsliefde* tanto cara ai mistici. Cominciano inoltre a diffondersi le 'Vite delle suore', un genere coltivato in particolare a partire dal XIV secolo, rappresentato da biografie, autobiografie o diari che vengono composti e diffusi all'interno delle comunità femminili quali testi di edificazione religiosa.

Per una riscoperta della *Leggenda della sacrestana* nella sua versione nederlandese si dovrà attendere in epoca moderna il periodo del Romanticismo, quando si avrà la prima edizione del poemetto[3]. A essa seguiranno lo studio comparatistico del belga Robert Guiette oltre che, accanto a sempre più approfondite indagini di carattere storico-letterario[4], condotte in particolare dagli inizi del Novecento, diverse traduzioni della leggenda in varie lingue, tra cui quella italiana[5].

La vicenda

Il punto centrale intorno al quale ruota la leggenda è costituito dal perdono che la Vergine Maria, nella sua immensa misericordia, dispensa alla suora peccatrice, un tema fortemente legato al culto della Madonna, che viene a fondersi col mistero che scaturisce dalla sua presenza accanto ai fedeli in ogni momento della loro vita quotidiana. La madre di Dio infatti non abbandonerà un attimo la propria pecorella smarrita, ma ne preparerà il ritorno al convento sostituendosi a essa nelle sue mansioni di sacrestana.

All'inizio della vicenda Beatrijs è una giovane suora bella d'aspetto, cortese nei modi, scrupolosa per quel che riguarda i compiti da svolgere.

---

[3] W.J.A. JONCKBLOET, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, Groningen, J.B. Wolters, 1868.

[4] Tra i molti che si sono occupati dell'argomento, trattando più o meno approfonditamente i vari aspetti della leggenda, devono essere citati il Watenphul per il suo studio comparato di alcune versioni della 'sacrestana' e il Gröber, che ha focalizzato la propria analisi soprattutto sull'aspetto filologico del testo. Cfr. H. WATENPHUL, *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin*, Dissertation Göttingen, Neuwied, 1904 e G. GRÖBER, *Ein Marienmirakel*, «Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Festgabe für Wendelin Förster», Halle a. S., M. Niemeyer, 1902.

[5] L. FERRINI (a cura di), *Beatrijs. La leggenda della sacrestana. Un miracolo mariano in medio nederlandese*, Pisa, Edizioni ETS, 2004. È da questa edizione che vengono ripresi i brani qui riportati con le relative traduzioni. Da ricordare anche la versione friulana di Giorgio Faggin: *Biatrîs, la perle de poesie flamande medievâl*, trad. Ğ. FAGGIN, Udin, Clape Culturâl Acuilee, 2002.

Die nonne, daer ic af began,
Was hovesche ende subtijl van zeden.
Men vint ghene noch heden
Die haer ghelijct, ic wane,
Van zeden ende van ghenade (vss. 18-22).

La suora, di cui vi dicevo,
era cortese e di nobili maniere.
Penso che ancor oggi non si possa trovare
alcuno simile a lei
nel portamento e nell'aspetto.

La ragazza non riesce tuttavia a dimenticare un cavaliere, suo compagno di giochi dell'infanzia, che amava e da cui era riamata prima di entrare in convento. Vane risultano le suppliche che rivolge a Dio perché la protegga contro le diaboliche tentazioni dei suoi sogni voluttuosi: finisce per cedere al desiderio che cresce in lei ogni giorno di più e che la porta a scrivere al giovane invitandolo a recarsi da lei. Dopo che i due si sono guardati a lungo in silenzio, lei affacciata alla finestrina della cella, lui sul sentiero, è Beatrijs a confessare per prima il proprio amore. Lui allora le propone di fuggire e i due promettono di amarsi e prendersi cura l'uno dell'altro:

"Met u willic mi aventueren
Lief, leet, tsuete metten sueren.
Nemt te pande mijn trouwe."
"Vercorne vrient," sprac die joncfrouwe,
"Die willic gherne van u ontfaen,
Ende met u soe verre gaen,
Dat niemen en sal weten in dit convent
Werwaert dat wi sijn bewent" (vss. 139-146).

"Con te voglio affrontare
le dolcezze e le amarezze della vita.
Accetta in pegno la mia promessa di fedeltà."
"Mio carissimo amore," disse la donzella,
"l'accetto con piacere,
e insieme a te verrò così lontano,
che nessuno in questo convento saprà
dove siamo andati."

Si danno poi appuntamento nel giardino del convento, accanto a una siepe di rosa canina, fiore che simboleggia l'amore; è là che il giovanotto attenderà la ragazza portandole bei vestiti in dono. Fino all'ultimo Beatrijs svolge con cura i propri compiti e, prima di scappare, si reca in chiesa. Inginocchia-

ta davanti all'altare, implorerà Cristo di perdonarla per i suoi peccati, vale a dire per non essere riuscita a reprimere il desiderio:

Minne worpt mi onder voet,
Dat ic der werelt dienen moet (vss. 213-214).

L'amore mi ha travolto,
cosicché devo servire il mondo.

E aggiunge:

Ic werde mijns sins te male quijt,
Blivic langher in dit abijt! (vss. 231-232)

Perderò completamente il senno
se continuo a indossare questa veste!

Depone quindi sull'altare della Madonna la tonaca e le chiavi della sacrestia e corre all'appuntamento. Gli abiti nuovi che indosserà al posto della tonaca ricordano da vicino quelli con i quali è abitualmente raffigurata la Vergine, cui è tanto devota: una veste di color rosso, attraverso la quale la simbologia tradizionale fa riferimento all'amore inteso non solo in senso terreno ma anche in senso spirituale, e una sopravveste di color blu, il colore del cielo e di tutto ciò che si lega alla sfera del divino, simbolo al tempo stesso della fedeltà e della pietà. Beatrijs si avvolgerà anche in veli di seta bianca, enfatizzando ulteriormente il suo legame con Maria, in quanto il bianco è da sempre simbolo di purezza e innocenza.

Durante il viaggio, Beatrijs viene assalita dalla tristezza e invoca la protezione di Dio: ha il presentimento che dovrà pentirsi del suo atto, poiché «die werelt hout soe cleine trouwe» («il mondo poco mantiene la sua fede», vs. 302). Il giovane la conforta, le ripete che nulla mai potrà separarlo da lei; nel frattempo giungono in un bosco, dove tutta la natura sembra invitare all'amore. Di quell'invito si rende interprete il suo innamorato, che si accende di desiderio:

Hi seide: "Lief, waert u ghevoech,
Wi souden beeten ende bloemen lesen,
Het dunct mi hier scone wesen.
Laet ons spelen der minnen spel" (vss. 342-345).

Disse: "Mia cara, se vuoi,
potremmo scendere da cavallo e cogliere dei fiori,
mi sembra che sia un bel posto.
Giochiamo al gioco dell'amore."

Ciò provoca lo sdegno di Beatrijs, che gli si nega dicendo che cedendogli le sembrerebbe di essere una di quelle donne che guadagnano denaro con il proprio corpo; sarà sua quando vivranno insieme e divideranno uno stesso letto. Al giovane che si scusa Beatrijs tenta di far capire che per amor suo ha rinunciato alle gioie del cielo, in confronto delle quali «al erdsche dinc es ellinde» («ogni cosa terrena è miseria», vs. 390). Per sette anni i due vivono nella ricchezza e dalla loro unione nascono due bambini. Ma più tardi, quando il denaro verrà a mancare, il suo sposo, dopo aver impegnato gemme di gran valore e dopo aver venduto persino il cavallo, sconvolto dalle difficoltà economiche, verrà meno alla sua promessa e abbandonerà l'amata e i figli. Per far sì che questi sopravvivano, Beatrijs arriverà addirittura a prostituirsi, conducendo per sette anni un'esistenza indegna. In tutto quel periodo, però, quotidianamente pregherà la Madonna, fonte di beatitudine e felicità, supplicandola di riportarla sul retto cammino – fino a che un giorno, pentita della vita che sta conducendo, si metterà in cammino alla ricerca di un aiuto e, fatalmente, verrà a trovarsi nelle vicinanze del suo convento. Ospitata da una vedova caritatevole, verrà a sapere con grande sorpresa che della fuga della sacrestana nessuno sa nulla: la suora non si è mai allontanata e viene da tutti ritenuta un esempio di purezza e di devozione al proprio lavoro e alla Vergine Maria.

Si heeft hier costersse ghesijn
xiiij. jaer den termijn,
Dat men haers noyt ghemessen conde
In alden tiden ene metten stonde,
Hen si dat si waer onghesont (vss. 601-605).

Ella è sacrestana qui
ormai da quattordici anni,
senza essere mai mancata una volta
al momento di suonare il mattutino,
a meno che non fosse ammalata.

Beatrijs è sconvolta e incuriosita allo stesso tempo da questa circostanza. In sogno sente quella stessa notte la voce di un angelo che le rivela che Maria si è presa cura di lei e che le ordina di tornare in convento. Al suo risveglio, pensando di essere stata vittima di uno stratagemma del diavolo, prega Dio e la Vergine Maria affinché le diano un segno, la conferma che ciò che ha sognato risponda a verità. Dopo che per la terza notte la stessa voce le ripete il medesimo invito, comprende che è arrivato il momento che tanto attendeva e, dopo aver affidato i bambini alle cure della vedova, di

nascosto fa ritorno al convento. Qui ritrova l'abito e le chiavi che aveva lasciato sull'altare al momento della partenza. Niente sembra essere cambiato, nessuno pare essersi accorto di nulla. In un attimo Beatrijs comprende che la Madonna, nella propria infinita bontà, per tutti quegli anni l'ha miracolosamente sostituita, assumendo le sue sembianze e svolgendo le sue mansioni. Tutto ciò le permette di riprendere immediatamente il proprio posto tra le altre religiose:

Si nam cloc zeel biden inde
Ende luude metten so wel te tiden,
Dat sijt hoerden in allen ziden.
Die boven opten dormter laghen,
Die quam alle sonder traghen
Vanden dormter ghemene.
Sine wisten hier af groet no clene.
Si bleef inden cloester haren tijt,
Sonder lachter ende verwijt:
Maria hadde ghedient voer hare
Ghelijc oft sijt selve ware (vss. 848-858).

Ella afferrò l'estremità della corda della campana
e suonò il mattutino in orario così bene
che si udì ovunque.
Le suore che si trovavano di sopra a dormire
scesero tutte senza indugio
insieme dal dormitorio.
Nessuna si era accorta di nulla.
Ella rimase in convento per tutto il resto della vita,
senza vergogna né rimprovero:
Maria aveva servito al posto suo
proprio come se fosse stata lei stessa.

Ma Beatrijs avverte il peso dei propri peccati, pur non osando confessarsi. Un giorno però, mentre è seduta nel coro a pregare, ha la visione di un giovane vestito di bianco che gioca con una mela rossa tenendo tra le braccia un bambino nudo e morto. L'inquietante apparizione la induce ad andarsi a confessare dall'abate, che proprio in quel momento sta facendo la sua visita annuale al convento. Il religioso, dopo averla assolta, ben consapevole di trovarsi di fronte a un evento miracoloso, sente il dovere di non tenere celato l'accaduto e rende partecipe del prodigio l'intera comunità dei fedeli: senza rivelare il nome della religiosa, ne racconterà nelle prediche la storia di redenzione, a beneficio di ogni peccatore. Prenderà inoltre in custodia i due bambini, che, una volta cresciuti, diverranno essi stessi due religiosi.

La conclusione

Per quanto riguarda la parte finale di quest'opera (vss. 865-1038), è d'obbligo soffermarsi su un problema ancora irrisolto circa la sua autenticità. Essa, infatti, viene ritenuta dalla maggior parte degli studiosi[6] un'aggiunta: si tratterebbe di una conclusione redatta in epoca successiva da parte di un diverso autore[7], nella quale viene elaborato ampiamente il motivo della confessione come condizione indispensabile per ottenere la grazia divina. Vi si racconta inoltre della sorte dei bambini affidati, come si è detto, dalla sacrestana a una vedova prima del rientro in convento. Se tuttavia con l'ampliamento del poema viene abbandonata l'armonica struttura circolare propria del racconto, basato sull'articolazione convento - mondo - ritorno al convento, è d'altro lato del tutto plausibile che, dopo la narrazione del miracolo, il lettore venga informato anche circa la sorte dei bambini privati della madre.

A sostegno della presenza di un'accurata struttura portante studiata per l'intero poemetto, alcuni studiosi, partendo da punti di vista completamente nuovi, apriranno un'ulteriore fase nell'interpretazione del testo. Metteranno in particolare evidenza la forte presenza del simbolismo aritmetico[8] e la centralità del numero 7: la sacrestana vive sette anni con l'amante, altri sette come prostituta, pur continuando a osservare sempre le sette ore canoniche per le preghiere alla Madonna[9]. Inoltre, nell'opera è presente un'articolazione interna che possiede un ben preciso valore simbolico: il poema è divisibile in due parti simmetriche ognuna di 432 versi, nella prima delle quali si narrano la vita della sacrestana e poi la sua caduta nel peccato, mentre nella seconda vengono raccontate prima la vita della suora abbandonata dall'amante e poi il suo graduale riavvicinamento alla vita monastica, cioè

---

[6] L'unico a opporsi a questa ipotesi è Van Mierlo (cfr. J. VAN MIERLO, *Sprokkelingen op het gebied der Midderlnederlandse Poëzie*, Antwerpen-Brussel-Gent-Leuven, N.V. Standaard-Boekhandel, 1948, pp. 29-40).

[7] Uno dei sostenitori di questa congettura è Watenphul (H. WATENPHUL, *Die Geschichte der Marienlegende*, cit.).

[8] Kazemier ravvisa nel numero stesso dei versi della prima parte del poema, precisamente 864, un significato mistico, essendo questo numero scomponibile nei fattori 2^5 per 3^3. Il numero 2, nel Medioevo, era simbolo della scissione e del diavolo, il 5 della Madonna. Secondo questo studioso due alla quinta potenza rappresenterebbe la sottomissione del peccato alla 'potenza' della Madonna, mentre l'insieme dei due 3 sarebbe determinato dal numero sacro per eccellenza perché indicativo del Dio trinitario. Cfr. G. KAZEMIER (a cura di), *Beatrijs*, Zutphen, N.V.W.J. Thieme & Cie, 1971, pp. 21-51.

[9] J.H. METER, *Nuova luce sulla Beatrijs medio-nederlandese*, «Aion-Sezione Germanica», XIV, 1971, pp. 539-549, p. 541.

l'ascesi religiosa. È sulla base di tale interpretazione che si può dedurre che la succitata, discussa terza parte del poema possa essere un'aggiunta successiva giustificata dalla necessità, per l'autore, di introdurre nell'opera l'elemento della confessione come requisito di ortodossia cattolica. Inoltre, se accettiamo la tesi della divisione in due parti del nucleo originario – sia che si tratti di una bipartizione di tipo aritmetico per ragioni di simmetria (vss. 1-432 e 432-864), sia che, come si vedrà, venga sottolineata la cesura tra la parte in cui la protagonista è vittima delle tentazioni del diavolo, che hanno termine con il numero che tradizionalmente viene ad esso associato (vss. 1-666 e 667-864) –, vi può essere un ulteriore motivo che giustifichi l'aggiunta finale. Risulterebbe infatti strano che l'autore, che aveva impostato tutta la struttura del racconto sul simbolismo aritmetico, avesse articolato l'opera in due parti soltanto, e ciò proprio in un testo di contenuto fortemente religioso quale quello di *Beatrijs*: il numero 2 infatti rappresenta, per l'uomo medievale, la scissione diabolica e possiede un valore fortemente negativo.

Altri interpreti propongono un terzo tipo di ripartizione del testo che vede suddivisa la struttura dell'opera in sette ulteriori unità minori, che riprendono ancora, simbolicamente, i numeri 3 e 7, ossia i due principi della perfezione e della compiutezza. Vi è anche chi affronta la questione scindendo il problema della struttura dell'opera da quello prettamente filologico dell'edizione del testo[10]. Secondo tale interpretazione, il poeta di *Beatrijs* sembra aver innestato la leggenda mariana sullo schema tipico del romanzo cortese, nel quale la protagonista persegue, proprio come il cavaliere arturiano, una ricerca d'identità che avviene in due fasi e che presenta lo stesso punto di partenza e di arrivo. Nelle narrazioni del ciclo bretone sono stati individuati due tipi di articolazione principale: quella dell'*entrelacement*[11] (intreccio) e quella denominata *Doppelweg*[12] (doppio percorso). La struttura di

---

[10] F.P. VAN OOSTROM, *Beatrijs en Tweefasenstructuur. Over de betrekkingen tussen wereldlijke en geestelijke cultuur in de Middeleeuwen*, Utrecht, HES, 1983.

[11] Il procedimento dell'*entrelacement*, così chiamato da Ferdinand Lot, consiste nell'abbandono improvviso di un'azione da parte del protagonista nell'intento di farne cominciare un'altra. Si tratta di un incastro sistematico nel quale da un lato alcuni episodi anteriori, lasciati provvisoriamente da parte, si sviluppano, mentre dall'altro viene avviata una serie di azioni successive. Cfr. F. LOT, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1954².

[12] La struttura del *Doppelweg* sarebbe caratterizzata dalla presenza di un unico protagonista che rappresenta la figura dell'eroe in continua ricerca, il quale abbandona il mondo ordinato e protetto della corte per intraprendere un viaggio in un mondo negativo, spaventosamente popolato da creature avverse, dove sarà messo a dura prova. Il singolo cavaliere però, per quanto difficilmente la accetti, non può auto-escludersi dalla comunità del proprio ceto, ma tende a farsi reintegrare in essa. Si assiste quindi a una crisi dell'eroe impegnato in una ricerca che culminerà nel ritorno alla corte da cui era partito. Cfr. H. FROMM, *Doppelweg* in I. GLIER ET AL. (a cura

Beatrijs si rifarebbe al *Doppelweg*, concetto reso in nederlandese con il termine *Tweefasenstructuur* (struttura in due fasi): infatti, proprio come l'eroe arturiano, anche Beatrijs abbandona il proprio riparo, rappresentato in questo caso dal convento, per intraprendere un viaggio rischioso verso un mondo ostile, che è nel suo caso quello secolare. Sarà solo attraverso il pentimento, la confessione e l'assoluzione che la protagonista potrà raggiungere la completa armonia con i valori della propria comunità religiosa.

La materia

La più antica redazione della leggenda della sacrestana è contenuta nel *Dialogus Miraculorum* (1222) di Cesario di Heisterbach, una raccolta di *exempla* che ha costituito uno dei più grandi successi della letteratura latina medievale. Un'ulteriore, significativa testimonianza di tradizione della leggenda è costituita dalla versione presente in un'altra antologia di *exempla*, l'*Alphabetum Narrationum*, della quale si conoscono numerose copie manoscritte e di cui esistono varie traduzioni. Tra le versioni latine della leggenda è inoltre degna di essere ricordata la *Summa de Penitentia*, opera che si propone come scopo di fornire alcuni soggetti da utilizzare nelle predicazioni popolari.

Tra le versioni in francese sono degne di menzione quelle contenute nelle opere di Jean Miélot e di Jean Mansel oltre a quella del manoscritto *B. N. fr. 1834*, testi che appartengono tutti alla stessa epoca, vale a dire al XV secolo, e che forniscono un'identica versione della storia[13]. Va infine citato il manoscritto della Biblioteca Nazionale francese *m. 1834* intitolato *Exemples tirés de S. Grégoire*. Un'altra opera che contiene la leggenda con alcune variazioni dei contenuti è costituita da *Les Vies des Pères*, tramandata da numerosi manoscritti. Vi è poi ancora una versione della leggenda in antico francese, presente nel codice Old Royal, British Museum, *20 B XIV* redatto nel 1300.

Tra le versioni diffuse nel mondo iberico è degna di menzione la *Cantiga n° 94* (XIII sec.) di Don Alfonso il Saggio, che fa parte delle *Cantígas di Santa Maria* scritte in galego. L'autore si è servito per i suoi soggetti di fonti diverse: lo *Speculum Historiale*, i *Miracoli della Vergine*, le opere di Gautier de Coincy, ricordi della famiglia reale, leggende locali e varie altre tradizioni.

---

di), *Werk, Typ, Situation. Studien zu poethologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*, Stuttgart, 1969, pp. 64-79.

[13] Jean Miélot, canonico di S. Pierre à Lille, è autore di un'ampia composizione in prosa dal titolo *La Vie et les Miracles de Notre-Dame* (1456), mentre allo scrittore Jean Mansel si deve un'opera storica considerevole, *La Fleur des Histoires* (1455), in cui si fondono leggenda e verità.

In lingua tedesca, la vicenda della sacrestana si trova descritta nel codice di Norimberga, Germanisches Museum, *n°1827* al *fol. 31d*. Questo manoscritto presenta un curioso rifacimento della leggenda e merita interesse più per le novità che sono state apportate allo svolgersi delle vicende che non per il suo valore letterario.

La letteratura nordica possiede una ricca serie di testi in cui si parla dei miracoli della Vergine. Ci sono pervenute copie di numerose leggende, le più antiche delle quali sono state tradotte in islandese nel XII secolo. Nella *Mariú Saga* è presente la storia della sacrestana, che riporta tuttavia una variante rispetto alle altre versioni: il ritorno della religiosa al convento è causato dalle parole di una voce che proviene dall'alto, e non dal pentimento, dall'infedeltà dell'amante, dalla miseria o dall'apparizione in sogno della Vergine.

La 'Leggenda della sacrestana' è presente infine nella letteratura religiosa italiana trecentesca, e precisamente ne *Lo specchio di vera penitenza* del domenicano Jacopo Passavanti. L'opera, all'interno della quale viene effettuato il fedele racconto della vicenda di *Beatrijs*, è considerata una *summa* sui peccati e sulle virtù osservati dal punto di vista non soltanto del fedele, ma anche del sacerdote, e al tempo stesso un trattato che aderisce in modo letterale ai testi latini del tempo, soprattutto a quello di Guillaume Peyrault, che porta il titolo di *Summa vitiorum et virtutum*.

Il tema della leggenda è testimoniato anche al di fuori della letteratura europea e ha raggiunto persino il mondo orientale. Tra le varie testimonianze si può menzionare il manoscritto siriaco *Kars'uni*, che risale al XVII secolo. Il tentatore è lo stesso Satana, che fa innamorare la suora di un monaco che spesso si reca al convento. I due vivranno insieme quattro anni, ma il rimorso di entrambi sarà così grande che li spingerà a tornare rispettivamente al convento e al monastero. A parte alcune irrilevanti variazioni, anche nella tradizione orientale lo svolgersi del tema mantiene la sua uniformità e il consueto susseguirsi dei fatti: la tentazione, l'abbandono del convento, il pentimento, il ritorno e la confessione privata e pubblica.

Il tema secondario

Si deve infine far menzione di un tema secondario di cui alcuni fra i critici che si sono interessati alla tradizione della 'Leggenda della sacrestana' si sono occupati: quello che il Guiette definisce 'miracolo preventivo'. Di esso si parla nella parte che precede la fuga della protagonista dal convento, nella

quale si rivela l'intervento prodigioso sia della Vergine che di Cristo, tanto che, in alcune versioni, la storia della sacrestana si conclude con un ripensamento che la porta a restare tra le mura del convento. Già nell'opera di Cesario di Heisterbach, il *Dialogus VII, 33*, è presente tale miracolo preventivo: una sacrestana, sedotta da un chierico, promette di incontrarsi con lui, ma, nel momento in cui sta per andare all'appuntamento, il Cristo sulla croce glielo impedisce sbarrandole l'uscita. Allora la suora corre verso un'altra porta, ma incontra lo stesso ostacolo: il crocifisso si oppone alla sua fuga. La protagonista, resasi conto di ciò che sta accadendo, manifesta la propria gratitudine e il proprio pentimento gettandosi ai piedi dell'immagine di Maria e decidendo di rimanere in convento. Questo tema è presente anche in altri manoscritti e raccolte, sebbene in forma leggermente diversa, come si riscontra ad esempio in *Les contes moralisés* (XIII sec.) di Nicole Bozon. In alcune versioni non è il crocifisso a sbarrare la strada, bensì la Vergine Maria. Quest'ultima variazione testimonia una volta di più la crescente importanza della devozione mariana.

La datazione

Come già accennato, sebbene *Beatrijs* presenti evidenti analogie con l'opera di Cesario di Heisterbach, è difficile pensare di poter ascrivere la paternità della leggenda della sacrestana allo stesso Cesario. Tuttavia è possibile attribuirla a un suo successore, e quindi datare la *Beatrijs* nederlandese come posteriore al 1227, anno della stesura dei *Libri VIII Miraculorum*[14]. Anche alla luce delle numerose altre ipotesi formulate sulla datazione della leggenda nella sua versione nederlandese, sembra verosimile situare cronologicamente il poemetto nella seconda metà del XIII secolo. Vi sono tuttavia nel testo alcuni dettagli che ci consentirebbero di collocarlo anche all'interno del XIV secolo. A supporto dell'ipotesi dell'origine trecentesca di *Beatrijs* è ad esempio possibile far riferimento ad alcuni particolari nella descrizione dell'abbigliamento della protagonista al momento della fuga dal convento: la donna indossa un *caprone*, copricapo di origine popolare, che però nel XIV secolo veniva portato da chi apparteneva all'alta società, così come un *roc* (abito) e un *sorcoet* (sopravveste), indumenti tipici di quell'epoca. È possibile inoltre far riferimento ad un altro particolare importante presente nel poemetto: al v. 846 («Dat dorloy begonste te slaen») viene nominato l'orologio

[14] D.A. STRACKE, *De bronnen*, cit., pp. 1-28.

del convento, che scandisce le ore per permettere alla suora di suonare la campana del mattutino, e l'invenzione delle suonerie per orologi è posteriore al 1300.

Il problema della datazione dell'opera potrebbe ovviamente essere risolto attraverso l'identificazione dell'autore. Molte ipotesi sono state avanzate, ma nessuna di esse è risultata essere certa, dal momento che la *Beatrijs*, che costituisce un *unicum* all'interno della letteratura in medio nederlandese, non presenta affinità con altre opere letterarie.

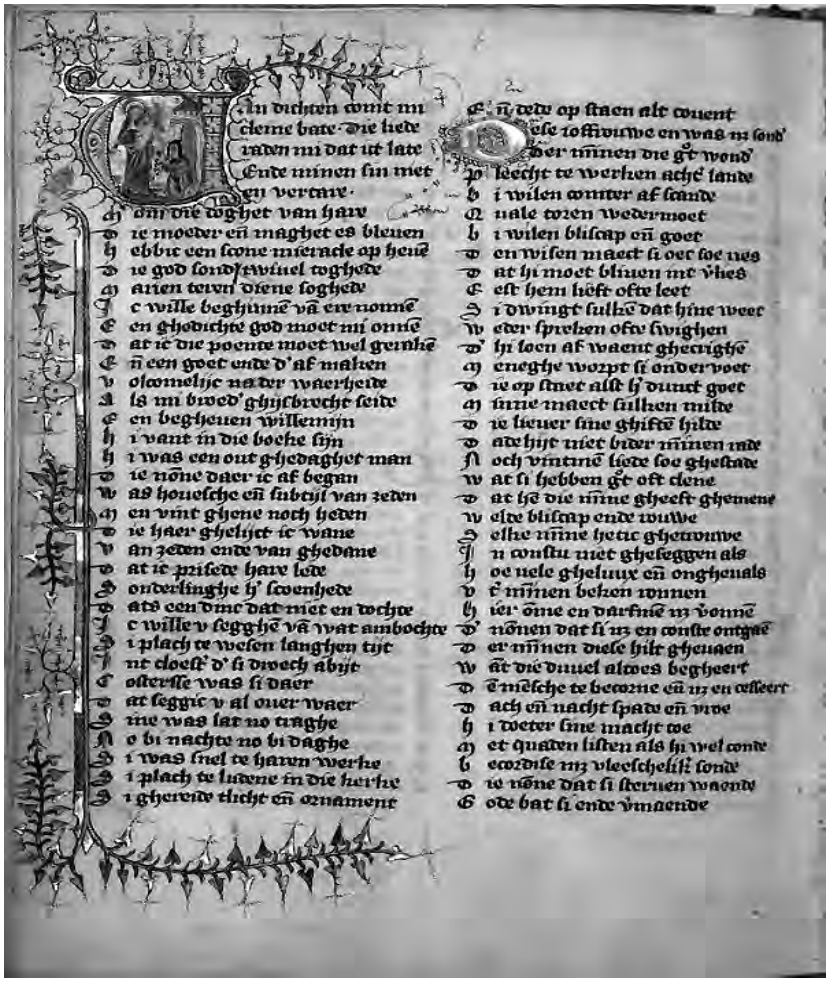


Fig. 1. Prima pagina del manoscritto *hs. 76 E 5*: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

SABRINA CORBELLINI

JACOB VAN MAERLANT, JAN VAN BOENDALE, DIRC POTTER
LA LETTERATURA DIDATTICA NEL TARDO MEDIOEVO

La prima poetica in nederlandese

Intorno al 1325 Jan van Boendale, probabilmente il più famoso autore medievale di Anversa, scrive un breve trattato in rima incentrato sull'argomento *Hoe dichters dichten sullen ende wat si hantieren sullen* (*In quale modo i poeti debbano comporre opere poetiche e come debbano comportarsi*)[1]. Si tratta del primo trattato di poetica in medionederlandese[2], in cui sono esposti in modo sistematico temi concernenti la composizione letteraria e soprattutto l'etica dell'autore di testi in volgare, destinati alla diffusione presso un ampio pubblico di lettori che necessitano non esclusivamente di svago e distrazione ma anche istruzione e formazione.

La riflessione di Boendale sulla figura e la responsabilità dell'autore s'inserisce nel contesto di un'opera più ampia, il cosiddetto *Lekenspiegel* (*Specchio dei laici/degli illetterati*), un testo enciclopedico in quattro libri destinato a raccogliere ed illustrare tutti gli argomenti e le nozioni culturali di cui deve disporre un *leec*, cioè un lettore che non abbia accesso diretto a fonti e testi in lingua latina. Gli argomenti trattati spaziano dalla cosmogonia al compendio biblico, dalle qualità medicamentose del vino alla descrizione delle regole per il governo della città, dalla traduzione del Padre Nostro all'annuncio della fine dei tempi e del giorno del Giudizio. Il capitolo relati-

---

[1] Il testo è citato dall'edizione di M. DE VRIES, *Jan van Boendale. Der Leken Spieghel. Leerdicht van den jare 1330*, Leiden, Du Mortier, 1844-1848, p. 158. Il *Lekenspiegel* è stato tradotto in forma abbreviata da L. JONGEN-M. PITERS, *Jan van Boendale. Lekenspiegel. Een leerdicht uit Antwerpen*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2003. Per studi recenti relativi alle opere di Jan van Boendale, cfr. D. KINABLE, *Facetten van Boendale. Literair-historische verkenningen van Jans Teesteye en de Lekenspiegel*, Leiden, Dimensie, 1998.

[2] Il termine «(medio)nederlandese» viene utilizzato per indicare i testi composti nei Paesi Bassi medievali. I Paesi Bassi medievali si estendevano dalla Frisia a Cambrai (oggi parte della Francia) e al Lussemburgo. Il territorio era fortemente frammentato e governato da diversi signori territoriali (tra cui i duchi di Brabante, i conti di Fiandra e i conti d'Olanda). Per una descrizione accurata della situazione storica, politica e culturale dei Paesi Bassi medievali, si rimanda a W.P. BLOCKMANS, *Metropolen aan de Noordzee. Geschiedenis van Nederland 1100-1550*, Amsterdam, Prometheus, 2010. Per un recente studio comparativo delle città fiamminghe e italiane nel medioevo, si veda E. CROUZET-PAVAN-E. LECUPPRE-DESJARDIN (a cura di), *Villes de Flandres et d'Italie (XIIIe-XVIe siècle). Les enseignements d'une comparaison*, a cura di, Turnhout, Brepols, 2008.

vo alla poetica dell'autore in volgare si colloca nel terzo libro del *Lekenspiegel*, dedicato alla vita quotidiana ed in particolare all'organizzazione della pubblica amministrazione. Boendale si concentra, per citare un esempio, sulla necessità di una scelta accurata dei collaboratori da parte di coloro che hanno incarichi di governo ed in particolare sull'importanza di *clergie*, un termine che può essere tradotto come 'l'insieme delle conoscenze scientifiche e morali tramandate a mezzo di testi scritti'.

Il testo scritto è secondo Boendale la base solida su cui è possibile costruire il progresso scientifico e culturale, senza scrittura «tfolc soude leven als vee» («il popolo vivrebbe come bestiame»)[3]. La scrittura, il più potente mezzo di diffusione della cultura, necessita però di un interprete, di colui che «woert / Ende den sin vandier materien / Scone can setten ende scerien / Te rechte poenten ende spellen/ Ende op sijn recht dat voert vertellen», cioè di chi è in grado ordinare parole e frasi, di scrivere frasi grammaticalmente corrette, di curare l'ortografia e la coerenza testuale[4]. Se circondarsi di cultori di *clergie*, *clerici* o *klerken*, è un aspetto fondamentale per la creazione di una forma di governo equa e stabile, coloro che possiedono le conoscenze necessarie hanno la responsabilità morale di impiegare il loro bagaglio culturale al servizio del bene comune.

La sensibilità verso la problematica del *bonum commune* è particolarmente forte nelle opere di Boendale, segretario degli scabini di Anversa, e quindi personalmente coinvolto nell'amministrazione della città brabantina. Nel suo caso, il servizio al bene comune consiste anche nello spiegare ai lettori che il ricoprire la posizione di scrittore o di poeta, proprio per le responsabilità collegate all'esercizio di questa funzione, non è alla portata di tutti. Lo scrittore necessita di un curriculum ben definito e deve scrivere seguendo regole ben precise. «Want dichten en is gheen spel» («Perché scrivere non è un gioco»[5]) per dilettanti, ma un'attività che può essere svolta soltanto da individui che possiedono i requisiti necessari: conoscenza della grammatica (essere quindi un *gramarijn*), la disponibilità al servizio assoluto della verità (*warachtich*) e una reputazione cristallina (*eersam*)[6]. In pochi versi Boendale

---

[3] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit., vol. III, p. 147, vs. 5.

[4] *Ivi*, p. 148, vss. 30-34.

[5] *Ivi*, p. 158, vs. 8.

[6] *Ivi* p. 159, vss. 11-13. Vedi anche W.P. GERRITSEN, *De dichters en de leugenaars. De oudste poëtica van het Nederlands*, «De Nieuwe Taalgids», LXXXV, 1992, pp. 2-13 e W.P. GERRITSEN, *The Benefits of Clergie. Laymen and Clerics as Participants in the Literary Culture of the Low Countries around 1300* in A. RIGNEY-D. FOKKEMA (a cura di), *Cultural Participation. Trends since the Middle Ages*, Amsterdam, John Benjamin, 1993, pp. 13-19 e W.P. GERRITSEN, *A Fourteenth-Century Vernacular Poetics: Jan*

descrive il codice deontologico dello scrittore medievale, che mette il suo impegno di intellettuale e la sua reputazione di cittadino al servizio dei suoi lettori.

L'essere *gramarijn* implica la conoscenza del latino. *Grammatica* è infatti la prima delle sette arti liberali, la base del curriculum medievale, che si prepone di istruire nella conoscenza passiva e attiva della lingua latina, cioè a leggere e a comporre testi in latino. La dimestichezza con il testo latino permette allo scrittore di costruire il testo secondo uno schema logico e di utilizzare le fonti disponibili al fine di realizzare un prodotto accessibile e scientificamente valido. Non solo i testi in latino, anche quelli in volgare devono rispettare le regole della grammatica: chi scrive in francese o in nederlandese deve comporre secondo gli schemi validi per il latino[7].

Il secondo prerequisito è il rispetto assoluto della verità. La contaminazione del testo con falsità e inaccuratezze implica la perdita del valore educativo, con un influsso inevitabilmente negativo sulla reputazione dello scrittore. Soprattutto nella stesura di testi storici, religiosi e agiografici, la verità dei fatti narrati dev'essere assolutamente osservata. Boendale si sofferma brevemente sull'importanza della fedeltà alle fonti nella stesura di testi che riguardano la storia della Chiesa, le sacre scritture e la vita dei santi, ma dedica uno spazio molto più ampio alla composizione di testi storici. Il termine *hystoria* è, spiega Boendale, derivato dal greco *hysteron* che significa 'vedere': scrivere la storia vuol dire utilizzare esclusivamente fonti scritte da testimoni oculari. Purtroppo, continua Boendale, tanti scrittori non si attengono a questa regola e forniscono informazioni scorrette o addirittura fuorvianti, come aveva già segnalato Jacob van Maerlant, «die vader is der Dietsche[r] dichtren algader» («padre di tutti i poeti nederlandesi»)[8].

Il riferimento a Jacob van Maerlant è particolarmente interessante. Boendale si è probabilmente ispirato al prologo dello *Spieghel Historiael* (Lo Specchio della Storia) e al capitolo dedicato a Carlo Magno nello stesso trattato in cui Maerlant prende le distanze dai «boerderes» («ciarlatani») che «die vraye ystorien vermorden / Met sconen rime, met scoenre tale» («uccidono la verità della storia con belle rime e un linguaggio accattivante»)[9]. Proprio

---

van Boendale's "How Writers Should Write" in E. KOOPER (a cura di), *Middle Dutch Literature in its European Context* , Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 245-260.

[7] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit, vol. III, p. 159-160, vss. 15-52.

[8] *Ivi*, p. 163, vv. 119-120.

[9] M. DE VRIES-E. VERWIJS, *Jacob van Maerlant. Spieghel Historiael. Vierde Partie*, Leiden, 1863, III, p. 204 (capitolo 29, vss. 2-3). Per un rapido sguardo d'insieme alle ricerche relative alla produzione letteraria di Jacob van Maerlant, si veda F.P. VAN OOSTROM, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, pp. 502-548 e 585-587.

l'esempio della narrazione delle vicende di Carlo Magno viene citato da Boendale come dimostrazione della scarsa attenzione per la verità storica da parte di *loghenieren* («bugiardi impenitenti»): non ci sono infatti fonti scritte da testimoni oculari in cui si scriva che Carlo Magno abbia rubato o sia figlio illegittimo del re Pipino e di una serva, a differenza di quanto si legge in diversi racconti[10]. La citazione diretta di Maerlant è la testimonianza della fama del grande scrittore del Duecento nell'Anversa del secolo seguente, ma anche un'interessante spia del processo di professionalizzazione dell'attività del poeta/scrittore nei Paesi Bassi medievali[11]. Il processo, cominciato alla fine del tredicesimo secolo proprio con Jacob van Maerlant, presuppone la presenza di un gruppo di scrittori mossi da un obiettivo ben preciso: quello di creare testi in volgare, in *Diets*, in cui i lettori possano trovare *leringhe*, materiale didattico con una forte componente storiografica ed etica, che possa fungere da tramite tra il mondo antico e latino e quello moderno e volgare[12].

L'opera di Maerlant, il primo grande scrittore in nederlandese, spazia dalla biografia di Alessandro Magno (*Alexanders geesten*, *Le Gesta di Alessandro Magno*, oltre 14.000 versi, scritto intorno al 1260) alla traduzione di testi di letteratura cortese (*Historie van den Grale* e *Torec*, *La Storia del Graal e Torec*), dalla prima traduzione di storia biblica in nederlandese (la *Rijmbijbel*, *La Bibbia in rima*, basata sulla *Historia Scholastica* di Petrus Comestor e sulle opere di Flavius Josephus) al trattato enciclopedico di storia naturale *Der Natueren bloeme* (*Florilegio sulla natura*), dalla traduzione della vita di San Francesco e Santa Chiara alla traduzione dello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais (il citato *Spieghel Historiael*, oltre 90.000 versi, scritto intorno al 1285). Proprio la volontà di presentare ai suoi lettori in modo chiaro la 'verità storica', fatti 'veramente' accaduti e non esclusivamente frutto di fantasia, è il filo rosso che collega la vastissima opera di Maerlant. Lo scrittore s'impegna in modo particolare per dimostrare al suo lettore la veridicità dei fatti narrati, anche a costo di dover ammettere nei suoi testi l'inaffidabilità di alcune delle fonti, in particolare di quelle francesi che descrivono la materia di Bretagna e la *chanson de geste* carolingia in cui «loghene menghen metter waerhede», le bugie si mescolano pericolosamente alla verità. Non sarà forse un caso che

[10] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit., pp. 163-164, vss. 133-155.

[11] Per una biografia e una discussione delle opere di Jacob van Maerlant, si rimanda a F.P. VAN OOSTROM, *Maerlants Wereld*, Amsterdam, Prometheus, 1996.

[12] G. WARNAR, *"Leringhe inden Boeken". De tekst en de drager in de Nederlandse literatuur van de veertiende eeuw*, «Spieghel der Letteren», L, 2, 2008, pp. 155-171.

una delle sue rime più famose sia proprio: *Walsch-valsch* (vallone, nel significato di francese, rima quindi con «falso»)[13].

Boendale si rende interprete in modo esplicito di questo nuovo movimento e ne scrive nel suo *Lekenspiegel* un primo manifesto: gli scrittori che lavorano secondo i principi di Boendale sono traduttori linguistici e culturali, in quanto non si limitano a tradurre testi latini in volgare ma s'impegnano a rendere accessibile un bagaglio culturale anche a chi è in grado di leggere solo il volgare. A questo riguardo è sintomatico l'elenco degli autori che sono citati a illustrare il terzo punto fondamentale per individuare il 'buon poeta', cioè la coerenza tra la vita condotta e gli insegnamenti descritti nelle opere. Esempi di questa coerenza sono Mosè, Flavio Giuseppe, Aristotele, Catone, Seneca, Platone, Orazio, Ovidio, Boezio e Orosio, ma soprattutto Girolamo, il traduttore per eccellenza:

Jheronimus, die heilighe verlichtere
Ende die edele waerde dichtere,
Trac die bible met zire pine
Uten Ebreeusche in Latine
Ende den zouter mede also
Ende menich groot werc daer toe.
Hi hilt altoos waerhede,
Waer hi quam telker stede;
Want dat Latijn, waerlijc,
Den Ebreeuschen is so ghelijc,
Datmen niet en wert gheware des
Dat teen yet dan tander es. [14]

Girolamo, il santo padre della Chiesa
E poeta nobile
Ha tradotto con gran fatica la bibbia
Dall'ebraico al latino
Insieme ai salmi
E molti altri testi
Si è sempre attenuto alla verità
Qualsiasi argomento egli abbia affrontato.
Il suo latino è davvero
Così simile all'ebraico
Che non si vedono
Le differenze.

[13] F.P. VAN OOSTROM, *Maerlants Wereld*, cit., pp. 336-337.
[14] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit., vol. III, pp. 168-169, vss. 253-264.

Anversa, centro di produzione di testi etici in volgare

Il contributo di Jan van Boendale non si limita al *Lekenspiegel*. Almeno altri diciassette trattati etici in volgare sono attribuiti o attribuibili al segretario dello scabinato di Anversa[15], tra cui diverse versioni delle *Brabantse Yeesten* (*Gesta del Brabante*)[16], il *Melibeus*[17], il *Dietsche doctrinale* (*Dottrina volgare*)[18] e *Hoemen ene stat regeren sal* (*Del reggimento della città*), un breve testo in rima di 18 versi[19].

I testi rivelano una presenza costante di temi etici e didattici, che spaziano dalla descrizione della storia del Brabante[20], con la narrazione delle gesta del casato regnante, a un decalogo sul reggimento della città, scritto nella versione originale come appendice al *Lekenspiegel* ma conservato anche in alcuni manoscritti miscellanei copiati a Bruxelles, a Gand e nelle Fiandre orientali. *Hoe men ene stat regeren sal* si rivolge a chi ha responsabilità di governo nella città, evidenziando l'importanza della solidarietà tra ricchi e poveri, della saggezza dei consiglieri, della difesa dell'interesse comune (*ghemeyn oerbaer*), della fedeltà agli statuti e del rispetto delle libertà e dei privilegi ricevuti e concessi.

La doppia prospettiva cittadina (Anversa) e regionale (Brabante) è comprensibile se si tiene conto della posizione di Anversa nella politica e nell'economia del quattordicesimo secolo: da un lato la città era controllata direttamente da rappresentanti dei duchi di Brabante, dall'altro godeva di una certa autonomia grazie all'importanza delle attività commerciali, rese

---

[15] L'elenco dei testi è stilato in W. VAN ANROOIJ, *Literatuur in Antwerpen in de periode ca. 1315-1350, een inleiding* in W. VAN ANROOIJ (a cura di), *Al 't Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd*, Amsterdam, Prometheus, 2002, pp. 9-16, in particolare p. 13. Per la discussione sull'attribuzione delle opere a Jan van Boendale, si vedano J. REYNAERT, *Boendale of 'Antwerpse School'? Over het auteurschap van Melibeus en Dietsche Doctrinale*, in W. VAN ANROOIJ (a cura di), *Al 't Antwerpen in die stad,* cit., pp. 127-157 e W. VAN ANROOIJ, *Stand van zaken: Jan van Boendale en de Antwerpse School*, «Nederlandse Letterkunde», V, 1, 2000, pp. 86-99.

[16] Scritte tra il 1316 e il 1351. Sulle opere storiografiche di Jan van Boendale, si veda R. STEIN, *Politiek en historiografie. Het ontstaansmilieu van Brabantse kronieken in de eerste helft van de vijftiende eeuw*, Leuven, Peeters, 1994.

[17] Traduzione del *Liber consolationis et consilii* del giurista Albertano da Brescia (1342). Per una descrizione dell'opera, cfr. J. VAN LEEUWEN, *Mag Melibeus wraak nemen? Conflictbeheersing in de moraliserend-didactische literatuur*, «Queeste», VIII, 2001, pp. 27-41.

[18] Traduzione del trattato *De amore et dilectione dei et proximi et aliarum rerum* del giurista Albertano da Brescia, 1345. Per uno studio del testo, si rimanda a J. REYNAERT, *Ethiek en 'filosofie' voor de leken: de "Dietsche doctrinale"* in J. REYNAERT (a cura di), *Wat is wijsheid? Lekenethiek in de Middelnederlandse letterkunde*, Amsterdam, Prometheus, 1994, pp. 199-214.

[19] W. VAN ANROOIJ, *Hoe men ene stat regeren sal. Een vroege stadstekst uit de zuidelijke Nederlanden*, «Spiegel der Letteren», XXXIV, 1992, pp. 139-157.

[20] Il ducato del Brabante comprendeva al tempo di Boendale le città di Anversa, Bruxelles e Lovanio (attuale Belgio) e 's Hertogenbosch (attuali Paesi Bassi).

possibili dalla posizione strategica alla foce della Schelda. Questa presenza simultanea si evidenzia anche nei destinatari diretti e nei lettori medievali delle opere di Jan van Boendale. Il *Lekenspiegel* si apre in alcuni manoscritti con la dedica a Rogier van Leefdale, rappresentante del duca di Brabante, e alla moglie Agnes van Kleef[21] e si conclude in altri con un invito alla lettura del testo al duca di Brabante stesso:

Edel here, machtech ende hoghe.
Lottrijcs, Brabants, Lymborchs hertoghe,
Van Valkenborch daertoe mere,
Van Hoesdeine ende van Breda here,
Wien God noch heeft ghegheven
Voerspoet in al sijn leven,
Ende sal oec al uwen tijt,
Des ghi hem sculdech te dankene sijt,
Here, desen boec ende dit werc
Soe gheeft u Jan, u arme clerc.
Uwer heerleker ghewelt nu
Ontfanclijc moet hi sijn u.
Doet hier af vore u lesen,
Alse ghi ledec soudt wesen.
Ghine vinter in ghene dinghe,
En si algader leringhe
Ons gheloefs ende daertoe mede
Hoefscheit, doeght ende wijshede,
Vore ende achter, meerre ende minder
Doedt oec lesen vore uwe kinder,
Alsi soe verre sijn ghedeghen
Datsi lerens moghen pleghen:
Sie selens emmer onthouden iet;
Want al datmer in siet,
Es al orboere int bedrijf,
Beide an siele ende ane lijf.
God gheve u, lieve here,
Lanc lijf,ghesonde ende ere,
Goeden raet ende victorie,
Ende na dit lijf sine glorie! Amen![22]

Al potente e grande duca di Lotaringia, Brabante e Limburgo, signore di Valkenburg, Heusden e Breda, a cui il Signore ha dato felicità e prosperità, nel passato e nel futuro. Mio signore questo libro vi viene offerto da Jan, il vostro

[21] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit, vol. I, p. 5, v. 47-49.

[22] Il testo di questa variante viene citato da L. JONGEN-M. PITERS, *Jan van Boendale*, cit., p. 206. Per il testo originale si veda anche M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit., vol. III, p. 277, vss. 15-44.

> umile segretario. Spero che vogliate accettarlo. Fatevelo leggere, se ne avete il tempo: vi troverete descrizioni di argomenti religiosi, ma anche buone maniere, virtù e sapienza dalla prima pagina all'ultima. Fatelo leggere anche ai vostri figli, quando avranno l'età giusta. Forse potranno trarne utili insegnamenti. I contenuti qui descritti sono utili all'anima e al corpo. Che il Signore vi conceda una lunga vita in salute, onore, buoni consigli, vittorie e dopo questa vita la sua grazia. Amen.

Se le dediche evidenziano la volontà di Boendale di mantenere buoni rapporti con il duca di Brabante e con il suo rappresentante in città, le informazioni relative ai lettori medievali ci riportano in un ambito prettamente urbano. Uno dei manoscritti del *Lekenspiegel* (manoscritto Bruxelles, KB 15658), scritto intorno al 1350, era in possesso di Henrich Estor, membro di una famiglia di Bruxelles fortemente coinvolta nell'amministrazione cittadina. Le opere di Boendale facevano poi parte della biblioteca dell'artigiano Jan Wasselins, descritta nel 1388. Egli possedeva, infatti, sia un volume contenente *Jans Teesteye* che una copia del *Melibeus*[23]. Nonostante le differenze di condizione sociale e di ruolo politico, sia le dediche che le informazioni che si riferiscono alla ricezione delle opere scritte da Jan Boendale ci riportano ad un pubblico prettamente laico, coinvolto nelle complesse relazioni sociali delle città medioevale. Un pubblico ancora profondamente legato all'etica cristiana e religiosa ma anche desideroso di leggere testi in cui si discuta un quadro interpretativo più legato alla quotidianità e alla situazione specifica della vita urbana.

I testi scritti ad Anversa tra il 1316 e il 1351 testimoniano la codificazione di un'etica laica, basata sulla responsabilità dell'individuo nella vita pubblica e privata[24]. Le regole a cui devono attenersi i lettori di Boendale sono descritte nel terzo libro del *Lekenspiegel*. Dopo un capitolo intitolato *Hoemen Gode aenbeden zal (Dell'amore e del servizio a Dio*), Boendale si concentra su *Van des menschen zenden* (*I costumi degli uomini*). Fondamentali sono i primi versi:

> Die mensche sal, dat verstaet,
> Altoos hebben scoon ghelaet,
> Scone zeden ende maniere.
> Al waert ooc thuus biden viere,
> Ofte in enen wilden woude,
> Daert niement zien en soude.

---

[23] N. DE PAUW, *Bijdragen tot de geschiedenis der Middelnederlandse letterkunde in Vlaanderen*, «Nederlandsch Museum», II, 1879, pp. 129-176, in particolare pp. 165-169.

[24] Alla questione della nascita di un'etica laica nei Paesi Bassi del quattordicesimo secolo è dedicato il volume J. REYNAERT (a cura di), *Wat is wijsheid? Lekenethiek in de Middelnederlandse letterkunde*, cit.

Gli uomini, come si deve capire,
Devono comportarsi bene,
Con buoni costumi e buone maniere.
Sia che si trovino a casa vicino al fuoco
Che in un bosco selvatico
Dove nessuno li può vedere.

I buoni costumi e le buone maniere vengono ulteriormente descritti nel capitolo in cui l'autore si concentra sulle virtù necessarie per condurre una vita moralmente accettabile: costanza, senso dell'onore, buona volontà e senso di giustizia. Dall'esercizio della costanza scaturisce saggezza, il senso dell'onore si concretizza in una vita virtuosa, la buona volontà rende gli uomini amabili e la giustizia viene ricompensata dalla misericordia divina[25]. La vera saggezza non è la scaltrezza di chi raccoglie ricchezze utilizzando falsità e inganno, ma il comportamento di chi è accorto e prudente, riesce a guadagnare il giusto e a condurre una vita dignitosa, di chi sa organizzare le attività professionali, sa tacere e ascoltare con attenzione ma anche e soprattutto di chi rispetta e teme Dio in ogni momento della sua vita[26].

Nel testo si trovano anche informazioni pratiche, in particolare sul comportamento da tenere alla presenza di altre persone: essere sempre cordiali con persone di ogni levatura sociale, salutare e rispondere in modo educato, trattenersi da battute umoristiche fuori luogo, ascoltare con pazienza e guardare sempre l'interlocutore negli occhi per comprendere fino in fondo il significato delle parole. Boendale si raccomanda anche di non perdere tempo in attività inutili e futili. La pigrizia è la fonte di tutti i vizi e rende gli uomini vulnerabili alle tentazioni del maligno. Lavorare intensamente e con impegno è la miglior soluzione per conservare una buona reputazione e guadagnarsi il rispetto e l'ammirazione degli altri, anche se la ricchezza terrena è solo temporanea e passeggera.

L'accento viene posto anche sull'educazione dei figli e sull'importanza dell'apprendimento. Per i figli di nobili che si devono preparare ad affrontare responsabilità di governo e militari, è necessario imparare a cavalcare e ad usare le armi, ma anche conoscere l'arte della conversazione. I figli di chi occupa una posizione sociale meno rilevante devono assolutamente avere la possibilità di andare a scuola, per acquisire conoscenze e saggezza. Un'altra possibilità è quella di avviare i figli all'arte della mercanzia o all'apprendistato presso una bottega, per offrire loro la possibilità di guada-

[25] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit., vol. III, pp. 24-26, vss. 1-40.
[26] *Ivi*, p. 27, vss. 83-92.

gnare ricchezze in modo onesto. Qualunque sia il percorso scelto, per Boendale bisogna ricordare che lo studio è la base fondamentale del successo e che il desiderio di apprendere non è una fase passeggera, bensì un percorso che dura tutta la vita[27].

Elementi italiani

L'analisi delle fonti utilizzate da Boendale per la composizione delle sue opere mette in risalto la conoscenza della tradizione etica latina classica e medievale e una buona conoscenza della letteratura religiosa, oltre ad una familiarità con opere in volgare nederlandese, in particolare di Jacob van Maerlant. Nel *Dietsche Doctrinale* e nel *Melibeus* si fa riferimento inoltre ad uno scrittore, *meester Albertanus* o *Albertaen*, che rivela un'importante legame tra i testi etici e didattici scritti ad Anversa e trattati scritti in ambito cittadino italiano. Il riferimento presente nel *Dietsche Doctrinale* è relativamente breve: «Alsoe alst meester Albertaen / In sinen boeke doet verstaen, / Alsoe ict las in dat Latijn» («Come ci fa capire maestro Albertano nei suoi libri, che io ho letto in latino»)[28], mentre il prologo del *Melibeus* fornisce informazioni più precise:

Wildi des boecx name weten
Melibeus sal hi heten;
Want op dien naem beghint
Ende oec middelt ende int
Alsoes meester Albertanus
In Latine dichte aldus.
Van Bris was hi uter stat
Alsoe beschreef hi selve dat.
Oec beschrijft hi wel voerwaer
Dat hi dit boec maecte int jaer
XII dat ghi dat wet
Ende xlvi daer toe met. [29]

Se volete saper il titolo del libro,
Si chiamerà Melibeo,

[27] *Ivi*, p. 123-125, vv. 47-115.

[28] W.J.A. JONCKBLOET , *Die «Dietsche Doctrinale», leerdicht van den jare 1345 toegekend aan Jan Deckers, clerk der stad Antwerpen* , 's-Gravenhage, Schinkel, 1842, vss. 3461-3463.

[29] Il testo di *Melibeus* è citato dall'edizione di F.A. SNELLAERT, *Nederlandse gedichten uit de veertiende eeuw van Jan van Boendale, Hein van Aken en anderen,* Bruxelles, M. Hayez, Drukker der Koninklijke Akademie, 1869, vss. 43-54.

Perché quel nome è all'inizio
Nel mezzo e anche alla fine,
Come il maestro Albertano
Ha scritto in latino.
Veniva da Brescia,
Come lui stesso scrive.
Egli scrive anche
Che ha completato questo libro nell'anno
XII, tienine conto,
e XLVI [1246].

Si tratta quindi di una traduzione del *Liber consolationis et consilii* (*Libro della consolazione e del consiglio*) di Albertano da Brescia, incentrato sulle vicende di Mellibeus e della moglie Prudenzia. La descrizione deve probabilmente essere basata sulle informazioni fornite dall'autore in conclusione del trattato: «Explicit liber consolationis et consilii quem Albertanus causidicus de hora Sancta Agatha composuit atque componit sub anno domini M CC XLVI mensibus aprilis et maii»[30].

Non ci sono quindi dubbi sull'identità dello scrittore di Brescia le cui opere hanno fornito materiale fondamentale a Jan van Boendale: si tratta di Albertano da Brescia, causidico della città lombarda, fatto prigioniero dalle truppe di Federico II nel 1238. Imprigionato nel carcere di Cremona, Albertano comincia il suo primo trattato *De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum* (*Dell'amore di Dio e del prossimo e di altre cose*) che viene utilizzato come fonte per la stesura del *Dietsche Doctrinale*. Nel 1243 Albertano è a Genova come assistente del podestà bresciano Emanuele de' Madii, dove tiene un sermone per i notai e gli avvocati della città ligure. Tornato a Brescia nel 1245, Albertano scrive ancora due trattati (*Liber consolationis et consilii* e *Liber de doctrina loquendi et tacendi, Libro della dottrina del parlare e del tacere*) e quattro sermoni per la confraternita dei causidici della città lombarda. I tre trattati sono dedicati da Albertano ai figli, il *De Amore* è scritto per il figlio Vincenzo, il *Liber consolationis et consilii* per Stefano e il *De doctrina loquendi et tacendi* per il figlio Giovanni[31].

---

[30] «Qui finisce il libro della Consolazione e del Consiglio che Albertano da Brescia del quartiere di Sant'Agata ha scritto nell'anno del signore 1246 nei mesi di aprile e maggio». Il testo del *Liber consolationis et consilii* è consultabile sul sito http://freespace.virgin.net/angus.graham/Lib-Cons.htm.

[31] Per uno studio monografico su Albertano da Brescia, si veda J. POWELL, *Albertanus of Brescia. The Pursuit of Happiness in the Early Thirteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992. Il testo del *Liber de doctrina loquendi et tacendi* non è stato tradotto nell'Anversa del quattordicesimo secolo, anche la tematica del parlare e del tacere viene comunque affrontata nel *Lekenspiegel*. Il testo di Albertano è stato comunque tradotto in nederlandese, come testimonia l'incunabolo *Van die*

La scelta di Boendale per le opere del giurista bresciano non può certamente sorprendere. Manoscritti latini contenenti le opere di Albertano circolavano nell'Europa settentrionale sin dalla fine del tredicesimo secolo. Uno dei primi manoscritti contenente l'*opera omnia* di Albertano era in possesso di Gérard Bruine († 1281), un canonico e *cantor* di Notre Dame a Parigi. A Parigi ci riporta anche il primo riferimento alla ricezione del *Liber de doctrina loquendi et tacendi*, utilizzato da Brunetto Latini ne *Li livres dou Trésor* (scritto tra il 1260 e il 1266). Manoscritti localizzabili nei Paesi Bassi sono databili a partire dal 1290[32].

Fondamentale è inoltre la vicinanza culturale tra Albertano da Brescia e Jan van Boendale. Nonostante la distanza cronologica e linguistica, le opere di Albertano offrono un importante esempio di etica laica, che si distingue da una visione etica propagata da membri del clero e fortemente basata su una valutazione negativa della vita terrena e su una tensione in sostanza esclusiva verso l'allontanamento da beni e preoccupazioni materiali. Albertano e Jan van Boendale presentano un'etica in cui l'amore e la preoccupazione per le cose divine si coniugano alla necessità di confrontarsi e convivere con 'il prossimo', nel senso più ampio del termine. Si tratta dei rapporti con moglie e figli, con i vicini e con le istituzioni cittadine, ma anche della necessità di guadagnare una buona posizione sociale e di rapportarsi con il potere politico e amministrativo. Albertano è un 'uomo bipolare', un uomo che «a fianco delle considerazioni attinenti l'anima, la vita ultraterrena, la città di Dio, e a fianco del rispetto per il diritto divino, definisce prima e difende poi uno spazio per il rispetto di un diritto naturale. Così, l'uomo bipolare rivendica e pratica il controllo etico, culturale e normativo su una parte essenziale del proprio destino individuale e di soggetto che interagisce, a livello economico e politico, con altri soggetti» (Spinelli)[33]. Sia Albertano che Jan van Boendale sono profondamente intrisi di cultura giudeo-cristiana e citano abbondantemente dalle sacre scritture, ma sono in grado di innestare la laicità su questo substrato culturale, creando una situazione armonica tra le necessità del corpo e quelle dell'anima. Entrambi sono fortemente coinvolti nella vita sociale, istituzionale e politica del loro tempo, hanno esperienza

---

konste te spreken ende te swighen stampato per la prima volta a Gouda dallo stampatore Gerard Leeu tra il 1484 e il 1485.

[32] Per una panoramica della presenza dei manoscritti di Albertano nei Paesi Bassi, si veda S. CORBELLINI, *Albertanus van Brescia in de Nederlanden* in J. REYNAERT (a cura di), *Al 't Antwerpen in die stad*, cit., pp. 95-108.

[33] F. SPINELLI, *Introduzione* in F. SPINELLI (a cura di), *Albertano da Brescia. Alle origini del Razionalismo economico, dell'Umanesimo civile, della Grande Europa*, Brescia, Grafo, 1996, pp. 9-18, in particolare p. 11.

pratica dell'applicazione di leggi e della concessione di diritti e dell'importanza del mantenimento di difficile equilibri tra interessi locali, regionali e sovra regionali.

Uno dei tanti temi in comune è quello dell'impegno diretto di giuristi e giudici nella struttura cittadina, al fine di creare una situazione favorevole allo sviluppo economico e culturale della città in cui vivono e operano. Albertano descrive i giudici e gli avvocati nel suo *Sermo Januensis* (*Sermone genovese*) come coloro che hanno in bocca il sale della sapienza («sal sapientiæ eumque in ore») e devono essere avere un profondo rispetto per la giustizia e svolgere scrupolosamente la loro funzione[34]. Boendale elenca nel *Lekenspiegel* una serie di regole cui deve attenersi chi esercita la funzione di giudice:

Alse die rechtre, wildijt weten,
Tien ghedinghe es gheseten,
Soe sal hi alsoe wel horen dan
Den armen alse den riken man,
Ende oec hem stat ende stonde maken
Soe dat hi toghen mach sine zaken
Ende oec verandwerden mede:
Dit sal van rechte sijn sijn sede.
Daer en sal sijn gheen vordeel;
Want God in sijn ordeel
Sal te rechte ende te gheliken
Elken sijn ordeel doen striken,
Welken ordeele, zonder waen,
Nieman en sal moghen ontgaen,
Daer die gherechte rechtre sal
Tgoede ende tquade ordeelen al. [35]

Se vuoi saperlo, il giudice
Deve giudicare,
Così dovrà prestare attenzione
Sia ai poveri sia ai ricchi.
Deve dare la possibilità
Di presentare le proprie motivazioni
E di difendersi:
Così deve comportarsi il giudice,
E non può accettare denaro
Perché Dio nel suo giudizio

[34] Il testo latino può essere consultato http://freespace.virgin.net/angus.graham/Albertano.htm, dedicato alle opere di Albertano da Brescia. Una traduzione in inglese con ampio commento è stata pubblicata sulla rivista «Journal of Markets and Morality» 7-2, 2004, pp. 599-638.

[35] M. DE VRIES, *Lekenspiegel*, cit., p. 133, vv. 45-60.

Giudicherà ognuno
In modo equo e giusto.
A questo giudizio
Ognuno sarà sottoposto,
Allora il giusto giudice
Giudicherà i giusti e gli empi.

Trattati didattici alla corte dell'Aja

L'utilizzo dei testi di Albertano da Brescia caratterizza anche l'opera di Dirc Potter, segretario dei conti d'Olanda presso la residenza de L'Aja[36]. Potter traduce, infatti, una versione francese del *Liber consolationis et consilii*, ma anche un testo in volgare italiano strettamente connesso ai trattati del causidico bresciano, il *Fiore di virtù*. Il *Fiore di virtù*, un testo etico-didattico scritto a Bologna intorno al 1300, si compone di trentacinque capitoli che trattano di una virtù e del corrispondente vizio (ad esempio Amore-Odio) e termina nella maggior parte dei manoscritti con una sintesi del *Liber de doctrina loquendi et tacendi*. Dirc Potter, ambasciatore comitale in Francia, Italia e Inghilterra, traduce fedelmente una parte rilevante del testo italiano nel suo *Blome der doechden* (1415, *Fiore delle virtù*) ma aggiunge elementi nuovi e riferimenti alla sua attività pubblica di ambasciatore e balivo[37]. Come nel caso di Albertano e Boendale, Potter combina le sue mansioni amministrative alla corte de L'Aja alle attività di traduttore e di scrittore. Dirc Potter si descrive nel prologo del *Blome der doechden* come un funzionario alla corte d'Olanda che, concluse le sue attività professionali, «plach te oeffenen boeke der heiliger scrifften ende oec mede der poeten» («si diletta ad aprire il libro delle scritture e dei poeti»)[38]. Egli sottolinea di non essere un teologo, ma di porsi un ruolo fondamentalmente educativo: scrive per suo figlio, per gli amici, ma soprattutto per coloro che non hanno accesso diretto alle fonti della sapienza e della verità. Le sue fonti non sono esclusivamente letterarie, ma anche e

[36] L'Aja era durante il periodo descritto in questo contributo la residenza principale dei conti d'Olanda. Il casato regnante durante il periodo di attività di Dirc Potter era il cosidetto casato di 'Baviera' (Wittelsbach), originario appunto della Germania meridionale. Al casato di Baviera succederà nel 1428 il casato di Borgogna. Per una descrizione delle attività letterarie nella residenze comitale dell'Aja, si veda F.P. VAN OOSTROM, *Het woord van eer.Literatuur aan het Hollandse hof omstreeks 1400*, Amsterdam, Prometheus, 1987.

[37] Per un'analisi del processo di traduzione e di adattamento del *Fiore di virtù* nel *Blome der doechden* di Dirc Potter, si veda S. CORBELLINI, *Italiaanse deugden en ondeugden. Dirc Potters Blome der doechden en de Italiaanse Fiore di Virtù*, Amsterdam, Prometheus, 2000.

[38] *Ivi*, p. 147.

soprattutto esperienze vissute in prima persona. Potter, che svolge funzione giuridiche presso la corte de L'Aja, afferma ad esempio di avere una grande esperienza nel riconoscere bugiardi e truffatori[39]. La sua esperienza di vita, accompagnata da una buona conoscenza delle scritture e della letteratura classica, gli fornisce gli strumenti per occuparsi di letteratura ma costituisce anche un obbligo morale: scrivere è una responsabilità intellettuale nei confronti di coloro per i quali l'accesso alla cultura è difficile o impossibile. Questo atteggiamento, già osservato nella discussione di Boendale sulle responsabilità dello scrittore, si traduce nella formulazione di un complesso organico di insegnamenti circa atteggiamenti e comportamenti in grado di facilitare l'inserimento dell'individuo nella società.

Come professionista della giustizia, Potter si occupa ad esempio della virtù della Giustizia e del vizio dell'Ingiustizia (*Gherecticheit*/*Ongherechticheit*). Egli si sofferma in questo contesto sull'importanza del giudice e sui danni che possono essere provocati da giudici disonesti:

> Als valsche ongherectighe luden die rechters heiten ende onrecht doen die den onnoselen tsijn nemen zonder recht, sonder vonnisse ende mit recht nie lijff en verborden, dat huden dages vele inder werelt valt tende namelijc in landen daer partyen sijn ende wes daer geschiet dat comet al op haers heren zielen. Want een heer die partye dracht in sijn selfs lande die is vals ende ongherechtich tot God ende ter werelt.

Come persone false e senza senso della giustizia che si fanno chiamare giudici e invece fanno solo ingiustizie e negano agli innocenti i loro diritti, senza sentenze e senza applicare le leggi, come ai nostri giorni succede in modo particolare in paesi in cui non c'è unità. Se queste cose succedono la responsabilità è anche di chi ha il potere politico. I regnanti che portano la discordia nel loro paese sono falsi e ingiusti sia nei confronti di Dio sia del mondo.[40]

La virtù fondamentale per Potter è comunque la *prudentia*, una vera e propria *scientia vivendi* che permette all'individuo di analizzare situazioni e contesti e di effettuare scelte comportamentali in modo razionale. L'*homo prudens* di Potter (come quello di Albertano e Boendale) è anche *agens* e *faber* e deve quindi poter contare su di una solida base culturale. La cultura, *scien-*

---

[39] *Ibid.* («Doch ic hebber sommighe ghekent die van ghewoenten plaghen te lieghen ende vaste daer mede doer quamen», «ma ne ho conosciuto alcuni che avevano l'abitudine di mentire e che riuscivano sempre a cavarsela»).

[40] *Ivi*, p. 157.

tia, non deve essere secondo Potter appannaggio esclusivo di un gruppo ristretto, ma può essere 'conquistata' da tutti coloro che «daer om arbeiten ende vervolghen soe ernstelijc als sommige doen om ghelt ende goed te vercrijghen» («per questo lavorano alacremente come alcuni fanno per conquistare ricchezze»[41]). L'impegno per questa conquista deve però essere costante, la conoscenza «moet gemynt wesen want wiese niet en mynt die en canse ghecryghen ende behouden» («dev'essere amata, perché colui che non l'ama non può né averla né trattenerla»). Inoltre l'amore della conoscenza porta sia alla felicità terrena che a quella ultraterrena («een heerlic leven mede leyden mocht ende dat ewighe leven daer mede winnen moecht»), così da condurre una vita piacevole e da guadagnare la vita eterna[42].

Il concetto fondamentale di Potter è quello dell''uomo bipolare' proprio della tradizione etica di Albertano e Jan van Boendale. Le preoccupazioni quotidiane e la volontà di giocare un ruolo nella società non sono viste in opposizione alle virtù cristiane e alla cura della salute dell'anima. Corpo e anima sono profondamente legate, le attività terrene sono fondamentali per la salvezza eterna, l'etica professionale si coniuga senza sforzo alcuno con la riflessione sulle verità cristiane.

Etica ed attività professionale

La breve analisi della letteratura didattica nel tardo medioevo ed in particolare delle opere di Jan van Boendale e Dirc Potter rivela un interessante sviluppo verso un'etica laica strettamente legata allo svolgimento di attività professionali. Scrivere e comporre poesie, specialmente per autori che combinano queste attività con un impegno professionale, significa impegnarsi nella descrizione di modelli di comportamento adatti e adattabili a diversi gruppi di lettori o ascoltatori, ma anche e soprattutto a chi vive in ambiente urbano. Sia nell'Anversa del quattordicesimo secolo che ne L'Aja del quindicesimo secolo si discute di etica secondo linee di pensiero che risalgono alle attività di giuristi, come Albertano da Brescia, che si profilano come mediatori culturali tra un gruppo ristretto di 'esperti' e un pubblico più vasto di lettori e che si pongono come responsabilità morale di aiutare il lettore nella ricerca dell'equilibrio tra vita terrena e vita ultraterrena.

---

[41] *Ivi*, pp. 148-149.
[42] *Ivi*, p. 149

I temi dominanti sono verità e giustizia, sapienza e conoscenza, amore di Dio e amore del prossimo, ma anche l'educazione dei figli, l'importanza della scolarizzazione e delle attività professionali. L'indipendenza economica e l'uso delle ricchezze e la capacità di ottenere una posizione sociale soddisfacente sono presentati come una giusta applicazione della *prudentia* e delle capacità intellettive e come una realizzazione della volontà divina. L'accento viene posto spesso sulla responsabilità del singolo e sulle relazioni interpersonali, base del vivere civile: essere letterato significa anche porsi al servizio della diffusione della cultura e contribuire attivamente alla vita politica sia a livello urbano che regionale o sovra regionale. Il poeta e lo scrittore diventano professionisti, si prepongono uno scopo sociale ben definito, organizzano le loro attività secondo regole precise e si manifestano come fonte d'ispirazione morale ed etica per il loro pubblico di lettori.

Fig.1. Dettaglio incipit *Rijmbijbel* di Jacob van Maerlant: Groningen, Universiteitsbibliotheek, ms 405, fol. 23v

FULVIO FERRARI

GLI *ABELE SPELEN*
DRAMMI CAVALLERESCHI SULLA SCENA[1]

Gli abele spelen: 'artistiche rappresentazioni' del tardo Medioevo

Per gli studiosi di letteratura medievale, i codici miscellanei (raccolte di scritti spesso tra loro assai disomogenei) costituiscono fonti particolarmente preziose: non solo, infatti, ci tramandano testi di varia natura e funzione di cui spesso non abbiamo altra testimonianza, ma ci forniscono al contempo indizi – quasi mai, a dire il vero, di semplice interpretazione – sul modo in cui quei testi venivano recepiti e sui fini per cui venivano trascritti. Proprio a un codice miscellaneo cartaceo, il 15.589-623 della Biblioteca Reale di Bruxelles, comunemente noto come Codice Van Hulthem, dobbiamo la conoscenza di una parte assai rilevante di tutto quanto è giunto fino a noi della produzione letteraria medievale in lingua nederlandese. Il codice, oggi seriamente danneggiato, doveva contare in origine almeno 278 fogli. Di questi ne rimangono 241, tutti vergati da una stessa mano, che contengono oltre duecento testi, sia in prosa che in versi, appartenenti ai generi più diversi, dalla poesia religiosa a quella didattica, dalla novella edificante al romanzo cavalleresco, dai testi catechistici a opere di carattere storiografico[2]. Ognuno di questi testi richiede uno studio specifico, anche per quanto riguarda il periodo di composizione e il contesto di produzione. Grazie all'analisi delle filigrane, si è ormai giunti alla certezza che il Codice Van Hultem sia stato redatto in area brabantina nel primo decennio del XV secolo, e questa datazione rappresenta quindi un limite *ante quem* per la composizione dei singoli testi[3].

---

[1] Il contributo è la versione modificata e adeguata agli scopi del presente volume di F. FERRARI, *Gli «abele spelen» nederlandesi e le origini del teatro serio in Europa* in F. MOSETTI CASARETTO (a cura di), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 477-490.

[2] Sulla varietà dei testi trascritti nel Codice Van Hulthem si veda W. VAN ANROOIJ-A.M.J. VAN BUUREN, *'s Levens felheid in één band: het handschrift-van Hulthem* in H. PLEIJ ET AL. (a cura di), *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*, Amsterdam, Prometheus, 1991, pp. 184-199.

[3] Del codice Van Hulthem è disponibile un'edizione diplomatica: H. BRINKMAN-J. SCHENKEL (a cura di), *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*, Hilversum, Verloren, 1999. Nell'ampia introduzione al volume, gli editori discutono a fondo la

Tra le diverse opere destinate alla rappresentazione teatrale presenti nel Codice Van Hulthem, tre appaiono di particolare interesse in quanto rappresentano un contributo originale nederlandese alla letteratura drammatica dell'Europa medievale: si tratta di tre drammi in versi, noti in genere con i titoli abbreviati *Esmoreit*, *Gloriant* e *Lanseloet van Denemerken*. Ognuno viene definito, all'interno del titolo esteso riportato nel manoscritto, *een abel spel*, definizione che viene però applicata anche a un quarto dramma contenuto nel codice, *Vanden Winter ende vanden Somer*, una disputa allegorica tra Inverno ed Estate su quale delle due stagioni abbia gli effetti più benefici sull'amore[4].

Molto si è discusso sul significato dell'aggettivo *abel*: è certo che la forma nederlandese deriva dal latino *habilis* attraverso la mediazione del francese antico, ma non è affatto chiaro il significato che l'aggettivo assume nell'uso del codice. Se prendiamo in considerazione l'evidente differenza – per motivi narrativi, per struttura, per stile – che separa *Vanden Winter ende vanden Somer* dagli altri tre drammi definiti *abele spelen* nel Codice Van Hulthem, pare si possa escludere che *abel* abbia la funzione di etichetta di genere[5]. L'aggettivo ha invece probabilmente una funzione essenzialmente esornativa e coerente con l'etimologia, con il compito cioè di esaltare la qualità del testo trascritto e va inteso come 'ben congegnato', 'artistico', 'raffinato'.

L'impossibilità di utilizzare *abel* come etichetta di genere ha fatto sì che venissero avanzate altre proposte di definizione – 'drammi romantici', 'drammi cortesi' – per identificare il gruppo composto da *Esmoreit*, *Gloriant* e *Lanseloet van Denemerken*, differenziandolo dai restanti testi drammatici con-

---

questione della datazione, giungendo a una conferma e a una precisazione del periodo di redazione già in precedenza individuato da altri studiosi. Per una sintetica descrizione in lingua italiana del codice e un riassunto del dibattito relativo alla sua datazione, funzione e committenza cfr. F. FERRARI, *Esmoreit: un «dramma cavalleresco»* in ID (a cura di), *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, Trento, Università di Trento, 2001, pp. 7-71. Gli *abele spelen* si possono leggere nella loro interezza sul sito <http://www.dbnl.org>, che li ha digitalizzati seguendo l'edizione contenuta in P. LEENDERTZ, *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, Leiden, A.W, Sijthoff's, 1907.

[4] I titoli riportati nel codice sono, rispettivamente: *Een abel spel van esmoreit tconincx sone van cecielien ende ene sotternie daer na volghende*; *Een abel spel ende een edel dinc vanden hertoghe van brwyswic hoe hi wert minnende ene joncfrouwe die met sijnder moerder diende. Ende ene sotternie na volghende*; *Een abel spel van lanseloet van denemerken hoe hi wert minnende ene joncfrouwe die met sijder moeder diende. Ende ene Sotternie na volghende; Een abel spel vanden winter Ende vanden somer. Ende ene Sotternie na volghende*.

[5] Su *Vanden Winter ende vanden Somer*, la differenza di questo testo con gli altri tre drammi definiti *abele spelen* e i possibili rapporti tematici cfr. J.H. METER, *Harmony and disharmony in a court drama of the Netherlands: Vanden Winter ende vanden Somer* in S. HIGGINS (a cura di), *European Medieval Drama 1 (1997). Papers from the First International Conference on European Medieval Drama (Camerino 28-30 June 1996)*, Turnhout, Brepols, 1997, pp. 133-146.

tenuti nel Codice Van Hulthem e ponendolo in relazione con testi non destinati alla rappresentazione teatrale tramandati nella tradizione nederlandese e, più in generale, europea. La definizione 'dramma romantico' è tuttavia talmente vaga da risultare di scarsa utilità, mentre quella di 'dramma cortese', al contrario, rimanda a un contesto di produzione e di ricezione troppo ristretto, quello delle corti aristocratiche, mentre il teatro medievale è fenomeno essenzialmente urbano. I motivi narrativi e lo stile di questi tre drammi riprendono comunque in tutta evidenza quelli della letteratura cortese e, più genericamente, cavalleresca: una letteratura che, nel tardo Medioevo, circolava ben al di là degli ambienti di corte e si era diffusa nell'ambito della più vasta *élite* cittadina e mercantile, subendo, inevitabilmente, modifiche e adattamenti in un processo di progressivo adeguamento ai nuovi contesti di ricezione. Per queste ragioni è preferibile attenersi alla definizione 'dramma cavalleresco', che non contraddice la loro destinazione a un pubblico ben più vasto di quello di una corte.

Le linee narrative

Una rapida esposizione delle storie narrate nei tre drammi dovrebbe essere sufficiente a mettere in rilievo la libera utilizzazione e ricomposizione, da parte dell'autore (o degli autori) di motivi narrativi diffusi un po' in tutta la letteratura cavalleresca europea, e spesso presenti anche nel patrimonio fiabesco.

L'azione di *Esmoreit* si apre con la nascita inattesa di un erede – Esmoreit, appunto – all'ormai vecchio re di Sicilia. Il malvagio e ambizioso Robbrecht, nipote del re, vede così sfumare all'improvviso la prospettiva di ereditare il regno e decide di uccidere il cuginetto. Nel frattempo, a Damasco, l'astrologo Maestro Platus legge nelle stelle che è nato in terra cristiana (*in Kerstenrijc*) un principe che rappresenta una minaccia alla vita del suo sovrano. Si reca quindi in Sicilia per rapire il bambino e, al suo arrivo, s'imbatte in Robbrecht sul punto di annegare Esmoreit in un pozzo: paga dunque una forte somma e porta il principino con sé a Damasco, dove il re lo affida alle cure della figlia Damiet, senza però rivelarle le sue vere origini. In Sicilia, intanto, Robbrecht ha accusato la regina sua zia di aver ucciso il proprio figlio; il re, accecato dalla collera, l'ha fatta rinchiudere in una torre. L'azione del dramma compie ora un salto di diciott'anni: Esmoreit è ormai un uomo e Damiet se ne è innamorata, senza però osare rivelargli il proprio amore per timore della punizione paterna. Ascoltando casualmente i lamenti di quella che crede essere sua sorella, Esmoreit viene a sapere di non essere

figlio del re di Damasco e parte immediatamente alla ricerca dei veri genitori, portando intorno al capo, a mo' di turbante, la fascia in cui era stato avvolto da neonato. Il principe giunge così in Sicilia, in prossimità della torre in cui è rinchiusa la regina, che riconosce in lui il figlio misteriosamente scomparso: la famiglia si riunisce nella gioia, la regina è scagionata ed Esmoreit si converte al cristianesimo. Non sono ancora svelate, tuttavia, le circostanze in cui è stato rapito il principe neonato. Non vedendolo far ritorno a Damasco, nel frattempo, Damiet e Platus decidono di travestirsi da pellegrini per partire alla sua ricerca: anche in questo caso i personaggi arrivano casualmente proprio là dove devono arrivare per raggiungere il loro scopo, ed Esmoreit, sentendo la voce di Damiet che chiede la carità, la riconosce. Il re di Sicilia accoglie amorevolmente la principessa e annuncia l'intenzione di abdicare in favore del figlio e della sua futura sposa. A questo punto Platus riconosce in Robbrecht colui che gli aveva venduto il bambino: Robbrecht viene impiccato, giustizia è fatta e un discorso edificante di Esmoreit chiude l'azione del dramma.

La storia narrata in *Gloriant* si apre con il motivo dell'innamoramento a distanza: nonostante le insistenze dei suoi cortigiani, preoccupati per la mancanza di un erede, Gloriant, duca di Brunswijk (la tedesca Braunschweig) rifiuta di sposarsi, non ritenendo nessuna donna degna di divenire sua moglie. Altrettanto restia a sposarsi è la principessa mora Florentijn, figlia del *Rode Lioen*, il Leone Rosso di Abelant. La fanciulla ha però sentito parlare del duca Gloriant, a cui sente di essere affine, e tramite il messaggero Rogier gli invia un proprio ritratto. Gloriant s'innamora immediatamente delle sembianze della principessa e promette di raggiungerla in Abelant entro sette settimane. Quando però confida allo zio il suo nuovo amore, viene a sapere che un odio implacabile oppone la sua stirpe a quella di Florentijn: suo zio e suo padre hanno infatti ucciso in battaglia il padre, lo zio e due cugini del Leone Rosso, che da allora aspetta l'occasione di vendicarsi. Gloriant non si lascia comunque dissuadere, affida allo zio il governo del ducato e parte in incognito «ghelijc enen ridder van avonturen» («come un cavaliere di ventura», vs. 509). Quando, nel cuore della notte, arriva alle porte di Abelant, viene subito riconosciuto dalla principessa: i due amanti si preparano alla fuga, ma vengono sorpresi dal nipote del Leone Rosso, Floerant, che sottrae a Gloriant la spada e corre quindi ad avvertire il suo signore. Gloriant e Florentijn vengono imprigionati e condannati, l'uno a morire impiccato, l'altra a bruciare sul rogo. Il fedele Rogier libera però Gloriant e gli restituisce la spada, e nel momento in cui Florentijn sta per essere giustiziata, fuori dalle porte della città, il duca interviene a sorpresa e la libera. I tre fanno quindi ritorno a

Brunswijk; Florentijn e Rogier sono ormai convertiti al cristianesimo e le nozze sanciscono il lieto fine.

Rispetto agli altri due drammi cavallereschi, *Lanseloet van Denemerken* presenta indubbiamente caratteristiche proprie, che hanno indotto alcuni studiosi a supporre che sia all'opera in questo caso un autore diverso, o forse lo stesso autore in un'altra fase della sua produzione[6]. Quel che appare evidente già a una prima lettura è infatti un maggiore realismo, una minore reticenza ad affrontare temi delicati quali la violenza sessuale e il matrimonio dopo la perdita della verginità. In apertura del dramma, il giovane principe di Danimarca Lanseloet lamenta il suo amore senza speranza per la bella Sanderijn, fanciulla al servizio della regina madre, le cui origini sono meno nobili delle sue. Proprio la differenza di rango fa sì che Sanderijn, che pure è innamorata del principe, ne respinga il corteggiamento, mentre la madre rimprovera aspramente il figlio che rivolge così in basso il proprio amore. Per liberarlo da quella che ai suoi occhi appare una sconveniente ossessione, la regina propone al figlio di aiutarlo a passare una notte con la cameriera; in cambio lui deve però prometterle di congedarla in malo modo. Pur rendendosi ben conto della bassezza di un tale comportamento (il testo fa uso qui del termine *dorperheit*, 'villaneria', a indicare il contrario della nobiltà d'animo), Lanseloet acconsente, pur di avere la possibilità di soddisfare il proprio desiderio, e si consola sperando che Sanderijn non se la prenda a male davvero. La regina convince quindi la sua cameriera ad entrare nella stanza del figlio, dicendole che è ammalato e che ha bisogno di assistenza. Quanto avviene nella stanza non viene ovviamente rappresentato: nella scena che segue immediatamente, Sanderijn, sconvolta per la brutalità dell'amato, fugge dalla reggia e si mette a vagare per la foresta. Qui incontra un cavaliere che rimane rapito dalla sua bellezza e le propone subito di accompagnarlo al suo castello e divenire sua moglie. Sanderijn, paragonandosi a un albero a cui un falco ha strappato un fiore, gli fa capire di aver perduto la verginità, ma il cavaliere le risponde che «ene bloeme en es niet» («un fiore non è nulla», vs. 507), e la prende con sé. Nel frattempo Lanseloet si dispera per la fuga della fanciulla e decide di inviare il servo Reinout a cercarla per riportarla alla reggia, nonostante l'opposizione della famiglia. Dopo un anno, Reinout giunge nella foresta dove Sanderijn ha incontrato il cavaliere e

---

[6] Cfr. G. STELLINGA, *Zinsvormen en zinsfuncties in de abele spelen*, Groningen-Djakarta, J.B. Wolters, 1954; G.A. VAN ES, *Het negeren van tijd en afstand in de abele spelen*, «Tijdschrift voor Taal- en Letterkunde», LXXIII, 1955, pp. 161-192; A. DABRÓWKA, *Untersuchungen über die mittelniederländischen Abele Spelen (Herkunft-Stil-Motive)*, Warszawa, Uniwesytet Warszawski, 1987.

si imbatte in un guardaboschi, che gli racconta del matrimonio e lo conduce dalla sua signora. Invano Reinout cerca di convincere Sanderijn a fare ritorno in Danimarca, descrivendole la disperazione e il pentimento di Lanseloet: Sanderijn è ormai felice con il suo sposo e nemmeno per un attimo è tentata di lasciarlo. Per non ferire troppo il suo signore, Reinout, al ritorno, gli racconta di aver trovato Sanderijn nella lontana città africana di Rawast, ma che la fanciulla è morta nel sentirsi rammentare il suo amore danese. A questa notizia Lanseloet muore di dolore, esprimendo la speranza di poter rivedere l'amata in cielo.

Drammi cavallereschi e stile astratto

Chiunque sia l'autore – o gli autori – di questi tre drammi, si tratta evidentemente di qualcuno che ha avuto modo di leggere (o di ascoltare) diversi romanzi cavallereschi. Il cortigiano malvagio e infido, la lettura nelle stelle di un pericolo imminente, l'amore tra un giovinetto e una fanciulla meno giovane che egli crede essere sua sorella, il viaggio in incognito di un'innamorata alla ricerca dell'amato che non fa ritorno come promesso, il rifiuto di sposarsi, l'innamoramento per un ritratto, l'amore contrastato tra due famiglie nemiche, la madre maligna e intrigante di un sovrano o di un principe, l'incontro con un guardaboschi dall'aspetto grottesco: sono, questi, motivi che troviamo disseminati un po' in tutta la letteratura medievale e che vengono ricomposti in intrecci narrativi relativamente semplici e lineari, funzionali ad una rappresentazione che non doveva essere eccessivamente lunga e che doveva lasciar spazio, al termine, alla messa in scena di una farsa[7].

La concisione imposta dalle modalità della rappresentazione viene facilitata da uno degli elementi stilistici principali che il romanzo cavalleresco – e di conseguenza il dramma cavalleresco che ne deriva – ha largamente in comune con la fiaba e che, seguendo Max Lüthi, definiremo 'stile astratto'[8]. La caratteristica forse più peculiare dello stile astratto consiste in una radicale subordinazione delle categorie di spazio e di tempo alle esigenze della narrazione. Il protagonista di una fiaba, di un romanzo cortese o – più genericamente – cavalleresco, non ha bisogno di interrogarsi sulla direzione da prendere per raggiungere un determinato obiettivo: sarà la narrazione stessa

[7] Ognuno dei drammi conta all'incirca un migliaio di versi: 1142 *Gloriant*, 1018 *Esmoreit* e 952 *Lanseloet van Denemerken*.

[8] M. LÜTHI, *Das europäische Volksmärchen – Form und Wesen*, Bern, A. Francke Verlag, 1947, trad. *La fiaba popolare europea – forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.

a condurlo esattamente là dove è opportuno che arrivi per lo sviluppo dell'azione, ed egli arriverà esattamente nel momento in cui è necessario che arrivi per assicurare la conclusione appropriata della storia. I luoghi dell'azione appaiono dunque parcellizzati in caselle, ognuna delle quali comunica con tutte le altre: al personaggio è sufficiente spostarsi da una casella all'altra per procedere nell'avventura. Altrettanto parcellizzata appare la dimensione temporale: ognuno dei personaggi è cristallizzato in un ruolo che non viene modificato dallo scorrere del tempo, a meno che questo non sia necessario allo sviluppo dell'azione. Esmoreit passa così dalla più tenera infanzia alla maturità, mentre Damiet rimane immutabile nel suo ruolo di fanciulla: i diciott'anni passati dal momento in cui il principino le viene affidato non intaccano la sua giovinezza e la sua bellezza, e non le impediscono quindi di sposare, al termine del dramma, il giovane di cui, in precedenza, era stata «suster ende moeder» («sorella e madre», vs. 272) adottiva. Tempo e distanza non rappresentano ostacoli al passaggio da un momento all'altro dell'azione: i personaggi si spostano da una scena all'altra senza che lo spettatore percepisca uno scarto, la presenza di un intervallo, anche quando quest'intervallo viene segnalato dalle battute dei personaggi[9].

Quest'uso delle categorie di spazio e di tempo è particolarmente funzionale alla messa in scena dei drammi cavallereschi. Pur nella quasi totale assenza di didascalie – le pochissime riportate nel codice si limitano a indicare azioni che devono svolgersi sulla scena senza essere accompagnate da battute: il suono del corno da caccia in *Lanseloet van Denemerken*, ad esempio, o l'impiccagione del cortigiano traditore in *Esmoreit* – è però evidente che ognuno dei drammi si svolge su due sole scene: la Sicilia e Damasco in *Esmoreit*, Brunswijk e Abelant in *Gloriant*, la reggia e la foresta (che dev'essere immaginata come assai distante) in *Lanseloet van Denemerken*. Ed è altrettanto evidente che entrambe le scene venivano rappresentate simultaneamente sullo stesso palcoscenico: i personaggi possono infatti spostarsi dall'una all'altra nel corso di una sola battuta. In *Gloriant*, ad esempio, il monologo del duca di Brunswijk (vss. 568-615) ha inizio subito dopo la battuta con cui lo zio, Gheraert di Normandia, gli augura buon viaggio; nel corso del monologo, Gloriant giunge in vista della città di Abelant e, al termine, si trova davanti alle sue porte. In *Lanseloet van Denemerken* un monologo relativamente lungo di Sanderijn segue immediatamente la didascalia «Nu heeft si gheweest met hem in die camere» («Ora è stata insieme a lui nella stanza», tra il verso 321 e il verso 322); nel corso del monologo (vss. 322-365), che ha

[9] Sulle dimensioni di spazio e di tempo negli *abele spelen* si veda G.A. VAN ES, *Het negeren*, cit.

dunque inizio alla reggia di Danimarca, Sanderijn esprime il suo dolore per l'inganno subito e per il disprezzo che le è stato dimostrato, prende la decisione di lasciare la reggia, s'incammina, vede la foresta, vi penetra e scorge infine la fonte presso cui, subito dopo, incontra il cavaliere che la prenderà in sposa. In *Esmoreit* Damiet si trova ancora a Damasco quando decide di travestirsi da pellegrino insieme all'astrologo Platus; quando però incomincia a chiedere la carità, la sua voce viene udita da Esmoreit, in Sicilia. Che non sia possibile supporre un'interruzione nel corso della battuta di Damiet per consentire un cambiamento di scena è confermato dal fatto che il primo verso con cui la fanciulla chiede la carità rima con il verso immediatamente precedente:

Platus, meester, ga wi dan
ghelijc of wi waren pilgherijm.
Ay, en sal hier iemant sijn,
die ons beiden iet sal gheven,
twe pilgherijms, die sijn verdreven
ende vanden roevers af gheset? (vv. 868-873)

Platus, maestro, andiamo dunque
e travestiamoci da pellegrini.

[spostamento di luogo dell'azione da Damasco alla Sicilia]

Ah, c'è dunque qualcuno
che voglia dar qualcosa
a due pellegrini, scacciati
e derubati dai predoni?

Sempre l'uso della rima, inoltre, garantisce che non si realizzavano interruzioni nella rappresentazione anche quando, spostandosi da una scena all'altra, prendeva la parola un personaggio diverso: la regola generale è infatti che l'ultimo verso pronunciato da uno dei personaggi rimi con il primo della battuta del personaggio che prende la parola subito dopo[10]. Prendiamo

[10] La funzione di questo uso della rima (la cosiddetta *Reimbrechung*) era probabilmente quella di facilitare agli attori la memorizzazione delle parti. È però interessante notare che il meccanismo viene meno in alcuni casi strutturalmente significativi, a marcare una svolta decisiva nella rappresentazione: in *Esmoreit* (vss. 386-387) l'assenza di *Reimbrechung* segna uno scarto temporale di diciotto anni; in *Gloriant* (vss. 284-285 e 710-711) coincide con momenti di svolta dell'azione. La distribuzione della rima tra le battute dei diversi personaggi, al di là della funzione puramente mnemonica, contribuisce quindi a determinare il ritmo della narrazione drammatica e ad enfatizzare alcuni momenti decisivi. Cfr. G. STUIVELINK, *De structuur van de abele spelen* in ID., *Vakwerk. Twaalf studies in literatuur*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1967, pp. 7-43.

ad esempio il primo cambiamento di scena in *Esmoreit*: il primo personaggio a presentarsi al pubblico, all'inizio del dramma, è il perfido Robbrecht, che nel monologo iniziale racconta la nascita del cugino, dà sfogo alla sua rabbia ed esprime l'intenzione di uccidere il bimbo appena se ne presenterà l'occasione. Subito dopo la scena si sposta a Damasco, dove Platus, sconcertato da quel che ha letto nelle stelle, chiama il suo signore per avvertirlo del pericolo:

Robbrecht: Al dus soe sal mi bliven dlant,
machic vol bringhen dese dinc.

Meester: Waer sidi, hoghe gheboren conic,
van Damast gheweldich heer? (vss. 56-59)

Robbrecht: Sarà così mio questo paese,
se i miei piani porterò a compimento.

Meester: Dove siete, nobile sovrano,
di Damasco possente signore?

Nel *Lanseloet van Denemerken* il dialogo in cui il principe danese incarica Reinout di andare alla ricerca di Sanderijn si conclude con una riaffermazione del suo amore per la fanciulla fuggita:

Wantse mijn herte met trouwen mint:
mijn oghen nie liever wijf en saghen (vss. 578-579).

Perché con fede l'ama il mio cuore:
i miei occhi mai videro donna più cara.

Immediatamente dopo questa battuta, la scena si sposta di nuovo nella foresta, dove il guardaboschi – unica figura comica del dramma – si lamenta per non aver mai trovato durante il suo servizio una fanciulla, come invece è capitato al cavaliere suo signore. Il suo monologo si apre dunque con il verso «Met rechte mach ic mi beclaghen» («A ragione posso lamentarmi», vs. 580) che rima appunto con « saghen » del verso immediatamente precedente. Lo spostamento di scena dalla reggia danese alla foresta rappresenta anche uno spostamento nel tempo: al termine del suo monologo, infatti, il guardaboschi viene avvicinato da Reinout, che afferma di aver già viaggiato a lungo:

Ich hebbe ghesocht die vrouwe rene
meneghe mile ande menich lant (vss. 682-683).

Ho cercato la pura signora
per molte miglia e per molte terre.

L'astrazione dello stile, l'abolizione delle distanze nello spazio e nel tempo permettono un rapido movimento dei personaggi e dell'azione, che procede senza soluzioni di continuità pur spostandosi da un capo all'altro del vecchio mondo e superando d'un balzo lunghi intervalli temporali.

La messa in scena

La struttura e lo stile stessi dei testi ci rimandano dunque alla questione della messa in scena, del rapporto tra testo e rappresentazione, ed è piuttosto singolare che nei due secoli trascorsi dalla riscoperta del Codice Van Hulthem così poca attenzione sia stata prestata al problema della relazione tra il testo contenuto nel manoscritto e gli effettivi, vivi spettacoli medievali[11]. È certo, infatti, che il codice non era destinato a fungere da copione per una compagnia di attori dell'epoca: il gran numero di opere in esso trascritte e la loro estrema eterogeneità sono sufficienti a escludere tale ipotesi. È però anche evidente che i testi drammatici riportati nel manoscritto fissano una particolare situazione comunicativa. È questa situazione comunicativa che traspare dalle pur scarse didascalie e che, soprattutto, spiega il sorprendente 'secondo epilogo' di *Esmoreit*. In chiusura del dramma, infatti, dopo che il protagonista ha concluso l'azione con una battuta edificante e un *amen*, un altro dei personaggi, Maestro Platus, prende la parola per invitare il pubblico a rimanere seduto tranquillo o, se proprio non sopporta la fame, ad andare a mangiare qualcosa scendendo da una certa scala per assistere quindi alla successiva rappresentazione di una farsa. Se poi il pubblico avrà gradito lo spettacolo, è invitato a tornare il giorno dopo:

Elc blive sittene in sinen vrede,
niemen en wille thuus weert gaen:
ene sotheit sal men u spelen gaen,
die cort sal sijn, doe ic weten.
Wie hongher heeft, hi mach gaen eten,

[11] Si hanno notizie certe del codice a partire dal 1811, allorché il giudice Charles van Hulthem lo acquistò all'asta. Nel 1836 i circa 70.000 volumi della biblioteca di Van Hulthem sono divenuti proprietà dello stato belga e dal 1837 sono entrati a far parte del patrimonio librario della Biblioteca Reale di Bruxelles.

ende gaet alle dien graet neder.
Ghenoeghet u, soe comt alle mergen weder (vss. 1012-1018).

Resti ora ognuno seduto tranquillo,
nessuno voglia andarsene a casa:
si reciterà per voi una farsa
che sarà breve, ve l'assicuro.
Chi ha fame, vada a mangiare,
e scendete per quella scala.
Se ne avete piacere, tornate tutti domani.

Non c'è dubbio che questi versi siano stati aggiunti a un copione di per sé già concluso per essere recitati in occasione di un particolare spettacolo. Anzi, di una serie di spettacoli, come ci rivela l'ultimo verso, ed è con ogni probabilità a questo insieme di rappresentazioni che si deve la formazione di quella sorta di macrotesto che, nel Codice Van Hulthem, si compone dei quattro drammi definiti nei titoli *abele spelen* e delle farse che immediatamente li seguivano nella messa in scena. Il legame con le farse non solo è esplicitato nei titoli estesi, ma – fatto ben più significativo – alla conclusione di ognuno dei drammi, per bocca di uno dei personaggi: «Ons voerspel dat es ghedaen, / men sal u ene sotheit spelen gaen» («La nostra prima rappresentazione è terminata, / si reciterà ora per voi una farsa», vss. 951-952), così Reinout conclude il *Lanseloet van Denemerken*. E quasi le stesse parole sono pronunciate dal nobile zio Gheraert in conclusione del *Gloriant*: «Dit voerspel es ghedaen, / men sal u ene sotternie spelen gaen» («Questa prima rappresentazione è terminata, / si reciterà ora per voi una farsa», vss. 1141-1142). Nel caso di *Vanden Winter ende vanden Somer*, poi, la farsa successiva non viene annunciata nel testo, ma il primo verso della farsa rima con l'ultimo del dramma precedente, a indicare una continuità nella messa in scena.

Testi appartenenti a tradizioni e generi diversi – la farsa, il contrasto tra le stagioni, il dramma cavalleresco – sono stati dunque messi in scena secondo un programma di rappresentazioni, e a questo progetto sono stati adattati. Quel che ci stupisce, però, è soprattutto la singolarità della testimonianza: il fatto che questi testi – che nella forma tramandata nascono evidentemente da una concreta situazione di comunicazione e d'interazione tra un gruppo di attori e il loro pubblico – in un momento successivo siano stati messi per iscritto all'interno di un codice miscellaneo che appare destinato alla lettura, e siano così stati privati della loro 'mobilità'.

È agli interessi eclettici del committente del Codice Van Hulthem che dobbiamo la conservazione di testi appartenenti a diversi generi di letteratura drammatica del Medioevo nederlandese, e in particolare dei tre drammi

in questione: drammi che rientrano in un genere della cui esistenza abbiamo diversi indizi, ma di cui i nostri testi rappresentano l'unica testimonianza diretta e completa. Che dovessero circolare altre rappresentazioni di contenuto e stile analoghi a quelli dei tre drammi cavallereschi del Codice Van Hulthem ci viene suggerito soprattutto da alcune entrate in registri contabili dove si prendeva nota delle rappresentazioni finanziate e dei loro titoli. La testimonianza indiretta più antica potrebbe essere quella riportata nel registro del balivo di Oudenaarde (Fiandre orientali), secondo la quale si mise in scena nel 1373 uno *Spel van Stragegys* (*Dramma di Stragegys*). Il titolo è però del tutto insufficiente a darci un'idea del tipo di testo rappresentato. Ben più significative, in questo senso, sono le testimonianze dei registri delle città di Bruges – che documentano la rappresentazione, negli anni 1412-1413, di uno *Spel van Amys ende van Amelis* (*Dramma di Amicus e di Amelius*) – e di Deinze, dove si mise in scena nel 1444 uno *Spel van den wijghe van Ronchevale* (*Dramma della battaglia di Roncisvalle*) e nel 1483 uno *Spel van Florysse ende van Blanchefloere* (*Dramma di Florio e Biancofiore*): tutti titoli, questi, che rimandano a narrazioni cortesi e cavalleresche che godevano di grande popolarità nell'intera l'Europa medievale[12].

Sulla base della datazione del codice in cui sono trascritti, *Esmoreit*, *Gloriant* e *Lanseloet van Denemerken* devono essere stati rappresentati – e, naturalmente, composti – però prima di tutte le date indicate dalle testimonianze indirette, o almeno di quelle certe. È comunque evidente che i tre drammi cavallereschi del Codice Van Hulthem appartengono ad una tradizione a cui appartenevano altri testi ispirati alla letteratura cortese e cavalleresca, una tradizione di cui purtroppo rappresentano gli unici esempi giunti fino a noi[13]. È ben noto quanto la trasmissione dei testi medievali fosse soggetta a traversie di ogni genere, e quanta parte in questo processo abbia avuto la casualità. Non può dunque meravigliarci in maniera eccessiva la scarsa documentazione di un genere di letteratura drammatica.

---

[12] Sulle testimonianze d'archivio relative all'esistenza di un teatro serio profano nell'area dei Paesi Bassi si vedano L. VAN PUYVELDE, *Het ontstaan van het modern toneel in de oude Nederlanden. De oudste vermeldingen in de rekeningen*, «Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde», 1922, pp. 909-952; F. VAN DER RIET, *Le théatre profane sérieux en langue flamande au moyen âge*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1936, pp. 133-143; J.M. HOLLAAR-E.W.F. VAN DEN ELZEN, *Het vroegste toneelleven in enkele Noord-Nederlandse plaatsen*, «De Nieuwe Taalgids», LXXIII, 1980, pp. 302-324; A. DABRÓWKA, *Untersuchungen*, cit., pp. 115-122.

[13] Cfr. H. VAN DIJK, *The Drama Texts in the Van Hulthem Manuscript* in E. KOOPER (a cura di), *Medieval Dutch Literature in its European Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 283-286.

Non sono forse molte le informazioni che abbiamo sui drammi cavallereschi nederlandesi, sull'origine e la diffusione di questo genere, ma sono sufficienti a suscitare una serie d'interessanti interrogativi e ad aprire stimolanti prospettive d'indagine sulla pratica teatrale in Europa nel tardo Medioevo: grazie ai tre drammi cavallereschi del Codice Van Hulthem sappiamo che già durante il XIV secolo, in un'area socialmente e culturalmente dinamica come i Paesi Bassi, si componevano testi ispirati alla narrativa cortese – e, più in generale, cavalleresca – destinati alla messa in scena. Sappiamo inoltre che questi drammi venivano abbinati, al momento della rappresentazione, a brevi farse (indizio utile a ricostruire il contesto di comunicazione) e che questi drammi – insieme ad altri testi di letteratura drammatica – suscitarono l'interesse di chi decise di trascriverli – o di farli trascrivere – in un codice miscellaneo. Se infine teniamo conto del fatto che il Codice Van Hulthem venne, con ogni probabilità, compilato per l'uso di una cerchia aristocratica[14], abbiamo un quadro piuttosto interessante della diffusione e dei modi di ricezione della letteratura drammatica nei Paesi Bassi del tardo Medioevo. Compagnie di attori, la cui identità è tuttora avvolta nel mistero, portavano i temi 'alti' della letteratura cortese e quelli 'bassi' e grotteschi del teatro comico davanti a un pubblico evidentemente misto, di cui faceva parte la popolazione della città, ma in cui dovevano essere presenti anche aristocratici, visto che almeno uno di loro volle che i testi dei drammi e delle farse fossero trascritti in un codice destinato al suo uso personale, insieme a esempi di teatro religioso e a testi appartenenti un po' a tutti i generi letterari praticati all'epoca.

[14] Cfr. H. BRINKMAN, *Het wonder van Molenbeek*, «Nederlandse Letterkunde», V, 2000, pp. 21-46, e F. FERRARI, *Esmoreit*, cit., pp. 12-20.

LUCIA BASSO

ANNA BIJNS
LE CAMERE DI RETORICA E LA RIFORMA PROTESTANTE

Più amaro che dolce

Anna Bijns riveste una grande importanza nella letteratura neerlandese, essendo un caso più unico che raro: una donna che nel Cinquecento arriva a vedere pubblicate le proprie opere[1]. Mantenne sempre la sua indipendenza: non si sposò, né scelse la vita religiosa, che le avrebbe certamente facilitato l'accesso all'editoria, almeno di tipo ascetico-spirituale. I suoi numerosi componimenti toccano temi molto vari, che spaziano dal sacro al profano, dalla fede in Dio e nella Chiesa cattolica all'amore tra un uomo e una donna. È figura molto nota in particolare per il suo ruolo di *defensor fidei*, fiera avversatrice della Riforma contro cui si scagliò ripetutamente. Il motto della Bijns era: «meer suurs dan soets» («più amaro che dolce»).

Il suo nome si trova spesso associato alle camere di retorica (*rederijkerskamers*). A partire dal XV secolo, infatti, le camere di retorica erano divenute un elemento fondamentale della cultura urbana dei Paesi Bassi. Tutti i centri, anche i più piccoli, avevano la loro camera, e a maggior ragione le grandi città, come Anversa, in cui visse e operò Anna Bijns. Qui le nuove idee della Riforma, anche per mezzo delle camere stesse, si diffusero molto velocemente.

La vita

Della vita di Anna Bijns non si sa molto[2]. Nata nel 1493 ad Anversa da una famiglia abbastanza agiata, ricevette dal padre, calzolaio, un'educazione severamente religiosa. Probabilmente la poetessa si dedicò fin da giovane

---

[1] Si può citare anche il caso di una scrittrice coeva, Katharina Boudewijns. Boudewijns era però la vedova di un magistrato, e godeva anche della protezione di una badessa. Cfr. M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd, van Anna Bijns tot Elise van Calcar,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, p. 20. Cfr. anche K. PORTEMAN, *'Patiëntie is zo goeden kruid' – Katharina Boudewijns* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Met en zonder lauwerkrans*, cit., pp. 135-139.

[2] Si veda la recente biografia H. PLEIJ, *Anna Bijns, van Antwerpen*, Amsterdam, Prometheus, 2011.

alla letteratura[3], forse partecipando anche alle competizioni organizzate dalle camere di retorica, benché ufficialmente non fosse membro di alcuna di esse. Il contatto con gli editori dovette avvenire grazie alla protezione dei *Minderbroeders*, i frati francescani minori di Anversa, al pari di lei nemici giurati della Riforma, che cercavano di fare propaganda contro le idee protestanti, anche in lingua volgare, rivolgendosi ad un vasto pubblico di lettori dei ceti medi. Nel 1528 venne pubblicata la sua prima raccolta, intitolata *Schoon ende suverlijc boecxken inhoudende veel constighe refereinen* (*Un libriccino bello e puro, contenente molti refrain artistici*), che può considerarsi eccezionale perché in prima pagina campeggiava il nome dell'autrice, presentata dall'editore come la «eersame ende ingeniose maecht, Anna Bijns» («donna onorata e talentuosa, Anna Bijns»). Se l'editore aveva accettato di pubblicare il lavoro di una donna, significa che era certo delle qualità della poetessa e che lei doveva essere già piuttosto nota. L'opera venne tradotta in latino l'anno seguente.

Nel 1548 apparve la seconda raccolta, principalmente dedicata alla lotta all'eresia. La terza, *Seer schoon ende suyver boeck, verclarende die mogentheyt Gods, ende Christus ghenade over die sondighe menschen* (*Un libro assai bello e puro, che spiega la potenza di Dio e la grazia di Cristo sui peccatori*), del 1567, oltre a poesie in difesa del credo cattolico, contiene anche componimenti di lode a Dio, Gesù e i Santi. Come la seconda, fu pubblicata grazie all'aiuto di Padre Pippinck, un frate francescano. Altri componimenti non furono pubblicati mentre la poetessa era in vita, ma continuarono a circolare tra i *Minderbroeders* suddivisi in due manoscritti, chiamati A e B, contenenti poesie sia di carattere morale che amoroso, a differenza delle raccolte pubblicate, dedicate quasi esclusivamente alla lotta contro il protestantesimo.

Non si hanno notizie di opere posteriori al 1566. A ottant'anni Bijns decise di ritirarsi dall'insegnamento e vendette la scuola in cui era stata maestra fin dal 1536. Con il ricavato riuscì a trascorrere una vecchiaia dignitosa, pur continuando a vivere da sola fino alla morte, sopraggiunta nel 1575.

---

[3] Il suo componimento più antico risale al 1522 ed è rivolto contro Lutero. Lo stile già maturo spinge a supporre che non fosse la sua prima poesia in assoluto. L'autrice cerca di descrivere tutto il male portato dal riformatore. Lo *stokregel* (verso iniziale ripetuto anche alla fine del componimento) recita: «Wildij den boom kennen, merct wel sijn vruchten» («Se vuoi conoscere l'albero, osserva i suoi frutti»). Cfr. L. ROOSE, *Anna Bijns, een rederijkster uit de hervormingstijd*, Gent, Secretariaat van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1963, p. 171.

Anna Bijns contro Lutero

NOCH SCHIJNT MERTEN VAN ROSSOM DE BESTE VAN TWEEN

Onlancx bezwaert zijnde met melancolijen
De sinnen becommerd, thooft vol fantasijen,
Van als overlegghende in mijn ghedachte,
Quam mij weinig tevoren dat mocht verblijen,
Aensiende de werelt nu ten tijen,
Zijnde vol verdriets; dus werdt mij onsachte;
Dus dinckende, mij fantasije voort brachte.
Twee mans personen mij haest in vielen,
Ghelijc van name, diversch van gheslachte.
Deen was Merten Luther, die dolinghe doet krielen,
Dander Merten van Rossom, diet al will vernielen,
Die veel menschen bracht heeft in zwaer ghetruer.
Rossom quellet lichaam, Luther heeft de zielen
Deerlijc vermoort; dus es er cleinen kuer
Tusschen hen beijen, elck es een malefacteur.

Ic en gaef om den kuer niet mijnen minsten teen,
Maer want Luther de zielen moordt duer zijn erruer,
Noch schijnt Merten van Rossom de beste van tween.[4]

ANCORA UNA VOLTA MAARTEN VAN ROSSUM RISULTA IL MIGLIORE DEI DUE

Recentemente, gravata dalla malinconia,
l'anima preoccupata, la testa piena di immagini cupe,
coi pensieri che si affollavano nella mente,
c'era poco che potesse rallegrarmi,
vedendo il mondo com'è di questi tempi, pieno di dolore; ero afflitta.
Mentre ero presa da tali pensieri, ecco la fantasia che mi venne.
D'improvviso irruppero due uomini,
con uguale il nome, ma diverso il carattere:
uno era Martin Lutero, che fa brulicare il mondo di matti,
l'altro Maarten van Rossum, che tutto vuol distruggere
e ha gettato tanta gente in profondo dolore.
Rossum tormenta i corpi, Lutero assassina
brutalmente le anime; quindi è ardua la scelta
tra i due criminali.

[4] Il componimento si trova nel manoscritto A. Cfr. A. BIJNS, *'t is al vrouwenwerk*, H. PLEIJ (a cura di), Amsterdam, Querido, 1987, pp. 59-63.

Non farei la scelta per nulla al mondo,
ma poiché Lutero uccide le anime con il suo errore,
ancora una volta Maarten van Rossum risulta il migliore dei due.

Il disprezzo nei confronti del riformatore si nota particolarmente nel *refrein Nog schijnt Merten van Rossom de beste van tween*, in cui Bijns mette a confronto Lutero con Maarten van Rossum, comandante dell'esercito della Gheldria, che nel 1542 aveva saccheggiato il Brabante, seminando panico e terrore. La poetessa parla in prima persona, ed è la prima volta che affronta un argomento di cronaca. Sicuramente ha assistito alla mobilitazione per impedire l'entrata di Van Rossum ad Anversa, vivendo personalmente la paura che il comandante attaccasse la città. Proprio da questi avvenimenti prende spunto per descrivere la propria sofferenza per quello che sta accadendo, nel mondo e nella Chiesa. Mette quindi a confronto due uomini che portano lo stesso nome. Con vari argomenti cerca di dimostrare che Van Rossum, nonostante gli orrori di cui si è macchiato, sia comunque preferibile al monaco tedesco: quest'ultimo costituisce il vero pericolo, visto che porta alla perdizione tante anime.

Fin dai primi passi della Riforma, Anversa, una metropoli in cui circolavano merci e idee, si era lasciata conquistare dalle idee riformatrici di Lutero, tanto da divenirne in breve tempo uno dei centri di propulsione[5]. I mercanti godevano di una particolare protezione da parte dei magistrati, al punto che, almeno nei primi tempi, quelli fra loro in odore di eresia o che avevano abbracciato pubblicamente il luteranesimo, non vennero perseguitati, nonostante gli editti imperiali. Essi costituivano, infatti, il pilastro su cui si basava l'economia della città.

In breve tempo le idee riformistiche cominciarono a diffondersi tra la gente, con l'organizzazione di riunioni segrete e una diffusione sempre più capillare di testi luterani, che circolavano clandestinamente. Anversa aveva in quel momento del resto un ruolo di primo piano nei Paesi Bassi anche nel campo editoriale. La città diventò, dunque, un importante centro di diffusione di testi riformati. Proprio per questo vi furono bruciati moltissimi libri ritenuti eretici – quattrocento nel solo 1521. Le persecuzioni si aprirono nel 1523 con l'uccisione ad Anversa di due protomartiri legati al luteranesimo e con il processo al priore Praepositus che alla fine fu costretto ad abiurare la fede protestante. Nel 1525 l'ex agostiniano Nicolas fu annegato nella Schelda: il primo martire anversese. Ad Anversa si aprì un

[5] Cfr. G. MARNEF, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie,* Amsterdam-Antwerpen, Meulenhoff-Kritak, 1996, p 49.

periodo di dure persecuzioni e di esecuzioni pubbliche, anche se i magistrati cittadini si mostrarono riluttanti a far affiggere gli editti imperiali, creando così un clima di relativa tolleranza religiosa. Bisogna ricordare che lo stesso Carlo V aveva previsto delle eccezioni per i calvinisti, che erano soprattutto mercanti e quindi andavano protetti perché contribuivano all'economia e al prestigio della città. Nel 1550 dichiarò ad esempio che uno dei suoi *plakkaten* (editti) non fosse applicabile a tale categoria professionale[6].

Dopo il 1540 apparvero nuovi editti. Quello del 22 settembre 1540 vietava ancora una volta il possesso o la circolazione di libri eretici. Sulla lista dei libri proibiti apparvero anche i *Gentse spelen*, i drammi rappresentati al *landjuweel* (la gara fra camere di retorica) di Gand del 1539[7]. Nel 1545 ad Anversa fu decapitato un editore; due anni dopo, Peter Schuddematte, maestro e membro di una camera di retorica, subì la stessa sorte. Nel 1565 cominciò anche il processo nei confronti di Van Liesvelt, primo editore di Anna Bijns, decapitato nello stesso anno.

Nel 1555 salì al trono Filippo II, deciso a difendere il cattolicesimo con rinnovato vigore senza risparmiare i calvinisti. Nel 1558 trentasei calvinisti furono arrestati e nel 1559 quattro furono arsi vivi. Tra il 1550 e il 1566 solo ad Anversa furono processate centotrentuno persone: la più alta percentuale di condanne a morte colpì gli anabattisti, guardati con particolare sospetto. Nella primavera del 1566 si creò un clima apocalittico, dovuto anche alla crescita della disoccupazione e ad agitazioni sociali. Nel mese si aprile, un gruppo di nobili presentò una supplica alla reggente Margherita di Parma, in cui chiedevano l'abolizione dell'Inquisizione e degli editti e voce in capitolo per gli Stati Generali sulla politica religiosa. Margherita accettò di sospendere gli editti: centinaia di esuli tornarono a casa. Era l'inizio del *Wonderjaar*, *Annus Mirabilis* per i calvinisti. Alcuni di loro si lasciarono influenzare dai discorsi infiammati di alcuni predicatori contro il culto delle immagini e in breve tempo gli elementi estremisti ebbero il sopravvento. In occasione della processione tradizionale di *Onze-lieve-Vrouwe* (Nostra Signora), venne ridicolizzata l'immagine di Maria; le tensioni aumentarono, fino a sfociare nelle prime ondate iconoclaste. In agosto scoppiò un'ondata di violenza che portò alla distruzione di immagini e al danneggiamento di numerose chiese. In meno di due settimane, gruppi ben organizzati estesero il fenomeno a tutte le diciassette province. Solo nelle Fiandre vennero

---

[6] Cfr. G. MARNEF, *Antwerpen*, cit., pp. 43-44, 122.
[7] Cfr. L. ROOSE, *Anna Bijns*, cit., p. 25 e *infra*.

danneggiate quattrocento chiese[8]. Margherita di Parma riuscì a sedare la rivolta raggiungendo un accordo con i calvinisti: per alcuni giorni alla settimana avrebbero potuto predicare liberamente. Tuttavia, in breve tempo, il vento girò di nuovo a sfavore dei calvinisti. Il 13 marzo 1567 un gruppo di *gueux*[9], nobili favorevoli alla Riforma, decise di occupare il Meir (la via principale di Anversa) per impedire l'ingresso alle truppe del governo, scatenando la reazione di numerosi membri della lega anseatica, tedeschi e luterani, che si coalizzarono contro di loro. Molti calvinisti furono costretti a fuggire: fra loro c'era Guglielmo d'Orange, che nel frattempo era diventato uno dei principali difensori della causa dei ribelli. Il cattolicesimo ricominciò a farsi strada, soprattutto dopo l'arrivo del nuovo governatore dei Paesi Bassi, il duca d'Alba, che ristabilì l'ordine con una persecuzione feroce contro i predicatori: chi non riuscì a scappare venne giustiziato. Il *Wonderjaar* era definitivamente concluso[10].

Negli anni successivi, il duca fece applicare migliaia di condanne per eresia e tradimento, colpendo soprattutto la nobiltà ribelle. Moltissimi perseguitati, che rischiavano la condanna a morte o la confisca dei beni, emigrarono verso l'Inghilterra o in Germania; molti tornarono invece alla fede cattolica[11].

La Pacificazione di Gand, stipulata l'8 novembre 1576, fece in modo che gli editti contro l'eresia fossero sospesi prima che gli Stati Generali si pronunciassero. Pochi giorni prima, la città aveva subito tremende violenze durante la cosiddetta 'Furia Spagnola'. Gli ultimi protestanti, sei anabattisti, furono giustiziati ad Anversa nel gennaio del 1577. Il 12 giugno 1579 fu promulgata nella città una pace religiosa, che concesse nuovi spazi ai calvinisti[12]. Essi godettero di grande potere, tanto da mettere in ombra il cattolicesimo, e mantennero questa posizione fino al 1585, quando il culto di Roma fu pienamente ripristinato per opera di Alessandro Farnese, dopo la caduta della città in mano spagnola.

Sebbene la Riforma raccogliesse molte adesioni soprattutto per la sua critica al lassismo del clero cattolico, sordo alle esigenze di rinnovamento della popolazione, Anna Bijns, educata alla fede cattolica, difese sempre strenua-

---

[8] Cfr. C. EIRE, *War against Idols,* Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 279-280.

[9] Ossia 'pezzenti', così definiti, in modo sprezzante, alla corte di Bruxelles.

[10] Cfr. G. MARNEF, *Antwerpen*, cit., p. 145.

[11] Cfr. M. VERNARD, *La carte du Christianisme éclaté en France et aux Pays-Bas* in J.M. MAYEUR ET AL. (a cura di), *Histoire du Christianisme,* Parigi, Desclée, 1994, p. 403.

[12] Cfr. A. PETTEGREE-A. DUKE-G. LEWIS (a cura di), *Calvinism in Europe 1540-1620*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 156-157.

mente la Chiesa di Roma. Era persuasa che il propagarsi della Riforma avrebbe avuto conseguenze gravissime per tutti. Per questo iniziò una battaglia, portata avanti per tutta la vita, con la forza di una testimone convinta, rifiutando di arrendersi di fronte ai successi della Riforma. L'idea stessa di opporsi alla Chiesa era per lei semplicemente insensata, perché la poetessa considerava unica vera Chiesa quella di Roma. Sicuramente visse con angoscia le vicende storiche e religiose che coinvolsero i Paesi Bassi e in particolar modo la sua città, che le ispirarano i *refrein* più duri e suscitarono in lei un atteggiamento di vero e proprio odio: verso la Riforma in generale e verso Lutero in particolare. Nella visione di Bijns, Lutero non era certo un riformatore, né un eretico qualsiasi, bensì il capo di tutti gli eretici, la causa principale di ogni disgrazia che sconvolgeva il suo secolo. L'odio che esprime nei confronti di Lutero è talmente assoluto da dare l'idea che Bijns non combatta contro una dottrina impersonale, ma contro la sua incarnazione: l'uomo, o meglio il messaggero dell'Anticristo. Nei suoi versi Bijns riconduce la figura di Lutero al tipo caricaturale dell'eretico, soprattutto grazie al tono satirico, degenerante spesso in invettiva sprezzante.

Anna Bijns e la retorica

TES VERLOREN ROSEN VOOR SOGHEN GHESTROOIJDT

Prince die ghesellen, mij grotelijc meshagen,
Die Rethoricaem rellen, in alle gelaghen,
Gheerne vollen haer maghen, maer node gheven,
Elck constenaer vermeerdt, macht wel beclagen.
Eese en zijn niet weerdt, dat zij conste oeijt saghen
Oft name draghen, van eeren verheven,
Bij edel constenaers niet gheschreven,
Maer uutghewreven, metten spraeck sprekers geteldt.
Die conste onteeren, niet weerdt datse leven.
Mijn leden beven, therte es ontsteldt,
Als ic Rethoricam sie vercoopen om gheldt;
Mijn vreucht werdt gheveldt, als sneeu die dooijdt.
Noch blijf ic bij dwoort eerst van mij ghespeldt:
Tes verlooren rosen voor soghen ghestroijdt.[13]

[13] Manoscritto B. Cfr. N. MOSER, *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en* 1620, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, p. 251.

SON ROSE PERSE, GETTATE AI MAIALI

Principe, i compagni mi dan gran dispiacere
che in ogni banchetto la retorica starnazzano
e si riempiono volentieri lo stomaco, ma a stento danno:
ogni artista famoso li può ben biasimare.
Non son degni nemmeno di veder l'arte
o di portarne l'alto nome onorato,
o di vedersi citati vicino a nobili artisti:
bisognerebbe cancellarli e catalogarli come ciarlatani.
Disonorano l'arte, non son degni di vivere.
Sento le membra tremare, il cuore scosso,
quando vedo l'arte venduta per denaro;
la gioia è svanita, come neve al sole.
Di nuovo torno alle parole dell'inizio:
son rose perse, gettate ai maiali.

Anna Bijns si scaglia contro i poetastri ignoranti e immorali che affollano le camere di retorica, mentre i veri *rederijkers* dovrebbero essere «constighe engienen, edel mercuristen, / retorisienen, subtijle artisten» («creatori artistici, nobili mercurialisti / retori, artisti raffinati»[14]). Punta il dito anche contro gli zotici che applaudono e sembrano apprezzare la retorica, solo perché vogliono partecipare alle feste o ai banchetti organizzati dai *rederijkers* (vss. 21-28). Di fronte a persone del genere, sostiene la poetessa, è meglio non recitare affatto perché è come «gettare rose ai porci». La citazione evangelica viene leggermente trasformata e attualizzata, per dimostrare il divario esistente tra i cultori della Retorica e questi individui, paragonati a maiali, che «starnazzano la retorica» (venendo così indirettamente accostati anche alle oche). Bijns conclude dicendo di sentirsi indignata nel vedere la 'nobile arte' disprezzata e venduta in tal modo.

Le camere di retorica costituiscono un'importante infrastruttura culturale specifica dei Paesi Bassi, a partire dal Quattrocento e per almeno due secoli. Il nome *rederijkers* (o *retrosijnen*) è, con ogni probabilità, la traduzione del termine francese *rhétoriqueurs*. L'abituale definizione 'gheselscip vander const van Rethoriquen' ('compagnia dell'arte retorica') fa riferimento ad un gruppo scelto, abile nella creazione di rime e in grado di organizzare competizioni di poesia e teatro.

Le prime camere di retorica sorsero in Francia, probabilmente a Rouen nel XII secolo, per poi propagarsi verso il nord del Paese, dove esistevano molte *écoles de rhétorique*. Nei Paesi Bassi valloni troviamo una scuola di reto-

[14] *Ivi*, vss. 1-2.

rica a Tournai solo tre secoli dopo: *Puy d'école de rhéthorique*[15]. Nel XV secolo, la nuova mentalità cittadina e i fermenti dell'umanesimo, diffusi anche dalle cerchie della *Devotio Moderna*, richiedevano una rinnovata espressione letteraria, con nuove forme e tematiche, e una nuova organizzazione della vita culturale delle città stesse, in stretto rapporto con le autorità politiche ed ecclesiastiche.

Dapprima si aprirono camere nelle città principali delle Fiandre e del Brabante come Bruges, Gand, Malines e Anversa. In seguito, nel corso del Cinquecento, ne nacquero moltissime altre: almeno una in ogni centro urbano, per quanto piccolo. Ad Anversa, nei primi decenni del XV secolo ce n'erano due: *De Violieren* (Le Violacciocche) e *De Goudebloem* (Il Fiore d'Oro), a cui si aggiunse nel 1510 *Den Olyftack* (Il Ramoscello d'Olivo). La fondazione delle camere avvenne con modalità diverse: alcune sorsero probabilmente come eredità o appendice letteraria delle gilde dei cannonieri, altre nacquero da altre gilde, altre ancora si svilupparono invece a partire da confraternite religiose, mostrando fin dagli inizi un forte legame con la Chiesa. Probabilmente, in quest'ultimo caso, le camere avevano in un primo tempo la funzione di organizzare processioni e rituali religiosi. Altre camere, infine, sorsero spontaneamente. Che fossero originariamente vicine alla chiesa o meno, tutte le camere erano comunque pervase di religiosità, sia perché si ispiravano alle comunità religiose, sia perché alcuni loro membri appartenevano al clero. Affermavano inoltre apertamente di mettere la loro arte a servizio della Chiesa. Alcune di esse portavano fin nel nome un riferimento allo Spirito Santo, da cui si proclamavano ispirate[16].

Il loro ruolo nella società urbana del Quattro-Cinquecento era di vitale importanza: organizzavano le festività cittadine per eventi memorabili come gli ingressi trionfali dei sovrani, la nascita o il battesimo di un principe – come quello di Carlo V a Gand nel 1500 –, le festività liturgiche, ed altre occasioni che coinvolgevano la vita delle comunità cittadine, ispirate alle feste organizzate dalle gilde, che prevedevano intrattenimenti e rappresentazioni teatrali[17]. Per i loro servigi le camere ottenevano spesso riconoscimenti ufficiali da parte delle amministrazioni, che le coprivano regolarmente di onori, e da parte della Chiesa. La loro attività aveva inoltre spesso una risonanza che superava l'ambito locale. Ai periodici *juweel* (o *landjuweel*), insieme feste

---

[15] Cfr. G. DEGROOTE, *Oude klanken, nieuwe accenten. De kunst van de rederijkers*, Leiden, A.W. Sijthoff, 1969, p. 8.

[16] N. MOSER, *De strijd voor rhetorica*, cit.

[17] Cfr. S. MAREEL, *Voor Vorst en Stad. Rederijkersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

e certami letterari, partecipavano camere provenienti da ogni regione. Memorabile fu l'ultimo *landjuweel*, quello di Anversa del 1561, per molti versi culmine massimo dell'espressione dei *rederijkers* e inizio della loro decadenza, alle soglie della Rivolta contro gli Asburgo.

Ogni camera aveva un regolamento molto severo, che tutti i membri erano tenuti a rispettare. Ciascuna camera aveva una propria uniforme. Le riunioni avvenivano solitamente la domenica pomeriggio. Le camere avevano una struttura particolare, in parte ripresa dalle *écoles de rhétorique* francesi: un membro, scelto dal magistrato o dagli altri membri, aveva la funzione di guida per tutto il gruppo e poteva essere chiamato *Prince* (Principe) o *Overman* (Comandante), oppure *Koning* (Re) o, al Nord, *Keizer* (Imperatore)[18]. Tutto doveva avvenire sotto il suo controllo, nessuno *spel* (rappresentazione) poteva essere preparato senza il suo permesso. Aveva anche il compito di scegliere l'argomento del *juweel* e di controllare che i *refrein* non contenessero parole offensive verso la Chiesa. Un altro membro importante era il *Factor* o *Facteur* (Fattore): il poeta ufficiale della camera, incaricato di comporre le poesie e le commedie più interessanti per le feste e di stendere gli inviti. Egli era trattato con molto rispetto perché con la sua abilità garantiva prestigio alla camera e alla città; doveva anche insegnare ai più giovani l'arte della retorica[19]. Un'altra figura importante era il *Vaandrager* (Portabandiera) che apriva ufficialmente la sfilata in occasione di un *landjuweel*, quando le camere entravano trionfalmente a suon di tromba nella città ospite. Infine c'era il *Nar* (Buffone), che indossava un costume colorato e durante le feste intratteneva il pubblico con scherzi, lazzi e mimi.

I *rederijkers* frequentavano tutti i generi poetici. Consideravano fondamentali la declamazione e l'arte oratoria, sempre più influenzata dal modello di retorica argomentativa umanistica[20]. Il poeta doveva essere in grado di comporre indifferentemente ritornelli, ballate e rondò, ma anche dialoghi e monologhi. Particolarmente sofisticata era l'abilità dei *rederijkers* nella creazione di rime e di sistemi ritmici complessi e virtuosistici, come cronogrammi e acrostici che formavano solitamente il nome dell'autore o quello di un santo. L'esempio più noto è il *Wilhelmus*, un *gueuzenlied* (canto di rivolta),

---

[18] Il *Prince* poteva essere anche un membro del clero. *Prince* poteva anche essere un modo per rivolgersi in senso allegorico a Dio e 'Princesse' a Maria. Cfr. H. PLEIJ, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam, Bert Bakker, 2007, p. 299.

[19] Era un poeta semiprofessionale, nel senso che riceveva compensi da varie istituzioni, oltre a una cifra fissa da parte della sua camera per ogni cento versi che scriveva. Cfr. H. PLEIJ, *Het gevleugelde woord*, cit., p. 299.

[20] Cfr. H. PLEIJ, *The Late Middle Ages and the Age of the Rhetoricians* in TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, New York, Camden House, 2009, pp. 63-151.

scritto intorno al 1570, forse da Marnix van Sint'Aldegonde, dal 1932 inno nazionale del Regno dei Paesi Bassi. Anna Bijns era particolarmente abile in questo genere: si veda ad esempio quello di Bonaventura nell'ultima strofa di *Wat liefs te derven es groote pyne* (*È un gran dolore perdere ciò che è caro*[21]). La poetessa era versata anche nei versi retrogradi. Sicuramente però il genere più amato dai *rederijkers* era il *refrein*, che era il più suggestivo e universale perché poteva contenere elementi autobiografici o lirici, avere un tono allegro o drammatico oppure avere un carattere epico. Esso era formato da almeno quattro strofe che terminavano tutte con un ritornello di uno o due versi, detto *stokregel*, che diventava il tema principale e dava il titolo al componimento. La strofa conclusiva si concludeva con un'invocazione al Principe della Camera di Retorica.

Anche se i *rederijkers* si dedicavano in prevalenza alla poesia, erano famosi soprattutto per il teatro, sia comico che serio[22]. I generi teatrali che praticavano erano gli *spelen van zinne* (o *zinnespelen*), allegorie di carattere morale e didattico; *mysteriespelen* e *mirakelspelen*[23], ovvero misteri e miracoli; *esbattementen*, farse[24]; *tafelspelen*, di origine medievale, recitati in occasione di un matrimonio o di un banchetto (da cui il nome *tafel-spelen*); *wagenspelen*, drammi itineranti, su carri. Le rappresentazioni potevano avvenire in pubblico o in privato, ad eccezione dei *tafelspelen* che non si svolgevano mai nelle piazze. Gli spettacoli pubblici erano finanziati dalla città e di solito coincidevano con un avvenimento importante, come poteva essere la firma di un trattato di pace[25]. Con il tempo, si cominciarono ad allestire spettacoli più complessi, soprattutto drammi religiosi, incentrati sulla pietà e sulla devozione alla Madonna, il più delle volte protagonista dell'azione scenica. Essi erano preceduti da un prologo che poteva essere sia una semplice e breve introduzione allo *spel* che una vera e propria rappresentazione. Tutti gli *spelen* erano suddivisi in *taferelen* (scene, soprattutto negli *spelen van zinne*) che di solito erano cinque, ma potevano essere anche in numero maggiore. Spes-

---

[21] Manoscritto B Cfr. Cfr. A. BIJNS, *'t is al vrouwenwerk*, p. 69.

[22] Anche questo elemento deriva dalle confraternite religiose e dalle gilde. All'interno di alcune città c'erano gruppi di attori professionisti che recitavano su incarico delle gilde in occasione di qualche festa, di solito religiosa. Cfr. H. PLEIJ, *Het gevleugelde woord*, cit., p. 296.

[23] Tra questi ricordiamo *Seven Bliscapen van Maria* (*Sette beatitudini di Maria*). Cfr. J.J. MAK, *De rederijkers,* Amsterdam, P.N. van Kampen en zoon N.V., 1944, pp. 45-50.

[24] Gli *esbattementen* furono guardati con sospetto dall'Inquisizione perché spesso prendevano di mira la Chiesa e in particolare i francescani. Cfr. J.J. MAK, *De rederijkers*, cit., p. 79.

[25] Cfr. G.K. WAITE, *Reformers on stage. Popular drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2000, pp. 33-34.

so erano accompagnati da *tableaux vivants,* che servivano a rendere più vivida la comprensione dell'opera. Durante le pause nelle rappresentazioni, si suonava e a volte si cantava, oppure venivano rappresentati i *tussenspelen*, una sorta di brevi intermezzi. Di Cornelis Everaert, *rederijker* di Bruges, ci restano trentacinque drammi, rappresentati dal 1509 al 1538. Le opere più rappresentative di questa cultura teatrale sono tuttavia anonime, databili intorno al 1500: il miracolo mariano *Mariken van Nieumeghen*[26], da molti considerato uno dei capolavori dei *rederijkers*, che contiene un *refrein* in lode della retorica recitato dalla protagonista stessa, Mariken, che si pente della sua vita peccaminosa e del patto che ha stretto col diavolo dopo aver assistito a un *wagenspel*; Elckerlyc (*Ognuno*), tradotto in inglese dall'editore William Caxton, governatore dei mercanti inglesi a Bruges, e poi rielaborato nell'*Everyman*[27].

Attraverso le camere di retorica la società dava di sé un'immagine di pace e stabilità e per questo tali istituzioni erano ben viste dal potere politico. Tra il 1492 e il 1520, ad esempio, in un periodo pacifico e caratterizzato da un aumento demografico, Massimiliano d'Austria, sposo di Maria di Borgogna, accordò nuovi privilegi alle camere e promosse le loro feste. Tuttavia il rapporto di serena collaborazione tra potere religioso e politico, per lo più caratterizzato da fruttuose intese, era destinato a incrinarsi nel corso del Cinquecento, fino a portare alla chiusura delle camere con l'inizio della Rivolta. Espressione com'erano del ceto medio urbano e della sua sete di rinnovamento[28], esse furono infatti assai presto permeate dalle istanze della Riforma. Il risultato fu ovviamente un atteggiamento prima sospettoso, poi apertamente ostile, da parte del governo e della Chiesa nei loro confronti. I *rederijkers* godettero fino al 1539 di una relativa libertà, ma nei *Gentse spelen*, le feste organizzate a Gand nel 1539, furono accusati di aver contribuito a diffondere le idee di Lutero, o perlomeno idee lontane dall'ortodossia, così come avevano fatto i membri di *De Violieren*, la prima camera a declamare versi riformistici[29]. Il tema 'controverso' di questa festa era: 'Cosa dà maggior consolazione

---

[26] Quest'opera racconta la storia di Mariken, che fugge di casa per seguire un uomo di cui si è innamorata, Moenen, che in realtà è il Diavolo. Mariken e Moenen vivono sette anni insieme, ma alla fine la donna si rende conto del suo errore, per intercessione di Maria. Si chiude così in un convento dove espia la sua colpa. Esiste anche una traduzione italiana dell'opera: F. FERRARI (a cura di), *La veritiera e meravigliosa storia di Mariken van Nieumeghen*, Torino, Lindau, 1991.

[27] Cfr. H. PLEIJ, *The Late Middle Ages*, cit., pp. 146-147.

[28] Sulla composizione sociale delle camere, in cui dominava il ceto medio senza istruzione accademica, si veda A. VAN DIXHOORN, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

[29] Cfr. G. MARNEF, *Antwerpen*, cit., p. 57.

all'uomo nell'ora della morte?'. Parteciparono e diedero la loro risposta trentanove camere: tra queste, *De Violieren* vinse i premi più prestigiosi. Molte delle risposte drammatiche elaborate dalle camere rivelavano quanto le idee riformistiche fossero penetrate tra i *rederijkers*[30]. Inoltre questo *juweel* rappresentava un pericolo perché il clero, e con esso la Chiesa che rifiutava ogni possibilità di rinnovamento, veniva ridicolizzato dai *rederijkers*. Dopo i *Gentse spelen* il controllo sui *rederijkers* si fece più forte: alcune camere furono diffidate, altre soppresse, altre iscritte nella lista degli eretici. Molti *rederijkers* vennero perseguitati e poterono esprimere le loro idee solo di nascosto. Con un editto del 1560, gli *spelen* potevano essere rappresentati a condizione che il parroco o i *wethouders* (magistrati) avessero accertato che non vi fossero tracce di protestantesimo. Era inoltre fatto divieto di trattare di politica o di offendere in alcun modo il re all'interno delle camere[31]. Con l'arrivo del duca d'Alba nei Paesi Bassi, le camere di retorica subirono pressioni ancora maggiori. Dopo il *Wonderjaar*, i *rederijkers* vennero spesso considerati corresponsabili delle ondate iconoclaste e alcune camere furono costrette a chiudere. Nel disperato tentativo di difendersi, alcune camere cercarono in tutti i modi di mostrare la loro fede cattolica, rafforzando il loro ideale di pace («peys en vrede»)[32]. La camera *De Violieren* arrivò a vietare l'ingresso ai membri non cattolici; numerosi testi prodotti dalle camere furono vietati e inseriti nel 1546 nell'indice dei libri proibiti. Nello stesso anno il *landjuweel* a Leida venne vietato. La camera *De Eglantier* di Amsterdam, che contava un numero elevato di membri protestanti[33], fu chiusa per undici anni, fino al 1578. Sarebbe stata riaperta solo dopo l'*Alteratie*, il passaggio di Amsterdam dalla parte della Rivolta, esattamente come nelle altre città olandesi.

A partire dal terzo decennio del Cinquecento, i *rederijkers* furono dunque spinti sulla difensiva. In realtà le camere sentirono anche prima di allora la necessità di difendersi, per distinguersi dalla massa di incolti e sottolineare il

---

[30] Cfr. H. PLEIJ, *The Late Middle Ages*, cit., p. 114.

[31] Cfr. G. MARNEF, *Rederijkers en religieuze vernieuwing te Antwerpen in de tweede helft van de zestiende eeuw* in B. RAMAKERS (a cura di), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, pp. 175-188, pp. 176-177.

[32] Cfr. A.-L. VAN BRUANE, *Sociabiliteit en competitie. De sociaal-institutionele ontwikkeling van de rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)* in B. RAMAKERS (a cura di), *Conformisten en rebellen*, cit., pp. 45-63, p. 52.

[33] Coornhert, ispiratore e *buitenlid* (membro esterno) della camera, il cui motto era 'In liefd' bloeiend' (Fiorente nell'amore), la improntò alla tolleranza e al rispetto, influenzato com'era dagli ideali umanistici (erasmiani) di tolleranza e fiducia nell'argomentazione razionale. *Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en* 1620, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, pp. 86-87.

loro ruolo civilizzatore, grazie all'uso della lingua volgare, con molta autoconsapevolezza. Si presentavano come poeti ricolmi di talento, spiriti eletti: non erano intrattenitori di professione, bensì poeti che, grazie all'ispirazione dello Spirito Santo, sapevano trasformare la lingua in poesia[34]. L'esercizio e la tecnica non avevano nulla a che fare con la loro arte innata. I *rederijkers* non volevano essere confusi con i 'poeti di strada' e per questo si scagliavano spesso contro coloro che, a loro parere, infangavano il nome della retorica. Così fece anche Anna Bijns.

Anna Bijns, rederijkster

ONGEBONDEN BEST, WELDICH WYFF SONDER MAN

Een vrouwe ongetrout moet derven smans gewin,
maer soo en derff sy oock niet wachten synen sin;
& nae myn bekin, de vryheyt is veel weert.
Sy en wert niet begresen, gaet sy wt oft in;
en al moeste leven op haer gespin,
voerwaer veel te min sy verteert.
Een ongebonden vrouwe wert allomme begeert;
al ist dat sy ontbeert eens mans profyt,
sy is meester & vrouwe aen haren heert.
Te gane sonder steert, dats een groot jolyt;
sy mach slapen, waken, nae haren appetyt,
sonder iemants verwyt. Bljft ongebonden dan;
och! De vryheit moet syn gebenedyt.
Vroukens, wie ghy syt, al crychdy eenen goeden Jan:
ongebonden best, weldich wyff sonder man.[35]

MEGLIO DA SOLE, BEATA LA DONNA SENZA MARITO

Una donna nubile rinuncia al guadagno del marito,
ma non deve aspettare i suoi desideri;
e secondo il mio parere, gran valore ha la libertà.
Non sarà biasimata, può andare e venire;
e anche se deve vivere del suo filare,
sicuramente ha molto meno da sopportare.
Una donna senza legami è ovunque desiderata;
tutto ciò di cui si priva, è il profitto di un uomo,
è signora e padrona del focolaio.

[34] Cfr. N. MOSER, *De strijd voor rhetorica*, cit., pp. 86-87.
[35] Manoscritto B. Cfr. Cfr. A. BIJNS, *'t is al vrouwenwerk*, pp. 7-9.

Vivere senza costrizioni è una gran gioia:
può dormire o vegliare, senza biasimo,
a suo piacere. Rimanete libere, dunque:
oh, sia benedetta la libertà!
Donne, anche se vi capitasse un brav'uomo:
meglio da sole, beata la donna senza marito.

In questo *refrein* la scrittrice esorta le donne a non prendere marito, giustificando quindi quella che fu la sua scelta di vita. Il *refrein* affronta un tema caro anche ai *rederijkers*: l'indipendenza di un uomo[36] o di una donna. Il matrimonio è presentato come un peso, una fatica insopportabile che ricade quasi interamente sulle spalle della donna. Il *refrein* presenta certamente una serie di stereotipi, comuni in questo tipo di componimento, tuttavia è difficile non leggervi anche una nota di sentita partecipazione nel difendere la scelta del nubilato. Nella strofa finale la poetessa non si rivolge, come di consueto, al *Prince* della camera, bensì a una *Princesse*[37].

Nelle Camere di Retorica le donne non erano ufficialmente ammesse. Potevano ricoprire soltanto un ruolo marginale, più che altro di sostegno e di aiuto, ma non essere attive come poetesse. Anche Bijns non risulta iscritta in alcuna camera, tuttavia il nome di Anna potrebbe essere legato ai *rederijkers* già dal 1512: in quell'anno una ragazza vinse il premio al *landjuweel* di Bruxelles con una poesia in lode alla Madonna. Forse si trattava proprio di lei[38].

Comunque sia, è assai probabile che la Bijns intrattenesse contatti con i *rederijkers*, con cui collaborava e dai quali certamente aveva appreso molto. Alcuni critici sostengono che, per le sue scelte stilistiche e tematiche, fosse talmente vicina ai membri delle camere da poter essere considerata una *rederijkster* a tutti gli effetti. Certo è che non inventò nulla di nuovo: fu soprattutto l'allieva diligente di personaggi importanti della retorica, come Matthijs de Castelein, autore della maggiore opera teorica di poetica dei *rederijkers* (*De Const van Retorijcke*, *L'arte della Retorica*, pubblicata postuma nel 1555 dall'editore Cauweel), e seppe abilmente mettere a frutto quanto le era stato insegnato, affermandosi grazie a un'ironia tagliente, un pungente senso

---

[36] La Bijns aveva scritto anche la versione maschile di questa poesia: *Ongebonden best, weeldich man sonder wyff* (*Meglio da soli, beato l'uomo senza moglie*).

[37] Di solito i *rederijkers*, con il termine *Princesse*, intendevano rivolgersi a Maria, ma non è il caso di questo *refrein*. Qui la *Princesse* è un'ipotetica ascoltatrice, espediente fittizio e puramente letterario, perché nessun Principe delle Camere di Retorica poteva essere una donna.

[38] L'episodio è riportato in H. PLEIJ, *7 maart 1500. De Brusselse stadsrederijker Jan Smeken is uitgezonden naar Gent om te berichten over de doopsfeest van Karel V – De rederijkerij als beschavingsinstituut* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Nijhoff, 1993, pp. 121-125, pp. 126-127.

dell'umorismo e una grande perizia artistica. Molti dei suoi componimenti appartengono infatti a quella che De Castelein chiamava *rhétorique extraordinaire*, comprendendo con ciò quelle poesie che richiedevano un notevole virtuosismo retorico e stilistico. I suoi testi contengono elementi tipici della lingua parlata, lontani dall'erudizione umanistica. Del resto, la sua formazione era basata soprattutto sulla lettura dei *rederijkers*, dei testi di catechesi e delle cronache in volgare. Perciò il suo linguaggio è sempre diretto, e di notevole efficacia. Il suo lessico è comunque vario, nelle sue rime sa dosare eleganza e ironia, il suo stile è a volte molto semplice, altre più elaborato.

Grazie al suo talento Bijns fu considerata, ancora in vita, una donna eccezionale. La sua eccezionalità è confermata dal fatto che, pur non essendo nobile, né figlia di un letterato, padroneggiava anche l'arte retorica. Inoltre, contrariamente ad altre sue contemporanee, riuscì a far pubblicare i suoi scritti, anche se ciò è da attribuire soprattutto all'appoggio dei *Minderbroeders*. Era infatti impensabile che una scrittrice, pur famosa e riconosciuta, si presentasse da sola a un editore: c'era comunque bisogno della mediazione di un uomo. Nel caso della Bijns, prima intervenne il cappellano di Sint Jacob poi, appunto, i *Minderbroeders*, che probabilmente accettarono di sostenerla perché aveva preso posizione contro Lutero e si era schierata al loro fianco nella lotta all'eresia: vedevano dunque nella sua opera un mezzo di propaganda antiluterana.

Significativo è che il monaco e letterato Pippinck, nell'introduzione alla terza raccolta di Anna Bijns, senta il bisogno di tranquillizzare i lettori, affermando che l'opera è stata letta e approvata da uomini colti. L'approvazione maschile è indispensabile. Per fornire un'ulteriore rassicurazione Pippinck aggiunge addirittura che è lo Spirito Santo, che scrive per mezzo della poetessa, il vero autore dei versi. La Bijns stessa introduce la sua prima raccolta in questo modo: «Al is er misraeckt, peinst, tis al vrouwenwerck» («Se trovassi errori, ricordati: è opera di donna»[39]). In questo modo, Anna sembra volersi giustificare, ma forse si può leggere tra le righe una nota d'ironica provocazione.

Certo Anna Bijns fu, per il tempo in cui visse, una figura di donna straordinaria che, nonostante i pregiudizi, riuscì ad affermarsi. Non era né una religiosa, né una donna sposata, quindi secondo la mentalità dell'epoca senza alcuna protezione; tuttavia proprio il fatto di essere libera le permise di scrivere tutta la vita. Ancor oggi, a più di quattrocento anni dalla sua morte, la sua opera è oggetto di grande interesse critico – soprattutto da parte della

[39] Cfr. Cfr. A. BIJNS, *'t is al vrouwenwerk*, p. 6.

scuola di Herman Pleij – e in suo onore è stato istituito l'*Anna Bijnsprijs,* che premia le migliori scrittrici in lingua neerlandese.

Fig. 1. Edgard Farasyn, Processione della Camera di Retorica *De Violieren* nel 1539. Pittura murale, Municipio di Anversa, 1899

1550-1800
L'età della Repubblica delle Province Unite

W.J. Blaeu, *Mappa a volo d'uccello di Amsterdam*, 1649

Il 17 agosto del 1585 è una data epocale per i Paesi Bassi. Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza e governatore generale delle Fiandre per conto di Filippo II di Spagna, espugna Anversa. La Rivolta delle Province Unite contro gli Asburgo (*Opstand*), iniziata nel 1566 per motivazioni religiose e di difesa di antichi privilegi e particolarismi, in reazione all'intransigenza della corona spagnola, tocca così il punto più basso. Morto il padre della patria, Guglielmo d'Orange, assassinato da un fanatico cattolico a Delft nel 1584, cade ora la città portuale più importante per volume di commerci, mercato finanziario e produzione di cultura dei Paesi Bassi, uno degli epicentri della diffusione del luteranismo, dell'anabattismo e poi del calvinismo. Se gli Stati Generali riusciranno a tener testa alla *reconquista* spagnola nel ventennio successivo, sarà soprattutto per merito dello *statolder* Maurizio, figlio di Guglielmo, che a differenza di Farnese, grande condottiero all'antica, fa furore in Europa per le tecniche militari moderne, basate sui principi matematici di Simon Stevin, suo precettore e professore a Leida, prima università riformata in Europa.

L'Europa guarda a queste Province ribelli con un misto di ribrezzo e curiosità: una compagine statale che ha osato dichiarare decaduta la sovranità di Filippo II nel 1581, in base a una visione contrattualistica della sovranità – due secoli prima della Dichiarazione d'Indipendenza americana – e che si fonda sull'Unione di Utrecht del 1579, che contiene un articolo fortemente voluto da Guglielmo in cui, nello spirito di Erasmo e Coornhert, si sancisce la libertà di religione e di culto. La Repubblica delle Province Unite è e si confermerà nei decenni successivi inoltre un laboratorio culturale di prim'ordine: di sapere umanistico in latino (storia, poesia, retorica, edizioni di classici, con nomi come Lipsius, Heinsius, Scriverius, Dousa, partecipi della Repubblica internazionale delle Lettere), ma anche di pensiero giuridico e politico (Ugo Grozio, più tardi i fratelli De la Court) e di scienza e filosofia moderne. Nell'università di Leida vengono formati anche, in lingua volgare, i *vernuftelingen* (ingegnosi), dotati di un sapere pratico, che tanto contribuiranno alla rivoluzione scientifica. Si pensi ad esempio agli ottici Sacharias Jansen e Hans Lippershey di Middelburg e Antoni van Leeuwenhoek di Gouda, inventori del microscopio e del cannocchiale, o comunque tra i primi a perfezionarne l'uso. Poco dopo Galilei punterà il cannocchiale al cielo in un'altra culla della scienza moderna, Padova, in quella Serenissima repubblica marinara a cui spesso le Province guarderanno come a un modello, anche ideale, a cui ispirarsi. Il cerchio si chiuderà quando l'editore Elsevier di Leida pubblicherà nel 1638 i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* di Galilei, carcerato per volere del Sant'Uffizio.

Intorno al 1600 la Repubblica è ancora giovane: gli assetti istituzionali sono incerti, il ruolo dei principi d'Orange non chiarissimo e fonte di discordia, la guerra con la Spagna ancora in corso – riprenderà nel 1621 dopo la pausa della Tregua dei Dodici Anni – il riconoscimento della diplomazia internazionale solo *de facto* e non *de jure* (arriverà alla fine della guerra, nel 1648), la compagine sociale in rapida evoluzione, con immigrazione in massa di calvinisti dai Paesi Bassi meridionali, ma anche di ebrei portoghesi e spagnoli (safarditi) e, dopo, dall'Europa dell'Est (askenaziti), nonché di lavoratori stagionali dalla Germania. Le tensioni politiche, religiose e sociali latenti, potenzialmente esplosive, sfoceranno durante gli anni della Tregua nello scontro tra le fazioni Rimostrante e Controrimostrante della chiesa calvinista. La disputa teologica cela in realtà scontri di natura puramente politica tra Maurizio d'Orange e la classe 'borghese' dei commercianti-reggenti, guidata dal Gran Pensionario d'Olanda Johan van Oldenbarnevelt, messo a morte per alto tradimento nel 1619.

Di tutte queste evoluzioni e tensioni si fanno cartina di tornasole e protagoniste le opere dei letterati, in una Repubblica con un tasso di alfabetizzazione altissimo per lo standard europeo e con una grande densità di editori-stampatori: basterà ricordare i nomi di Plantin, Blaeu, Elsevier e poi anche donne imprenditrici, come la vedova di Abraham de Wees e la poetessa Katharyne Lescailje. Soprattutto ad Amsterdam, fulcro indiscusso della Repubblica, insieme alle altre città della provincia costiera d'Olanda, operano panflettisti, spesso anonimi, poeti infiammati da ideali civili e religiosi (come Joost van den Vondel), drammaturghi che non esitano a mettere in scena temi che alludono all'attualità più scottante e su essa intervengono, al pari dei sermoni di predicatori delle segnature più varie, prontamente pubblicati e distribuiti. I testi drammatici vengono poi diffusi anche a mezzo stampa, da tanti editori concorrenti e sempre sfidati da colleghi pirati in agguato.

Le scene teatrali testimoniamo al meglio le evoluzioni di questi anni. Le Camere di Retorica, da un secolo e mezzo infrastruttura portante della cultura urbana nei Paesi Bassi, entrano in crisi (almeno ad Amsterdam): la vecchia camera *In Liefd'Bloeyende* (*Fiorente nell'Amore*), riaperta nel 1578 dopo il passaggio della città dalla parte dei rivoltosi, assiste nel 1617 alla scissione di un gruppo di giovani cameristi. Samuel Coster, G.A. Bredero, P.C. Hooft sostengono infatti la necessità di un rinnovamento dei repertori in senso rinascimentale e di una maggiore professionalizzazione dell'attività teatrale. La *Nederduytsche Academie* (*Accademia Neerlandese*) che ne nascerà avrà vita breve, ma spianerà la strada al primo teatro stabile in pietra della Repubblica, lo *Schouwburg* classicista dell'architetto Van Campen del 1637, inaugurato con

il *Gysbreght van Aemstel* di Joost van den Vondel, d'ispirazione altrettanto classica. È un'Amsterdam consapevole del proprio ruolo, che mira a misurarsi con le grandi capitali del passato e del presente, anche nel prestigio culturale, come testimoniato dal grandioso Municipio, dello stesso Van Campen, completato a metà secolo, quando la Repubblica è imperatrice non più solo dei traffici tra Mar Baltico/Mare del Nord e Europa meridionale, ma anche dei mari di mezzo mondo e concorrente temibile dell'Inghilterra: basta vedere gli atlanti di Blaeu, erede dell'anversese Ortelius, per rendersi conto di come gli olandesi stiano mappando e controllando porzioni sempre nuove del globo, a partire dai primi viaggi nelle Indie Orientali nel 1595. La concorrenza con l'Inghilterra diviene inevitabilmente sempre più agguerrita fino al *Navigation Act* di Cromwell del 1651 e alle tre Guerre Anglo-Olandesi, negli anni Cinquanta e Sessanta. Nonostante gli episodi di eroismo delle flotte militari olandesi, con ammiragli come Cornelis Tromp e Michiel de Ruyter che entrano nella leggenda patriottica, queste guerre segnano la fine delle aspirazioni di egemonia commerciale su scala mondiale della Repubblica, suggellata dall'invasione delle truppe straniere, specie francesi, nell'*annus horribilis* 1672.

Gli uomini e le (ancora poche e osteggiate) donne di lettere non si limitano alla celebrazione nazionalistica, né alla partecipazione attiva all'arena pubblica. Essi si sentono soprattutto guida morale per la giovane nazione, a cui sono chiamati a fornire norme di etica pubblica e privata, disciplina delle emozioni, istruzione religiosa, educazione a una cittadinanza responsabile. In una società strutturata in modo non rigidamente gerarchico, in cui ogni decisione dev'essere costruita sul consenso, in cui si può discutere di tutto – o quasi – senza censure se non quelle spesso tentate dalla chiesa pubblica, quella calvinista, i letterati si ritagliano un ruolo di moralisti, anche scomodi. Questo ruolo era stato rivestito a fine Cinquecento da grandi intellettuali come Spieghel, Coornhert o Van Mander, umanisti che avevano diffuso il sapere antico ma anche moderno, *in primis* dell'Italia e della Francia, operando quello che oggi chiameremmo un fondamentale *cultural transfer*. Questi poeti, traduttori, filosofi, saggisti, pittori propugnavano una saggezza neostoica, fondata soprattutto sulla rilettura dello stoicismo antico di Justus Lipisius, professore a Leida per alcuni anni, che predicava equilibrio nel gestire le emozioni, costanza di fronte ai colpi del destino, fermezza morale. La lezione si propagherà a tutto il nuovo secolo, con celebri moralisti come 'padre' Cats.

La Repubblica è tuttavia anche la società in cui appare un'altra *Ethica*, quella di Spinoza, di cui recentemente è stato ritrovato a Roma un mano-

scritto. Nel corso del secolo si sviluppano infatti dei circuiti, spesso sotterranei, di sapere alternativo, specie provenienti dalle cerchie dei mennoniti (anabattisti) e dei collegianti, persone di varia estrazione che partecipano a collegi in cui si rifiuta qualsiasi autorità ecclesiastica. Si pensi a un editore come Jan Rieuwertsz, che pubblica Spinoza, e naturalmente alla grande influenza sul dibattito accademico della diffusione del sapere moderno esercitata da Cartesio durante il soggiorno olandese. In letteratura è soprattutto il romanzo, genere ancora 'minore' e osteggiato, perché estraneo alla teoria classicista dei generi, a farsi veicolo di questi saperi libertini e radicali.

Il romanzo si presenta in molte varianti, ma certo si presta a una fruizione da parte di un pubblico più vasto che non sia il ceto medio-alto, nerbo della Repubblica. Specie i poemi medievali, volti in prosa, e i romanzi picareschi – celebre *De vermakelijke avonturier* (1695, *L'avventuriero spassoso*) di Nicolaas Heinsius – paiono infatti destinati a una larga fruizione, come testimoniano le edizioni meno curate e i formati più popolari. Una simile varietà di forme, contenuti e formati editoriali (quindi di prezzo) mostrano anche altri due generi fortunatissimi nella Repubblica, l'emblematica e i libri di canzoni: spesso di una stessa raccolta vengono prodotte sia edizioni di lusso, per la gioventù dorata, che edizioni per tutte le tasche.

Nei libri di canzoni, testi nuovi vengono scritti su musiche preesistenti (il fenomeno della contraffattura). Il canto è del resto fondamentale soprattutto per i protestanti, spesso diffidenti di fronte all'elemento figurativo. Ciò spiega la grande diffusione di musica associata a testi sacri o religiosi e l'enorme influenza esercitata dai Salmi, nella traduzione di Datheen, composta per la comunità in esilio a Londra negli anni Sessanta del Cinquecento. Altrettanto importante sarà la versione della Bibbia degli Stati, voluta dal Sinodo di Dordrecht del 1618/19 e pubblicata nel 1637. Alla traduzione collaborano esperti di quasi tutte le regioni, che giungono a definire, dopo lunghe discussioni, uno standard di coloritura meridionale, fiammingo/brabantina (dialetti ancora prestigiosi) ma con forti concessioni soprattutto alla parlata del nuovo epicentro dei Paesi Bassi: la provincia d'Olanda e in particolare Amsterdam.

Anche l'emblematica, basata su una complessa intersemiosi di testo e immagine, è un genere che conquista un ampio pubblico. Nei suoi esempi migliori, ove le incisioni sono create da grandi maestri di questa tecnica in cui i Paesi Bassi eccellono, ci mostra degli sprazzi della grande arte pittorica olandese del Seicento. Soprattutto a Utrecht si sente forte l'influsso del luminismo di Caravaggio, mentre la produzione si concentra su generi specifici, rispondenti alle esigenze di una committenza alto-borghese. Al ritratto sin-

golo, che giunge a Haarlem con Frans Hals ad un livello di naturalezza eccezionale, si affiancano i grandi ritratti di gruppo, che fissano su tela i volti di patrizi, militari, medici, ordinati nella complessa gerarchia che domina le comunità urbane. La *Ronda di Notte* di Rembrandt van Rijn ne è il più celebre esempio. Impareggiabile artista, la cui complessa personalità emerge da innumerevoli autoritratti, Rembrandt raggiunge l'acme del successo e muore povero nella fiorente Amsterdam, dove ancora si può visitare la sua casa. Accanto al ritratto, la pittura di genere domina un mercato dell'arte in continua espansione: in scene domestiche di un realismo puntiglioso si possono nascondere lezioni edificanti ed emblemi morali per lo spettatore, combinate con una resa quasi fotografica delle luci, dei materiali, delle superfici. Geniale interpretazione ne dà, nei suoi interni abitati dalla luce e da soavi donne senza nome, Johannes Vermeer di Delft. E ancora paesaggi, e soprattutto marine, nature morte con vasellame, cibi, fiori ed insetti, e gli interni bianchissimi e spogli delle chiese: la pittura è specchio e fonte di conoscenza della storia e della cultura, anche materiale, della Repubblica.

Come accennato, il 1672 segna uno spartiacque importante per la Repubblica. Nel caos seminato dalla rapida avanzata delle truppe del Re Sole, favorita anche dai canali ghiacciati, una folla inferocita lincia a L'Aia il Gran Pensionario della Provincia d'Olanda, Johan de Witt, responsabile della politica estera, nonché il fratello Cornelis De Witt, intellettuale (matematico) e fine diplomatico, che aveva retto le sorti della Repubblica nel ventennio precedente, ribattezzato dalla storiografia antiorangista come periodo della 'Vera Libertà' ('De Ware Vrijheid'). Infatti, nel 1650, alla morte di Guglielmo II, 'punito' dal vaiolo durante l'assedio ad Amsterdam che si era ribellata perché stanca di pagare tasse per le guerre volute dagli Orange, era stato abolito l'istituto dello statolderato. Tuttavia, nel 1672 la folla, nel momento della suprema emergenza, di cui testimonia un profluvio di *pamphlet*, esige venga richiamato allo statolderato il figlio di Guglielmo II, Guglielmo III, che riesce in effetti a limitare i danni dell'invasione francese.

Per la Repubblica è tuttavia una grande umiliazione. I decenni successivi saranno caratterizzati da una crescente politica filoinglese e antifrancese, specie dopo la *Bloodless Revolution* che porta sul trono d'Inghilterra lo stesso Guglielmo, insieme alla moglie Maria Stuart, nel 1688. Per l'economia inizia un *trend* che proseguirà anche per buona parte del Settecento: non di crisi vera a propria, ma di una crescita molto inferiore a quella di potenze commerciali concorrenti come l'Inghilterra. La flotta militare si dimostra sempre più incapace di competere a livello europeo, mentre l'esercito di terra partecipa alle guerre di successione (prima spagnola, 1701-13, poi austriaca, 1740-

48) che caratterizzano il secolo, con alterni successi. La Pace di Utrecht, con cui si chiude la Guerra di Successione Spagnola, segna il passaggio dei Paesi Bassi Asburgici (Fiandre e Brabante) dalla Spagna all'Austria. La vita culturale dei Paesi Bassi meridionali è dominata dallo spirito controriformistico e da una letteratura devozionale, soggetta a forte censura.

A teatro, gli anni intorno al 1670 e quelli che seguono vedono una nuova ondata di classicismo, dopo quella d'inizio secolo. Questa volta, però, si tratta di un classicismo che, se pure ha presupposti razionali cartesiani e spinoziani (come ben si vede nell'opera di Lodewijk Meijer), si presenta molto più rigido e normativo nel prescrivere come *debba* essere la letteratura, specialmente drammatica. Insoddisfatti delle *pièces* ricche di effetti visivi e di storie truculente di Jan Vos, per tanti anni reggente dello *Schouwburg*, e dei suoi seguaci – che mettono in scena perfino le vicende recenti di Masaniello – un gruppo di classicisti di scuola francese crea la società *Nil Volentibus Arduum*. Propongono Corneille e Racine come modelli supremi, rifiutano la materia biblica e impongono le norme della verosimiglianza e del 'buon gusto', censurando perfino i drammi di Joost van den Vondel, autore del resto più discusso, dopo la conversione al cattolicesimo. Il Settecento nasce sotto questa stella e vede una produzione teatrale di stampo prettamente classicista, in cui le parole d'ordine sono: *clarté*, spesso arida, ed educazione morale e politica della cittadinanza.

La gloria del Secolo d'Oro si protrae ancora per alcuni decenni. Le Province Unite – senza un monarca, con un'aristocrazia assai ridotta e una Chiesa calvinista con un'influenza importante, ma non decisiva sullo stato – continuanono a funzionare come un laboratorio miracoloso: sono un forte centro finanziario, un emporio commerciale di spicco, e in grado al contempo di primeggiare anche nelle scienze e nelle arti. L'Illuminismo prende sempre più piede: alla convinzione già radicata che l'occhio di Dio non possa che posarsi benevolo su chi lavora sodo, si aggiunge ora il pensiero ottimistico secondo cui ogni scoperta, in ogni campo del sapere, può contribuire ad affrancare l'uomo dall'ignoranza e portarlo verso la luce della ragione. Nell'avanzamento del sapere si vede un ulteriore esempio della grandezza del creato, dell'infinito ingegno di Dio. Nelle Province Unite infatti non si diffonde particolarmente l'Illuminismo radicale – non disposto a compromessi nei confronti della fede tradizionale – che pure aveva trovato proprio nella Repubblica uno dei centri propulsori. Si afferma piuttosto il deismo moderato, chiamato 'Reformatorische Verlichting' ('Illuminismo Riformato').

Il clima di tolleranza e libertà attrae spiriti 'illuminati', provenienti dai potenti reami vicini: possiamo infatti elencare la permanenza nella Repubblica,

per periodi più o meno lunghi, di Pierre Bayle, Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, De Boyer, La Mettrie. Positivo è soprattutto l'arrivo degli ugonotti dalla Francia, dopo la revoca dell'Editto di Nantes nel 1685, che stimolano i rapporti internazionali e il clima illuminista del paese. In questo contesto va nominato l'editore di Leida Elie Luzac, di famiglia ugonotta. Grazie ai contatti internazionali, nella Repubblica può crescere in modo esponenziale una stampa indipendente, neutrale, scientifica e culturale: una nuova repubblica delle lettere, delle gazzette, dei *pamphlet*, dei volumi altrove proibiti.

Con Guglielmo IV, s*tatolder* nel 1749, sotto forte spinta diplomatica dell'Inghilterra, lo statolderato diviene ereditario, e dunque più potente. Ciò crea forte disappunto nella fazione dei reggenti, visto che né a Guglielmo IV, né al suo successore sembra stare a cuore il destino della flotta, ormai in palese difficoltà. A seguito della Guerra d'Indipendenza Americana, sostenuta con entusiasmo dagli spiriti illuministi, le Province Unite, ora con Guglielmo V, vengono trascinate nell'ennesima guerra (1780-1784) contro l'Inghilterra, rivelatasi disastrosa. Un paese di piccole dimensioni come la Repubblica è infine costretto a subire un forte ridimensionamento delle risorse e dell'importanza sullo scacchiere politico europeo.

Sul fronte interno problematica è l'organizzazione del paese, alquanto complicata e, per uno stato del '700, del tutto antiquata. Sin dalla loro nascita le Province Unite, sulle questioni importanti – di guerra e pace, sulle misure di difesa per terra o per mare, in difesa dei traffici commerciali –, possono deliberare solo all'unanimità, il che indebolisce fortemente il loro potere decisionale. Verso la fine degli anni '70, matura l'autocoscienza del cosiddetto terzo stato, la borghesia benestante ed istruita. Ne fanno parte i 'patrioti', imbevuti di Illuminismo e grandi ammiratori dell'America, in cui vedono realizzarsi le teorie sulla conduzione democratica di uno stato, contrapposti alla vecchia oligarchia degli 'Orangisti'. Lo scoppio della Quarta Guerra Anglo-olandese infiamma i i patrioti, dopo la diffusione, nel 1781, del *pamphlet Aan het Volk van Nederland* (*Al popolo dei Paesi Bassi*), che circola anonimo, ma di cui è autore Van der Capellen tot den Pol. Il loro numero presto cresce, con l'adesione sia di quei reggenti che nutrono idee democratiche, sia di un gran numero dei membri delle comunità religiose non calviniste, che aspirano agli stessi diritti riservati alla 'chiesa pubblica': forze dunque con obiettivi contrastanti, ma unite dall'odio contro lo *statolder*, la cui rimozione avviene nel 1787. Tuttavia, mentre i patrioti 'borghesi' vogliono andare oltre e cambiare profondamente l'organizzazione statale, i patrioti 'reggenti' si ritirano: con l'aiuto della Prussia, lo *statolder* riprende il suo posto. In anni convulsi, fra la lealtà con i nuovi Stati Uniti dell'America, le ingerenze inglesi, l'invasione dell'esercito prussia-

no e una pericolosa fratellanza con la Francia, il movimento finisce per sbriciolarsi. Parecchi patrioti fuggono in Francia e la Repubblica è facile preda dell'esercito rivoluzionario francese che, inneggiando a libertà, uguaglianza e fratellanza, invade il paese nel 1795, accolto a braccia aperte dai patrioti rimasti, mentre lo *statolder* cerca rifugio in Inghilterra. Nasce così, grazie alla cosiddetta 'rivoluzione di velluto', la Repubblica Batava (1795-1806), con un cambiamento totale dell'assetto statale: abolizione dello statolderato; eliminazione del peso decisionale delle province; possibilità di prendere le decisioni a maggioranza e non più all'unanimità. Si tratta di uno stato centralizzato secondo il modello francese, con la separazione di stato e chiesa. Alla fine del secolo viene promulgata anche la prima costituzione della Repubblica, con uguali diritti per ogni cittadino. Tuttavia lo stretto rapporto con la Francia riporta alla guerra con l'Inghilterra, con la conseguente paralizzazione dei commerci e l'occupazione delle colonie da parte degli inglesi: è la fine dell'ultima gloria della Repubblica, con il fallimento e la chiusura delle due famose compagnie commerciali, delle Indie Orientali ed Occidentali.

La vita quotidiana nella Repubblica rimane comunque sostenibile, ma non è più quella del secolo precedente. Dei baldi esploratori di una volta non c'è più traccia: al loro posto signori imparruccati dai ricchi conti in banca, signori che, appena liberi dai loro affari in ufficio o in borsa, si fanno trovare al caffè dove leggono uno dei tanti «Spectator» («Spettatore») o sfogliano periodici come «De Post van den Neder-Rhyn» («La Posta del Basso Reno»). Il genere spettatoriale, nato in Inghilterra con Addison e Steele, viene introdotto nelle Province Unite da Justus van Effen con «De Hollandsche Spectator» (1731-1735). Lo 'spettatore olandese' entra nelle case e nei caffè come un signore educato e saggio, presentandosi come consigliere, anzi come amico del lettore, toccando tutti i temi che possono interessare quel lettore – tranne la politica. Tramite articoli, bozzetti di costume e una vivace rubrica della corrispondenza, Van Effen convince i cittadini della necessità di frenare ogni tendenza alla vacuità, alla tentazione dei sensi e di aspirare alle vecchie virtù della patria, all'operosità, all'economia: il tutto nel segno di un Illuminismo moderato. «De Post van den Neder-Rhyn», nato durante la guerra con l'Inghilterra e presto divenuto la piattaforma per il rinnovamento democratico dei patrioti, deve il suo successo all'imitazione delle migliori caratteristiche del genere spettatoriale – fra cui lo stile moralistico ma colloquiale usato dai collaboratori e corrispondenti anonimi – con la differenza però che, in questo caso, i corrispondenti sono persone reali (fra cui Van der Capellen tot den Pol).

Con l'Illuminismo nasce intanto la moda delle associazioni locali per chiunque sia desideroso d'istruirsi in qualsiasi campo dello scibile. Quelle

dedicate alla letteratura si definiscono, significativamente, *Dichtgenootschappen* ('Società per la Poesia'). La prosa è ancora un fenomeno trascurabile per la cultura elitaria, tanto che persino le opere filosofiche vengono presentate in rima. Applicando con diligenza le regole dell'arte, quelle del classicismo francese, si può comporre un'opera letteraria vincente, che viene letta, criticata e corretta dai membri – quasi esclusivamente di sesso maschile – delle società. Il tutto in un clima assai formale.

Un nuovo vento inizia a soffiare verso la fine degli anni '70. Hieronymus van Alphen, il primo autore per l'infanzia, con le sue *Gedichen voor kinderen* (1776, *Poesie per bambini*), ancor oggi notissime, dà un contributo notevole al rinnovamento dei circoli letterari classicisti con l'edizione della *Theorie der Schoone Kunsten en Wetenschappen* (1778, *Teoria delle belle arti e delle scienze*), del tedesco Friedrich Riedel, aperto alle istanze di una letteratura fondata sui nuovi concetti dell'estetica e in grado, con il sostegno della filosofia, di esprimere giudizi critici più fondati. Nella città 'patriottica' di Utrecht, nel noto circolo *Dulces ante omnia Musae* (*Dolci innanzi tutto le Muse*), frequentato da personaggi importanti della letteratura nederlandese – come Van Alphen, Rhijnvis Feith, C. van Lennep, Johannes Kinker – il rinnovamento della letteratura viene proposto in chiave patriottica. Spicca il talento del 'poeta politico' Jacobus Bellamy, che tuttavia muore troppo presto per poter giungere alla piena maturità creativa: in *Gezangen mijner jeugd* (1782, *Canti dalla mia gioventù*), canta l'amore per una certa Phillis in versi semplici, naturali, senza preoccuparsi degli schemi e delle prescrizioni poetiche. Seguono i *Vaderlandse Gezangen* (1783, *Canti patriotici*), pubblicati in un primo tempo in «De Post van den Neder-Rhyn». Nello scrivere poesia non costruita secondo le regole prestabilite, Bellamy si richiama al lirico H.K. Poot, figura unica di semplice contadino che già nel primo quarto del secolo – troppo presto per fare scuola – aveva saputo commuovere i lettori, fin dalla prima raccolta, *Mengeldichten* (1716, *Poesie miscellanee*).

L'agognato rinnovamento della letteratura giunge da fuori e riguarda anche la prosa, da sempre guardata con sospetto. È con *Sara Burgerhart*, del 1782, che le scrittrici Elisabeth Wolff e Agatha Deken riescono ad affrancare definitivamente la prosa narrativa da una cattiva nomea secolare. Come noto, questo tipo di letteratura può fiorire grazie all'intuizione di Samuel Richardson che, con *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740-41) aveva dimostrato che la prosa può servire anche per difendere i valori migliori come la virtù, la castità, l'innocenza. Il successivo *Clarissa, the history of a young lady* (1748) aveva suscitato profonde emozioni, visto che la *young lady* in questione, pur di non cedere alle convenienze della società maschilista – dunque per non perdere se stessa –

preferisce lasciarsi morire. Sebbene tra *Pamela* e *Sara* corrano quarant'anni, che vedono un notevole sviluppo del romanzo epistolare in Europa, *Sara* è comunque in primo luogo figlia delle eroine di Richardson. Non, ad esempio, della *Julie ou nouvelle Héloise* (1756-1761, *Julie, o la novella Eloisa*) di Jean-Jacques Rousseau, meno moraleggiante, in cui l'autore analizza come la passione e la virtù, sebbene incompatibili, non si escludano a vicenda. Wolff e Deken non si addentrano in questi meandri e intendono soprattutto dedicare il loro contributo illuministico all'educazione delle giovani donne, in *Sara* così come nei successivi romanzi epistolari, *De historie van den heer Willem Leevend* (1784-85, *La storia del signor Willem Levend*) e *Cornelia Wildschut* (1793-96).

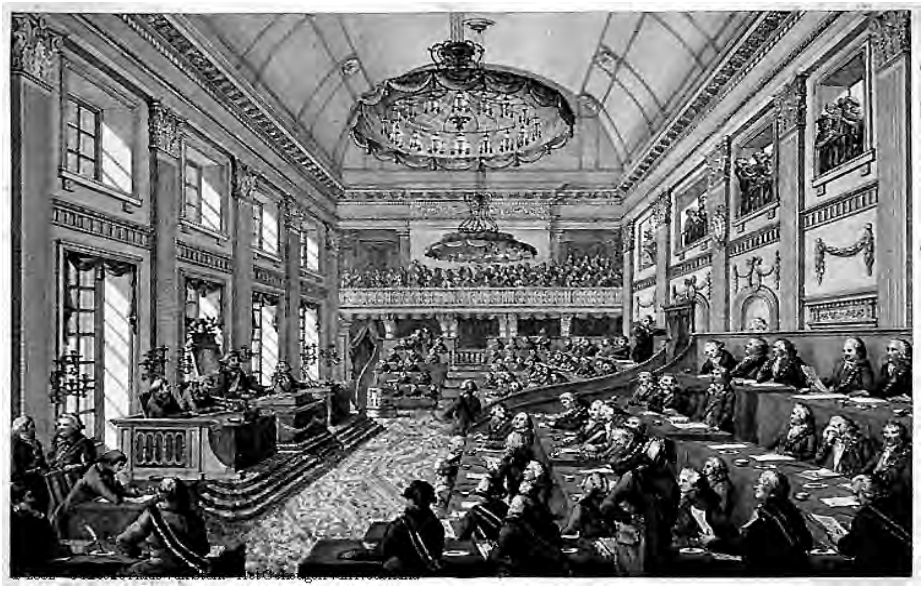
Tuttavia, già un anno dopo la pubblicazione di *Sara Burgerhart*, il genere epistolare prende, con *Julia* (1783) di Rhijnvis Feith, una direzione opposta, quella dell'Illuminismo sentimentale. 'Sentimentale' è la parola chiave mutuata dal *Sentimental Journey* di Sterne (1768) che mano a mano assume nuove connotazioni, perdendo in tedesco e in nederlandese l'aspetto ironico, e divenendo attributo di una scrittura fondata su impressioni personali, espresse stilisticamente in modo lontano dalla ragione. Julia trova la morte a un passo dal coronamento del suo sogno, ma l'amore, eterno, va vissuto oltre la morte in modo casto e religioso, aspettando il lieto ricongiungimento nell'aldilà. Feith è aggiornato rispetto alla letteratura del suo tempo: mostra influssi del *Die Leiden des jungen Werthers* di Goethe (1774, *I dolori del giovane Werther*, tradotto in nederlandese nel 1776) – nel romanzo figura perfino un certo Werther che sembra una rettificazione del Werther di Goethe; conosce la letteratura sepolcrale di Young, i *Nights Thoughts* (1742-45, *Pensieri notturni*), tradotti in nederlandese nel 1766, e la moda 'gotica' (si vedano le descrizioni delle notti passate da Eduard accanto al sepolcro dell'amata Julia); è poi affine alla sensibilità di Salomon Gessner, appartenente alla corrente del romanzo sentimentale in Germania.

Ispirata da Gessner e Klopstock è anche un'altra scrittrice, Elisabeth Maria Post, che scrive, oltre a poesie con cui riscuote un discreto successo, due romanzi epistolari ben diversi tra loro. In *Het land, in brieven* (1788, *La campagna, in lettere*) vengono contrapposte le figure di Euphrosine ed Emilia, i loro rispettivi modi di vivere in campagna o in città. È chiaro che Euphrosine ha la meglio: la tranquilla casetta, la natura che la circonda, tutto confluisce in una filosofia dell'armonia, mentre nel giardino aspetta la tomba che accoglierà Euphrosine quando andrà finalmente a ricongiungersi ai suoi, in una vita ancora migliore. *Reinhart of Natuur en Godsdienst* (1791, *Reinhart ovvero Natura e Religione*), invece, è un romanzo inedito: racconta la vita di un giovane olandese che, per ricostruire la fortuna perduta della sua famiglia, va

vivere nelle Indie Occidentali, scontrandosi con molte difficoltà, a causa delle sue idee illuministe.

Wolff, Deken e Post non sono casi isolati, in quello che è stato definito *de eeuw der vrouwen* ('il secolo delle donne'): traduttrici, liriche, drammaturghe, poetesse epiche, romanziere, con nomi come Christina Leonora de Neufville, Juliana Cornelia de Lannoye o Lucretia Wilhelmina van Merken, apprezzate anche negli ambienti maschili dei circoli letterari. L'indipendente nobildonna Belle van Zuylen scrive invece *pamphlet* e romanzi, fra cui *Caliste, ou continuation des lettres écrites de Lausanne* (1787, *Caliste, o seguito delle lettere scritte da Losanna*), in francese, la lingua della nobiltà a cui appartiene – del resto, ormai donna sposata, vive in Svizzera come Isabelle de Charrière – ma anche dei lumi, di cui si serve per difendere le proprie simpatie patriottiche e un pensiero largamente anticonvenzionale.

Jeannette Koch (Settecento) & Marco Prandoni (Seicento)



R. Vinkeles-D. Vrijdagh, *La prima seduta dell'Assemblea Nazionale nel 1795*, Atlas Van Stolck, 1796: stampa, da un disegno di J. Bulthuis

H. Chatelain, *Nouvelle carte des dix-sept Provinces des Pays-Bas*, Amsterdam, 1719

RICARDO DE MAMBRO SANTOS

LA MORALE DEI SEGNI
IL PENSIERO NEOSTOICO E LA CULTURA LETTERARIA E FIGURATIVA TRA CINQUE E SEICENTO

La diffusione del Neostocismo

La grande incidenza del pensiero antico, specialmente dello Stoicismo romano, nella cultura artistica e letteraria olandese a partire dalla seconda metà del Cinquecento costituisce uno snodo ermeneutico di grande importanza e complessità culturale[1]. La circolazione di idee, postulati e ragionamenti proferiti da Seneca, diffusi da Cicerone o tramandati dall'imperatore Marc'Aurelio si presenta, infatti, come una premessa filosofica essenziale per capire alcune caratteristiche peculiari della produzione figurativa e testuale tra Rinascimento, Manierismo e primi barlumi del Barocco, a nord delle Alpi. L'analisi degli scritti antichi e la disamina del loro sistema di valori, con l'accento decisamente spostato sulle coordinate morali ed etiche del comportamento umano, si rivela quanto mai utile ai fini di una più articolata comprensione della cultura transalpina nelle sue manifestazioni plurime: dalla produzione pittorica alla messa in scena di edificanti *pièce* teatrali, dalla disseminazione d'incisioni a sfondo moraleggiante alla pubblicazione di trattati divulgativi su temi particolarmente rilevanti per lo svolgimento della vita quotidiana, come ad esempio il problematico equilibrio tra inclinazioni individuali e doveri collettivi.

Significativamente, la diffusione dei valori promulgati dalla filosofia neostoica avviene in quegli anni non solo attraverso i mezzi collaudati della letteratura o i veicoli più comuni della rappresentazione pittorica ma anche – e, forse, soprattutto – per merito di un ambito discorsivo in cui parola e immagine si trovano inestricabilmente fusi: le creazioni grafiche e, in particolare nel corso del Cinquecento, la circolazione d'incisioni a bulino. Per tale motivo, uno studio incentrato sulla 'cultura letteraria' olandese tra Cinque e Seicento, in rapporto alle formulazioni neostoiche, non può prescindere

---

[1] Fondamentali per la comprensione del movimento Neostoico G. OESTREICH, *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1982 e M.P.O. MORFORD, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

dall'esaminare la produzione grafica e incisoria in quanto uno dei suoi mezzi più intriganti e intricati di diffusione[2].

I principi generali di matrice neostoica e senecana in particolare fungono da base filosofica che condiziona gran parte della produzione artistica – figurativa e letteraria – dei Paesi Bassi di fine Cinquecento; una produzione che vede, assai spesso, i suoi protagonisti impegnati contemporaneamente in diverse aree della sfera creativa, come comprovano, in modo paradigmatico, le biografie di Dirck Volckertszoon Coornhert[3] e Karel van Mander[4], nelle quali le imprese letterarie e teatrali si legano indissolubilmente a quelle grafico-pittoriche. Maestri della parola e dell'immagine, Coornhert e Van Mander esplorano le multiple possibilità dell'unione tra segni verbali e iconici in quanto mezzi privilegiati per la disseminazione di precetti morali di stampo neostoico. Non a caso, tanto gli scritti quanto le incisioni di Coornhert verranno ricordati da Van Mander con parole entusiastiche nelle pagine di *Het Schilder-Boeck*, ovvero *Il Libro della Pittura*, pubblicato a Haarlem nel 1604.

Il dialogo tra valori etici e premesse estetiche: Coornhert, Lipsius e Van Mander

Nato ad Amsterdam nel 1522 e deceduto a Gouda nel 1590, Dirck Volckertszoon Coornhert impersona l'ideale nordico dell'umanista dissidente e autonomo nelle proprie scelte ideologiche. Personaggio polemico e assai attivo nel campo editoriale, in seguito ad una serie di spostamenti approda ad Haarlem nel 1577, accompagnato da un giovane discepolo, Hendrick Goltzius, il quale diventerà uno dei massimi protagonisti della cultura artistica olandese tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento. Nella biografia dedicata a questo artista all'interno dello *Schilder-Boeck*, Van Mander commenta il rapporto solidale che univa l'incisore all'umanista:

---

[2] Cfr. R. DE MAMBRO SANTOS, *Le virtù romane. Temi e motivi dello stoicismo nell'arte nordica del Cinquecento*, Roma, Edilazio, 2005.

[3] Su Coornhert cfr. G. VOOGT, *Constraint on Trial. Dirk Volckertsz Coornhert and Religious Freedom*, Kirksville, Truman State University Press, 2006. Si veda, inoltre, H. BONGER, *Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht*, Zutphen, De Walburg Press, 1989.

[4] Su Van Mander si veda W.S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, University of Chicago Press, 1991; R. DE MAMBRO SANTOS, *La Civil Conversazione Pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 1998; ID., *Il canone metamorfico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese*, Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 2002.

> Goltzius quam te Haerlem woonen corts naer den grooten brandt [1576], ontrent S. Ians dagh. Coornhardt ghenoechte hebbende in Goltzij leeringh en begin, heeft hem dickwils op de beste wijse (zijns bedunckens) onderwesen, nae zijn uyterste vermoghen.

> Goltzius venne ad abitare ad Haarlem poco tempo dopo il grande incendio accaduto nel giorno di San Giovanni [1576]. Coornhert, che ebbe il piacere di presiedere alla sua prima educazione, lo istruì, secondo la sua opinione, con il migliore metodo, onde svilupparne, nel modo più completo, le qualità artistiche[5].

Anche nella biografia di Marten van Heemskerck, Coornhert viene descritto come un «vernuftigen philosoophschen», ossia un uomo «ragionevole e filosofico»[6].

L'impegno editoriale di Coornhert, con le sue innumerevoli pubblicazioni di carattere filosofico – dalla prima traduzione del *De Officiis* ciceroniano, nel 1561, all'edizione dello *Zedekunst* (*Etica*), nel 1585 – costituisce una premessa indispensabile per capire la dilagante diffusione dello stoicismo di stampo etico nei Paesi Bassi nella seconda metà del Cinquecento. Rappresentante dell'umanesimo colto di matrice erasmiana, difensore della polemica verbale come arma dialettica, nonché della teologia come base del vivere civile, Coornhert tradusse, da filologo e squisito scrittore, diverse fonti antiche, riprendendone liberamente tutto quanto ritenesse utile per l'elaborazione delle proprie opere. Nel biasimare il modo affettato con cui i *rederijkers* (i membri delle Camere di Retorica)[7] impiegavano le espressioni vernacolari, egli contribuì, insieme a Hendrick Laurenszoon Spiegel[8], ad operare un decisivo raffinamento della parlata olandese, favorendone anche la standardizzazione sul piano ortografico.

Cinque anni prima della sua morte, avvenuta nel 1590, Coornhert diede alle stampe uno dei testi capitali della riflessione etica tardo-cinquecentesca,

---

[5] K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, Passchier van Wesbusch, 1604, fol. 282 v. *Het Schilder-boeck* è un'abbreviazione del titolo originale, ampiamente utilizzata in contesto scientifico. Per la traduzione in italiano si rimanda a *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi raccolte e raccontate da Karel van Mander*, R. DE MAMBRO SANTOS (a cura di), Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 2000.

[6] K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, cit., fol. 246 v.

[7] W.S. GIBSON, *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, «The Art Bulletin», LXIII, 3, 1981, pp. 426-446 e G.K. WAITE, *Reformers on Stage. Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*, Toronto-Buffalo-New York, University of Toronto Press, 2000.

[8] Fondamentale, per capire il rapporto intellettuale tra Coornhert e Spiegel, la lettura del loro volume *Twe-Spraack vande Nederduitsche letterkunst, ófte vant spellen ende eygenschap des Nederduitschen taals*, Leyden, Christoffel Plantijn, 1584. Sui legami tra Van Mander e Spiegel si rimanda invece a M. LEESBERG, *Karel van Mander as a Painter*, «Simiolus», XXII, 1993-1994, pp. 5-57.

il trattato il cui titolo completo è *Zedekunst, dat is Wellevenskunste* (*Etica, ovvero l'arte del ben vivere*), dedicandolo all'amico Spiegel. Il testo, il primo redatto in neerlandese a riguardare il campo della morale, venne stampato anonimo e senza neppure l'indicazione del luogo di edizione. L'identità dell'autore, tuttavia, poteva essere facilmente riconosciuta – almeno dai dotti intellettuali della sua cerchia – a causa del sigillo apposto alla fine del capitolo introduttivo: l'enigmatico nome *Thiroplusios Laoskardi* corrisponde, in effetti, a una variante, in greco, del nome Dieryck Volckharts, vale a dire, Dirck Volckertszoon Coornhert. Volume dall'enorme fortuna editoriale, ristampato più volte tra il 1586 e il 1633, lo *Zedekunst* si presenta come un trattato di etica generale, un manuale contenente veri e propri orientamenti comportamentali atti a definire, in termini prescrittivi e talvolta puramente pragmatici, modi e metodi per il raggiungimento del benessere vuoi individuale, vuoi collettivo. L'espressione *Welleven* – letteralmente 'ben vivere' – vuole indicare quindi, nelle pagine di Coornhert, la possibilità di conquistare la saggezza e la sapienza attraverso la continua distinzione tra vizio e virtù.

Lo *Zedekunst* è composto di sei libri autonomi e interdipendenti al tempo stesso, al pari dello *Schilder-Boeck* di Van Mander: i primi due riguardano l'origine delle passioni umane e i requisiti indispensabili per acquisire le virtù; gli altri considerano, in modo particolareggiato, le quattro virtù cardinali, vale a dire Sapienza, Giustizia, Fortezza e Temperanza. Ognuna di queste parti è suddivisa in ulteriori sezioni, nelle quali sono esaminate sia la qualità distruttiva dei vizi, sia la natura composita delle virtù, secondo un sistema di opposizioni dualistiche, come moderazione e intemperanza, mestizia e crudeltà, umiltà e arroganza.

Stando a Coornhert, l'acquisizione della Sapienza corrisponde al massimo traguardo a cui può aspirare l'animo umano, la sua meta più importante e complessa. Intento fondamentale dello *Zedekunst* sarà pertanto proporre, in termini facilmente accessibili, un prontuario orientativo finalizzato all'ottenimento di tale qualità, attraverso il giudizioso inserimento dell'individuo in seno alla comunità. Compito prioritario dell'autore olandese sarà assistere i lettori lungo i tortuosi meandri delle relazioni civili, invitandoli a riflettere sui propri limiti e inclinazioni, in modo da indirizzare questo complesso di caratteristiche personali verso il mantenimento del bene pubblico: sapienza, moderazione, perseveranza e giudizio saranno considerati di conseguenza attributi imprescindibili del comportamento virtuoso.

Presentando quale argomento centrale della riflessione etica il percorso del singolo individuo all'interno della sfera collettiva, lo *Zedekunst*, di cui si

parlerà in seguito, si riallaccia ad un precedente scritto di Coornhert, pubblicato nel 1584 presso l'editore Jan van Zuren: *Ladder Jacobs of Trappe der deughden* (*La scala di Giacobbe, ovvero i gradini della virtù*). Ad accomunare ulteriormente questi volumi è l'impiego sistematico del repertorio mitologico come campo privilegiato d'immagini e metafore per la diffusione delle nozioni morali. La mitologia assume, in queste pagine, il ruolo di autentica lingua franca all'interno della trattazione etica, divenendo veicolo indispensabile per la trasmissione dei valori ideologici, ai quali viene assicurata una portata universale, trans-storica, in quanto manifestazioni archetipiche di problemi sociali variabili e contingenti. Attraverso il ricorso sistematico a formule classiche e citazioni traslate, accuratamente selezionate e riportate con scrupolosa fedeltà filologica, Coornhert illustra i propri insegnamenti morali, servendosi di svariati *exempla virtutis*.

Significativamente, anche Van Mander istituisce un funzionale vincolo semantico tra dimensione etica e universo mitologico nelle pagine dello *Schilder-Boeck*. Nel presentare tale simmetria come un'abitudine esegetica consolidata, l'autore documenta uno degli aspetti più caratteristici della sua cerchia culturale, compendiato in un'affermazione contenuta nella *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidio Nasoni* (*Spiegazione delle* Metamorfosi *di Publio Ovidio Nasone*), messo a conclusione del viatico artistico dello *Schilder-Boeck*:

> Oock waren der Poëten schriften Godlijcke geheymnissen, schil-deelighe Stadts Wetten, oprechte ghewisse oordeelen, en ghewesen vonnissen gheacht en ghehouden.
>
> Gli scritti dei poeti erano tenuti e considerati alla stregua di misteri degli dei, leggi degli Stati, giudizi corretti e sicuri e sentenze morali[9].

La decodificazione etica delle *Heydensche Fabulen* (*Favole pagane*), delineata da Van Mander nei capitoli consacrati alle *Metamorfosi* di Ovidio, riporta i valori simbolici contenuti nei miti ad una convenzione esegetica comunemente diffusa presso un dato contesto. Difatti, anche lo *Zedekunst* di Coornhert si propone un compito analogo, laddove diffonde, insieme alla nozione di virtù, le modalità direttamente connesse alla sua acquisizione, proponendo una serie di osservazioni di natura talvolta puramente pragmatica, in grado di influenzare un vasto pubblico. Non a caso, nell'introduzione al suo scritto, Coornhert indica quale pubblico ideale dello *Zedekunst* quella schiera

---

[9] K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, cit., fol. 3 v.

di persone che, pur non essendo abbastanza istruite in questioni morali, si dimostrano tuttavia disposte ad apprendere concetti non sempre evidenti o di facile deduzione. Per tale motivo, queste persone vengono definite «leerghierighen ongheleerden» («ignoranti desiderosi di apprendere»). Quanto alla categoria opposta, formata da persone che si trovano imbavagliate nella vana presunzione di conoscere compiutamente il patrimonio delle norme etiche, Coornhert afferma perentoriamente la loro effettiva incapacità ad imparare e li indica, in modo alquanto sarcastico, come «scherpzinnighen gheleerden» («sottili eruditi»).

Un'analoga distinzione tra 'ignoranti disponibili' ed 'arroganti eruditi' viene proposta anche da Van Mander. Nella biografia di Goltzius, riferendosi alle fasi di apprendistato degli «jonghe Picturialisten»(«giovani pittori»), l'autore racconta come un allievo dell'incisore, dimostrandosi altezzoso e insolente, venisse aspramente redarguito da Goltzius per aver rifiutato dei consigli pedagogici:

> Eens wees hy eenen zijn Discipel eenigh gebrec in zijn werc, welcken antwoorde, hy wistet wel, oft sagh het wel. Waer op hy seyde: V vat is vol, ghy zijt rijck genoegh: en keerde hem voort tot een ander, daer beter plaetse was om wat in te storten, die t'onderwijs dancklijck en geern aen nam.

> Una volta, egli indicò a un discepolo alcuni errori in un suo lavoro; costui replicò che li aveva già osservati da solo. Il maestro, per tutta risposta, gli disse: "Il tuo calice trabocca, sei già abbastanza ricco" e si diresse immediatamente verso un altro discepolo, la cui mente era tanto più disponibile ai nuovi suggerimenti e che accettava volentieri le indicazioni dell'incisore[10].

Stando all'autore fiammingo, il giovane apprendista potrà raggiungere le vette dell'«oordeel» («giudizio») soltanto dopo aver intrapreso e attraversato con successo un periodo iniziale di prove dalla valenza insieme professionale e morale. Il metodo pedagogico elaborato nello *Schilder-Boeck* consiste nella presentazione di un puntuale itinerario formativo, caratterizzato da una miriade di proposte parimenti valide, per aiutare l'apprendista nel processo di perfezionamento delle proprie capacità innate. Le biografie redatte da Van Mander tendono chiaramente a stabilire una corrispondenza tra le scelte artistiche operate da un maestro e il suo comportamento, le sue direttive morali. L'espressione *gracelijck* (*grazioso*/*graziosamente*), ad esempio, verrà adoperata dall'autore, in un'eco vasariana, sia nella vita di Raffaello, sia nella biografia di Bartholomeus Sprangher nell'intento di sottolineare, da un

[10] K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, cit., fol. 286v.

lato, la loro irreprensibile condotta sociale (*virtus* etica), dall'altro la loro abilità a rendere leggiadre persino le impaginazioni pittoriche più complesse ed articolate (*virtus* estetica). Il concetto di *gracelijckheyt* avrà, dunque, una duplice connotazione morale ed artistica. Secondo Van Mander, il valore ultimo di un'opera risiede precisamente nel rapporto equilibrato, ponderato e produttivo che s'istituisce tra le premesse estetiche proprie del fare artistico (stabilite, nelle loro coordinate teoriche, nelle pagine del *Leerdicht*, il *Poema Didascalico* che funge da introduzione generale allo *Schilder-Boeck*) e il contegno morale effettivamente dimostrato dai vari maestri nell'arco delle loro carriere (come comprovano, con ricchezza di dettagli, le biografie redatte da Van Mander nel *Libro della Pittura*). L'artista ideale sarà 'virtuoso' tanto nella sfera etica quanto in quella estetica.

A proposito della disseminazione del pensiero stoico in ambito nordico, è importante sottolineare inoltre, nel caso di Coornhert, come egli si rifaccia, nelle pagine dello *Zedekunst*, sia alla dottrina morale tramandata dai mitografi antichi e cinquecenteschi, sia agli insegnamenti di Seneca e Cicerone. La struttura stessa del suo scritto rivela la conoscenza del *De Officiis* ciceroniano, da lui tradotto e pubblicato nel 1561, una sorta di manuale sugli obblighi e doveri dei cittadini nei confronti della società. Testo molto ammirato da Erasmo da Rotterdam, il *De Officiis* propone un metodo oltremodo efficace per lo svolgimento della vita virtuosa, attraverso una riflessione impregnata di constatazioni empiriche, pragmatiche. Del resto, è bene ricordare che molti dei testi antichi redatti in ambito stoico vennero tradotti per la prima volta in Olanda proprio da Coornhert. Le sue traduzioni rivelano un preciso programma di studi, rivolto all'indagine di quei tratti distintivi della filosofia antica ritenuti particolarmente consoni alle problematiche contemporanee, affrontate dagli umanisti transalpini. Per tale motivo, si è persino ipotizzato che lo studioso utilizzasse le traduzioni per poter disseminare più liberamente le proprie idee, senza dover ricorrere alle tecniche della controversia o della polemica che caratterizzavano invece, in modo programmatico, i suoi lavori originali. Di poco successiva alla pubblicazione del testo ciceroniano è anche la traduzione commentata del *De Beneficiis* di Seneca, approntata nel 1562 e pubblicata, ancora una volta, da Coornhert presso la stamperia di Jan van Zuren a Haarlem. Quest'opera presenta una suddivisione interna in sette parti, nelle quali viene analizzata la conformazione poliedrica della gratitudine e del suo vizio equivalente, l'ingratitudine.

Tra il settimo decennio del Cinquecento e i primi anni del secolo successivo, l'attenzione dedicata da Coornhert alla riflessione stoica, specialmente

orientata sul versante etico, verrà condivisa da molti altri esponenti dell'*élite* culturale transalpina. Anche il suo compagno di avventure intellettuali, Hendrick Laurenszoon Spiegel diffonderà luoghi filosofici desunti da tale ambito, come testimonia il suo motto: *Deughd verheught* (*La virtù ravviva*). Ritenuto uno degli iniziatori di questo campo di indagine, nonché uno dei suoi più fervidi promulgatori, Spiegel spedì, nel 1587, una copia dello *Zedekunst* ad un altro importante protagonista del Neostoicismo nordico, l'erudito Justus Lipsius, allora cattedratico a Leida[11]. In quegli anni, tra Coornhert e Spiegel, nonché tra quest'ultimo e Lipsius, si stabilì una fitta corrispondenza, fortunatamente conservata nella sua quasi totalità, cosicché è possibile seguire, in modo alquanto circostanziato, i meccanismi di trasmissione e constatare la vivacità degli scambi relativi a problemi di matrice squisitamente stoica.

Sin dal 1584, Lipsius aveva palesato i suoi interessi per la filosofia stoica con la pubblicazione presso Christoffel Plantijn del *De Constantia Libri II, qui alloquium praecipue continent in publicis malis* (*Due Libri sulla Costanza, in cui si tratta principalmente dei mali pubblici*). Alla pari dello *Zedekunst* di Coornhert, anche il volume di Lipsius offre una disamina sistematica di questioni riguardanti la sfera morale e, in particolare, i problemi relativi al comportamento etico che il singolo individuo deve assumere in seno alla comunità. A differenza del testo di Coornhert, tuttavia, le osservazioni di Lipsius non sono organizzate come in una sorta di trattato di etica, né prescrivono regole normative per la condotta sociale. Il volume si apre con il racconto della fuga del suo autore dalla terra natia, allora devastata dalla guerra: rifugiato presso un anziano gentiluomo, Charles Langius di Liège – assai dotto e versato come pochi negli insegnamenti stoici – Lipsius intraprende con l'amico una serie di discussioni sulla situazione in cui versano i Paesi Bassi. L'autore, nel corso di questi dialoghi, viene più volte avvertito dall'interlocutore che la costanza – che dà il titolo all'opera – insieme alla pazienza e alla fermezza costituiscono valori essenziali per riuscire a sopravvivere in un'epoca flagellata dai tormenti bellici, dalla carestia e dalla miseria. Nel 1588, Lipsius pubblica un altro volume in cui il tema del legame tra individuo e collettività viene ulteriormente sviluppato, ma con un'impostazione prettamente politica, come rivela il titolo stesso: *Politicorum sive civilis doctrina* (*Politica ovvero della civil educazione*). Diviso in sei parti, lo scritto si presenta come una continuazione del precedente. Difatti, se in *De Constantia* l'autore affrontava la

[11] Per ulteriori notizie riguardanti lo scambio epistolare tra questi tre personaggi, cfr. D.V. COORNHERT, *Boeventucht*, A.J. GELDERBLOM ET AL. (a cura di), Muiderberg, D. Countinho, 1985.

questione dell'educazione dei comuni cittadini ai fini del mantenimento del bene pubblico, sulla scorta delle considerazioni di Cicerone e Seneca, nelle pagine della *Politica* egli cerca invece di esaminare le tappe fondamentali della formazione dei giovani governanti.

Alla pari degli scritti di Coornhert e Lipsius, anche lo *Schilder-Boeck* di Van Mander riecheggia ideali di origine stoica. In questo libro, votato alla formazione artistica in senso lato, vale a dire rivolta non soltanto alla creazione di una nuova categoria di pittori, ma anche, e forse soprattutto, a quella dei futuri committenti e mecenati 'giudiziosi', l'autore cercherà di definire, innanzitutto, le basi costitutive dell'attività pittorica in tre contesti esemplari: la *Pictura* antica, la *Pittura* italiana tra Due e Seicento, e la *Schilder-const* – letteralmente, *l'arte della pittura* – nel Nord Europa, dalla parabola di Jan van Eyck ai maestri attivi nei primi anni del Seicento. Van Mander inaugura il proprio volume con la stesura di un densissimo poema didascalico, non a caso intitolato *Den grondt der edel vry Schilder-const* (*I fondamenti della nobile e liberale arte della pittura*)[12]. In tal modo, egli può istituire quel nucleo essenziale di parametri critici, precetti tecnici e paradigmi teorici che dovranno orientare sia l'artista nello svolgimento dell'operazione pittorica, sia il fruitore nel momento complementare di valutazione. Il poema didascalico, dunque, attraverso i suoi versi atti a facilitare il processo di memorizzazione dei dati trasmessi, stabilisce quell'insieme di 'principi generali' per poter, successivamente, affrontare il territorio concreto della loro *probatio*, ossia della loro effettiva legittimità in seno alle diverse parabole artistiche: le biografie dei maestri, suddivise secondo i tre blocchi geografici e temporali dell'arte antica, della pittura mediterranea e della tradizione transalpina.

Leitmotiv del volume di Van Mander sarà la descrizione dei rapporti – osmotici o conflittuali – che si sono verificati, nell'arco dell'intera storia della pittura, tra gli individui e le loro società di appartenenza. L'accento di Van Mander, come già quello degli stoici romani, cade da una parte sulla necessità di permettere ad ogni individuo di preservare le proprie caratteristiche peculiari, nel rispetto del concetto di talento innato (frutto inviolabile della 'predestinazione innata', corrispondente alla nozione manderiana di *gheneghentheyt*) e dall'altra sull'esigenza di garantire il buon funzionamento della vita pubblica, attraverso la trasmissione di valori e ideali che devono essere condivisi. Non sarà una mera coincidenza se il paradigma dell'individualità

[12] Per un'edizione critica di questo poema didascalico, con una traduzione in neerlandese moderno, cfr. K. VAN MANDER, *Den Grondt der edel vry Schilder-const*, H. MIEDEMA (a cura di), Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1973. Recentemente ne è apparsa anche una traduzione francese, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

finirà per assumere, nella teoria artistica di Van Mander, una funzione determinante. Del resto, il ruolo dell'individuo e la sua interazione con la società di appartenenza costituiva uno dei nodi essenziali proprio all'interno del pensiero stoico. Come giustamente afferma Jean Brun, per gli stoici «esistono solo gli individui, non esistono due individui simili, ciascuno è caratterizzato da una tensione interiore che lo specifica»[13]. Gli individui, tuttavia, devono mostrarsi in grado di organizzare una vita in comune, giacché, come sentenzia Seneca, «l'uomo è cinto dalla propria debolezza: non ha artigli, né zanne che lo rendano terribile agli altri; nudo e debole, egli ha la sua forza nella società. Dio gli ha dato due cose che lo hanno trasformato dall'essere più fragile nell'essere più forte: la ragione e la società»[14]. E, difatti, nel pensiero stoico, questi due elementi – l'individuo e la società – si presentano come i poli costitutivi di una stessa sfera morale. Seneca elabora una teoria del Destino che giustifica i legami temporali di causalità, insistendo, da un lato, sull'esigenza di rafforzare costantemente le leggi e le abitudini atte a mantenere saldo il consorzio umano ed enfatizzando, dall'altro, la necessità di affrontare i vari ostacoli della *Occasio* (Destino) con serena consapevolezza, comportandosi in modo sempre pacato, misurato e, possibilmente, inalterato, al pari di una roccia esposta all'impeto dirompente delle tempeste. Valori, questi, condivisi anche da Van Mander, Coornhert e Lipius.

Moderni modelli di virtù: l'esempio di Willem Key e la Storia di Lucrezia *di Goltzius*

Sulla scia del pensiero senecano, la riflessione neostoica che si diffonde nei Paesi Bassi intorno alla metà del Cinquecento tenderà a sottolineare, con particolare fermezza, la necessità di combattere le avversità della *Occasio* con inalterabile serenità, seguendo i dettami della propria coscienza, rinvigorita attraverso testi come lo *Zedekunst*, il *De Constantia* o lo *Schilder-Boeck*. Stando ai postulati morali neostoici, è essenziale riuscire a condurre un'esistenza ineccepibile in seno alla società di appartenenza, caratterizzata dal disprezzo per il denaro e dall'elogio incondizionato dell'onore e delle virtù. Non a caso, ogni lode sarà rivolta alla temperanza, alla moderazione o ai principi della regolata mescolanza. Inoltre, la riflessione sul tempo, sul suo trascorrere inarrestabile ma non rischioso per l'uomo veramente saggio, sempre pronto ad affrontare ogni difficoltà, e persino la morte, costituirà un altro tema ri-

[13] J. BRUN, *Le Stoïcisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 30.
[14] *Ivi*, p. 32.

corrente sia negli scritti di Coornhert e Lipsius, che nell'ambiziosa costruzione teorica, critica e letteraria di Van Mander. Paradigmatica, a tale proposito, la biografia che l'autore fiammingo dedica al pittore Willem Key, un maestro specializzato nell'esecuzione di ritratti 'dal vero' ('nae t'leven'). In pagine memorabili, Van Mander descrive le tappe più significative della parabola artistica ed esistenziale di Key, instaurando un intreccio programmatico tra virtù etiche e conquiste estetiche:

> Sulcke edele gheesten, die begaeft zijn van der Natuere, datse verwonderlijck zijn voor den Menschen, door heerlijcke en vernuftighe Consten, comen in meerder achtinghe, en weerdigheyt, als sy daer beneffens hun bewijzen zedigh en statigh in een eerlijck en deughdigh leven en wesen, met vriendlijcken en beleefden omgangh by een yeder: ghelijck onder ander gedaen heeft den vermaerden Schilder Willem Key van Breda, een Man die van treflijcken aensien was, puntigh en heerlijck in zijn cleedinghe, woonende t'Antwerpen in't schoonste oft herte van der, Stadt by de Beurs, in een groot schoon huys.

> I nobili spiriti predestinati dalla Natura sono massimamente degni di ricevere l'ammirazione generale, mercé la loro suprema destrezza e intelligenza nell'arte; se tuttavia, accanto a simili qualità innate, costoro si dimostreranno modesti e discreti e condurranno un'esistenza all'insegna dell'onore e della virtù – intrattenendo relazioni amichevoli e affabili con tutti – meriteranno di essere ulteriormente rispettati e stimati, come accadde, tra gli altri, all'illustre pittore Willem Key di Breda, un uomo dall'aspetto signorile e dal portamento elegante quanto raffinato, vissuto ad Anversa in un bel quartiere prossimo alla dogana, nel cuore della città, in una casa spaziosa e confortevole.[15]

L'artista viene lodato, innanzitutto, per la sua esemplare condotta morale. Pittore serio e competente, grande «conterfeyter na t'leven» («ritrattista dal vero»), capace di realizzare immagini di sorprendente naturalezza e precisione, Key viene ricordato per il suo carattere diligente e premuroso, sia nelle questioni attinenti all'arte, sia nei problemi relativi al denaro. Significativamente, l'episodio prescelto da Van Mander quale asse centrale attorno al quale edificare la parabola di Key riguarda un avvenimento dalla valenza prettamente etica. La congiuntura storica che fa da cornice all'episodio merita una breve introduzione. Il Duca d'Alba, inviato da Filippo II d'Asburgo nelle Province rivoltose per sedare i disordini e opporsi alla diffusione del calvinismo, istituisce nel 1567 un tribunale che viene ricordato, per crudeltà delle condanne, come il 'Tribunale di sangue'. Impegnato nell'esecuzione dei

[15] K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, cit., fol. 232v.

ritratti del Cardinal Granvelle, confessore e spia degli Asburgo nei Paesi Bassi, e dello stesso Duca d'Alba, ed essendosi previamente dichiarato ignorante in materia di lingue straniere, Willem

> [...] hoorde hy en verstondt door eenighe redenen tusschen Duck d'Alba en yemandt van den Bloed-raedt, dat het vonnis van den Graef van Egmondt en ander Heeren was besloten, datse mosten sterven: t'welck hy als een beminder des Edeldoms soo heel ter herten soude hebben ghenomen, dat hy t'huys comende is sieck gheworden en ghestorven, op den selven dagh dat den Graef van Egmont en Hooren zijn ghestorven, in't Iaer 1568. den vijfden Junij, op den Pincxter avondt.

> [...] udì una conversazione tra il Duca e un personaggio di rilievo del Tribunale di Sangue, in cui fu proferita una grave sentenza concernente il Conte Egmond e altri nobili: costoro avrebbero dovuto perire. L'artista, assai devoto alla nobiltà, si sentì terribilmente male e, tornato a casa poco dopo, cadde in preda ad una terribile malattia, finendo per morire nello stesso giorno in cui scomparvero anche i signori di Egmond e di Hoorne, ovvero il 5 giugno dell'anno 1568, durante la Pentecoste[16].

Uomo integro e dalle solide convinzioni ideologiche, Key non riuscì a sopportare l'affronto subito – sia pure indirettamente – dai nobili a cui si sentiva fedelmente legato, cosicché, affranto, cadde vittima di un malessere dai connotati inequivocabilmente morali. Incapace di sopportare il fatto di essere diventato, suo malgrado, testimone e, pertanto, complice, di un simile terribile segreto, l'artista cadde preda della malinconia. Se i ritratti da lui eseguiti potranno essere lodati a causa della loro stupefacente verosimiglianza – secondo i presupposti indispensabili della *diligenza* (*vlijt*) e della *naturalezza* (*natuerlijckheyt*) – gli avvenimenti che si sono susseguiti nella sua carriera meriterebbero di ricevere un'ammirazione ancor più fervida da parte dei posteri. Tra gli assunti estetici e le premesse etiche che contrassegnarono la vita di Key si viene ad instaurare così un raccordo di corrispondenza, tanto che il maestro potrà essere definito un uomo di buon intendimento e giudizio: due qualità estremamente apprezzate da Van Mander e dai suoi contemporanei.

La portata prevalentemente etica della parabola di Key, incentrata su una fedeltà incrollabile nei confronti della nobiltà locale, contribuisce a chiarire quali siano le prerogative comportamentali che, secondo Van Mander, dovrebbero sorreggere l'esistenza di un artista 'virtuoso'. Vittima di una *Fortuna* infausta, Key si lasciò trascinare in una sorta di volontaria rassegnazione

[16] *Ivi*, fol. 232v.

e rinuncia alla propria vita, abbandonandosi ad una forma passiva di suicidio – la malattia, la malinconia – indicato da Seneca come la prova suprema di saggezza che un uomo possa affrontare. In diretto contatto con le due fazioni contendenti – il Duca d'Alba, da una parte, con le sue milizie imperiali, e il Conte di Egmond, dall'altra, rappresentante delle autorità locali – Key preferì rinunciare alla propria vita, cadendo in uno stato d'insanabile abulia, pur di non tradire i principi basilari della fermezza, della giustizia e della rettitudine: valori assai diffusi in ambito neostoico, come attestano le riflessioni di Coornhert e Lipsius. Le implicazioni morali del fare pittorico finiscono per mettere il maestro in una posizione di necessaria 'autorinuncia'. Chi dovrebbe, infatti, essere ritratto dai suoi pennelli 'virtuosi'? I vincitori o i vinti, gli onesti o gli incauti, gli alleati della causa spagnola o i fautori dell'autonomia delle Province?

La risposta ad un simile quesito troverà la sua traduzione forse più emblematica in una serie di incisioni eseguite da Hendrick Goltzius intorno al 1578. La serie raffigura, non a caso, la tragica vicenda di Lucrezia, l'eroina romana, consorte fedele e virtuosa del soldato Collatino (figg. 1-3)[17]. Un dato essenziale di cui tenere conto è che l'opera venne realizzata da Goltzius poco dopo il suo trasferimento ad Haarlem, in compagnia, come si è detto, del maestro Coornhert, allora impegnato nella stesura dei suoi più importanti trattati di argomento etico.

La storia di Lucrezia rimanda ad un importante *topos* comportamentale, basato sulla commistione di valori come fedeltà (individuale) e giustizia (collettiva), assumendo persino implicazioni politiche, oltre che etiche. Stando al racconto di Tito Livio, in occasione dell'assedio di Ardea presieduto dal tirannico sovrano Lucio Tarquinio Superbo, due dei suoi figli, accompagnati da un cugino – Collatino, marito di Lucrezia – decisero di ritornare per un breve periodo a Roma, in modo da visitare le rispettive mogli. Rientrati in città, i due fratelli trovarono le consorti che partecipavano ad un sontuoso banchetto, circondate da uomini che, sotto gli abiti fastosi ed eleganti, non nascondevano le loro intenzioni a compiere azioni tutt'altro che virtuose. La serie incisa da Goltzius si apre, infatti, con la rappresentazione di un elegante banchetto (fig. 1). Sullo sfondo, a destra, i due soldati – ancora ignari di quanto sta accadendo all'interno della sala – appaiono in procinto di entrare nell'ampia stanza, illuminata da candele che provocano un singolare effetto

[17] A proposito di questa serie di incisioni si vedano i dati proposti da W. STRAUSS, *Hendrick Goltzius, 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts of*, New York, Abaris Books, 1977, p. 54. Per la connotazione prettamente neostoica della serie si rimanda a R. DE MAMBRO SANTOS, *Le virtù romane*, cit.

chiaroscurale. In primo piano si staglia la rumorosa compagnia di uomini e donne riuniti intorno ad una tavola, con l'inserto magistrale del domestico, sulla destra, impegnato a prendere una brocca di vino nel bacino posato per terra, in uno scorcio di derivazione prettamente tintorettesca.

A differenza delle due altre donne, coinvolte in un festino lussurioso, la moglie di Collatino, Lucrezia, si trova invece a casa, intenta a filare insieme ad alcune serve, nella calma intimità di un focolaio virtuoso ed ospitale, rappresentato dall'incisore nella seconda stampa, che esalta il temperamento pudico e l'atteggiamento irreprensibile dell'eroina. La metafora del tessere matasse di fili sottili, in una composizione che ricorda l'iconografia delle inesorabili Parche, rafforza ulteriormente il tema centrale dell'immagine concernente l'intrinseca fragilità e la fugacità dell'esistenza umana, sempre in preda agli imprevedibili mutamenti della Fortuna. La donna, ancora ignara del futuro che le riserva il Destino, occupa l'asse mediano della scena, impegnata ad avvolgere una matassa di cotone. Abbigliata con eleganza non ostentata, in un vestito reso con morbide gradazioni chiaroscurali, questa figura testimonia da una parte l'interesse di Goltzius per le opere di Heemskerck e denuncia dall'altra la formazione presso Coornhert, laddove rivela la comune tendenza di questi maestri a tornire, con asprezza quasi metallica, il panneggio delle figure femminili, catturate nella serrata violenza dei tratti a bulino. Sullo sfondo, a sinistra, i tre soldati, inquadrati sotto l'arco d'ingresso – uno dei quali (Collatino?) rivolge già lo sguardo verso la tranquillità dell'interno casalingo – si preparano a varcare la soglia della virtuosa dimora. Sulla destra, in un'agghiacciante metonimia, l'incisore rappresenta una porta semiaperta, invitando così lo spettatore a penetrare le ombre profonde della camera da letto: ombre che alludono, inequivocabilmente, al misfatto raffigurato nella terza scena, nonché alla tragica fine di Lucrezia.

Il terzo riquadro (fig. 2) mostra il momento culminante del drammatico incontro: Sesto Tarquinio, pochi giorni dopo la prima visita a casa di Lucrezia, insieme a Collatino, si reca da solo presso la casta dimora, per profanarne l'alcova. Nuda e sconsolata, minacciata dal coltello che l'uomo tiene in mano, Lucrezia, in preda alla disperazione, rovescia la brocca d'acqua posata per terra, ai piedi del letto, ed è costretta a subire la violenza del soldato, accecato dagli istinti bestiali. Sullo sfondo della scena, a sinistra, l'artista inserisce un brano raffigurante Sesto e Lucrezia prima del fatidico episodio nella camera da letto, rappresentato in primo piano, capovolgendo così – come spesso accade nelle opere del Manierismo nordico – la sequenza temporale degli avvenimenti narrati: seduti intorno alla tavola, in un atteggiamento decoroso e sorprendentemente pieno di contegno, i due personaggi

sullo sfondo sembrano intrattenere una tranquilla conversazione privata; il cane, adagiato ai piedi della donna, ne ricorda metaforicamente la fedeltà matrimoniale, non ancora messa alla prova, né macchiata dal soldato.

Il quarto riquadro (fig. 3) conclude la narrazione per immagini della vicenda, presentando i cinque personaggi principali – Lucrezia, suo padre, il marito e i figli del tiranno Tarquinio – coinvolti in un'azione teatrale ed enfatica, proponendo una messa in scena emotivamente coinvolgente, memore senz'altro delle lezioni delle Camere di Retorica. Nella gestualità esasperata delle figure e nell'andamento irregolare del *ductus* grafico è possibile ravvisare un dialogo intervisuale con il lessico stilistico di Coornhert. Tale dialogo va, tuttavia, ben al di là della mera riappropriazione stilistica e si presenta soprattutto sul piano delle implicazioni filosofiche dell'immagine, laddove propone una lettura del tema del suicidio come esempio estremo del mantenimento delle virtù personali: una lettura di ascendenza squisitamente neostoica.

Nella rappresentazione ideata da Goltzius, Lucrezia, dopo aver raccontato ai parenti il misfatto subito, sostenendo con disperato ardore la propria innocenza, si toglie la vita con una pugnalata al cuore. Lo scandalo porta alla nascita della Repubblica[18]. La fuga del sovrano da Roma, e la conseguente istituzione di una repubblica oligarchica, viene raffigurata infatti sulla sinistra della composizione, collegando in tal modo il sacrificio di Lucrezia con un preciso avvenimento storico, dalla portata collettiva: l'atto estremo del suicidio, inteso come atto di sostanziale legittimazione stoica, finisce per coincidere con l'avvento stesso della Repubblica romana e l'espulsione del nemico dai territori invasi. Considerato, inoltre, il contesto politico in cui operava Goltzius allorché realizzò queste stampe – caratterizzato dalla definitiva capitolazione dell'esercito spagnolo nei territori delle Province settentrionali, e dalla conclusione del tormentato assedio di Haarlem[19], un fatto, quest'ultimo, che permise a Coornhert di rientrare finalmente nella sua città, portando con sé il giovane Goltzius – le vicende dell'eroina romana assumono un'ulteriore implicazione metaforica, mettendo in evidenza il solido legame riscontrabile tra l'elogio delle virtù personali, custodite fino al parossistico suicidio, e il necessario ripristino dell'ordine comunitario, con il risultato di un proficuo ritorno alla vita civile, agli scambi sociali.

Valori etici di matrice neostoica informano, dunque, sia la parabola artistica di Willem Key, sia la rappresentazione della storia di Lucrezia. Nel caso di

---

[18] W. STRAUSS, *Hendrick Goltzius*, cit., p. 58.

[19] Sulla drammatica situazione di Haarlem negli anni tra l'assedio dell'esercito asburgico (1572-1573) e il 'grande incendio' (1576) si veda J.I. ISRAEL, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Key, la morte del pittore – intesa stoicamente come rinuncia ad assoggettarsi alle imposizioni di ogni nemico del benessere pubblico – si riallaccia alla profonda dimensione etica in cui si compie il suicidio di Lucrezia, come atti simmetrici di una rinuncia 'fisica' che sottolinea la ferrea decisione a non rinunciare al proprio essere 'morale'. Sebbene coinvolti in situazioni con esiti diversi – Key non riuscì, infatti, a sventare il complotto udito durante la conversazione tra i due nobili, mentre Lucrezia poté chiedere giustizia al cospetto dei parenti, favorendo così la formazione della Repubblica romana – entrambi i personaggi preferiscono affrontare la morte piuttosto che macchiarsi di disonore. Integri e risoluti, consapevoli delle radicali conseguenze delle loro scelte, Willem e Lucrezia illustrano il giusto comportamento umano secondo gli ideali della riflessione neostoica. Un comportamento, del resto, analogo a quello che Coornhert, Lipsius e Van Mander richiedono ad ogni individuo, affinché la sua esistenza possa essere doppiamente 'virtuosa': sul piano individuale e collettivo, ma anche sul versante etico ed estetico.

Fig. 1. Hendrick Goltzius, *Banchetto a casa di Tarquinio*. New York, Metropolitan Museum of Art

Fig. 2. Hendrick Goltzius, *Lucrezia e Sesto Tarquinio*. New York, Metropolitan Museum of Art

Fig. 3. Hendrick Goltzius, *Il suicidio di Lucrezia*. New York, Metropolitan Museum of Art

MARCO PRANDONI

IL PARNASO DEI PAESI BASSI
POESIA RINASCIMENTALE 'MODERNA'

Francofilia e francofobia[1]

L'infrastruttura delle Camera di Retorica è essenziale per l'introduzione dell'umanesimo in volgare nei Paesi Bassi del Cinquecento. I *rederijkers* propagano gli ideali erasmiani e si propongono come elementi guida di un processo di civilizzazione delle *élite* urbane. Un *rederijker* di Anversa come Cornelis van Ghistele sente ad esempio l'esigenza, verso la metà del secolo, di tradurre in una lingua accessibile ai ceti medi, alla ricerca di raffinamento intellettuale, i grandi capolavori delle letterature antiche[2]. Il principio informatore è quello dell'umanesimo civile, associato alle esigenze di democratizzazione dell'accesso al sapere della Riforma Protestante, che presto attecchisce nei centri urbani, specie portuali, dei Paesi Bassi[3]. Curiosamente, le Camere di Retorica rimangono però a lungo diffidenti verso la stampa, giudicata sinonimo di riprovevoli ambizioni di gloria e di scarsa qualità. Inoltre, la lingua fortemente artificiosa di cui si servono, tutta giocata su funambolismi etimologici e prestiti creativi dal francese, mal si presta alla standardizzazione sovraregionale, resa necessaria dalla stampa e dal crescente desiderio di nobilitare il volgare rispetto al latino e agli altri volgari europei 'concorrenti'[4].

Infatti, l'emancipazione del libro in volgare porta con sé problemi di normalizzazione linguistica. Ad Anversa, nel Cinquecento uno dei centri

---

[1] Il contributo rielabora M. PRANDONI, *Vive la France, A bas la France! The Contradictory Attitude Toward the Appropriation of French Cultural Elements in the Second Half of the Sixteenth Century, Especially in Forewords of 'Modern' Poetry Collections* in J. KONST-B. NOAK (a cura di), *Wissenstransfer und Auctoritas in der frühneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Berlino, Vandenhoeck & Ruprecht, in corso di stampa.

[2] A partire dalla traduzione di Terenzio nel 1555.

[3] H PLEIJ, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam, Bert Bakker, 2007.

[4] Sulla concorrenza dei volgari nell'Europa del Rinascimento, cfr. P. BURKE, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. Specificamente dedicato ai Paesi Bassi il volumetto P. BURKE, *Towards a Social History of Early Modern Dutch*, Amsterdam, AUP, 2005.

mondiali del libro stampato[5], sono attivi grammatici e lessicografi, come ad esempio il correttore di bozze dell'editore-stampatore Plantin, Cornelis Kiliaen[6]. La tensione verso una lingua standardizzata, già resa difficoltosa dalla notevole frammentazione dialettale, porta così ben presto a un atteggiamento puristico verso i prestiti lessicali dal latino e soprattutto dal francese, che ancora imperversano ad esempio nella traduzione di Terenzio del *rederijker* Van Ghistele, derisa per questo sessant'anni dopo da Bredero nella prefazione a *Moortje*. Il secolare influsso culturale francese, specie nelle Fiandre e nel Brabante, particolarmente acuitosi nel periodo borgognone, ha infatti 'imbastardito' la lingua, come si sente ripetere a una voce da una schiera pressoché compatta di intellettuali a cui sta a cuore la lingua madre, dal 1550 in poi: grammatici e lessicografi (come Spieghel nella grammatica del *Twe-spraak vande Nederduitsche Letterkunst*, *Dialogo sulla grammatica neerlandese*, pubblicata nel 1584 dalla Camera di Retorica di Amsterdam, con introduzione di Coornhert), ma anche giuristi, musicologi, scienziati come Simon Stevin, che nel 1600 riesce a ottenere la creazione di una scuola di ingegneria con lezioni in volgare, legata all'università di Leida, e ovviamente poeti[7]. La maggior parte di loro tende a minimizzare l'arco cronologico del contatto linguistico tra neerlandese e francese, situandone l'origine all'affermazione della corte asburgica a Bruxelles nel primo Cinquecento: un fenomeno recente e circoscritto, che può essere ancora sradicato, con la creazione di parole di nuovo conio germanico, al posto dei 'barbarismi'.

È curioso come quest'atteggiamento puristico, talora ai limiti del fanatismo, conviva con un'entusiastica francofilia da parte dei poeti, tanto i *rederijkers* quanto i cosiddetti 'moderni'. Per i *rederijkers* del pieno Cinquecento, spesso bilingui, è fondamentale la lezione dei cugini francofoni della *Seconde Rhétorique*, anche se un maestro dell'arte retorica neerlandese, Matthijs de Castelijn, ci tiene a mantenere separati i due ambiti linguistico-culturali. Matthijs de Castelijn è figura-snodo fondamentale tra la poesia dei *rederijkers* e quella dei poeti che si autoproclamano 'moderni', di matrice rinascimenta-

---

[5] Mentre la prima fioritura editoriale era stata in Olanda, dove il tessuto sociale era meno sviluppato ma la Devotio Moderna aveva diffuso l'amore per il libro, a Delft, Haarlem e soprattutto Gouda, con un editore importante come Geerard Leeu.

[6] M. VAN DER WAL-C. VAN BREE, *Geschiedenis van het Nederlands*, Utrecht, HES, 1992, pp. 186-199.

[7] Sulla 'questione della lingua' neerlandese nel Rinascimento, cfr. L. VAN DEN BRANDEN, *Het streven naar verheerlijking, zuivering en opbouw van het Nederlands in de 16e eeuw*, Gent, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1956 e M. VAN DER WAL, *De moedertaal centraal. Standaardisatie-aspecten in de Nederlanden omstreeks 1650*, Den Haag, Sdu, 2005.

le, votati a un'arte più elitaria ed individualista rispetto a quella delle Camere di Retorica, e cultori di una poesia che non è più solo o tanto celebrazione di un'occasione festiva della comunità o tenzone artistica, ma silenzioso dialogo intertestuale su carta con altri poeti e con i potenziali lettori. De Castelijn viene chiamato nel frontespizio dell'opera dall'editore Cauweel «excellent poëte moderne» – dunque, non *rederijker/retrosijn* o *rijmer*, *rimatore*[8] – e mostra di conoscere, almeno di nome, i classici antichi. Tuttavia non arriva a pubblicare la sua opera, ligio alla dimensione primariamente orale delle Camere e alla loro diffidenza verso la stampa. La sua *ars* uscirà quindi postuma, per volontà dell'editore Cauweel. L'influenza della moderna poesia rinascimentale francese, dei seguaci di Clément Marot e della Pléiade, è poi pressoché assente nel suo trattato, in cui la metrica romanza, che conta le sillabe e non le arsi, come si vedrà, è solo una delle tante possibilità. Per i poeti di marca rinascimentale, invece, il confronto-scontro con la moderna poesia francese, con le sue forme versificatorie e strofiche e il suo idioma poetico, è imprescindibile: inizia nelle Fiandre, da sempre porta d'accesso della cultura francese, continua all'interno delle comunità di profughi calvinisti all'estero e poi nella Repubblica delle Province Unite, dove emigrano tanti intellettuali meridionali.

In anni di grandi sconvolgimenti e di rinnovamento religioso, molti di questi poeti 'moderni' si cimentano anche con la traduzione del Salterio, anche in questo caso sul modello francese[9]. I salmi, così importanti nelle comunità riformate per cementarne il senso di appartenenza e la fede, specie in momenti di sofferenza[10], e per sostituire in parte quello che per i cattolici è l'elemento figurativo – rifiutato in quanto giudicata blasfema qualsiasi rappresentazione antropomorfica della divinità – hanno infatti a partire dal 1543 come punto pressoché unico di riferimento la traduzione di Marot e Beza, approvata da Calvino, e le musiche che per quella traduzione erano state composte *ex novo*.

---

[8] In Francia si assiste alla stessa evoluzione: Thomas Sebillet non parla più di *rymeur* bensì di *poète* nella sua *Art poétique français* del 1548, che avrà largo seguito nei Paesi Bassi. Cfr. W. WATERSCHOOT, *Marot or Ronsard? New French Poetics among Dutch Rhetoricians in the Second Half of the 16th Century* in J. KOOPMANS ET AL. (a cura di), *Rhetoric-Rhetoriqueurs-Rederijkers*, Amsterdam, North-Holland, 1995, pp. 141-156.

[9] S.J. LENSELINK, *De Nederlandse psalmberijmingen van de Souterliedekens tot Datheen, met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*, Dordrecht, Van den Tol, 1983.

[10] Cfr. J. DE BRUIJN-W. HEIJTING (a cura di), *Psalmzingen in de Nederlanden. Vanaf de zestiende eeuw tot heden*, Kampen, Kok, 1991.

Gand, 1565

Il pittore-poeta Lucas d'Heere pubblica la raccolta *Den hof en boomgaert der Poësien* (*Il giardino e l'orto della poesia*): il genere è quello delle *silvae*[11]. Il frontespizio annuncia un'opera scritta «naer d'exempelen der Griecsche, Latijnsche, en Fransoische Poëten» («secondo gli esempi dei Poeti greci, latini e francesi»). È quindi evidente l'intento di Lucas di richiamarsi ai modelli del Rinascimento internazionale, antichi e moderni, di contro a pratiche poetiche autoctone, in fiammingo, definite nella prefazione autoriale francamente «ongeschict en ruut» («inadeguate e rozze»), bisognose quindi di raffinamento. Questo poliedrico 'Marot fiammingo' è sensibile all'arte rinascimentale, anche se probabilmente non tocca mai l'Italia[12]: dopo essersi formato alla scuola del pittore romanista anversese Floris, negli anni 1559-60 è stato attivo negli *atelier* di arazzi di Fontainebleau, presso la regina madre Caterina de' Medici[13]. In una breve premessa, l'editore Manilius, nel dare alle stampe questo raffinato libro in ottavo, sente il bisogno di rassicurare il lettore che possa sentirsi disorientato dall'uso di una metrica sconosciuta, fondata sul principio dell'isosillabismo. A differenza delle lingue romanze, il verso neerlandese infatti, come per le altre lingue germaniche, è tonico: non il numero delle sillabe, bensì quello delle arsi fa da principio organizzatore del verso. Così era stato nei vari generi in versi medievali, così era ancora nella produzione delle Camere di Retorica, le quali avevano iniziato solo di recente a porre delle limitazioni alla lunghezza dei versi. Forme 'moderne', rinascimentali, dunque, ma non solo. A epigrammi, sonetti, epitaffi, epistole si affiancano nell'opera di D'Heere infatti dei *refrein*, genere per eccellenza dei *rederijkers*. Un'analisi attenta dei destinatari di questi componimenti, da intendere in gran parte come poesia sociale, d'occasione, rivela una forte diversificazione: epigrammi erotici per le dame della buona società di Gand, sonetti per intellettuali, *refrein* per altri *rederijkers*[14].

Il tono è prevalentemente leggero, vicino a certe *badineries* dei seguaci di Marot, i versi non sempre ben forgiati, i temi quanto mai vari: poesia sulla

---

[11] Si veda B. RAMAKERS, *Kunst en kunstenaarschap bij Lucas d'Heere*, «Jaarboek van 'De Fonteine'», LVI-LVII, 2006/2007, pp. 43-73.

[12] B.W. MEIJER, *Lucas de Heere* in H. DEVISSCHER (a cura di), *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, Brussel, 1995, pp. 226-229.

[13] Cfr. F.A. YATES, *The Valois Tapestries*, London, Routledge, 1975.

[14] Se n'è occupato in numerosi studi Werner Waterschoot, molti dei quali sono raccolti in: W. WATERSCHOOT, *Schouwende fantasye. Opstellen*, Gent, Academia Press. Qui si rimanda all'edizione L. DE HEERE, *Den hof en boomgaerd der poësien*, W. WATERSCHOOT (a cura di), Zwolle, W.E.J. Tjeenk Willink, 1969.

pittura, dialogo con altri poeti, versi satirici, sull'esempio di Marot, altri complimentosi, all'indirizzo delle dame. Il coltissimo Karel Utenhove, allievo a Parigi del mentore della Pléiade Jean Marot, viene invitato ad esercitarsi anche nella sua lingua madre, bisognosa delle cure di grandi poeti:

Vtenhoue ghy zijt, en blijft schuldigh eenpaer
De weerelt, v lant, en ooc v seluen ten fine,
Ons ontreckend*e* aldus u schoon dichten (voorwaer)
Die ons en elcken behoorden ghemeen te sine.

Utenhove, tu sei e resti in debito
verso il mondo, il tuo paese e anche te stesso,
negandoci la tua poesia bella che, davvero,
dovrebbe essere a noi tutti aperta.

A una ragazza, accompagnando un quadro con un biglietto d'auguri:

Ic schinck u (voor een Nieu-iaer) Katheryne
D'eere van Venus schoonheit oft imaige.
Ic make u dan Venus, tot zulcken fine:
Dat ghy my laett (in recompence van tmine),
An u spelen, Mars figuere oft personnaige.

Ti dono per l'anno nuovo, Caterina,
l'onore della bellezza, il ritratto di Venere.
Ti voglio Venere, con questo fine:
che tu mi lasci, per ricompensa,
fare di Marte il ruolo o la figura.

Ma non è solo tempo di galanterie e poesia leggera. Nello stesso anno, Lucas pubblica anche la traduzione di un buon numero di salmi. Modello è ancora Marot, o meglio le versioni di Marot integrate da Beza. Nei Paesi Bassi asburgici è necessaria tuttavia prudenza: per questo il debito dal salterio calvinista viene accuratamente taciuto nell'introduzione del libro, che supera in questo modo la censura ecclesiastica. Le simpatie di Lucas per la Riforma devono essere però evidenti. All'arrivo nei Paesi Bassi nel 1567 del Duca d'Alva Fernando de Toledo, molti scelgono la via della fuga. Così fa D'Heere, che ripara a Londra dove si sta formando una cospicua comunità di profughi, con nomi di primo piano di umanisti come il commerciante Radermacher, lo storico Van Meteren, il cartografo Ortelius[15].

[15] K. BOSTOEN, *Bonis in bonum. Johan Radermacher de Oude (1538-1617), humanist en koopman*, Hilversum, Verloren, 1998.

Londra, 1568

Jan van der Noot, a differenza di D'Heere e della maggior parte dei pittori e dei *rederijkers*, non appartiene al ceto medio borghese. È infatti un patrizio anversese, esule a Londra dall'aprile del 1567, dopo aver partecipato al tentativo fallito da parte dei calvinisti di assumere il controllo del governo cittadino. A Londra dedica la sua prima raccolta alla regina Elisabetta: *Het Theatre oft toon-neel* (*Il Teatro*)[16], seguito rapidamente dalle traduzioni inglese[17] e francese. Van der Noot è di cultura vastissima e cosmopolita: nell'Anversa capitale del libro stampato, con editori plurilingui – ruolo che era stato di Venezia e che sarà di Amsterdam – ha avuto modo di frequentare le nazioni dei ricchi commercianti italiani, di conoscere poeti d'occasione come il francese De Poetou, di evolversi lentamente da *rederijker* a raffinatissimo e consapevole poeta rinascimentale a tutto tondo. Dopo la fuga da Anversa, a Londra prova immediatamente ad inserirsi nel nuovo ambiente. Cerca il dialogo tra gli esuli della comunità neerlandese: De Heere dedica ad esempio un'ode celebrativa al *Teatro*, mentre Marcus Gheeraerts il Vecchio produce splendide incisioni[18]. Ma la sintonia con molti esponenti della comunità neerlandese non dev'essere ottima. Van der Noot si rivolge infatti subito anche al suo esterno, alla ricerca di nuovi potenti committenti e interlocutori inglesi. Basti vedere i dedicatari delle sue opere del periodo inglese: oltre alla regina, il Marchese di Northampton William Parr[19]. Un ciclo di undici sonetti dalle *Antiquitez de Rome* di Du Bellay, di taglio allegorico, quattro sonetti di Van der Noot stesso e sei 'epigrammi' di Marot di derivazione petrarchesca (dalla canzone allegorica CCCXXIII *Standomi un giorno solo a la fenestra*) vengono inoltre tradotti dal sedicenne Edmund Spenser, probabilmente per tramite del suo docente alla Merchant Taylor's School Richard Mulcaster, grande pedagogo ma anche acceso sostenitore della causa della lingua inglese, sul modello della *Deffence* di Du Bellay[20]. Du Bellay, Petrarca: ecco gli astri di riferimento di questi poeti. Nonostante la presenza di rielaborazioni di Marot, Van der Noot non si può più considerare un poeta *marotique*, è un adepto degli astri della Pléiade: di De Baïf, di Du Bellay, del

---

[16] J. VAN DER NOOT, *Het bosken*, *Het theatre*, W.A.P. SMIT (a cura di), Utrecht, Hes, 1953.

[17] J. VAN DER NOOT, *A Theatre for Voluptuous Wordlings*, L.S. FRIEDLAND (a cura di), New York, Delmar, 1977.

[18] Cfr. G. FAGGIN, *Due dipinti di Marcus Gheeraerts il Vecchio* in J. BRUYN ET AL. (a cura di), *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Den Haag, Nijhoff, 1973, pp. 114-118.

[19] J. VAN DORSTEN, *Jan van der Noot* in A.C. HAMILTON (a cura di), *The Spenser Encyclopedia*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, pp. 511-512.

[20] M. FERGUSON, *Joachim du Bellay* in A.C. HAMILTON (a cura di), *The Spenser Encyclopedia*, cit., pp. 83-85.

venerato Ronsard soprattutto. A partire da *Het bosken* (*Il boschetto*, pubblicato nel 1570 ma scritto prima del *Teatro*), Van der Noot affianca spesso i testi dei modelli alle proprie traduzioni, rielaborazioni, libere ricreazioni, dando vita a cicli polifonici e plurilingui, ricchi di echi e rimandi:

Isser iemant onder des hemels ronde
Die gheproeft heeft Cupidos tyrannie,
Dat ben ick wel, die met herten onblye
Ghequetst ben met een dootelycke wonde
Die hy my ghaf door d'ooghe van de blonde,
Stellende heur soo in de heerschappye
Ouer myn hert en sinnen t'allen tye,
Beruerende myn siele tot den gronde.
Nacht ende dach en doen ick niet dan claghen,
Suchten, kermen, ende myn herte cnaghen,
Biddende hem dat hy myn leuen eynde.
Maer laes hy neempt in myn smerte behaghen,
Want hoe ick hem roepe en smeeke by vlaghen,
Hy en vertroost my niet waer ick my weynde.

Se c'è qualcuno sotto la volta del cielo
che ha provato la tirannia di Cupido,
quello son io, che con cuore infelice
son tormentato da ferita mortale,
ch'egli mi diede per gli occhi della bionda,
dandole il dominio sul mio cuore
e sulla mente ogni momento,
sconvolgendomi l'anima nel profondo.
Notte e giorno non faccio che gridare,
gemere, sospirare, e tormentarmi il cuore,
supplicandolo di darmi la fine della vita.
Ma ahimè egli trae dal mio dolore piacere,
perché per quanto lo supplichi o invochi,
non mi consola ovunque io mi volga.

Baïf.

O Brinon, si quelcun a senty la rigueur
D'amour, celuy ie suis, & n'ay peu l'échaper:
Le cruel iusqu'au vif mon coeur a sceu fraper,
Dont encores la main i'en estan sus mon coeur.
En mon costé ie sen vne si grand' douleur,
Que i'en atten la mort, qui s'en vient me haper:
De l'estat où ie suis, nul ie ne puis tromper,
Qui verra mon maintien, mon parler, ma couleur.

Ronsard.

Ny nuit ne iour ie ne fay que songer,
Limer mon coeur, le mordre & le ronger,
Priant Amour qu'il me trenche la vie.
Mais luy qui rit du tourment qui me poind,
Plus ie l'appelle & plus ie le conuie,
Plus fait le sourd & ne me respond point.

Nemmeno Van der Noot è solo poeta d'amore, tutt'altro. Di Petrarca predilige la poesia d'impronta moraleggiante e allegorica. Il *Theatre* accompagna i testi poetici a lunghi commentarii in prosa sulla transitorietà del mondo e sulla vanità di ogni umana ambizione. Non è difficile scorgere in questa poesia la sublimazione delle sofferenze subite e del tremendo momento storico. Calvinista convinto, anche Van der Noot, come D'Heere, si cimenta nella traduzione di salmi. Gli esuli dai Paesi Bassi in Inghilterra dispongono in realtà già dal 1566 delle traduzioni di Jan Utenhove, zio del già citato Karel e anziano della comunità, e di Petrus Datheen (latinizzato in Dathenus) dello stesso anno[21]. La prima è il risultato di decenni di peregrinazioni per l'Europa riformata, alla ricerca di uno strumento adeguato che possa essere utilizzato in tutti i Paesi Bassi, comprese le comunità in esilio, ingrossatesi con l'inasprirsi delle persecuzioni[22]. La lingua, in una traduzione spesso duramente fedele all'originale francese, tende per questo motivo a uno standard sovraregionale, che comprende anche molti elementi dalle zone orientali del dominio linguistico neerlandese, vicine al (basso)tedesco, in seguito per lo più escluse dalla lingua standard, di base 'costiera' (fiamminga / olandese). Il metro, inizialmente basato sull'isotonia, si evolve lentamente verso il modello isosillabico romanzo, per tentativo di aderire il più possibile al salterio di Marot/Beza.

Anche la traduzione di Datheen, realizzata invece a tempo di record, si pone lo stesso obiettivo, con il risultato però di una corrispondenza solo molto approssimativa tra accenti di parola e frase e accenti musicali. Il risultato irriterà generazioni intere di fedeli, fino a fine Settecento. Celebre ad esempio il sarcasmo di Constantijn Huygens, poeta e musicista tra i maggiori del Seicento, in un epigramma: Datheen piace a tutti, fuorché a uno, Dio. 'Piace a tutti' nel senso che si è affermato nettamente sulle versioni concorrenti – non solo Utenhove ma anche Marnix van Sint'Aldegonde. Marnix, politico e poeta 'moderno', braccio destro di Willem van Oranje e autore di

[21] Sulle prefazioni di queste traduzioni, si veda TH. HERMANS, *Door eenen engen hals. Nederlandse beschouwingen over vertalen 1550-1670*, Den Haag 1996.

[22] Le più importanti sono a Emden (in Frisia Orientale), a Colonia, a La Rochelle e a Londra.

raffinati sonetti come di una violenta satira della Chiesa Cattolica[23], viene infatti incaricato dagli Stati Generali di una nuova traduzione della Bibbia, direttamente dall'originale ebraico[24]. Non riesce tuttavia a scalzare Datheen, che s'impone perché più piano di Utenhove nell'uso linguistico e senza i problemi che ponevano alcune scelte controverse di Marnix, soprattutto riguardo al modo di riferirsi a Dio nell'uso pronominale.

Haarlem – Leida 1597

Il pittore-poeta fiammingo Karel van Mander, emigrato nelle Province Ribelli dei Paesi Bassi settentrionali negli anni Ottanta, introduce con una serie di sonetti[25] *De Harpe* (*L'arpa*), una sorta di rivisitazione in chiave cristiana dell'ecloga pastorale. Riprendendo il *Dialogo delle Lingue* di Sperone Speroni (1542), già rielaborato da Du Bellay nella *Deffence et illustration de la langue françoise* (1549), sostiene una tesi ardita, che rivela la crescente coscienza del valore dell'arte dei Paesi Bassi:

T'Laschwoordigh' Griecx dat elck een schier wou spreken
Is uyt elcks mondt, en uyt t'ghebruyk al seer.
T'Latijn hoe soet, is gheen Landts-tael oock meer;
Door tijts verloop, en Mars verwoedde treken:
Want stadichs niet ter weerelt is ghebleken.

T'Fransch opgheproncct is op sijn hoogh' in eer
Sijn dalen naect, t'Rijc Vlaemsch crijght sijnen keer,
Als Son door mist sal ooc sijn glants doorbreken.

Il greco verboso, che quasi ognun volea parlare,
è senza più bocche, e fuori dall'uso;
il dolce latino non è più lingua di alcun paese,
per colpa del tempo e del tremendo, infido Marte:
perché nulla al mondo è eterno.

---

[23] *Den Byencorf der H. Roomsche Kercke* (*L'alveare della SS. Chiesa di Roma*), del 1569. Ancora dibattuta la possibile paternità di Marnix del *Wilhelmus*, testo dell'inno nazionale olandese dal 1932, composto probabilmente durante gli anni intorno al 1570, durante l'esilio tedesco di Willem van Oranje.

[24] Prima edizione nel 1580, seconda nel 1591.

[25] Presenti in un solo esemplare dell'opera: cfr. HERMANS, *Door eenen engen hals*, cit., pp. 69-73, da cui si cita il sonetto.

Il francese adorno, alto nel suo onore,
si avvicina alla decadenza; ora è la volta del ricco fiammingo:
come il sole nella nebbia, rifulgerà il suo splendore.

Il fiammingo questa volta non è definito rozzo o insufficiente, bensì 'ricco'. Presto si annuncia il suo dominio – per usare termini che richiamano la *monarchie* preconizzata nel futuro per il francese da Du Bellay o il *kingdom* dell'inglese di cui parla sir Philip Sidney[26] – grazie al costante lavoro di perfezionamento da parte dei letterati. Le lingue classiche non sono più produttive (affermazione azzardata per un umanista!) e la cultura francese, di cui Van Mander poeta pure è impregnato, è stata assorbita e verrà un giorno superata[27].

Contemporaneamente a *De Harpe*, Van Mander pubblica la sua traduzione delle *Ecloghe* e delle *Georgiche* di Virgilio. Secondo un principio fondante dell'estetica rinascimentale, la traduzione dei classici serve da presupposto per la creazione originale. Lo dirà Joost van den Vondel nella sua *Ars poetica* destinata ai poeti principianti, l'*Aenleiding der Nederduitsche Dichtkunste* (*Introduzione alla poesia neerlandese*) del 1650: bisogna fare come i pittori, studiare a lungo i modelli, imitarli con amore, per poi passare alla creazione originale e, nei limiti del possibile, all'emulazione, ricantando i modelli su corde nuove, corde *cristiane*. L'elemento religioso è fondamentale, ad esempio, in Van Mander che, a differenza di Van der Noot, D'Heere, Marnix e tanti altri, non è calvinista, bensì anabattista. Amaro il destino degli anabattisti, che per le loro posizioni sovversive dell'ordine costituito vengono presto perseguitati tanto dalla chiesa cattolica quanto da quelle riformate, anche nei Paesi Bassi. In quella 'primavera del martirio' che è l'Europa delle guerre di religione[28], il triste primato spetta a loro, che esprimono l'appartenenza alla comunità, le attese messianiche, la preparazione al martirio in moltissimi canti, spesso contraffatture di melodie mondane preesistenti. A questa tradizione, a cui può essere ricondotta la traduzione anabattista dei salmi dei *Souterliedekens* (1543) si richiama anche Van Mander, autore di tanti canti, accanto alla sua opera di raffinato cultore dell'arte antico-moderna.

Come molti intellettuali, commercianti, banchieri, industriali, Van Mander è stato costretto all'emigrazione al nord nei primi anni Ottanta, dopo

---

[26] R. HELGERSON, *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

[27] Allo stesso modo in cui nello *Schilder-boeck* pare credere che l'arte dei Paesi Bassi alla fine supererà quella meridionale: cfr. B.W. MEIJER, *Van Spranger tot en met Rubens: naar een nieuwe gelijkwaardigheid* in H. DEVISSCHER (a cura di): *Fiamminghi a Roma*, cit., pp. 32-47, p. 47.

[28] B.S. GREGORY, *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1999.

una gioventù di apprendistato letterario nelle Camere di Retorica, e pittorico, sotto la guida tra gli altri di Lucas d'Heere, culminato nel viaggio in Italia (1574-77) denso di suggestioni e incontri. Le suggestioni sono certo anche letterarie. Van Mander presenta infatti una lenta ma costante evoluzione da *rederijker* a poeta rinascimentale. Pur continuando a lungo a scrivere versi in metrica tonica, come la traduzione della prima metà dell'*Iliade* o il lungo *leerdicht*, il poema didattico che apre lo *Schilder-boeck*, pare esserne sempre più insoddisfatto e sente l'urgenza crescente di scusarsi per questo, e di soffermarsi sul buon uso metrico, quello romanzo. Molti storici dell'arte rimangono stupiti del fatto che buona parte della prefazione allo *Schilder-boeck* sia dedicato a questioni metriche, su quale debba essere la resa di un alessandrino perfetto – ovviamente di fattura 'moderna' e francese[29] – e linguistico-terminologiche. In realtà si tratta di questioni di primaria importanza per il pittore-poeta, alla ricerca di un nuovo linguaggio artistico di derivazione classica e romanza, tanto pittorico (si pensi al sodalizio con pittori come Cornelis van Haerlem e Goltzius) quanto poetico. Per l'elaborazione di una nuova poesia, e di una nuova lingua, decisivo è per lui il contatto con il *rederijker* di Leida Jan van Hout, segretario della nuova università protestante di Leida, fondata dopo la liberazione dall'assedio spagnolo, nel 1575.

Come Van Mander, Van Hout è figura chiave per il suo essere al centro di ramificatissimi circuiti intellettuali[30]. A differenza di Van der Noot, arroccato in un'elitaria torre d'avorio[31], Van Hout e Van Mander sono in contatto tanto con eruditi accademici, partecipi della *Res Publica Litterarum* transnazionale ma aperti alle nuove *chance* del volgare, quanto con intellettuali non accademici. Questi provenivano spesso dalle Camere di Retorica, locali o al più regionali o interregionali, riaperte al nord intorno al 1578-80, dopo esser state chiuse perché sospettate (a buona ragione) di operare a favore della Riforma e della Rivolta. Van Hout organizza grandi eventi cittadini in onore di Donna Retorica, come il *Loterijspel* ('Gioco della Lotteria') del 1596[32], ma anche più esclusivi incontri con professori e amanti della poesia – 'moderna', ben inteso, rinascimentale – in neolatino e volgare, gravitanti attorno all'università di Leida: primo fra tutti lo storico e poeta di fama internazio-

---

[29] «Nieuwe Fransche wijs ic volgh» («seguo la nuova maniera francese») dice programmaticamente in un sonetto che introduce la traduzione di *Ecloghe* e *Georgiche*, opponendola all'«oud manck gebruick» («antico uso zoppicante»).

[30] Per cui si veda A. VAN DIXHOORN, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam, AUP, 2009.

[31] Sulla scorta dell'oraziano *Odi profanum vulgus et arceo*, e orgoglioso di aver per primo introdotto i metri romanzi nei Paesi Bassi, come Orazio aveva fatto con quelli eolici a Roma.

[32] J. KOPPENOL, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*, Hilversum, Verloren, 2001.

nale Janus Dousa, suo amico di una vita intera[33]. È la cosiddetta, informale, *Geselschap*, una compagnia che fa pensare a quell'altrettanto informale 'Accademia' che Van Mander, Goltzius e Van Haerlem avrebbero tenuto a Haarlem per studiare la pittura di nudo e i nuovi canoni della pittura manierista.

Van Mander tributa a Van Hout, nella citata prefazione allo *Schilder-boeck*, l'onore di aver avuto lo stesso ruolo che Petrarca e Ronsard avevano avuto per Italia e Francia: l'introduzione delle forme della poesia rinascimentale. Ma aggiunge un altro elemento, la successione regolare di sillabe «forti o lunghe» («hardt oft langh») e «brevi» («cort»): un giambo![34] Non solo dunque l'isosillabismo romanzo come principio regolatore del ritmo di questi versi, ma anche una successione regolata di forte-debole, secondo i principi originari della metrica germanica. Ma c'è di più. In molti poeti umanisti neerlandesi cresce la consapevolezza di essere così riusciti a far rinascere in un volgare moderno l'antica metrica greco-latina: ossessione questa di moltissimi umanisti in tutta Europa a partire dal secondo Quattrocento[35], ma sostanzialmente destinata al fallimento, vista l'impossibilità di emulare la metrica quantitativa nei moderni volgari. In inglese, dove almeno sin da Chaucer si era introdotta la pratica di una simile metrica, le resistenze di poeti rinascimentali come sir Philip Sydney sono maggiori verso una soluzione ritenuta a lungo inadeguata, e 'compromessa' dal fatto di essere stata utilizzata da poeti medievali[36].

Sydney arriva nei Paesi Bassi nel 1586, dove morirà lo stesso anno durante l'assedio di Zutphen. È al seguito dello zio, conte di Leicester, inviato di Elisabetta e presto contro il volere di lei nominato nuovo Governatore Generale delle Province Unite, che sono alla ricerca di un sovrano da sostituire a Filippo II, deposto nel 1581, e di una nuova guida militare, dopo l'assassinio di Guglielmo d'Orange a Delft nel 1584. Sydney viene ospitato a Leida a casa

---

[33] La poesia neolatina dei Paesi Bassi del Cinquecento annovera molti grandi poeti, tra cui Iohannes Secundus (Jan Second Everaerts) autore dei celebri *Basia*, «forse il maggior poeta d'amore del Cinquecento» (F. CINTI, *Il petrarchismo latino fuori d'Italia* in G.M. ANSELMI ET AL. (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, Rizzoli, pp. 1233-1251, p. 1241).

[34] K. VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilder-const*, H. MIEDEMA (a cura di), Utrecht, Haentjens Dekker & Gumpert, 1973, p. 42.

[35] K. MEERHOFF, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, Brill, 1986, p. 11; M.L. GASPAROV, *A History of European Versification*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 189.

[36] J. KOPPENOL, *Maatwerk: poëtiek, metriek en muziek bij Jan van Hout* in A.C.G. FLEURKENS ET AL. (a cura di), *Dans der Muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd*, Hilversum, Verloren, 1995, pp. 57-72, pp. 62-4. GASPAROV, *A history of European Versification*, cit, p. 189.

di Van Hout, che per l'occasione si mette a imparare l'inglese! Momenti certo di incontro, dialogo ed elaborazione poetica 'interculturale' per letterati che condividono preoccupazioni simili, che si sovrappongono ai rapporti esistenti da quasi un ventennio tra intellettuali neerlandesi in esilio a Londra e colleghi inglesi[37].

Amsterdam, 1616

L'accademico Daniel Heinsius, profugo fiammingo tra i tanti presenti a Leida, che ospita anche una Camera di Retorica formata da immigrati meridionali, pubblica i *Nederduytsche Poemata* (*Poemi neerlandesi*) ad Amsterdam, presso l'editore-cartografo-umanista Blaeu. In neolatino, Heinius, studioso delle letterature classiche, è già stato iniziatore di nuovi generi letterari che avranno largo successo nella Repubblica, come l'emblematica amorosa e la tragedia storica di materia nazionale. Ora invece compie il grande passo: scrivere poesia in volgare, attribuendo quindi grande prestigio alla sua lingua madre. Già due anni prima aveva pubblicato un *Hymnus oft Lof-sanck op Bacchus* (*Inno a Bacco*), ispirato all'*Hymne de Bacus* di Ronsard, recitato in serate di amanti della poesia in volgare presso il diplomatico e mecenate Jacob van Dijck. I *Nederduytsche Poemata* vengono curati da Petrus Scriverius, altro faro di sapienza antica dell'Università di Leida. Il tono di Scriverius nella prefazione è fortemente assertivo: finalmente la poesia neerlandese può gloriarsi di un usignolo che canta, neoplatonicamente, per ispirazione divina, in versi alessandrini di fattura perfetta. Severa è la critica, topica, verso quei connazionali che si comportano come stranieri in patria, preferendo parlare e scrivere in lingue straniere che non in lingua madre. Cita invece l'esempio dei Romani, che padroneggiavano il greco per poter perfezionare il latino o di Ronsard, che diceva di aver studiato per dodici anni il greco con il solo obiettivo di acquisire meglio il francese. La celebrazione dei modelli francesi non è tuttavia esente da critiche, anche pesanti. Scriverius rimarca che i poeti francesi hanno commesso «veel fouten, niet lettende op den toon ende mate vande woorden» («molti errori, senza prestare attenzione al tono e alla misura delle parole»)[38]. 'Accontentandosi' cioè di scrivere versi isosillabici, senza far caso alla quantità della metrica greco-latina. Nel poema introduttivo

[37] Cfr. J. VAN DORSTEN, *The Anglo-Dutch Renaissance. Seven Essays*, Leiden, Brill, 1988.

[38] D. HEINSIUS, *Nederduytsche poemata*, ed. B. BECKER-CANTARINO, Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1983, p. 8.

che segue, sempre di Scriverius, il tono è ancor più sarcastico, quasi violento. Comincia celebrando al massimo grado la lingua neerlandese, con accenti ripresi da Simon Stevin o Becanus, che nelle sue *Origines Antwerpianae* del 1569 arrivava ad affermare che il neerlandese fosse la lingua adamitica[39] (secondo la paretimologia *Duits* < *Doutst* < 'la più antica'), certamente superiore al francese. Sapendo di toccare un tasto delicato, il proverbiale orgoglio francese («den trots van Vranckrijck», vs. 29), giustifica quest'affermazione: il francese è una lingua germanica imbastardita che, a differenza del neerlandese, discendente del Batavo, ha tradito le origini franche. Conclude con l'invito puristico a eliminare i prestiti francesi dal lessico: «wech, wech uyt heemsch gedrocht» («via, via, mostro straniero!», vs. 49)! Alcuni poemi di Heinsius riprendono questo tono nazionalista e sarcastico. È il consapevole timbro del nuovo secolo della Repubblica, e soprattutto di Amsterdam, nuovo Parnaso della poesia[40], che riecheggerà ad esempio in certe prefazioni di Bredero.

Sul Parnaso di Amsterdam abiteranno grandi poeti d'amore: oltre a Bredero, saranno da ricordare almeno i componimenti di Constantijn Huygens – epigrammatista pungente e acuto osservatore della realtà quotidiana, dalla posizione privilegiata di segretario degli Orange – per l'amata Sterre, di gusto manierista[41], e la lirica di Hooft. Prima di essere assorbito dall'attività politica e di storico della Rivolta, negli anni giovanili Hooft esprime un talento purissimo e raffinato in sonetti erotici per giovani dame della città. Celebri i versi per l'insondabile Brechje Spiegel, dopo un primo tentativo di suicidio della ragazza:

Sal nemmermeer gebeuren
mij dan nae deze stondt

de vrientschap van v oogen
de wellust van v mondt?[42]

---

[39] Cfr. U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 107. In realtà Scriverius, prudentemente, dice «quasi la più antica che si possa trovare» («schier d'outste die men vint», v. 25), ben sapendo che umanisti, suoi colleghi (come Lipsius) avevano deriso la tesi di Becanus.

[40] Su cui si veda l'ampia trattazione nella recente storia letteraria di K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de Muzen*, cit., pp. 170ss.

[41] Antologie: C. HUYGENS, *Korenbloemen. Gedichten*, T. VAN STRIEN (a cura di), Amsterdam, Querido, 1996; *Consolazione per l'occhio*, trad. J. ROBAEY, Milano, Ariele, 2006.

[42] P.C. HOOFT, *Lyrische poëzie*, P. TUYNMAN-G.P. VAN DER STROOM (a cura di), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1996, I, p. 83. Antologie: *Overvloed van vonken. Een keuze uit de gedichten*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), Amsterdam, Querido, 1981; *Liederen en gedichten*, J. KOPPENOL (a cura di), Amsterdam, Athenaeum Polak & Van Gennep, 2004.

Mi toccherà ancora,
dopo quest'istante, ora,
dei tuoi occhi l'amicizia,
della bocca la delizia?

Passaggi, percorsi, evoluzioni

Non tutti i percorsi di questi poeti sono lineari, in anni di tremendi sconvolgimenti politico-religiosi che rivoluzionano non solo la vita culturale, ma anche gli assetti politico-sociali e le vite degli individui. Lucas d'Heere gestisce a Londra importanti missioni diplomatiche a sostegno della causa della Rivolta, mantenendo i contatti tra Marnix van Sint'Aldegonde, la comunità degli esuli e i potenti inglesi. Al ritorno a casa, a Gand, opera attivamente per la propaganda orangista. Come dirà il suo allievo Karel van Mander nella sua Vita nello *Schilder-boeck*, le incombenze pratiche lo distraggono dall'arte. Tuttavia, non dimentica del tutto la poesia. Da Marnix riceve sonetti e traduzioni di salmi. Per la celebrazione civica che accompagna la 'gioiosa entrata' di Guglielmo d'Orange a Gent nel dicembre 1577, compone sia un testo teatrale di traduzione genuinamente retorica, con personaggi allegorici come Donna Retorica e la Comunità, sia un ciclo di quattro raffinati sonetti *à la française*, in onore dell'Orange, destinati forse ad essere distribuiti ai nobili commensali durante la cena, in formato di lusso[43]. Diversi sono chiaramente il pubblico di riferimento, la funzione, e di conseguenza le forme e perfino il formato tipografico dei due tipi di poesia, che convivono l'uno accanto all'altro. Alla caduta di Gand e Bruges in mano spagnola, Lucas prende di nuovo la via della fuga, morendo, forse a Parigi, nel 1584.

Van der Noot abbandona presto Londra per cercare fortuna in Germania, a Colonia. Nella regione del Reno, in questi anni, si concentrano molti emigranti dai Paesi Bassi, tra cui Coornhert, Marnix e lo stesso principe d'Orange. Anche lì si affretta a far tradurre la sua opera in tedesco per interagire con gli intellettuali locali, specie i giuristi dell'università di Colonia. Questo *poeta doctus* rinascimentale purosangue concepisce poi un ambiziosissimo progetto: dodici libri di un epos amoroso, l'*Olimpiade*, plurilingue, di cui restano delle sezioni in neerlandese, tedesco e francese. Nel 1580 sceglie

[43] L. D'HEERE, *Beschrijvinghe van het ghene dat vertoocht werdt ter incomste van dExcellentie des princen van Orangien binnen der stede van Ghendt* [...], [Delft], [A. Hendricksz.], 1578. Cfr. W. WATERSCHOOT, *Lucas d'Heere en Willem van Oranje*, «Jaarboek 'De Fonteine'», XXXV-XXXVI, 1985-1986, pp. 81-102, p. 89.

di tornare ad Anversa, riconvertendosi al cattolicesimo: forse stanco delle peregrinazioni, comunque non certo per opportunismo, visto che la città sarebbe rimasta sotto il controllo dei calvinisti fino al 1585. Van der Noot attende alla pubblicazione della sua opera poetica, cercando sempre nuovi mecenati, pubblici e privati, a cui dedicarla *ad hoc*[44]. Quasi dimenticato nel Seicento, verrà riscoperto da Albert Verwey e August Vermeylen a fine Ottocento, come precursore del Secolo d'Oro.

Più significativo è forse il percorso di Van Mander, come già accennato: tra nord e sud, tra camere di retorica e nuovi circoli poetici più esclusivi, tra gilde e protoaccademie pittoriche. Un'evoluzione graduale, che lo porta ad esempio ad abbandonare il glottonimo fiammingo, *Vlaemsch*, per indicare la propria lingua, in favore di neerlandese, *Nederlandsch*, mano a mano che l'esule si ambienta nella nuova terra e assume uno sguardo che abbraccia tutti i Paesi Bassi. Nel 1604 compie un passo importante (sebbene muoia solo due anni dopo) decidendo di trasferirsi da Haarlem ad Amsterdam. Nell'Amsterdam di inizio Seicento, un vero laboratorio di innovazione sociale e culturale, introduce un genere come l'epitalamio classico e fomenta la passione per il poeta biblico ugonotto Du Bartas. Un giovane poeta della comunità anabattista di Amsterdam, Joost van den Vondel, ne sarà attirato, traducendo pochi anni dopo *La Sepmaine* (*La Settimana*) di Du Bartas, poema sulla creazione del mondo[45].

Nel 1610, Jacob van Schuere radunerà una serie di testi di poeti di Haarlem e Leida, in onore e in memoria di Van Mander: *Den Nederduytschen Helicon* (*L'Elicona neerlandese*)[46]. Molti autori sono *rederijkers*, l'opera è collettiva, ma non si tratta dell'abituale pubblicazione, magari anonima, di una Camera di Retorica, bensì dell'iniziativa di individui che raccolgono testi che già erano circolati, anche oralmente[47], in precedenza. Temi e forme sono eterogenei, ma con alcune costanti: la più importante è l'atteggiamento puristico, ispirato a Simon Stevin a cui l'opera è dedicata, nei confronti dei prestiti lessicali francesi. Ciò conferma un atteggiamento paradossale che, come si è visto,

---

[44] J. VAN DER NOOT, *De 'Poeticsche werken' van Jonker Jan van der Noot*, W. WATERSCHOOT (a cura di), Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1975.

[45] M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Christus, Hymenaeus of de 'Teelzucht'* in A.J. GELDERBLOM ET AL. (a cura di), *In de boeken, met de geest. Vijftien studies van M.A. Schenkeveld-van der Dussen*, Amsterdam, AUP, 2002, pp. 59-74. Su questi sviluppi, cfr. K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de Muzen*, cit., pp. 186-187.

[46] Cfr. B. THIJS, *De hoefslag van Pegasus. Een cultuurhistorisch onderzoek naar* Den Nederduytschen Helicon, Hilversum, Verloren, 2004.

[47] Cfr. N. MOSER, *'Poëzielust en vriendenliefd'. Literaire sociabiliteit in handschrift en druk na 1600*, «Spiegel der Letteren», XIX, 2007, pp. 247-264.

domina la cultura dei Paesi Bassi a partire dal secondo Cinquecento: di violenza retorica verso il francese da parte di intellettuali pur largamente francofili come Scriverius o Heinsius.

A proposito di Scriverius e Heinsius. Nel 1624 Martin Opitz, dopo aver tradotto in alessandrini alto-tedeschi gli inni a Bacco e Cristo dell'amico Heinsius, pubblica i propri *Teutsche Poemata* (*Poemi tedeschi*) e il *Buch von der Deutschen Poeterey* (*Libro dell'arte poetica tedesca*). Per il tramite di Heinsius, la teorizzazione e la pratica metrica dei neerlandesi passerà in Germania, favorendo la diffusione della metrica sillabo-tonica come 'soluzione possibile' e prestigiosa. La diffusione di questo tipo di versificazione, attraverso i Paesi Bassi, crocevia di merci, persone, lingue e saperi – con buona pace dei puristi! – sarà allora inarrestabile: fino alla Scandinavia, alle lingue slave, ai Balcani[48].

Fig. 1. J. de Gheyn, Ritratto di Filips Marnix van St. Aldegonde, 1599, incisione

[48] M.L. GASPAROV, *A History of European Versification*, cit., p. 193.

FRANCESCA TERRENATO

VASARI E MACHIAVELLI
PITTORI E PRINCIPI ITALIANI NELLA REPUBBLICA DEL SEICENTO[1]

L'Italia come modello: cultura e traduzione

Il primo quarto del Seicento vede la comparsa nella Repubblica delle Province Unite della prima traduzione in nederlandese di due fondamentali opere del Rinascimento italiano: le *Vite dei più illustri pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari e il *Principe* di Niccolò Machiavelli. Nel 1604 esce infatti il celebre *Schilder-boeck* di Karel van Mander (fig. 1)[2], opera di grande respiro sulla pittura e i pittori, che contiene una traduzione parziale delle *Vite* vasariane. Nel 1615 viene pubblicato il volume che raccoglie *Discoursen* (*I Discorsi sopra la prima deca di Titio Livio*) e *Prince* (*Il Principe*), tradotti da Adam van Nyevelt[3]. Le *Vite* e il *Principe*, opere nate dal fertile humus della cultura fiorentina del Cinquecento, possono essere apprezzate non solo dall'*élite* intellettuale ma anche da un più vasto pubblico, perché pongono istanze rilevanti per la cultura e la società dei Paesi Bassi del Nord.

Gli autori italiani vengono spesso presi a modello nella cultura olandese dell'epoca, come mostra l'alto numero di traduzioni, oltre che di citazioni e imitazioni. Dalla poesia ai manuali di etichetta, dalle novelle ai drammi, il flusso di opere italiane in traduzione è davvero notevole. Alcune sono tradotte dall'originale (come le *Vite*), ma in molti casi c'è una traduzione francese a fare da intermediario (come per il *Principe*).

---

[1] Il contributo contiene una parziale rielaborazione di F. TERRENATO, *Translation, Imitation and Criticism: Vasari's* Lives *and Machiavelli's* Prince *in the Early Seventeenth-century Dutch Republic* in J. KONST-B. NOAK (a cura di), *Wissenstransfer und Auctoritas in der frühneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Berlino, Vandenhoeck & Ruprecht, in corso di stampa.

[2] K. VAN MANDER, *Het Schilder-boeck waer in voor de leerlustighe Iueght den grondt der Edel vry Schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen, Daer nae in dry deelen 't leven der Vermaerde doorluchtige Schilders des ouden en nieuwen tyds* […] *Door Carel van Mander schilder*, Haarlem, Passchier van Wesbusch, 1603-4.

[3] *De Discoursen van Nicolaes Machiavel Florentijn over de tien eerste boecken van Titus Livius* […] *Hier is bijgevoecht des selven autheurs boeck vanden Prince, hoe hem een Vorst in sijn regieringhe draghen, en aenstellen sal. Beijde uit den Italiaenschen in onse Nederduytsche tale overgheset door A. van Nievelt*, 1615.

Fra gli intellettuali, i funzionari, e nell'alta borghesia in generale, una buona conoscenza dell'italiano, all'epoca, non è infrequente[4]. Un omaggio alla letteratura italiana, che testimonia la familiarità di scrittori e lettori olandesi con gli autori del nostro Rinascimento, è contenuto nella lettera scritta da Hooft ai membri della camera di retorica De Egl'ntier (la Rosa Canina) durante la sua permanenza a Firenze nel 1600. Un'Italia personificata canta le lodi della sua lingua e dei suoi autori (Dante, Petrarca, Bembo, Ariosto, Sannazaro), sentenziando: «Mijn geesten cloeck in schrift met al de werelt strijden» («I miei intelletti primeggiano arditi negli scritti in tutto il mondo»)[5]. La conoscenza dell'italiano spesso viene acquisita o perfezionata nel corso del G*rand Tour*, viaggio di formazione compiuto dai rampolli di famiglie abbienti e colte, o tramite la lettura. La lingua è anche insegnata in qualche scuola, e nella seconda parte del Seicento a livello universitario a Leida e Amsterdam. Al 1672 risale la prima grammatica, *Italiaansche Spraakkonst*[6], pubblicata a Amsterdam. Inoltre circolano facilmente, in quel vivace mercato librario che è la Repubblica, le traduzioni francesi di testi rinascimentali italiani. Il fatto che numerose opere italiane vengano tradotte in nederlandese significa quindi che traduttori e stampatori vogliono raggiungere un pubblico più ampio, ovvero la massa dei lettori non in grado di leggere in lingua straniera.

Questo processo di assimilazione della cultura italiana tramite traduzioni è già avviato verso la metà del Cinquecento. Il trattato sull'architettura di Sebastiano Serlio, tradotto da Pieter Coecke, esce fra il 1539 e il 1547. D. V. Coornhert traduce una scelta di novelle dal *Decameron* nel 1564, seguita dalle restanti cinquanta novelle nel 1605. La traduzione dell'*Historia d'Italia* di Francesco Guicciardini, col titolo *De oorlogen van Italien*, risale al 1599. Nel 1603 appare *Van den heuschen burgerlycken ommegangh*, traduzione del trattato

---

[4] P.C. Hooft, Constantijn Huygens, Anna e Tesselschade Roemers Visscher, Anna Maria van Schurman, fra gli altri, erano competenti nel leggere e scrivere l'italiano. Joost van den Vondel ne aveva qualche rudimento. Per informazioni sulla conoscenza dell'italiano di altre, meno prominenti, figure, cfr. A. FRANK-VAN WESTRIENEN, *De groote tour. Tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, 1983, p. 134 e ss. Per un'idea generale del ruolo dell'italiano nella Repubblica nel Seicento, cfr. V. LO CASCIO, *L'italiano nel secolo d'oro olandese* in H. STAMMERJOHANN (a cura di), *Italiano. Lingua di cultura europea. Atti del simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena, Weimar, 11-13 aprile 1996*, Tübingen, Narr, 1997, pp. 247-282.

[5] La lettera, che porta la data del 1600, è stata pubblicata per la prima volta in P.C. HOOFT, *Verscheyde Nederduytsche Gedichten*, Amsterdam, 1653, pp. 1-7. Qui è stata consultata l'edizione: P.C. HOOFT, *Gedichten*, Amsterdam, P.N. van Kampen & Zoon, 1899-1900, 2 voll., I, p. 7.

[6] L'anonimo autore è stato identificato da Lo Cascio come Lodewijk Meyer, membro di *Nil Volentibus Arduum*: LO CASCIO, *L'italiano nel secolo d'oro olandese*, cit., p. 254.

Della civil conversazione di Stefano Guazzo. L'importante raccolta miscellanea *Den Nederduytschen Helicon* (*L'Elicona nederlandese*, 1610) accoglie alcuni sonetti petrarcheschi in traduzione. Hooft traduce nel 1618 l'*Hipocrito*[7] di Pietro Aretino, poi volto in rima da G. A. Bredero, e parte del trattato politico *Ragguagli di Parnaso* di Trajano Boccalini. Nel 1650 circolano versioni del resoconto di Alessandro Giraffi sulla rivoluzione capeggiata da Masaniello a Napoli[8], e nello stesso anno il *Pastor Fido* di Guarini diviene *Den getrouwen herder*. Nel 1662 esce in versione nederlandese un *bestseller* europeo, il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, col titolo *De volmaeckte hovelinck*. Questo breve, incompleto elenco può darci un'idea dell'intensa attività di traduzione che caratterizza il *cultural transfer*, l'assimilazione e lo scambio di contenuti culturali, fra l'Italia e i Paesi Bassi settentrionali[9].

Le prime traduzioni delle celebri opere di Vasari e Machiavelli, pur essendo manifestazioni dello stesso fenomeno, rappresentano modalità in parte differenti di *cultural transfer* effettuato tramite traduzione. Differenze e tratti in comune emergono quando ci domandiamo chi traduce, perché, come, per quale pubblico, e quale sia l'impatto della traduzione nel contesto di arrivo[10]. Ma è interessante chiedersi anche quale sia lo status dell'autore tradotto nella cultura ospitante: è ignoto ai più o conosciuto?

Le Vite *di Vasari nello* Schilder-boeck *(1604)*

Vasari non è una celebrità nei Paesi Bassi del Seicento: le sue *Vite* sono note fra i pittori, soprattutto nelle Fiandre. Vasari è in contatto diretto con importanti rappresentanti del mondo pittorico meridionale di metà Cinquecento come Dominicus Lampsonius (Lampson) e Lambert Lombard, suoi corrispondenti. Alcuni autori fiamminghi fanno riferimento, per partigianeria, alla sua opera, in particolare in merito alla notizia che l'invenzione della pittura ad olio sia da attribuire a Jan van Eyck, il celebre pittore de *l'Agnello*

---

[7] Vedi E. K. GROOTES, *Dramatische struktuur in tweevoud. Een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's* Hipocrito *en P.C. Hoofts* Schijnheiligh, Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1973.

[8] Nel 1668 le vicende napoletane ispireranno un dramma, vedi M. PRANDONI, *Een toneelstuk uit 1668: Thomas Asselijns* Mas Anjello in J. E. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse Taal-Vertaal- en Letterkunde 9*, Napoli, Loffredo, 2008, pp. 48-63.

[9] Vedi J.TH.W. CLEMENS, *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800). Bibliografie*, Groningen, J.B. Wolters, 1964.

[10] Vedi P. BURKE, *Cultures of Translation in Early Modern Europe* in P. BURKE-R. PO-CHIA HSIA (a cura di), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 7-38, p. 18.

Mistico di Gand. Lucas D'Heere, pittore e poeta, figura chiave del Rinascimento fiammingo, ne parla nella sua *Ode op 't Lam Gods* (*Ode all'Agnello Mistico*, 1565); lo storico Marcus van Vaernewijck, nella sua *Historie van Belgis* [11] (*Storia del Belgio*, 1574), offre qualche altra notizia sul Vasari pittore e biografo. L'excursus sui pittori nella straordinaria *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* di Lodovico Guicciardini (opera di carattere etnografico realizzata da un mercante italiano residente ad Anversa, e qui pubblicata nel 1567) ha un debito esplicito con Vasari e la sua «bellissima opera de pittori eccellenti»[12]. Nessun riferimento invece proviene all'epoca dalle province settentrionali, almeno fino a quando Karel van Mander, allievo di D'Heere, non lo presenta nel suo *Schilder-boeck*.

Van Mander, pittore, scrittore e traduttore di origine fiamminga, acquista probabilmente una copia della seconda edizione delle *Vite* durante il suo lungo G*rand Tour* in Italia, negli anni Settanta del Cinquecento, ammesso che l'opera non sia già in suo possesso. Una volta trasferitosi a Haarlem, nella Repubblica, nel 1583, Van Mander fa la parte del divulgatore culturale: diviene traduttore di autori classici (Virgilio) e contemporanei (il francese Du Bartas, Vasari e Girolamo Benzoni, autore di una *Historia del Nuovo Mondo*); diffonde le sue conoscenze sull'arte e la cultura italiana; fonda una sorta di protoaccademia pittorica sul modello di quelle italiane; introduce infine termini e concetti provenienti da quella tradizione, molti dei quali in uso ancor oggi.

Tradurre le *Vite* non è certo un'impresa ardua per lui: è pittore, ha vissuto e lavorato in Italia per tre anni, ha un'ottima conoscenza della lingua. Ma il suo obiettivo è molto più ambizioso: le sue traduzioni da Vasari vengono incluse in quell'ampia opera enciclopedica sulla pittura che è lo *Schilder-boeck* (fig. 1). La sezione dedicata ai pittori italiani è solo una delle tre che compongono la parte biografica dell'opera[13]. La prima serie comprende le vite dei pittori antichi (greci e romani): è una rielaborazione dei capitoli dedicati all'argomento da Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia*, con l'integrazione di notizie provenienti da altre fonti. La seconda, dedicata ai pittori italiani, è una traduzione parziale delle *Vite*, cui vengono aggiunti sette capitoli

[11] Vedi M. VAN VAERNEWYCK, *De historie van Belgis*, Gent, D. J. Vanderhaeghen, 1829 [1574], p. 205.

[12] L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, Guglielmo Silvio, 1567, p. 97.

[13] Il libro si apre con un poema didattico sulla tecnica della pittura che offre anche molti consigli pratici ai giovani pittori in materia di comportamento professionale e di viaggi. A questo seguono tre sezioni biografiche. La quinta e sesta sezione sono, rispettivamente, un commento esplicativo sulle figure che appaiono nelle *Metamorfosi* di Ovidio e un catalogo iconologico, utili sia per i pittori che per i poeti nella composizone dei loro lavori.

originali che trattano di artisti contemporanei allo stesso Van Mander[14]. Segue quindi la sezione più celebre, quella che raccoglie le vite di pittori olandesi, fiamminghi e tedeschi, risultato di anni di ricerche fatte da Van Mander sui maestri del Nord Europa, dai fratelli Van Eyck fino all'epoca in cui scrive. Rappresenta una pietra miliare per la storia dell'arte dei Paesi Bassi, poiché è il primo progetto sistematico di ricostruzione di quella che, accanto al Rinascimento italiano, è la tradizione pittorica più influente in Europa. È proprio questa la sezione che ha avuto maggior fortuna editoriale e ha giustamente attratto l'attenzione degli studiosi nel tempo[15].

Sebbene non altrettanto innovativa, la sua traduzione nederlandese delle *Vite* ha il merito di essere la prima traduzione in assoluto di un testo seminale per la disciplina storico-artistica e della critica d'arte, la cui importanza va ben oltre i confini della penisola. Van Mander tuttavia non la presenta come una traduzione: riconosce esplicitamente solo di aver ricevuto «un grande aiuto» da Vasari. Il fatto non deve stupirci se pensiamo che questa è la prassi comune in un'epoca in cui né preoccupazioni di originalità, né legislatura sul diritto d'autore possono impedire questo genere di operazione. Anzi, la traduzione viene vista come poca cosa, da un punto di vista letterario, a fronte dell'imitazione ed emulazione di un modello, spesso utilizzato e manipolato senza esplicito riferimento. Arnold Houbraken, che avrebbe continuato, cent'anni dopo, l'opera di Van Mander, considera lo *Schilder-boeck* una creazione assolutamente personale, pur riconoscendo il suo debito rispetto a Vasari[16].

Il *Libro della Pittura* viene a riempire un vuoto nella cultura della Repubblica delle Province Unite, e del Rinascimento nordico in generale, garantendo una memoria storica a quella prima fase di straordinaria evoluzione della tecnica pittorica cui si assiste nelle Fiandre e in Olanda a partire dalla fine del Trecento. Riempire un vuoto nella cultura d'arrivo è uno dei principi che guidano la scelta dei testi da tradurre in quell'epoca. Diversi aspetti del testo vasariano potevano contribuire a colmare quelle che Van Mander

---

[14] Su questi capitoli italiani: H. NOË, *Carel van Mander en Italië*, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1954; H. MIEDEMA, *Karel van Manders Leven der moderne, of dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders en hun bron. Een vergelijking tussen van Mander en Vasari*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1984.

[15] Di questa sezione è apparsa anche una traduzione italiana: K. VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi raccolte e raccontate da Karel van Mander*, R. DE MAMBRO SANTOS (a cura di), Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 2000. Per una monografia dedicata al rapporto fra *Vita* e *Schilder-boeck* vedi: F. TERRENATO, *Vestiti di carta*, Roma, Bagatto Libri, 2004.

[16] A. HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, Querido, 1976 [1718], p. 4.

percepisce come lacune nella propria società e cultura. Prima fra tutte, l'idea che l'arte e gli artisti figurativi possano essere argomento di una grande opera storica e letteraria, e di conseguenza il fatto che un artista, senza troppe pretese, possa trasmettere la sua esperienza professionale attraverso un libro, rivolto non solo ai colleghi ma ad un ampio pubblico. Lo dice esplicitamente all'inizio del suo *Libro della Pittura*: «Qualcuno più abile nel linguaggio avrebbe potuto esprimerlo con un lessico più ornato ed elaborato, ma ci sarebbe stato il rischio, non essendo costui un pittore, che si perdesse spesso fra le nostre cose e qualità» («Yemandt spraeck-condigher hadde moghen dit veel schoon-taliger en constiger te weghe brenghen: doch waer te besorghen, indien hy self geen Schilder en waer, dat hy in onse dinghen, en eyghenschappen, hem dickwils soude hebben verloopen»)[17].

La produzione e il mercato artistico sono già solidi nella Repubblica, ma l'esempio italiano può incoraggiare la committenza da parte delle autorità e dell'*élite*. Qualche artista, vedendosi commissionare una grande opera, potrebbe finalmente abbandonare la produzione su larga scala di piccoli paesaggi e ritratti, generi e formati richiesti dalla borghesia[18], che Van Mander considera limitanti per l'ingegno dell'artista. Una committenza di più alto livello permetterebbe ai pittori di dedicarsi alla 'pittura di storia': grandi tele di soggetto biblico, storico o mitologico. Per questo tipo di prodotto è necessaria una buona formazione culturale da parte dell'artista, così come la dimestichezza con i valori della proporzione, naturalezza e organizzazione delle figure, uno dei settori in cui gli artisti italiani possono fungere da modello per gli olandesi[19]. Il testo vasariano offre ottimi esempi di progettazione e realizzazione di questo genere di pittura.

Il raggiungimento di un più alto livello professionale e status sociale per gli artisti passa anche attraverso una più solida formazione culturale – sia letteraria che tecnico-scientifica – e il rispetto di un codice di comportamento sociale e professionale. Le biografie dei grandi artisti italiani fungono nuovamente da modello per la loro conoscenza delle lettere e delle scienze, e le buone maniere pur spesso unite a un tocco di eccentricità che ne accentua

---

[17] K. VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, cit., p. 4v.

[18] A conferma di ciò si vedano sia i numerosi riferimenti contenuti nel libro, sia alcuni studi dedicati all'argomento da Miedema: K. VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, cit., p. 3v; 135v, 223r, *passim*; H. MIEDEMA, *Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, «Oud Holland», CI, 1987, pp. 1-34.

[19] Vedi K. VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, cit., p. 7r.

l'eccezionalità[20]. Scherzi e burle, risposte argute e sentenziose, e un atteggiamento talvolta capriccioso e bizzarro sono considerati altrettante espressioni dell'ingegno dell'artista, come nel caso di Michelangelo. Esempi positivi e negativi sono offerti in quello che lo stesso autore definisce, nella dedica della sezione sugli artisti italiani,

> een Lusthof, oft Boomgaert, om verscheyden nutte vruchten te plucken, tot wasdom, voedtsel, en vermaecklijcken lust: eerst, in veel plaetsen leerlijcke voorbeelden van alle deelen der Consten vindende: daer naer, de verscheyden conditien der Constenaers, die haer t'Aenmercken staen, om t'nutte goet te volghen, en t'schadighe quaet te schouwen.
>
> un giardino di delizie, o frutteto, in cui diversi utili frutti son da cogliere, per crescere, nutrirsi e divertirsi: innanzitutto trovando in molti luoghi esempi istruttivi su ogni branca dell'Arte, e poi per le diverse attitudini degli Artisti, che vengono mostrate al fine di far seguire utilmente il bene, osservando i danni del male.[21]

Le traduzioni dell'epoca rinascimentale sono generalmente caratterizzate, ai nostri occhi, da uno scarso rispetto per il testo di partenza, specie quando questo è opera di un contemporaneo. La sezione italiana dello *Schilder-boeck* ne è un buon esempio: Van Mander opera una scelta coerente, selezionando sessanta biografie quasi esclusivamente di pittori (Vasari aveva incluso anche scultori e architetti). Tutte le biografie vengono abbreviate tramite tagli, che talvolta rispondono, più che a considerazioni di economia dell'opera, a esigenze morali o culturali. Le parti scelte vengono tuttavia tradotte piuttosto fedelmente[22].

La varietà di aspetti (umani, oltre che artistici e storici) toccati da Van Mander nel suo *Libro della Pittura* dimostra che destinatari dell'opera non sono solo i «giovani desidersi di apprendere» l'arte della pittura, ma più in generale tutta la categoria, assieme ai collezionisti e committenti, e poi ancora gli scrittori; ma l'auditorio si allarga a comprendere, nelle parole dell'autore «persone di ogni condizione»[23].

---

[20] Un'ottima formazione culturale e buone maniere, combinate con un comportamento talvolta eccentrico, sono attribuiti, fra gli altri, a Giotto, Alberti, Leonardo e Michelangelo. Van Mander sottolinea queste caratteristiche nelle sue traduzioni e ne attribuisce di simili a maestri settentrionali quali Dürer, Lucas van Leyden e Hendrik Goltzius.

[21] K. VAN MANDER, *Het schilder-boeck*, cit., p. 92v.

[22] Vedi H. MIEDEMA, *Karel van Manders Leven der moderne*, cit.

[23] Come affermato nel titolo dello *Schilder-boeck*.

L'opera offre diversi spunti a chi voglia individuare in essa una critica, più o meno o scoperta, da parte dell'autore alla pretesa vasariana di un assoluto primato artistico degli italiani (e dei fiorentini in particolare) [24]. Se seguiamo la strutturazione degli argomenti gli italiani, dopo aver ricevuto la staffetta della pittura dagli antichi, la passano agli olandesi e fiamminghi, che portano avanti l'evoluzione delle tecniche e degli stili. Van Mander, come abbiamo visto, non esprime esplicitamente neppure il debito che ha con il suo predecessore italiano, che oltre che fonte testuale è modello per la struttura della biografia d'artista come sottogenere, con le sue partizioni, i *topoi*, e il suo peculiare lessico. I prestiti linguistici dall'italiano, introdotti da Van Mander nel vocabolario artistico (e non solo) nederlandese sono molti. Fra questi *schets* (schizzo), *grotesken* (grottesche), *profiel* (profilo), *fresco* (affresco) [25], solo per citarne alcuni. Nel libro troviamo addirittura una prima menzione di specialità culinarie italiane come la ricotta e le lasagne, oppure considerazioni utili sul modo di salutarsi e di gesticolare in Italia. Nell'affermare i meriti della tradizione pittorica del Nord Europa che rappresentava, Van Mander mostra dunque un ampio e multiforme interesse per elementi della cultura italiana che vanno ben oltre i confini dell'arte figurativa. Il risultato è una combinazione fra ammirazione per il modello straniero e desiderio di affermare l'autonomia della pittura e della cultura olandese e fiamminga.

Le caratteristiche principali di questa traduzione possono essere così riassunte: Van Mander traduce un autore relativamente nuovo proveniente da un contesto ben noto nei Paesi Bassi; il traduttore stesso è un pittore di professione ma molto attivo come scrittore e traduttore; la sua traduzione ha l'obiettivo di colmare un vuoto nella cultura dei paesi Bassi (un trattato sulla pittura non era ancora mai stato scritto in nederlandese), e di garantire un avanzamento sociale e professionale ai pittori locali, incoraggiando la committenza. Van Mander traduce dall'originale ma la traduzione non è presentata come tale, e la struttura generale lascia in penombra il testo tradotto: il *Libro della Pittura* nel suo insieme è un chiaro esempio di imitazione rispetto alle *Vite* vasariane. Il pubblico a cui si rivolge comprende professionisti, po-

---

[24] Vedi W.S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-boeck*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1991.

[25] Sebbene alcuni di questi termini potessero essere già in uso, il *Woordenboek der Nederlandsche taal*, il più completo dizionario storico della lingua nederlandese, ne indica una prima occorrenza, assieme a molti altri (circa 80), nello *Schilder-boeck*. Quest'immensa opera è consultabile ora *online*: <http://gtb.inl.nl>. L'edizione a stampa è: M. DE VRIES-L.A. TE WINKEL, *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, 29 voll., 's-Gravenhage/Leiden, vari editori, 1882-1998. *Supplement I*, 's-Gravenhage/Leiden, 1956. *Aanvullingen*, 3 voll., 's-Gravenhage, 2001.

tenziali clienti e profani interessati all'argomento. L'impatto della traduzione può essere misurato nei termini di nascita di un nuovo sottogenere (la biografia artistica), di diffusione di informazioni sugli artisti italiani, le loro opere e le loro tecniche, e infine di arricchimento del vocabolario artistico del nederlandese.

Il primo Principe *nederlandese*

Quando la prima traduzione nederlandese della controversa e più famosa opera di Niccolò Machiavelli va alle stampe, nel 1615, questo autore è già figura assai nota, apprezzata ma più spesso duramente criticata, nella Repubblica come altrove in Europa. La diffusissima connotazione negativa del 'machiavellismo', che diviene sinonimo di politica opportunista e cinica, legato proprio allo scalpore suscitato dal *Principe*, compromette quasi ovunque una diretta e obiettiva conoscenza dell'opera. Solo nella seconda metà del Seicento si affermeranno diverse letture degli scritti politici di Machiavelli.

Il re di Spagna e i suoi rappresentanti vengono tacciati di essere discepoli di Machiavelli, ovvero traditori e tirannici, nei *pamphlet* dei primi anni della rivolta delle Province contro la Spagna[26]. Il pregiudizio appanna anche la ricezione dell'opera presso un pubblico erudito ed informato. Justus Lipsius, nel suo trattato della *Politica*, pubblicato nel 1589, critica apertamente l'autore del *Principe*, che pure tanto aveva influenzato il suo scritto, per aver indicato ai governanti « la via del tornaconto»[27]. Daniel Heinsius, nella lezione inaugurale all'Università di Leida del 1612[28], condanna nuovamente Machiavelli per mancanza di originalità e inosservanza delle leggi e della religione. P.C. Hooft, consapevole di questa cattiva reputazione, lo considera però un autore fondamentale: negli anni '30 del secolo racconta in una lettera di aver finalmente completato la sua collezione di scritti machiavelliani[29].

---

[26] Vedi P.A.M. GEURTS, *De Nederlandse Opstand in de pamfletten 1566-1584*, Nijmegen, Centrale Drukkerij, 1956, p. 269 e ss..

[27] J. LIPSIUS, *Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri Sex*, Leiden, 1589. Per la citazione: J. LIPSIUS, *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*, J. WASZINK (a cura di), Assen, Van Gorcum, 2004, p. 230.

[28] La lezione è pubblicata come: D. HEINSIUS, *De Politica sapientia oratio*, Leiden, 1614. Per altri dettagli vedi: P. VAN HECK, *Cymbalum Politicorum, Consultor Dolosus. Two Dutch Academics on Machiavelli* in T. VAN HOUDT (a cura di), *On the Edge of Truth and Honesty*, Intersections-Yearbook of Early Modern Studies 2, 2002, Leiden-Boston, Brill, 2002, pp. 46-63.

[29] P.C. HOOFT, *De briefwisseling*, H. W. VAN TRICHT (a cura di), 3 voll., Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1976-1979, II, p. 274.

Assieme a Petrarca, Dante, Boccaccio, il 'volpone' (Hooft fregia Machiavelli di questo titolo con cui era noto nella Repubblica) ha un posto nelle biblioteche di vari colti patrizi. Qualche decennio dopo, sulla scorta dell'interpretazione data dal filosofo Baruch Spinoza della teoria politica di Machiavelli, si svilupperà una scuola di pensiero che rovescerà completamente la lettura dei suoi scritti, facendone un avvocato dell'ordinamento repubblicano e un avversario dell'autoritarismo.

Adam van Nyevelt, il traduttore del controverso testo, è un ufficiale dell'esercito della Repubblica, impegnato a più riprese nelle campagne militari contro l'esercito spagnolo. Ex studente dell'università di Leida, aveva tradotto, prima del *Principe*, la *Ciropedia* di Senofonte e le *Vite Parallele* di Plutarco, entrambi da versioni francesi. La sua traduzione del *Principe*, assieme ai *Discorsi*, risale anch'essa a una versione francese; probabilmente terminata negli anni '90 del Cinquecento, questa traduzione non viene però pubblicata, per motivi ignoti, che circa vent'anni dopo, quando il traduttore è ormai morto[30].

Dalla scelta dei testi tradotti da questo militare con ambizioni letterarie risulta chiaro che Van Nyevelt mira ad offrire ai lettori un repertorio di modelli di strategia politica e militare, esempi provenienti sia dalla storia antica che da quella quasi contemporanea. Questo obiettivo didattico è anche confermato dalla combinazione *Discorsi-Principe*, che influenza notevolmente l'interpretazione del secondo. Non era un'idea originale di Van Nyevelt, perché precedenti edizioni francesi avevano già unito le due opere, tuttavia egli non può sicuramente aver ignorato che i *Discorsi*, celebrazione delle virtù dell'antica Roma repubblicana ispirata all'opera di Tito Livio, gettano una ben definita luce negativa sulle figure di governanti italiani del Rinascimento presentate nel *Principe*. Il modello positivo dell'antichità mette in risalto i difetti dei principi del presente. Le vicende italiane narrate da Machiavelli possono tuttavia anche offrire modelli da seguire nell'ambito della strategia militare. Quale sia il motivo che spinge Van Nyevelt a presentare il Machiavelli politico proprio in questa combinazione può essere compreso alla luce della situazione politica del tempo: negli anni '90 del Cinquecento l'esito del conflitto con la Spagna e il futuro ordinamento delle Province settentrionali appaiono ancora incerti. Il giovane *stadhouder* Maurizio, i vertici dell'esercito e le autorità possono avvalersi di buoni consigli su come organizzare mili-

[30] L'edizione del 1615 riporta il nome del traduttore ma non quello dell'editore. È stata ristampata due volte: nel 1625, di nuovo senza nome dell'editore, e nel 1652 da Thomas Fonteyn a Leida. Nel 1705 esce una nuova traduzione del *Principe*, assieme ad altre opere di Machiavelli, di Daniel Ghys: un segno che il pregiudizio nei confronti dell'autore va scemando.

tarmente l'opposizione a Filippo II, visto come pericoloso tiranno, e contemporaneamente attingere all'esperienza del passato e a quella dell'Italia del Quattro-Cinquecento per individuare una forma di governo stabile per i Paesi Bassi del Nord.

Il testo francese su cui si basa la traduzione, un'edizione piuttosto diffusa all'epoca, nell'insieme molto vicina all'originale italiano nell'edizione del 1532[31] ma con alcune significative discordanze, è seguito fedelmente da Van Nyevelt, tanto da non lasciare dubbi sul fatto che il traduttore olandese non abbia consultato l'edizione italiana. È invece lo stampatore del testo ad affermare che si tratta di una traduzione dall'italiano, nel titolo stesso dell'opera che riporta, in una forma alquanto vicina ai nostri standard, sia il nome dell'autore che il nome del traduttore. Potrebbe essere un errore in buona fede, oppure un'innocente bugia che lo stampatore utilizza per meglio promuovere la pubblicazione. Il volume viene dotato di una Prefazione, non di mano di Van Nyevelt, ma forse dello stampatore stesso, che però sceglie di rimanere anonimo. Si tratta probabilmente di una precauzione dettata dal momento storico. La decisione di pubblicare questo libro, nel 1615, può avere sia motivazioni che effetti piuttosto diversi rispetto a quelli che Van Nyevelt aveva in mente.

Nel 1609 la tregua con la Spagna allevia in parte lo sforzo militare della Repubblica, ma la situazione interna del paese inizia a divenire incandescente. Si determina una spaccatura fra Rimostranti, oppositori dei più rigidi dogmi del calvinismo e della sua tendenza teocratica, e Controrimostranti, difensori dell'intransigenza religiosa disposti a saldare le loro rivendicazioni con le aspirazioni monarchiche dello *stadhouder*. Maurizio, prendendo posizione in favore di questa seconda fazione, mostra chiaramente di voler giocare un ruolo assolutamente determinante nella politica del paese. Il *Principe* acquisisce in questo quadro una duplice funzione: quella di monito al troppo ambizioso *stadhouder* (per la loro sete di potere i principi italiani fanno spesso una brutta fine) e quella di invito alla popolazione a non appoggiare la causa di un tiranno, che stavolta non è più il re di Spagna ma proprio il comandante dell'esercito e della flotta della Repubblica.

Quest'ipotesi sembra trovare conferma nell'attribuzione della pubblicazione all'officina dello stampatore Nicolaes Biestkens[32]. Biestkens sarebbe

---

[31] L'edizione italiana è: *Il principe di Niccolo Machiauelli al magnifico Lorenzo di Piero de Medici* […], Firenze, Bernardo di Giunta, 1532; l'edizione francese, tradotta da Gaspard d'Auvergne, è: *Le Prince de Nicholas Macchiauelli secretaire et citoien*, Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1553.

[32] Alcuni aspetti di questa traduzione e il ruolo di Biestkens sono discussi in maggior dettaglio in: F. TERRENATO, *The First Dutch Translation* in R. DE POL (a cura di), *The First Transla-*

divenuto nel 1617 stampatore ufficiale oltre che membro della *Nederduytsche Academie*, organizzazione che ha come scopo dichiarato, oltre all'attività di produzione di testi e rappresentazioni teatrali, quello di educare il popolo nella sua lingua madre, e che riunisce liberi pensatori, seguaci di dottrine malviste dai calvinisti intransigenti e autori vicini all'ambiente rimostrante. In questo suo ruolo lo stampatore entrerà una prima volta in conflitto con le autorità calviniste per la pubblicazione di *Iphigenia* (1617), una tragedia di esplicita tendenza antiteocratica, di Samuel Coster, fondatore dell'*Academie*; poi sarà la volta della la pubblicazione dell'*Antidotum* di Simon Episcopius, il cui autore, portavoce dei rimostranti nel Sinodo di Dordrecht (1618-1619), era stato espulso dal paese dopo la vittoria del partito avverso.

Biestkens, ammettendo che sia lui lo stampatore del libro, sceglie di rimanere anonimo, e di aggiungere una prefazione di tono conciliante al volume, in cui si sottolinea l'importanza di conoscere modelli negativi di governo, al fine di evitarli, come viene sottolineato anche nel sonetto che segue la prefazione, anch'esso anonimo:

[…]
Hier leert ghy hoe men vaeck zyn vyand achterhaelt,
Mits kreuckende zyn troz, daer cracht niet wil gelucken,
En diergelijcke meer Italiaensche tucken,
Hooghnoodigh nu ter tijd voor die niet geern en dwaelt

Door-leest se met verstand en met een oordeel rijp,
Niet om te danssen op de Florentijnsche pijp,
Nee, dat verhoede Godt, ghy zijt een Nederlander:

Maer om te kennen 't volck dat op die streken vaert

En teghen haer bedroch te moghen zij bewaert

Sacht spieghelt hy hem die hem spieghelt aen een ander. [33]

[…]
Qui si apprende come sopraffare il nemico,
Piegando il suo orgoglio, se la forza non basta,
E altri tiri all'italiana di tal fatta

---

tions of Machiavelli's Prince, from the Sixteenth to the First Half of the Nineteenth Century, Amsterdam-New York, NY, Rodopi, 2010, pp. 171-206. Il primo studio su questa traduzione è P. VAN HECK, *La prima traduzione in olandese dei Discorsi e del Principe* in J.-J. MARCHAND (a cura di), *Niccolò Machiavelli politico, storico, letterato*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 411-424.

[33] *De Discoursen van Nicolaes Machiavel*, cit., p. 6v.

Assai utili per chi non si vuol perdere
Leggili con senno e maturo giudizio,
Non per danzare col flauto fiorentino
No, Dio ce ne scampi, tu sei olandese:

Ma per conoscere le genti di quei luoghi
Ed essere protetto dai loro inganni
Lieve è specchiarsi se ti specchi in un altro.

Il testo in sé offre indicazioni su quali siano gli aspetti del *Principe* considerati come rilevanti o problematici in relazione alla situazione politica dei Paesi Bassi. Questi emergono in particolare nelle frequenti note al margine del testo (una caratteristica diffusa nei libri dell'epoca) e in un certo numero di traduzioni non letterali. Le note al margine, attribuibili a Van Nyevelt, focalizzano l'attenzione del lettore in particolare sui paragrafi concernenti le forme di governo miste, i diversi tipi di milizia e le loro qualità, e l'educazione militare del principe: tutti argomenti di particolare interesse per la Repubblica durante la Guerra degli Ottant'Anni. Alcune soluzioni adottate dal traduttore mostrano poi la sua volontà di ricontestualizzare il discorso politico di Machiavelli a vantaggio del pubblico olandese. Termini 'locali' come *regenten* (reggenti), *raedt* (consiglio), *pensionarius* (pensionario) sono scelti coerentemente con l'obiettivo di rendere il testo più comprensibile e significativo, sebbene meno fedele all'originale. Un problema specifico riguarda la traduzione del termine 'repubblica', con cui Machiavelli indica una forma di governo alternativa al potere del principe: è un segno dei tempi che Van Nyevelt opti per *ghemeene regeering* (governo comune) invece di utilizzare il pur già diffuso *republiek* (repubblica)[34]. E se potrebbero giocare un ruolo qui preoccupazioni di purismo linguistico, è forse più facile attribuire la scelta al fatto che le province del Nord, dotate di una forma di governo misto (con i due poli degli Stati Generali e dello statolderato) all'epoca, vengono comunque definite una 'repubblica'. La soluzione di Van Nyevelt evita fraintendimenti in proposito.

Le principali caratteristiche della traduzione del *Principe*, in breve, evidenziano un quadro che in parte si discosta e in parte coincide con quello delineato per la traduzione della *Vite*: in questo caso abbiamo di fronte un autore, Machiavelli, assai conosciuto (anche se spesso superficialmente) e discusso; il traduttore è un militare, vicino ai vertici politici della Repubblica, che più volte si è cimentato in traduzioni. Fra le sue intenzioni c'è proba-

[34] Per maggiori dettagli su questi aspetti linguistici: F. TERRENATO, *The First Dutch Translation*, cit., pp. 199-201.

bilmente quella di colmare un vuoto nella cultura politica e strategia bellica del suo paese, offrendo esempi di buon governo e cattivo governo e di tattica militare, volti anche ad educare in particolare lo *stadhouder*. Le intenzioni dello stampatore che pubblica il libro vent'anni dopo sono differenti in quanto rispondono a un mutato clima politico: si vuole più chiaramente influenzare il dibattito interno e criticare l'autocrazia di Maurits.

La traduzione, assai fedele, ricalca la fonte francese; essa viene presentata come traduzione dall'originale, con una chiara menzione del nome dell'autore dell'originale e del nome del traduttore, secondo uno schema che fa pensare alla nostra prassi contemporanea, diffusa a partire dall'Ottocento ma non frequente nel sistema letterario del Seicento. L'opera è rivolta a un pubblico che comprende le autorità politiche e militari ma anche la gente comune, non in grado di confrontarsi con il testo originale o le sue versioni latina e francese. La disponibilità di questa traduzione nella Repubblica porta come conseguenze l'accesso diretto alle controverse idee politiche espresse da Machiavelli, un affinamento del vocabolario politico nederlandese e indirettamente un contributo all'insorgere, a distanza di qualche decennio, di un movimento repubblicano ostile allo statolderato.

Filíe e fobie, centri e periferie

L'importazione nella cultura olandese del Secolo d'Oro delle *Vite* di Vasari e del *Principe* di Machiavelli tramite traduzione appare a un primo sguardo come una delle tante manifestazioni del ruolo di modello assunto dalla cultura italiana nell'Europa rinascimentale. Un'analisi più ravvicinata evidenzia le divergenze fra le due operazioni, che rappresentano due poli opposti nello spettro di opzioni che si presentano al traduttore rinascimentale. Vasari viene incorporato e addomesticato all'interno di un'opera monumentale, nella quale non viene neanche riconosciuto come autore di una nutrita porzione del testo. Giocano qui un ruolo diverse possibili considerazioni: la prominenza di Van Mander come autore, il fatto che Vasari fosse sconosciuto alla maggioranza dei lettori, l'obiettivo dell'autore che vuole emulare il suo antecedente, e soprattutto il generale riconoscimento per le altissime vette toccate dalla pittura delle Fiandre e dell'Olanda, che davano ai Paesi Bassi nel loro insieme un ruolo tutt'altro che sussidiario in Europa rispetto all'Italia. Questa realtà si riflette in esplicite affermazioni dell'autore dello *Schilder-boeck*, che riconoscendo l'importanza del modello italiano sottolinea l'autonomia e la grandezza della tradizione fiamminga e olandese. Il

ruolo giocato da Vasari, in sordina, attraverso Van Mander è tuttavia determinante nell'evoluzione del lessico artistico nederlandese, sia tecnico che critico.

La figura imponente e minacciosa di Machiavelli, ritagliata in particolare sullo sfondo del suo *Principe*, è invece presente nella Repubblica olandese precedentemente e indipendentemente dalla sua prima traduzione. È fra gli autori del Rinascimento italiano più menzionati, sebbene spesso con fraintendimenti e interpretazioni infondate, certamente anche grazie alla diffusione dei suoi scritti in lingue di cultura come il latino e il francese, ma soprattutto alla circolazione di giudizi negativi, fra gli eruditi, sulla sua opera. Ha anche degli estimatori di tutto rispetto, se pensiamo che i suoi libri sono presenti nelle biblioteche di Hooft e Spinoza, e influenza profondamente il pensiero politico nel Seicento, pur mantenendo sempre un ruolo ambiguo: in un modo o nell'altro il suo *Principe* viene strumentalizzato nell'ambito del dibattito politico. L'accessibilità di questo testo in nederlandese è un segno che tutti i lettori vengono invitati a riflettere sulle sue idee, e a prendere parte a questo dibattito.

Lo studio dei testi tradotti non può ormai essere scisso dalle riflessioni maturate nei campi della storia culturale (*cultural history*) e degli studi traduttivi (*translation studies*). Alcuni approcci, più o meno recenti, in queste discipline indirizzano la ricerca sui testi tradotti in direzioni particolarmente significative. Nel caso dello scambio culturale fra Italia e Paesi Bassi in epoca rinascimentale è particolarmente rilevante la relazione fra centro e periferia analizzata a livello europeo da Fernand Braudel[35] e poi da Peter Burke[36]. Braudel descrive l'irradiazione della cultura italiana come fenomeno di grande portata, nelle sue mille sfaccettature, nella cultura europea del periodo 1450-1650. Nel Quattrocento l'esistenza di due poli, l'Italia e le Fiandre borgognone, con particolare riferimento alla pittura, controbilancia l'immenso prestigio culturale di cui gode l'Italia. La relazione in questo caso si configura come quella fra due centri, pur considerando la maggiore pervasività del modello italiano. Anche nella Repubblica, nei secoli successivi, l'influenza della moda italiana appare più debole, secondo Braudel, che nel resto d'Europa: ciò si manifesta nell'autonomia della pittura olandese rispet-

---

[35] Vedi F. BRAUDEL, *L'Italia fuori d'Italia* in *Storia d'Italia*, 6 voll., Torino, Einaudi, 1974, II, pp. 2089-2248. Il testo rielaborato è uscito in edizione francese: F. BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Arthaud, 1989.

[36] Fra i vari studi dedicati da Burke a questo aspetto vedi: P. BURKE, *The European Renaissance: Centres and Peripheries*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998. La connessione con il precedente studio di Braudel è esplicitata da Burke a p. VII.

to all'influente modello. L'intrusione italiana[37], che raggiunge l'acme fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, innesca nei vari paesi europei una gamma di reazioni che vanno dall'accettazione al rifiuto. Van Mander stesso, parlando della 'natura degli italiani', mostra in pieno l'ambivalenza dei suoi sentimenti:

[…]
Oock Italus volck van Ianus ghesproten,

Die oyt wel onse Conste verhieven,
En zijn in't ghemeyn Verraders noch Dieven,
maer subtijl, en vol beleeftheyts doorgoten,
Doch met open mondt en handt toe ghesloten. [38]

Il popolo italico nato da Giano,
Che tanto un tempo elevò la nostra arte
Non conta, in generale, traditori né ladri
ma gente d'ingegno, e traboccante cortesia
seppur generosi con la bocca e avari di mano.

Burke analizza più approfonditamente il fenomeno dell''Italofobia'[39], che si oppone in varie culture alla diffusione indiscriminata della moda italiana nell'arte, nella letteratura, nella vita materiale e nelle pratiche sociali. Le critiche si concentrano generalmente sulla scarsa moralità, in due ambiti che curiosamente a tutt'oggi, intrecciati, si ritrovano sulle pagine dei giornali stranieri che si occupano di vicende italiane, ovvero la politica e la sfera sessuale. L'immoralità nell'esercizio del potere delle corti italiane viene spesso associata all'autore del *Principe*, e suscita disapprovazione anche l'intreccio fra potere secolare e religioso nella corte papale. L'eccessiva licenziosità dei costumi sessuali, sia in relazione al comportamento delle donne, sia in relazione all'omosessualità maschile, più scoperta che altrove, viene indicata come pericolo da cui il viaggiatore in Italia deve guardarsi. Questo tipo di reazione si incontra anche nella cultura dei Paesi Bassi[40].

---

[37] Vedi F. BRAUDEL *L'Italia fuori d'Italia*, cit., p. 2153.

[38] K. VAN MANDER, *Het schilder-boeck*, cit., p. 6v.

[39] P. BURKE, *The European Renaissance*, cit., p. 173 e ss.

[40] Vedi ad esempio il confronto fra Roma antica e moderna fatto da Hooft, che commenta sconsolato «Hoe ongelijck sijt ghij u selven nu o Rome» (P. C. HOOFT, *Gedichten*, cit., p. 7); i perfidi epigrammi di Jan Vos in cui Machiavelli ha il ruolo dell'autore immorale per eccellenza, in cui leggiamo: «Gy leest van Christus: maar gy leeft naar Machiavel» (J. VOS, *Alle de gedichten van den Poëet Jan Vos*, Amsterdam, Jacob Lescailje, 1662, p.354); il consiglio dato da Van Mander ai giovani pittori che viaggiano in Italia di evitare le donne di facili costumi: «onthoudt u ghesta-

Burke, pur sostenendo le tesi di Braudel in merito all'ambito artistico[41], osserva più da vicino l'attività di traduzione, non solo dall'italiano, sottolineando la diffusa presenza di traduttori attivi nell'area nederlandofona e l'alto numero di traduzioni prodotte. Nel dettaglio descrive il caso de *Il Cortegiano*, che diviene un *bestseller* nella Repubblica, adottato dalla locale *élite* urbana come manuale di etichetta modellato sull'esempio delle corti italiane[42].

La Repubblica olandese del Seicento si accorda chiaramente con la tendenza diffusa a livello europeo: segni di entusiastica accettazione di alcuni aspetti, così come di severo rifiuto di altri aspetti del modello italiano coesistono nella cultura del tempo. Lo schema di rapporto centro-periferia, pur applicabile anche alla ricezione della cultura italiana in questo paese, mostra anche importanti peculiarità, legate al contesto sociale, politico, religioso ed artistico. Queste peculiarità sono riflesse nelle traduzioni delle *Vite* e del *Principe*.

Sulla relazione centro-periferia si fonda anche la teoria dei sistemi letterari (polisistemi è il termine originario) elaborata da Itamar Even Zohar[43]. Qui la dialettica fra centro e periferia riguarda non solo la posizione di una determinata cultura nel contesto più ampio (ad esempio l'Italia, o la Repubblica olandese delle Province Unite, in Europa), ma anche la posizione dell'opera tradotta nel sistema letterario di arrivo, che può rimanere periferica o arrivare al suo nucleo, trasformandolo. Ciò dipende dalla solidità o instabilità del contesto culturale di arrivo in quel momento. L'instabilità determinata da momenti di crisi o rinnovamento, o dalla 'giovinezza' di quel sistema letterario, favoriscono la penetrazione dell'opera tradotta, che arriva al cuore del sistema portando innovazione. Le opere del Rinascimento italiano in traduzione entrano nel 'giovane' sistema letterario dei Paesi Bassi del Nord all'inizio del Seicento assumendo questo ruolo.

La traduzione è una delle molte forme di *cultural transfer* prese in considerazione da Espagne e Werner nelle loro riflessioni metodologiche[44].

---

de/Van lichte Vrouwen, want boven de zonden/Mocht ghy zijn u leven daer van gheschonden» (K. VAN MANDER *Het schilder-boeck*, cit., p. 7r). I pericoli sempre inerenti alla sfera sessuale da cui i giovani olandesi devono guardarsi in Italia sono discussi in A. FRANK-VAN WESTRIENEN, *De groote tour*, cit., p. 65 e ss..

[41] P. BURKE, *The European Renaissance*, cit., p. 48 e ss.

[42] Vedi P. BURKE, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's* Cortegiano, London, Polity Press, 1995. Qui consultato dall'edizione italiana: P. BURKE, *Le fortune del* Cortegiano. *Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998, p. 128 e ss.

[43] I. EVEN-ZOHAR, *The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer*, «Target», IX, 1997, pp. 373-381.

[44] M. ESPAGNE-M. WERNER, *La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», IV, 1987, pp. 969-992.

L'approccio proposto dagli studiosi è quello dell'abbandono degli ormai datati studi sulle influenze, sempre fondati sull'idea di una cultura inferiore che riceve apporti da una cultura superiore, in favore di un'indagine a tutto campo sul modo in cui le culture occidentali selezionano ed importano elementi dalle altre culture, e in particolare sul ruolo e la funzione dei mediatori nei contesti di partenza e di arrivo. Gli elementi importati non producono un generico aumento delle conoscenze, ma rispondono in genere a specifiche esigenze nella cultura di arrivo. Le traduzioni delle *Vite* e del *Principe* confermano sicuramente questa idea: i testi sono stati selezionati, da mediatori culturali impegnati a livello professionale nei campi della pittura e dell''arte della guerra', poiché rispondono, con ogni evidenza, a domande generate nel contesto artistico e politico della Repubblica delle Province Unite.

Fig.1. Frontespizio di Karel van Mander, *Het Schilder-boeck* (1604)

FRANCO PARIS

GERBRAND ADRIAENSZ. BREDERO
DALLA PATTUMIERA ALLO SCRIGNO[1]

Le cose possono cambiare

't Kan verkeeren era il motto di Bredero: 'le cose possono cambiare'. In questo modo il poeta sottolineava la mutevolezza della sorte e il carattere fugace dell'esistenza umana. Le scarse notizie sulla sua vita e l'unicità tematica e stilistica della sua produzione letteraria, rispetto a quella degli altri grandi scrittori del Secolo d'Oro dei Paesi Bassi, hanno fatto sorgere nel tempo numerose interpretazioni arbitrarie, e addirittura leggende, per lo più poco suffragate da riscontri verosimili, intorno alla figura di questo poeta e drammaturgo che amò e seppe descrivere come pochi le molteplici sfaccettature della sua epoca e della sua città.

Gerbrand (o Garbrand) Adriaenszoon Bredero era il terzo figlio di Adriaen C. Bredero, un agiato calzolaio, e di Marry Gerbrants. Nacque nel quartiere Nes di Amsterdam nel 1585 e trascorse gran parte della sua vita nella Oudezijds Voorburgwal, nel cuore della vecchia città. Dichiarò a più riprese di aver poca familiarità con la cultura alta e con le lingue, ma in realtà la sua preparazione era tutt'altro che disprezzabile, nonostante certa critica romantica abbia voluto sostenere il contrario. Certo non aveva frequentato la scuola latina, riservata per lo più al ceto medio-alto dei reggenti-commercianti, tuttavia alla scuola francese aveva avuto modo di fare una qualche conoscenza, anche se non di prima mano e tratta da manuali e centoni di citazioni, con la cultura classica[2]. In ogni caso la sua frequentazione della tradizione lirica e teatrale medievale e rinascimentale, a partire da testi

---

[1] L'articolo rielabora, con la collaborazione di Marco Prandoni, l'*Introduzione* a G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck. Il Grande Libro dei Canti*, F. PARIS (a cura di), Milano, Ariele, 1999, 2 voll., pp. ix-xxi.

[2] In contrasto con la critica di ascendenza romantica, a partire dagli anni Sessanta è iniziata una tendenza opposta, tendente a fare di Bredero quasi un erudito: cfr. ad esempio J.H. METER, *Amplificatietechnieken in Bredero's Moortje*, «Spektator», XIV, 1984-1985, pp. 270-279. Ripercorrono la fortuna di Bredero J.P. NAEFF, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, Gorinchem, Noorduijn, 1960, C.A. ZAALBERG, *Retouches aan het beeld van Bredero*, «Nieuwe Taalgids-W.A.P. Smit-nummer», 1968 e J. JANSEN, *Omgaan met de klassieken. Het geval van Gerbrand Bredero* in J. KONST-B. NOAK (a cura di), *Wissenstransfer und Auctoritas in der frühneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Berlino, Vandenhoeck & Ruprecht, in corso di stampa.

in traduzione francese, inglese e soprattutto nederlandese, era sicuramente notevole. Si era inoltre formato come pittore presso la bottega di Frans Badens, un artista che conobbe una buona notorietà all'epoca[3]. Purtroppo tutte le pitture di Bredero sono andate perdute.

Il suo teatro e la sua poesia sono essenzialmente 'visivi'. Fu amico di personaggi di spicco come i latinisti Daniel Heinsius e Petrus Scriverius o l'ambasciatore di Svezia a L'Aia, sostenitore della poesia in volgare, Jacob van Dijck, oltre che membro della vecchia camera di retorica di Amsterdam *D'Eglantier* (*La Rosa Canina*). Nel 1617, in seguito ad accese discussioni sulla politica culturale da seguire, ne fondò una nuova, la *Nederduytsche Academie* (*Accademia Nederlandese*), insieme al medico-poeta Samuel Coster e all'altro grande scrittore olandese P.C. Hooft. Questi giovani si proponevano di contribuire in tal modo a creare un teatro nazionale, aperto alla nuova letteratura rinascimentale. Bredero, in particolare, auspicava spettacoli di qualità, che fossero accessibili anche alla gente semplice.

Fu inoltre alfiere della Guardia Civica (Schutterij) di Amsterdam, incarico prestigioso e ambito. Non si sposò mai, ma chiese la mano di Magdalena Stockmans e forse s'innamorò davvero della poetessa manierista e intellettuale Maria Tesselschade, a cui dedicò la tragicommedia *Lucelle* e che ritroviamo come musa ispiratrice di diverse liriche, anche se va detto che la critica romantica ha voluto molto romanzare questa vicenda di cui non sappiamo quasi nulla[4].

Nel 1617, tornando in slitta da Haarlem, scivolò in un canale ghiacciato di Amsterdam e fu probabilmente a causa dei postumi di questo incidente che Bredero morì un anno dopo, all'età di 33 anni, forse di pleurite. Fu sepolto nella Nieuwezijdekapel. Molte delle sue opere vennero pubblicate postume dall'editore-stampatore Van der Plasse, che seppe sfruttare a dovere la fama dell'amico defunto, ma contribuì anche in modo decisivo alla canonizzazione della sua opera, grazie all'incredibile successo che avevano all'epoca i *liedboeken* ('raccolte di canzoni')[5].

---

[3] G. FAGGIN, *Frans Badens (Il Carracci di Amsterdam)*, «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 131-144.

[4] Su Tesselschade, cfr. TESSELSCHADE ROEMERSDR., *De gedichten*, A.A. SNELLER-O. VAN MARION-N. VAN MEGEN (a cura di), Hilversum, Verloren, 1994.

[5] Cfr. N. VELDHORST, *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

Il drammaturgo: un genio multiforme

È vero che Bredero si oppose più di una volta, con veemenza e ironia, ai pregiudizi nei confronti del popolo, all'arroganza delle classi dominanti e alla cultura arida che soffocava gli slanci più genuini dell'essere umano, ed è vero altresì che fu straordinario soprattutto nella rappresentazione realistica di scene di vita popolare, con un linguaggio vigoroso e a tratti sanguigno, che non si peritava di descrivere situazioni 'scabrose'. Ma la facile trasposizione dalla letteratura alla vita privata dell'autore appare del tutto indebita. L'immagine di Bredero gaudente e bevitore, pur riproposta di continuo, persino dal monumento a lui dedicato sul Nieuwmarkt ad Amsterdam, del 1968, è contraddetta non solo dai pochi dati certi sulla sua vita, ma anche da un'attenta analisi di parte della sua opera e delle poche lettere autografe che possediamo, che lasciano al contrario supporre un uomo di buone maniere e animato da seri propositi. D'altronde, come si concilia la vita di un libertino dissoluto con quella di un uomo che dovette trascorrere intere giornate chino sui libri – in una lettera dice di trascorrere gran parte del tempo come un eremita rinchiuso nel suo studio – per poter comporre in pochissimi anni tante e tali opere poetiche e teatrali e far fronte a svariati impegni lavorativi, culturali e sociali?

Si pensi ad esempio al teatro, dove Bredero dispiegò un ingegno versatile e onnivoro[6]. Per i drammi romanzeschi, cosiddetti romantici, da lui definiti tragicommedie, *Rodd'rick ende Alphonsus* (*Rodrigo e Alfonso*, dedicato a Ugo Grozio, rappresentato nel 1611 e pubblicato nel 1616), *Griane* (1612/1616) e *Stommen ridder* (*Il cavaliere muto*, 1618/1619) rielaborò una materia tratta da un romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento, il *Palmerin de Oliva*, servendosi delle traduzioni francesi e nederlandesi circolanti. Si trattava di opere che cercavano di far rivivere soggetti tipici dei romanzi cavallereschi medievali – .amori infelici, tenzoni cavalleresche, gravidanze tenute nascoste, questioni di onore e così via – in forme e modelli rinascimentali, con l'aggiunta di tanto in tanto d'intermezzi comici, di gran lunga le parti più riuscite. In *Rodd'rick ende Alphonsus*, dramma dell'amore e della nobile amicizia, il linguaggio è solenne, ma per gli intermezzi Bredero ricorre al dialetto di Amsterdam, con esiti decisamente gustosi. Interessanti sono le considerazioni dell'autore nella prefazione e nella nota 'per i critici', nell'edizione a stampa: la gente umile va educata con opere divertenti e intelligenti e l'uomo dotato di talento va sempre incoraggiato e apprezzato, a qualunque ceto sociale questi appartenga.

---

[6] Per l'*opera omnia* di Bredero, cfr. C. KRUYSKAMP (a cura di), *De werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero 1968-1986*, *dbnl*, 2008: http://www.dbnl.org/tekst/bred001werk01_01/

Il dramma d'amore *Lucelle*, del 1616, dedicato a Tesselschade, che rimase commossa dalla rappresentazione, riprende l'argomento dell'omonima tragicommedia del francese Le Jars. Due commedie pastorali, *Angeniet* (*Agnesina*) e *Het Daghet uyt den Oosten* (*Spunta l'alba a Oriente*) rimasero incompiute. Pure *Scheyn-heilig* rimase incompiuto, una rielaborazione de *Lo Ipocrito* di Aretino, spirito a lui affine per molti versi, per la quale aveva chiesto a Hooft una traduzione dall'italiano[7]. Una delle vette della sua produzione teatrale è rappresentata dalle tre farse, messe in scena nella vecchia camera: *De Klucht van de koe* (*La farsa della mucca*), *De Klucht van de Meulenaar* (*La farsa del mugnaio*) e De *Klucht van Symen sonder Soeticheyt* (*La farsa di Simone senza dolcezza*), ambientate nel contado di Amsterdam. Nella prima, che si svolge prevalentemente in una taverna, il contadino rappresenta ancora il tipo classico del credulone beffato dal ladro con il furto della mucca. Da notare che il tipo del contadino grezzo e sciocco, di cui i cittadini di Amsterdam possono ridere, sentendosi orgogliosi della propria crescente raffinatezza, verrà sostituito nei decenni successivi, a teatro, dal *mof*, il 'crucco', cioè il lavoratore tedesco della regione della Vestfalia. Nella *Farsa del Mugnaio* ritorna il motivo tradizionale dell'inganno amoroso ma, a differenza delle farse tardomedievali, qui è il marito che cerca di tradire la moglie; il tentativo va a vuoto perché la donna, rimasta chiusa fuori dalle mura della città, informa la moglie delle voglie del marito, così quest'ultima si sostituisce alla straniera, 'ingannando' e sbeffeggiando il coniuge. L'accento viene posto su una descrizione realistica delle situazioni e del linguaggio, mimato sulla lingua viva di Amsterdam e del contado, per coinvolgere e divertire il pubblico. La terza farsa si riallaccia al *tafelspel*, un genere di occasione tradizionale nelle Camere di Retorica: una rappresentazione drammatica che serviva da preludio o da intermezzo a un pranzo, di norma un banchetto nuziale o carnascialesco. In queste opere, sempre a lieto fine, il fulcro è composto di solito da un dialogo tra due protagonisti, condito di massime e allusioni moralistiche e didattiche. Bredero non sfugge a questa regola, ma i virtuosismi verbali con cui i due protagonisti, il solitario e pignolo Simone e una ragazza quanto mai aspra e bisbetica, cercano di sopraffarsi a vicenda sono davvero notevoli.

Nel 1615 fu rappresentata invece una spiritosa versione niente meno che dell'*Eunuchus* di Terenzio: *Moortje* (*La Mora*). Siamo dunque passati alla commedia colta di matrice umanistica. Bredero sposta l'azione, con i relativi

[7] Per un'analisi in chiave comparatistica dei tre testi, rispettivamente di Aretino, Hooft e Bredero, cfr. G.A. BREDERO, *Scheyn-heylig*, E.K. GROOTES (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1979.

intrecci, nel centro di Amsterdam, conferendo un carattere fortemente 'olandese' all'insieme. Lo stesso fa per quello che è il suo capolavoro teatrale, *De Spaanschen Brabander* (*Il Brabantino Spagnolo*), scritto un anno prima di morire, nel 1618, per la *Nederduytsche Academie*. Lo spunto, visto che di trama vera e propria si fatica a parlare per la proliferazione d'intrecci secondari, è preso dal romanzo picaresco spagnolo *Lazarillo de Tormes* (1554), tradotto in nederlandese nel 1579. Se nel testo spagnolo le figure di contorno sono semplici comparse, nella commedia di Bredero le vicine di casa curiose, le prostitute, i rigattieri, il notaio e così via diventano personaggi ben caratterizzati, anche da un punto di vista linguistico, e vivaci. La vicenda ruota intorno a due protagonisti: Jerolimo, elegante e borioso bancarottiere di Anversa, rifugiatosi ad Amsterdam per sfuggire ai creditori, e il suo giovane servitore Robbeknol, concreto e arguto, che deve ricorrere a tutta la sua scaltrezza e versatilità per sbarcare il lunario. Jerolimo, con il suo linguaggio forbito e i suoi modi affettati da gran signore, inganna tutti anche ad Amsterdam. Sul finire del quinto atto, l'esoso padrone di casa così commenta: «Al siet men de luy men kent se daarom niet» (vs. 2223, «la gente non è quello che sembra», cioè 'l'apparenza inganna'). La massima, che era stata pronunciata da Jerolimo stesso nel monologo d'apertura, riassume un po' il 'succo' dell'opera.

Il Grande Libro dei Canti

In un certo senso, non è il brabantino 'spagnolo' Jerolimo il vero protagonista della commedia, bensì Amsterdam, città che vive un autentico *boom* demografico ed economico, con i suoi scorci di vita popolare. Il nome della città campeggia in bella evidenza anche nel frontespizio del *Groot Lied-Boeck*, il *Grande Libro dei Canti* di Bredero di Amsterdam, ('Amstelredammer', amstelodamese, amava definirsi infatti il poeta), pubblicato postumo nel 1622. Si tratta della quinta edizione del canzoniere, ma delle prime due non possediamo purtroppo alcun esemplare e della quarta, curata dallo stesso autore, ce ne è pervenuto solo uno. L'edizione del '22 è però di gran lunga la più completa, curata e lussuosa, anche rispetto alle altre due che videro la luce nel Seicento (va ricordato che all'epoca erano molto diffuse edizioni in formato piccolo, che oggi chiameremmo tascabili, da portare con sé)[8]. Era nel

[8] Cfr. G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck*, G. STUIVELING (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1975. Le traduzioni del presente saggio sono condotte a partire da questa autorevole edizione critica.

contempo la più sconcertante, in un certo senso: i lettori che conoscevano, apprezzavano e amavano Bredero – ed erano tanti – si trovarono di fronte, a soli quattro anni dalla morte del poeta, a ben centocinquanta poesie inedite. Oltretutto, la scelta e la collocazione delle poesie decisa dall'editore, C.L. van der Plasse, sembrano a dir poco arbitrarie, quando non sono del tutto cervellotiche. Quindi molte considerazioni e interpretazioni, come per esempio la triplice divisione del canzoniere – burlesco, amoroso e religioso – che si richiamerebbe alla tre categorie già usate dai *rederijkers*, sostanzialmente già superata all'epoca, lasciano il tempo che trovano e rivelano più l'atteggiamento e le concezioni dell'editore che non quelle del poeta. Purtroppo, al di là delle poche indicazioni fornite nella famosa prefazione («intendo dedicare tra non molto un Canzoniere più grande, chiamato FONTE DELL'AMORE, in cui presenterò gran parte dei miei Lamenti e delle mie Elegie, Dolorosi e Gioiosi», («[dat] ick u eer lang meene toe te eygenen een gróóter Lied boeck, genaemt BRON DER MINNE, waar inne ick het meestendeel van alle mijn Jammertjes, Klachten, Lyden, en Vermakelijckheyt aanden dagh sal brengen»[9]), non sappiamo che tipo di pubblicazione l'autore avesse in mente. L'evidente disparità qualitativa delle liriche farebbe ad esempio supporre che non tutte fossero pronte per la pubblicazione, o addirittura destinate ad essere pubblicate. Diventa pertanto arduo qualsiasi tentativo di ordinamento, cronologico o stilistico, delle poesie. Certo molte decisioni di Van der Plasse appaiono incomprensibili, come quella di creare un canzoniere religioso, probabilmente mai progettato dall'autore, o di collocare liriche alla rinfusa, perfino estrapolandole dalle opere teatrali.

Cosa aveva spinto editori e tipografi a pubblicare, nel giro di pochi decenni, ben sette edizioni di questo canzoniere? Le motivazioni letterarie ed economiche certo non mancavano. Da un lato le sue commedie avevano riscosso un buon successo di pubblico e le sue poesie venivano lette (e recitate) avidamente, dall'altro una parte della popolazione di Amsterdam aveva 'fame' proprio di un certo tipo di cultura. Le guerre di religione e quella contro la Spagna parevano ormai alle spalle, la città e il porto conoscevano un periodo d'incredibile espansione, accompagnato non solo dagli inevitabili problemi d'integrazione, ma anche da un crescente benessere, che permise ad esempio a numerosi mercanti di accumulare ricchezze in pochissimi anni. Sempre più persone avevano quindi desiderio, tempo e denaro da dedicare all'arte e alla cultura, e poesie come quelle di Bredero, divertenti e profonde al tempo stesso, in grado di procurare momenti di svago ma anche spunti di

[9] G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck*, cit., pp. 8-9.

riflessione, erano ideali per questa nuova categoria di lettori, soprattutto giovani.

Le canzoni erano comunque adatte a tutti i palati. Bredero era curioso ed esuberante, assorbiva dalle fonti e dagli scrittori di cui disponeva quel che più gli andava a genio, raccogliendo i motivi più disparati per creare il proprio personalissimo universo poetico. Passava con disinvoltura dai classici, come Ovidio, a temi attinti da libri popolari o dall'osservazione diretta della realtà. Aveva familiarità tanto con i passaggi biblici e la tradizione lirica petrarchesca quanto con i lazzi e i frizzi da osteria, maneggiando i registri espressivi più disparati: dall'umile del parlato dei personaggi popolari, al sublime della lirica amorosa o religiosa. Significativa e famosa è la sua affermazione nella *Voor-Reden Van G.A. Brederoos Gheestich Liedt-Boexcken* (*Prefazione Di G.A. Bredero al suo Piccolo Canzoniere di Spirito*):

> Het is mijn al goet als t hier-landsche onvervalschte onvermenghde munte is, als ick weet dat het by de ghemeene man in de daghelijcksche handeling en ommegangh gewraackt noch geweygert, maar by haer lieden voor goet gekent, en ontfangen wort: Het is myn alleens, of ick van een machtich Coning of van een arm Bedelaer leer de kennisse van mijn moeders tale, en of de wóórden uyt het vuylnis-vat of uyt de cierlijckste en gróótste Schat-kamers van de wereld komen.
>
> Sono già contento se qui non circola moneta non contraffatta, che so essere rifiutata o respinta dall'uomo comune nelle sue attività quotidiane, ma riconosciuta e accolta come buona. Per me è uguale se acquisisco la conoscenza della mia madrelingua da un potente Re o da un povero Mendicante, e se le parole provengono dalla pattumiera oppure dalle più eleganti e grandi Tesorerie del mondo[10].

L'aspirazione dunque a un'integrazione del popolare e dell'aulico, del popolaresco e del ricercato. Anche in un altro senso si può parlare di un ruolo di mediatore/intermediario per Bredero, cioè nel suo essere una sorta di tramite tra la cultura delle Camere di Retorica, da un paio di secoli punto di riferimento fondamentale per l'intera società dei Paesi Bassi, e la nuova letteratura rinascimentale. L'influsso dei *rederijkers* sulla sua opera è innegabile: Bredero dedica diverse poesie esplicitamente alle camere (come CLXXXVII), si rivolge di tanto in tanto con frasi elogiative ai membri più anziani e rispettabili e ricorre talvolta a espedienti stilistici che non lasciano adito a dubbi: al di là di termini ricorrenti come 'Principe' o 'Principessa' nella strofa conclu-

[10] *Ivi*, pp. 4-5.

siva, com'era abitudine nei *refrein* dei cameristi, importa sottolineare la presenza in alcune liriche di una notevole ricchezza di rime, per esempio al mezzo, tendente all'artificio, di giochi di parole con i nomi propri o con i motti, di acrostici (CXX), dell'uso, con effetti arcaici o solenni, dell'aggettivo dopo il sostantivo, d'iterazioni, talora al limite del virtuosismo fine a se stesso, dell'uso di francesismi, di narrazioni che celano l'argomentazione (CLXXIV) o del ricorso alle personificazioni di Vizi (CLXXXI), che rimanda al vasto repertorio allegorico della produzione dei *rederijkers*. Un debito importante con una tradizione di cui è ancora portatore a pieno titolo, anche se spesso lontana dalla nostra sensibilità poetica.

D'altro canto, però, sono innegabili anche gli influssi classici e rinascimentali, non foss'altro che per la sua spiccata predilezione per il verso alessandrino di foggia francese, ma rimodulato, secondo le sperimentazioni di tanti poeti nederlandesi tra fine Cinquecento e inizio Seicento, sulla base tonica germanica 'autoctona': 12-13 sillabe con un ritmo prevalentemente giambico di alternanza di debole-forte, arsi e tesi[11]. Un verso che s'imporrà come dominante nella poesia nederlandese, a partire da questi anni. Non mancano poi sonetti né numerose presenze della mitologia classica: Venere e Cupido, Apollo e le Muse, con frequenti riprese dalle *Metamorfosi* di Ovidio, conosciutissime tra poeti e pittori, per i motivi iconografici. Il *Grande Libro dei Canti* si apre ad esempio con una lunga poesia colma di richiami alla classicità, *Apollo musagète parla alla gioventù olandese*, in cui Apollo è un dio solare che presiede alla poesia e protegge chi trae ispirazione dall'amore. Il *Bruylofts-Ghedicht* (*Epitalamio*) XLVII prende le mosse dal *Simposio* di Platone, il *Camer-Liedt* (*Canzone per la camera*) CLXXXVII, il *Bruylofts-Dicht* (*Epitalamio*) CXC e il *Feest-Liedeken* (*Canto festivo*) CXCI riecheggiano la lezione oraziana e quella CLXXII la stoica. Contraddittorio è a tal proposito l'atteggiamento del poeta, che presenta il mondo classico ora come esemplare, ora come esecrabile (cfr. ad esempio l'*Epitalamio* CXC), con un'ambivalenza già ampiamente presente nell'atteggiamento delle Camere di Retorica verso la cultura umanistica, a partire dal Cinquecento[12].

Spesso i motivi classici sono quasi solo una facciata, legata alla ripresa di temi e motivi, che non mette in discussione le convinzioni religiose del poeta. Che Bredero fosse profondamente religioso, è fuori di dubbio. Tra i motivi che ricorrono più spesso nella sua opera vi sono il rimorso del peccato e la

---

[11] J. VAN DER ELST, *L'alternance binaire dans le vers néerlandais du seizième siècle*, Groningen, Haan, 1922.

[12] H. PLEIJ, *The Late Middle Ages and the Age of the Rhetoricians, 1400-1560* in TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, New York, Camden House, 2009, pp. 63-151.

ricerca di un rapporto personale con Dio, senza intermediari, fino a sfiorare il misticismo, come nell'*Aendachtigh Liedeken* (*Canzonetta religiosa*, CLXXI):

Mijn sieltje schreyt, dat sucht en weent,
Mits ick met aerdsche dinghen
Meer, als met Gode ben vereent;
En nimmer recht kan dwingen
Mijn ongebonde sotte wil.
Heer, maeckt my selve-loos en stil,
Als u verkorelingen.

En laet my toch door voorsicht sien
Hoe grootsch ghy sult verrysen,
En wat ten jonghsten dagh sal schien,
Als ghy 't oordeel sult wysen:
Op dat ick door 't schricken bevreest
De sonden geessel uyt mijn Geest,
En u grootheyd mach prysen.

Leert my (o Godt!) mijn boose lust
Bestrijen en verwinnen.
Gheeft my inden gemoede rust,
En Christelijcke sinnen,
Die noch de werelt, noch haer vreughd
Maer die d'oprechte ware deughd
Oneyndelijck beminnen.

Gaet selfs tot mijnder sielen in,
Of geeft my te doorgronden,
Met stagen erenst in mijn sin
U goetheyt, en mijn sonden:
Op dat ick in dit jammer dal
Aen siel noch lichaem niet en val
Meer geestelijcke wonden.

Mijn hert, als ghy u kindsheyt siet,
U jonckheyd, en u leven,
Ghy en bevind daer anders niet
Als boosheyd in bedreven:
Soo ghy u selven nu verlaet,
En waerdelijck in Gode gaet,
Hy sal u alles geven.

Geeft my (o Godt!) doch wyse raet,
En menght mijn vreught met vresen:
Doet my gedencken an de staet

Van dit vergancklijck wesen,
Dat soo kort als de wint verkeert,
En maeckt mijn siel meer God-geleerdt
Als door letters lesen.

L'alma urla e sospira,
perché son meno vicino
a Dio che al bene terreno,
e niente può correggere
il mio voler folle e sfrenato.
Rendimi disinteressato,
Signore, come i tuoi eletti.

Concedimi la visione
della tua resurrezione,
e di quello che accadrà
il giorno del giudizio,
cosicché spaventato
lo Spirto ripudi il peccato
e lodi la tua grandezza.

Fammi vincere (o Dio!)
i miei desii cattivi,
fai che il mio animo trovi
una pace Cristiana,
sì che la virtù sincera
ami infinitamente.

Entra nella mia alma,
oppur fai che io scruti,
con serietà assoluta,
la tua bontà e i miei peccati,
sì che in tal valle desolata
cadendo non mi procuri
nuove ferite spirituali.

Cuore mio, se guardi ai tuoi
ancor verdi anni
altro non vi troverai
se non cattivi affanni,
se ora te stesso lasci
e in Dio confluisci,
tutto Egli ti darà.

Dammi (o Dio!) il tuo consiglio,
mescola il timore alla gioia mia,

fammi ricordare quanto sia
fugace l'esistenza,
che muta rapida come il vento,
riempi l'alma di una Conoscenza
di Dio che i libri non possono dare[13].

Si trattava certo di una religiosità protestante tollerante e aperta, come testimonia la sua adesione alla *Nederduytsche Academie*, sorretta da una visione moderata e pluralistica del ruolo della fede nella vita dei singoli e della collettività, e ostile all'intransigenza dogmatica dell'ala controrimostrante della chiesa calvinista olandese. Anche se non prese parte alle discussioni e polemiche religiose che infiammavano la Repubblica nel secondo decennio del Seicento, nella sua poesia leggiamo che lo irritava molto la presunzione di chi credeva di essere riuscito a penetrare i misteri divini (CLXXVII, CLXXVIII, CLXXX, CLXXXV, CXCV) e che il poeta ribadisce a più riprese il rifiuto di sofismi aridi e inutili.

Un piede in due staffe

L'aspirazione alla naturalezza e all'immediatezza, caratteristiche peculiari delle migliori poesie, non solo di quelle comiche e amorose ma anche di quelle di argomento devoto, quelle in cui meno si sente l'erudizione, era già stata indicata come priorità dallo stesso Bredero in quel prezioso manifesto che è la prefazione al *Piccolo Canzoniere di Spirito*:

> Wat my belangt, ick heb anders geen Boeck geleert als het Boeck des gebruyckx, so ick dan voor door onwetenheydt der uytlandscher spraken, wetenschappen, en konsten hebben gedoold: verschoont my ongeleerde Lekebroeder, en geeft den Duytsche wat toe: want ick heb als een schilder, de schilderachtige spreucke ghevolcht, die daer seyt: *Het zijn de beste Schilders die 't leven naast komen*, en niet de gene die voor een geestich dinghen houden het stellen der standen buyten de nature, en het wringhen en buygen der geleden en ghebeenderen, die sy vaack te onredelick en buyten de loop des behoorlickheyts opschorten.

Per quel che mi riguarda, non ho studiato altro Libro che il Libro dell'uso, cosicché se per ignoranza delle lingue straniere, delle scienze e di altre capacità io dovessi aver errato, vi prego miei fratelli profani di giustificarmi e voi, comuni olandesi, di essere indulgenti; infatti io, come un pittore, ho seguito la

[13] G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck*, cit., pp. 762-765.

massima pittoresca che dice: *i migliori Pittori sono quelli che più si avvicinano alla vita*, e non coloro che con un approccio ingegnoso rappresentano in maniera innaturale le movenze del corpo, dilatandolo e storpiandolo sovente, irragionevolmente e in contrasto con il decoro, le torsioni e i piegamenti della membra[14].

L'impegno fu mantenuto. Le commedie e le poesie migliori di Bredero sono quadri. Ecco come, in *Amoureus Liedtjen* (*Canzonetta amorosa*, CXIII), una giovane donna descrive il talento poetico del suo amato:

Hy maelt het vryen
Het rechten en het stryen,
Of het leefde.

Egli dipinge il tema amoroso,
le armi e il diritto,
al naturale (vss. 38-40).[15]

La sua tecnica compositiva ricorda molto da vicino certi modi della pittura e l'argomento del racconto spesso non è che l'immagine stessa. Talvolta, leggendo i versi di Bredero non possiamo fare a meno di associarli a certi dipinti di Pieter Bruegel il Vecchio, Jan Steen o Adriaen Brouwer. Che dire dell'ampia gamma di colori con cui egli ritrae i vari personaggi in *Di Gerrit il tirchio, e Modde van Gompen* (XII), e delle descrizioni nella famosa *Comitiva di contadini* (II)[16]?

Arent Pieter Gysen, met Mieuwes, Jaap, en Leen,
En Klaasjen, en Kloentjen, die trocken t'samen heen,
Na 't Dorp van Vinckeveen:
Wangt ouwe Frangs, die gaf sen Gangs,
Die worden of ereen.

Arent Pieter die was so reyn int bruyn,
Sen hoedt met bloem fluwiel die sat hem vry wat kuyn,
Wat scheefjes en wat schuyn,
Soo datse bloot, ter nauwer noot
Stongt hallif op sen kruyn.

---

[14] *Ivi*, pp. 4-5.

[15] *Ivi*, pp. 522-523.

[16] Un tentativo di rendere appieno l'esuberanza linguistica di Bredero è la traduzione in napoletano, a cura di Franco Paris, Veronica Di Matteo e Annaclaudia Giordano, di un'altra famosa lirica burlesca, *Van Gijsjen, en Trijn Luls* (*Gijsen e Trijn, 'a figl' 'da Lota*), su cui si sofferma anche a livello teorico F. PARIS, *'Scugnizzi' en 'vaiasse' op zijn Nederlands. De Napolitaanse versie van het* Groot Lied-Boeck *van G.A. Bredero* in J.E. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 9*, Napoli, Loffredo, pp. 37-47.

Maer Mieuwes, en Leentjen, en Jaapje, Klaas en Kloen
Die waren e kliedt noch op het ouwt fitsoen,
In 't root, in 't wit, in 't groen,
In 't grijs, in 't graeuw, in 't paers, in 't blaeuw,
Gelijck de Huysluy doen.

Als nou dit vollickje te Vinckeveen anquam,
Daer vongdese Keesjen, en Teunis, en Jan Schram,
En Dirch van Diemerdam,
Mit Symen Sloot, en Jan de Doot,
Met Tijs, en Barent Bam.

De Meysjes vande Vecht, en vande Vinckebuurt
Die hadden heur tuychje te wongderlijck eschuurt,
O se waren so eguurt,
Maer denckt iens Fy // had lange Sy
Heur Onger-riem ehuurt.

Sy gingen in 't selsip: daar worden so eschrangst
Gedroncken, gesongen, gedreumelt en gedangst,
Gedobbelt en gekangst,
Men riep om wijn, het most soo sijn,
Elk Boerman was en Langst.

Maer Mieuwes en Trijntje, die soete slechte sloy
Die liepen met menkander uytten huys in 't Hoy,
Met sulck geflickefloy,
En sulck gewroet, och 't was soo soet,
Mijn docht het was soo my (vss. 1-35).

Arend Pieter, il figlio di Gijs, e Mieuwes, Jaap e Leen,
e Klaasje, e Kloentje si recarono insieme
al villaggio di Vinkeveen;
perché il vecchio Frangs dava le sue oche
che di corsa venivano decapitate.

Arend Pieter, il figlio di Gijs, stava così bene in scuro,
Il suo cappello di velluto a fiori era tanto grazioso,
alquanto di traverso
cosicché
lo teneva sulle ventitré.

Ma Mieuwes, e Leentje, e Jaapje, Klaas e Kloen
erano vestiti ancora all'antica,
in rosso, in bianco, in verde,
in grigio, in viola, in blu,
come i contadini di laggiù.

Quando questa compagnia giunse a Vinkeveen,
vi trovò Keesje, e Teunis, e Jan Schram,
e Dirck di Diemerdam
con Sijmen Sloot, e Jan de Dood,
con Tijs, e Barend Bam.

Le ragazze del Vecht e delle parti di Vinckeveen
tenevano magnificamente i loro arnesi alla cintola,
tutte agghindate,
pensate un po', Fij aveva affittato
la cintura di Sij la lunga.

Si riunirono nel salone: e via ad abbuffarsi,
bere, cantare, far baldoria, danzare
giocare a dadi e d'azzardo,
il vino era sulla bocca di tutti,
ogni contadino si sentiva un gran signore.

Ma Mieuwes e Trijntje, i due sempliciotti,
si appartarono fuori
affettuosamente
e voluttuosamente, oh così teneri,
che piacere vederli! (vss. 1-35)[17]

Straordinario è in Bredero il senso del ritmo. Dopo la descrizione dei vari personaggi che si recano alla fiera, la vicenda prende un'improvvisa piega drammatica:

Aelwerige Arent, die trock het ierste mes,
Tuege Piete Kranck-hooft, en Korzelige Kes,
Maar Brangt van Kaallenes,
Die nam een greep, hy kreegh een kneep,
Mit noch een boer vijf ses.

De Meysjes die liepen, en lieten dat geschil,
Kannen noch kandelaers, noch niet en stonger stil:
Maer Kloens die stack, en hil
Soo dapper uyt, dat een Veen-puyt
Daer doot ter aerden vil.

Symen nam de rooster, de beusem, en de tangh
En wurrepse Ebbert, en Krelis vuer de wangh,
Het goetjen gingh sen gangh,

[17] G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck*, cit., pp. 28-29.

Het sy deur 't glas, of waer 't dan was,
Mijn blyven was niet langh.

Ghy Heeren, ghy Burgers, vroom en wel gemoet,
Mydt der Boeren Feesten, sy zijn selden soo soet
Of 't kost yemant zijn bloet,
En drinckt met mijn, een roemer Wijn,
Dat is jou wel so goet.

Lo scontroso Arend fu il primo a estrarre il coltello,
contro Pieter Testamatta e Kes Permaloso,
ma Brangd di Kalenes dei sassi
prese un forcone, Lui si beccò un taglio
insieme ad altri cinque o sei gradassi.

Le ragazze se la squagliarono
tutto in subbuglio lasciarono:
poi fu la volta di Kloens che ci dette
così dentro che un tanghero della Torba
cadde a terra morto.

Sijmen prese la scopa, le molle e la griglia
e le gettò in faccia a Ebbert e Krelis.
Seguì un gran parapiglia
e successe di tutto,
non mi trattenni molto.

Voi Signori, voi Cittadini, devoti e assennati,
evitate le Feste Contadine
perché si fa sovente una brutta fine,
bevete con me un boccale di Vino,
è molto più salutare (vss. 36-55).[18]

Bredero è uno di quegli autori la cui attività letteraria e poetica appare sfuggente, frastagliata, soggetta a un ritmo mobile e imprevedibile di slanci in avanti e ritorni al passato, e molti aspetti della sua opera sono più complessi di quanto non sembrino, a cominciare proprio dalla presunta spontaneità linguistica ed espressiva. Bredero si opponeva a qualsiasi manipolazione del suo ideale, il nederlandese parlato, 'naturale', ma quanto c'è di studiato, di meditato nel suo linguaggio? Il filtro dell'erudizione e delle esigenze poetiche è in un certo senso inevitabile. Anche la componente autobiografica delle liriche è difficile da stabilire, al di là di precisi riferimenti a

[18] *Ivi*, pp. 30-31.

situazioni e a personaggi concreti. Sebbene la sua poesia presenti un 'io' più individualizzato e riconoscibile di tanta poesia del Cinque-Seicento – in cui l'io tende spesso alla stereotipizzazione letteraria e alla paradigmaticità, sciogliendosi nel generale e nell'universale[19] – non è certo agevole identificare l'io narrante con la persona di Bredero, e forse nemmeno possibile. Ambivalente è anche l'atteggiamento che dai suoi versi emerge nei confronti dei ceti più bassi: da un lato ne esalta la virtù e il talento e ne è affascinato, dall'altro ne critica la rozzezza con osservazioni moraleggianti. Sotto molti punti di vista il suo atteggiamento ricorda l'opera di un grande contemporaneo e connazionale, Pieter Bruegel il vecchio: lo stesso sguardo indagatore, insieme partecipe e distaccato, la comprensione e l'esaltazione della vitalità dei villani, di cui viene criticata però la mancanza di misura, con il paternalismo e l'indulgenza del borghese che commenta la condotta dei contadini e un rinnovato interesse per il linguaggio dei plebei. La componente elitaria e quella popolare, così come gli elementi medievali e quelli rinascimentali, sono inscindibili in Bredero. Ciò che più che conta alla fine è che ne scaturiscano affreschi indimenticabili e momenti di grande poesia, come nel celebre e amatissimo

SONNET

Vroegh in den dageraet, de schoone gaet ontbinden,
Den Gouden blonden tros, Citroenich van couleur
Gezeten inde Lucht, recht buyten d'achter deur,
Daer groene Wijngaert loof oyt louwen muer beminde.

Dan beven Amoureus de lieffelijckste Winden,
In 'tgheele zijdich hayr, en groeten met een geur
Haer Goddelijck aenschijn, op dat sy deze keur
Behielt, van daghelijcx haer daer te laten vinden.

Gheluckich is de Kam, veguldt van Elpen been,
Die dese vlechten streelt, dit waerdich synd'alleen:
Gheluckiger het snoer, dat in haer dicke tuyten

Mijn Ziele mee verbindt, en om 'thooft gaet besluyten,
Hoe wel ick 'tliever zie wilt golvich na syn jonst,
Het schoone van natuur passeert doch alle const.

[19] Cfr. M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Personage of persoonlijkheid. Het ik in de Nederlandse lyriek van de 17e eeuw* in A. GELDERBLOM ET AL. (a cura di), *In de boeken, met de geest. Vijftien studies van M.A. Schenkeveld-van der Dussen over vroegmoderne Nederlandse literatuur*, Amsterdam, AUP, 2002, pp. 174-191.

SONETTO

Con l'aurora la bellezza appare,
L'Aureo nodo dal color Limone
All'aria aperta, fuori il portone,
Dove le Viti il muro non fan che scaldare.

Poi freme Amoroso il vento benigno
Nei capelli serici, il suo volto Divino
Odoroso saluta, affinché continuino
A rinnovar il privilegio del convegno.
Felice è il Pettine, dall'aurea Eburnea foggia
Su cui tale treccia, essa sola degna, poggia,
Più felice è il nastro che la mia Alma congiunge

Alla sua folta chioma e il capo avvolge,
Benché io la preferisca ondulata e libera,
La bellezza della natura ogni arte supera.[20]

[20] G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck*, cit., pp. 630-631.

Fig. 1. Ritratto di G.A. Bredero, incisione: Beeldbank Amsterdam

FRANCESCA TERRENATO

JACOB CATS FRA MORALE E IRONIA
LA SCUOLA DELLE MOGLI

Addio al celibato!

Verginità, castità e vita matrimoniale sono temi fondamentali nel dibattito religioso e morale nella Repubblica delle Province Unite del Seicento. Istanze vecchie e nuove sono rese accessibili ad un largo pubblico grazie all'immissione sul mercato di numerose pubblicazioni, fra cui spiccano le raccolte di emblemi. L'obiettivo è di raggiungere soprattutto il pubblico dei giovani, e delle donne, contribuendo alla loro educazione morale. Se l'obiettivo edificante non è di per sé un aspetto innovativo, sembra esserlo invece l'attenzione data ad argomenti specificamente connessi alla vita delle donne, alle quali viene insegnato come comportarsi prima, durante e dopo il matrimonio (le vedove sono numerosissime). Castità, misura, sobrietà, dolcezza e quel tanto di conoscenze necessarie a fare di loro delle piacevoli compagne per i mariti sono le qualità che predicatori, teologi, scrittori attribuiscono alla donna ideale.

I Paesi Bassi del Nord attraversano una fase di radicali trasformazioni nel periodo coincidente con la Guerra degli Ottant'Anni (1568-1648). Il raggiungimento dell'indipendenza dal Regno di Spagna, e l'affermarsi della dottrina calvinista, impongono una riorganizzazione delle istituzioni politiche e religiose. Molte abitudini e regole sociali diffuse sotto il dominio della Spagna cattolica scompaiono nella società dei Paesi Bassi settentrionali, altre ne sopravvivono, ma si può notare in particolare l'emergere di una visione totalmente nuova del matrimonio[1]. Questo rinnovamento è direttamente legato all'atteggiamento dei teologi riformati. Erasmo da Rotterdam, che aveva dedicato diversi scritti all'argomento, sottolineando l'importanza del sentimento che unisce la coppia[2] e l'ipocrisia a cui sono costretti i sacerdoti incapaci di

---

[1] Vedi E. KLOEK, *Seksualiteit, huwelijk en gezinsleven tijdens de lange zestiende eeuw, 1450-1650* in T. ZWAAN (a cura di), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa, van Middeleeuwen tot moderne tijd*, Heerlen, Boom, 1993, pp. 107-138, p. 110 e ss.

[2] L'atteggiamento di Erasmo si può così riassumere: «Per Erasmo il sacramento era soprattutto un segno di *amicitia*, e il vincolo matrimoniale una unione mistica di due anime che ricordava la *philia* maschile del mondo classico, un aspetto che nessun teologo prima di lui aveva sottolineato con tanta forza». R. LEUSHUIS, *The Mimesis of Marriage: Dialogue and Intimacy in Erasmus's Matrimonial Writings*, «Renaissance Quarterly», LVII, 2004, 4, pp. 1278-1307, p. 1286.

rispettare l'imposizione del celibato, aveva aperto la strada alle riflessioni di Lutero, Zwingli e Calvino. Nella società riformata il matrimonio non è più visto come una seconda scelta rispetto alla condizione, massimamente auspicata dai cattolici, di totale astinenza. Il celibato non costituisce più un merito, poiché il matrimonio è il fondamento della società protestante. Il matrimonio in realtà smette di essere un sacramento: è elemento fondante della creazione divina, santificato *ab ovo* nell'unione fra Adamo ed Eva. La sfera domestica acquisisce, grazie a questa promozione, un'importanza primaria: qui si celebra l'amore che unisce la coppia ed i figli, qui le donne esprimono al meglio le qualità a loro richieste. Dalla centralità del matrimonio in ambito sociale discende la necessità di preparare le donne a questo importante compito attraverso veri e propri decaloghi di comportamento.

L'appetito sessuale di per sé non costituisce peccato nella dottrina calvinista; rigide sono però le norme che regolano il suo soddisfacimento, che deve essere perseguito con temperanza, ed esclusivamente fra coniugi. Ogni desiderio impuro deve invece essere condannato come adulterio, secondo l'interpretazione di Calvino[3]. Pudore e autocontrollo garantiscono il mantenimento di una forma di castità relativa durante e dopo il matrimonio: l'amore non deve mai trasformarsi in passione. La morale protestante disegna le condizioni che consentono un duraturo e onesto legame di coppia: alla base c'è il mutuo consenso dei contraenti, ma importante è anche l'assenso dei genitori e delle autorità spirituali; è proibito congiungersi a un parente stretto; auspicabile poi che non esista un divario troppo marcato quanto a educazione, censo, età o religione fra gli sposi. La procreazione è un importante addentellato della vita matrimoniale, ma un elemento caratteristico della nuova morale è l'accento sul sentimento che unisce la coppia, e l'attribuzione di ruoli e doveri differenziati e complementari. Alle donne è riconosciuto il ruolo centrale nell'organizzazione e nella sfera affettiva della vita domestica[4]. Le aspettative che questa società proietta sulla coppia spiegano sia la diffusa presenza sul mercato di opere riguardanti il matrimonio, sia la parallela presenza di temi relativi all'ambito matrimoniale e al rapporto fra i due sessi nella pittura dell'epoca[5].

---

[3] Vedi W. GEESINK, *Gereformeerde ethiek*, Kampen, Kok, 1931, 2 voll., vol. II, p. 1.

[4] *Ivi*, p. 13.

[5] Salomon sottolinea la connessione fra istanze sessuali e Riforma in relazione alla pittura 'di genere' dell'epoca, vedi: N. SALOMON, *Early Netherlandish Bordeeltjes and the Construction of Social 'Realities'* in A.K. WHEELOCK-A. SEEF (a cura di), *Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Cranbury-London-Mississauga, Associated University Presses, 2000, pp. 141-163, p.146.

Diviene conseguentemente necessario un contesto legislativo in cui posizionare il matrimonio nella società: al 1580 risale la cosiddetta ordinanza politica (*Politieke Ordonnantie*) per la provincia d'Olanda che prevede la possibilità per i membri della Chiesa calvinista di stringere il vincolo matrimoniale, dopo aver informato il magistrato locale, di fronte a un predicatore; tutti gli altri cittadini devono invece ricorrere esclusivamente alle autorità amministrative. Simili ordinanze vengono adottate nello stesso periodo dalle altre province. Il fidanzamento ufficiale, ratificato da un magistrato, rimane un passo importante e non può essere spezzato che per cause di forza maggiore. Secondo l'antica legge canonica della Chiesa cattolica, il fidanzamento apriva alla coppia la possibilità di concretizzare questa promessa con il congiungimento carnale; esistono inoltre antiche usanze, ancora vive nel Seicento, come quella del corteggiamento notturno (*nacht vrijen*), che consentono all'aspirante marito il diritto di trascorrere la notte nella stanza della futura sposa. Da qui nasce una certa confusione, soprattutto fra i ceti medio-bassi, in merito alla possibilità di avere rapporti sessuali prematrimoniali[6]. La ricca produzione di opere accessibili a questa fascia sociale, in particolare rivolte ai giovani e alle donne, contenenti ammonimenti sull'argomento, conferma che le autorità calviniste sono impegnate in un'offensiva contro radicate pratiche sociali. Nella sfera del sesso illecito ricade naturalmente anche la prostituzione, diffusissima, soprattutto ad Amsterdam, nel diciassettesimo secolo.

In generale si registra, nella Repubblica delle Province Unite, come altrove in Europa, una forte attenzione ai temi della reputazione e della vergogna. Una buona reputazione è determinante ai fini del successo sociale dell'individuo; nel caso delle donne questa reputazione discende direttamente dalla preservazione della verginità, prima del matrimonio, e della castità in ogni fase della vita. Queste qualità concorrono inoltre alla formazione di un'immagine rappresentativa per la virtù civica locale e nazionale nei Paesi Bassi del Nord. Il protestantesimo, avverso alle immagini sacre, aveva cancellato le icone della Beata Vergine e di altre sante dalla cultura religiosa e figurativa, ma nuove immagini di virtù femminile affollano libri, dipinti e incisioni dell'epoca. Sono molti gli esempi di personificazioni femminili (*maagden*), giovani feconde ed al tempo stesso oneste, simboleggianti le buone qualità di città, province e dell'intero paese[7]. Risulta evidente che il cor-

---

[6] Cfr. D. HAKS, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*, Utrecht, HES Uitgevers, 1985, p. 71 e ss.

[7] Vedi A.J. GELDERBLOM, *De maagd en de mannen. Psychokritiek van de stadsuitbeelding in de zeventiende en achttiende eeuw* in ID., *Mannen en maagden in Hollands tuin. Interpretatieve studies van Nederlandse letterkunde 1575-1781*, Amsterdam, tesi dottorale Rijksuniversiteit Utrecht, 1991, pp.

retto comportamento sessuale delle donne, oltre che incidere direttamente sulla sfera familiare e domestica, assume valenze assai più ampie, fino a rappresentare una promessa di salute e prosperità per l'intero corpo sociale.

All'educazione di questa ampia fascia della popolazione, in generale più longeva rispetto a quella maschile e ben disposta alla lettura (almeno nella fase pre- o post-matrimoniale), si dedica Jacob Cats nella maggior parte delle sue opere. Autore popolare per eccellenza, accessibile a lettrici e lettori privi di una formazione scolastica avanzata, ma in grado di offrire qualche stimolo anche a un pubblico erudito grazie alla sua dimestichezza con le opere di tanti autori (dalle Scritture e dai teologi ai classici dell'antichità ai contemporanei di successo), Cats contribuisce in maniera determinante all'edificazione morale e culturale della popolazione della Repubblica delle Province Unite ed è lettura trasversale e condivisa almeno fino a tutto il Settecento.

Interessante è il destino critico di quest'autore: Cats esordisce nell'anno in cui, dopo aver scritto *De Spaanschen Brabander* (*Il brabantino spagnolo*) muore il grande commediografo Bredero; l'opera di Cats diviene la 'seconda Bibbia', presente in tutte le case, mentre Vondel scrive il suo controverso *Palamedes* (*Palamede*) e Hooft inizia le sue *Nederlandsche Historien* (*Storia dei Paesi Bassi*). Ma la sua stella, dopo due secoli di primato per diffusione rispetto a questi illustri colleghi, sarà completamente offuscata nell'Ottocento dal giudizio negativo del feroce e brillante critico Busken Huet: «Tutto ciò che vi può essere di insopportabile nel nostro carattere nazionale si incarnò a quel tempo nella persona di Jacob Cats» («Al hetgeen er onhebbelijks wezen mag in onzen landaard is weleer vleesch geworden in den persoon van Jakob Cats»)[8]: ipocrisia, bacchettoneria, attaccamento al denaro, meschinità.

Negli ultimi dieci o vent'anni è forse proprio questa la caratteristica che lo fa tornare all'attenzione degli studiosi. Cats ci apre una diversa prospettiva sul carattere nazionale, ammesso che questo esista, o comunque ci consegna con la sua opera quella che era una diffusa ed accettata chiave di lettura del mondo, e della vita degli uomini e delle donne, nella sua epoca. E ci mostra anche una propensione al gioco verbale e una spigliatezza nell'avvicinarsi alla sfera del sesso, che è caratteristica di scritti, emblemi, dipinti, almeno in tutta la prima metà del Seicento nella Repubblica. Cats avvicina il lettore all'interpretazione morale e religiosa della realtà anche attraverso il suo talento per la descrizione dell'aspetto quotidiano, spicciolo,

---

78-93 e R. HELGERSON, *Soldiers and Enigmatic Girls: the Politics of Dutch Domestic Realism, 1650-1672*, «Representations», LVIII, 1997, pp. 49-87, p. 64.

[8] C. BUSKEN HUET, *Kronijk en kritiek*, «De Gids», XXVII, 1863, pp. 99-127, p. 99.

ridicolo e – perché no? – grassoccio e pruriginoso della sfera relazionale. D'altronde questo libertinismo della lingua, del modo espressivo e del tono[9], proprio dell'epoca, si ritrova anche in autori più paludati.

Nato nella provincia di Zelanda nel 1577, addottorato in diritto in Francia, oltre a costruirsi una buona carriera nell'amministrazione che lo porterà fino alle più alte cariche, Cats si dedica già maturo all'arduo compito di educare il popolo e soprattutto le giovani donne. Fra le opere da lui dedicate ai temi del corteggiamento, dell'amore, del matrimonio e della vita familiare, sono giustamente famose le sue raccolte di emblemi. Gli emblemi sono un prodotto perfettamente adatto allo scopo: grazie alla presenza di numerose e vivide immagini (*picturae*), intrecciate in maniera significativa al testo (motto, citazioni sapienziali e *subscriptio* in versi), gli emblemi dispensano lezioni che si imprimono nella memoria secondo il principio del *delectando docere*. Versi, esempi, proverbi, citazioni da autori classici o contemporanei arricchiscono queste raccolte offrendo un digesto di saggezza popolare, e al tempo stesso erudita, sui vari argomenti.

Immagini e parole

La raccolta di emblemi è un prodotto di sicuro successo nel mercato librario dei Paesi Bassi (anche nelle Fiandre è un genere assai diffuso), come altrove in Europa. A un italiano, il giurista Andrea Alciato, spetta il titolo di inventore della raccolta di emblemi rinascimentali, con l'*Emblematum Liber* (1531, *Libro degli emblemi*), di recente riedito in una splendida edizione italiana[10]. Il fortunato connubio fra parola e immagine, probabilmente pensato dal primo editore della raccolta, è sicuramente ispirato dalla natura visuale degli epigrammi scritti da Alciato. È un'idea che conquisterà l'Europa del Cinque e Seicento. Originale contributo olandese a questa produzione sono gli emblemi di argomento amoroso (Alciato vi dedicava solo una 'sezione' del suo

---

[9] Cfr. E. DE JONGH, *Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen*, in ID., *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden, Primavera Pers, 1995, pp. 21-58, 245-254, p. 46. La raccolta di studi è apparsa in traduzione inglese: E. DE JONGH, *Questions of Meaning*, Leiden, Primavera Pers, 2000.

[10] A. ALCIATO, *Il libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e 1534*, M. GABRIELE (a cura di), Milano, Adelphi, 2009.

libro)[11]. È un vistoso fenomeno culturale ed editoriale, che coinvolge autori ed incisori (nella Repubblica l'incisione è arte praticata ad altissimi livelli), con decine di titoli pubblicati e immissione sul mercato di edizioni per tutte le tasche. Questo interesse trova origine, oltre che nella necessità di una revisione della morale matrimoniale in chiave protestante, nella volontà di prendere parte a quella tendenza diffusa in tutta Europa che vede nelle forme stilizzate del corteggiamento raffinate manifestazioni di eleganza. Lo svago offerto da molte raccolte di emblemi è poi particolarmente gradito in un paese ancora in guerra. Si può tuttavia individuare una funzione ancor più ampia e generale per questo tipo di pubblicazioni: libri di emblemi ed altre opere (spesso illustrate) sul tema dell'amore vengono a formare un *corpus* variegato ma compatto, che illustra sentimenti e passioni individuali generalizzandoli in un codice etico che consente una 'organizzazione del desiderio' nella società[12].

Le prime raccolte presentano quel carattere piuttosto leggero e libertino che si incontra fra i trastulli letterari di tanti gravi accademici europei. L'espressione letteraria del sentimento amoroso è in quest'epoca modellata sui sonetti di Petrarca che divengono serbatoi di spunti testuali per gli emblemi. *Quaeris quid sit amor* (1601, *Chiedi cosa sia l'amore?*) di Daniel Heinsius, capostipite del genere amoroso, ne è un buon esempio, assieme ai raffinati *Emblemata amatoria* / *Afbeeldinghen van Minne* / *Emblèmes d'amour* (1611) trilingui di P.C. Hooft. Nella produzione successiva, e in particolare nell'opera di Cats, prevale l'aspetto prescrittivo[13]. Un altro ramo della numerosa famiglia emblematica è costituito dalle raccolte dedicate all'amor sacro, che spesso riciclano incisioni e testi delle raccolte profane, adattandoli al diverso clima religioso (specie nelle Fiandre interessate dalla Controriforma) o alla diversa committenza e più matura età del loro autore, ciò che avviene agli *Amorum emblemata* (1608, *Emblemi amorosi*) di Otto van Veen (Vaenius), trasformati in *Amoris divinis emblemata* (1615, *Emblemi dell'amore divino*).

L'emblematica di gusto popolare e tendenza moraleggiante è la specialità di Cats. Lui stesso delinea, nella prefazione alla raccolta che va sotto il titolo di *Proteus*, la funzione di quello che lui definisce un «modo di scrivere» ere-

---

[11] Vedi, fra i molti studi dedicati dalla studiosa all'argomento, E. STRONKS, *The Emblem and the Low Countries* in P.M. DALY (a cura di), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 2008, pp. 267-289.

[12] A. J. GELDERBLOM, *Investing in Your Relationship* in E. STRONKS-P. BOOT (a cura di), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague, DANS Symposium Publications 1, 2007, pp. 131-142, p. 135.

[13] Karel Porteman parla di questa evoluzione nella sua introduzione a: P.C. HOOFT, *Emblemata Amatoria*, K. PORTEMAN (a cura di), Leiden, Nijhoff, 1983, pp. 6 e ss.

ditato dall'antichità, caratterizzato dalla presenza sulla pagina di «qualcosa che non sembra esserci», un significato nascosto. La forza del metodo 'emblematico' è poi corroborata dalla sua diffusa presenza nelle Sacre Scritture, che offrono immagini, ovvero metafore, prese dal quotidiano o dalla natura, per far comprendere alti messaggi. In altre parole, come ci dimostra l'opera di Cats, 'emblematico' è lo stile e l'intendimento dell'autore, che può servirsi di immagini concrete – le incisioni degli emblemi – o di metafore e similitudini, per spiegare i suoi concetti. La raccolta di emblemi è particolarmente adatta all'insegnamento e a ogni tipo di pubblico perché offre al lettore, dice Cats,

> stomme beelden, ende nochtans sprekende: geringe saecken, ende niet te min van gewichte: belachelijcke dingen, ende nochtans niet sonder wijsheyt: In dewelcke men de goede zeden als met vinghers wysen, ende met handen tasten kan, in dewelcke (segg' ick) men gemeenlijck altijt meer leest, alsser staet: ende noch meer denckt, alsmen siet: geen onbequaem middel (naer ons gevoelen) om alle leersame verstanden, met een sekere vermakelijckheyt, in te leyden, ende als uyt te locken tot veelderley goede bedenckinghen, yder na sijn gelegentheyt. [14]

> immagini mute, e tuttavia parlanti; fatti di poco conto, eppure di gran peso; ridicolaggini, non prive però di saggezza. Qui si possono indicare i buoni costumi col dito, e toccarli con mano, e qui solitamente (dico io) si legge più di quel che c'è, e ancora più si riflette oltre il vedere. Uno strumento non inadatto (a nostro giudizio) per condurre tutti gli intelletti desiderosi di apprendere, attirandoli col divertimento ad ogni sorta di buone riflessioni, ciascuno secondo la sua disposizione.

Le raccolte di emblemi presentano una fusione (in proporzioni assai variabili) di immagine e testo. Nella vasta scelta di temi e generi iconografici che presentano le incisioni (fra cui amorini, animali, figure mitologiche, case e giardini) è soprattutto la vivida rappresentazione di scenette di vita quotidiana, di oggetti d'uso comune, ad affascinare il lettore e lo studioso moderno, che ora può contare su riproduzioni digitali accessibili sulla rete di molti di questi emblemi[15], preziosi per la nostra ricostruzione della cultura materiale, e non solo, del Seicento. I *Sinnepoppen* (*Emblemi*, 1614) di Roemer Visscher partono proprio dall'oggetto d'uso comune (la chiusa, la zangola, la

---

[14] J. CATS, *Proteus*, Middelburgh, Hans van der Hellen, 1618, p. 4.

[15] Raccolte di emblemi online possono essere consultate su http://emblems.let.uu.nl/ (sito dedicato ad emblemi d'amore olandesi e fiamminghi) e http://dinamico1.unibg.it/cav/emblematica/ (sito che raccoglie emblematica di vari paesi europei), oltre che in più ampie biblioteche digitali come www.dbnl.org, www.gutenberg.org, http://openlibrary.org/.

banderuola) per istruire divertendo. Anche l'emblematica di Cats è ricca di questi spiragli aperti sulla vita familiare e soprattutto sulla vita delle donne nel Seicento. La componente testuale delle raccolte varia da un minimo di un motto o sentenza, accompagnati da qualche verso, spesso in latino e in qualche volgare europeo, a un massimo di diverse pagine di spiegazione o commento in prosa, cui si aggiungono citazioni da autorità classiche, religiose o contemporanee[16]. In alcuni casi (come avviene per alcuni testi di morale matrimoniale di Cats) la struttura stessa dell'opera, pur arricchita da immagini di carattere emblematico, devia dalla prassi comune: dialoghi o lunghe disquisizioni in prosa appaiono semplicemente intercalati da incisioni.

«*Dai pantaloni dipende tutta la felicità della sottana*»: *il* Dovere delle fanciulle

La scelta di non sposarsi, ostentata da alcune 'vergini erudite' nel Seicento, non viene difesa nemmeno da chi, come Cats, ne celebra le doti intellettuali. Ad Anna Roemers. Visscher, una delle due figlie di Roemer Visscher, colte poetesse dotate di infinite qualità artistiche che animano la cerchia di intellettuali (fra cui Hooft, Constantijn Huygens, Vondel, Bredero e lo stesso Cats) spesso riuniti nella loro casa, è dedicata la sua prima opera di argomento matrimoniale, *Maechden-plicht* (1618, *Il dovere delle fanciulle* [*o vergini*])[17]. L'implicito augurio di un futuro matrimoniale per la giovane amica diventerà realtà solo molti anni dopo. Anche Anna Maria van Schurman, poetessa e studiosa di lingue classiche e orientali, nota per la sua appassionata apologia (scritta in latino) in favore dell'educazione superiore delle donne[18] e prima studentessa a frequentare come uditrice l'università di Utrecht, riceverà da Cats un omaggio simile. A lei infatti il maturo e bonario mentore dedica *De proef-steen van den Trou-ringh* (*La pietra di paragone della*

[16] Oltre all'Erasmo della *Istituzione del matrimonio cristiano* (1526), grande modello, fra gli autori contemporanei Cats predilige ad esempio Montaigne (con i suoi *Essais,* Saggi) e l'italiano Stefano Guazzo, autore di un diffuso libro sulle buone maniere, antecedente al *Galateo*, la *Civil Conversazione*.

[17] La stessa Anna aveva tradotto pochi anni prima il libro di emblemi religiosi della francese Georgette de Montenay, cfr. R. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Met en zonder lauwerkrans*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1997, pp. 150-155. Il volume è stato recentemente tradotto e rielaborato in inglese: L. VAN GEMERT, *Women's Writing from the Low Coutries, 1200-1875. A Bilingual Anthology*, Amsterdam, AUP, 2010. Fenomeno diffuso fra le donne che scrivono in quell'epoca è la ricerca di contatto, ideale o reale, con altre autrici, in una sorta di Repubblica delle lettere parallela a quella maschile.

[18] La *Dissertatio de ingenii muliebris ad doctrinam et meliores litteras aptitudine*, 1638.

fede nuziale, 1637) una nutrita monografia sull'argomento: ignorando la celebrazione del matrimonio come pietra fondante della società fatta dall'autore, Van Schuurman non si sposerà mai, aderendo anzi ad una controversa setta pietistica.

Con *Maechden-plicht*, opera in forma di dialogo, arricchita da numerosi emblemi, Cats affronta soprattutto i temi del corteggiamento e dell'ingresso nella vita coniugale. Scevera poi diversi aspetti della vita amorosa nella sua raccolta di emblemi *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* (1618, *Il Sileno di Alcibiade, o Proteo*), poi riedita con aggiunte sotto il titolo *Sinne- en Minnebeelden* (1627, *Emblemi morali e amorosi*), con le magnifiche incisioni elaborate da Adriaen van de Venne, che con maestria accompagnerà Cats anche in altre occasioni. Qualche anno dopo esce *Houwelick* (1625, *Matrimonio*), in cui fra dialoghi, versi, citazioni e emblemi, Cats prende per mano le lettrici accompagnandole attraverso i perigli delle diverse fasi della vita: da fanciulle a fidanzate, da mogli a madri e infine a vedove. Ogni fase ha le proprie problematiche e regole di comportamento, dispensate da Cats con la sua tipica bonomia e una peculiare combinazione di severità e ilarità. Una seconda raccolta di emblemi, *Spiegel van de ouden en nieuwen tyt* (1632, *Specchio dei vecchi e nuovi tempi*), arricchita da proverbi raccolti in diverse culture europee, spazia su vari argomenti fra cui quello del corteggiamento e della vita coniugale, ma è con *De proef-steen van den Trou-ringh* che Cats crea un vero e proprio *bestseller* sul matrimonio: si calcola che fra il 1637 e il 1880 più di centomila esemplari dell'opera circolassero fra i lettori.

Maechden-plicht, o il *Dovere delle fanciulle*, è una forma impura di raccolta di emblemi: l'ossatura del testo è costituita da un dialogo (in due versioni, latina e nederlandese) fra la più matura e saggia Anna e la giovane e impaziente Phyllis. Anna (nella scelta del nome si riconferma l'omaggio alla dedicataria) con le sue considerazioni ponderate tempera i bollenti spiriti dell'amica, troppo sconsiderata e incline a dimenticare il dovere. Ma nella partita verbale fra le due si dipana con tipico procedimento rinascimentale un'analisi dei pro e dei contro dell'uno e dell'altro atteggiamento: lo stesso autore ci tiene ad ammonire le lettrici che sebbene Phyllis sia talvolta nel giusto, è l'atteggiamento razionale di Anna che deve essere preso a modello. I quarantaquattro emblemi sono intercalati al testo: ognuno di essi ha una relazione precisa, anche se non sempre evidente, con le affermazioni delle interlocutrici. Si tratta di metafore visuali, generalmente provenienti dal mondo della natura o dall'ambiente domestico. Le anatre in un fosso starnazzano felici all'arrivo dell'esemplare maschio: il testo narra di come madre e figlia attendano con trepidazione il ritorno del capofamiglia, che riporterà

la gioia. Phyllis è convinta infatti che «dai pantaloni dipenda tutta la felicità della sottana» («[…] aen den broeck/Hangt al de vreuchde vanden doeck»)[19]: per questo ha fretta di sposarsi! Nell'emblema successivo un Cupido controlla le fiamme costringendole in una gabbia di ferro (come fanno i bottai per curvare il legno): Anna ribatte a Phyllis che un matrimonio frettoloso può essere infelice. Bisogna saper controllare gli ardori e seguire i saggi consigli dei genitori. In un succedersi di battute ed emblemi, l'argomento viene affrontato sotto gli aspetti più svariati: il ruolo di guida dei genitori, la relativa libertà di movimento che va concessa alle giovani, il pericolo di concedere troppo al pressante corteggiatore, di lasciarsi ingannare e poi restare prive non solo del proprio onore ma anche di uno sposo.

Senso della misura è richiesto però nella difesa ad oltranza della propria verginità in vista di un matrimonio felice: triste è infatti il destino di colei che per troppa cautela rimane zitella. Due emblemi (nn.10-11) rafforzano metaforicamente quest'idea. Il gabbiano che vola a raso sul mare in cerca di una preda invita le giovani a cogliere la buona occasione quando si presenta. Infatti, ammonisce l'emblema successivo, la rosa appassita scompare al confronto con i begli esemplari ancora in fiore: qui un elegante giovane non ha occhi per i boccioli che ha davanti, e non si accorge nemmeno che sta calpestando una rosa ormai sfiorita. Strettamente correlato a questo tema è l'emblema (fig. 1) che mostra una fanciulla intenta ad incidere la scorza delle castagne che dovranno arrostire sul fuoco acceso presso cui siede: qui l'ammonimento è rivolto ai genitori, e in particolare ai padri. Non si dovranno tenere sotto chiave le fanciulle, ma consentire una moderata libertà (il taglio nella scorza), altrimenti le fanciulle esploderanno, come già stanno facendo alcune castagne messe ad arrostire senza essere incise. La perdita del prezioso frutto contenuto nella scorza evoca metaforicamente la perdita della ragione, o la perdita della verginità, come reazione ad eccessive restrizioni imposte dalla famiglia. Si tratta anche dell'unico caso in cui la saggia Anna riconosce le ragioni di Phyllis. Le sue considerazioni, pur temperate da sobrietà, mettono in luce quello che possiamo considerare un atteggiamento condiviso, e quindi una specifica attitudine socio-culturale presente nei Paesi Bassi del Nord:

Den vrouwen-dwanck houd ick voor quaet,
En weet dat sluyten niet en baet,
Want is een vrou eerbaer en goet,
Het sluyten is ten overvloet;

[19] J. CATS, *Maechden-plicht*, Middelburgh, Hans van der Hellen, 1618, p. 7.

En ist misschien een lichte schuyt
Soo ist verloren wat men sluyt.
Daer wy zijn in een lant (God danck)
Daer niet en is dees vrouwen-dwanck
Laet ons maer zijn niet al te vry
Dat ons dit voor-recht blijve by. [20]

Considero un male la cattività delle donne,
E so che rinchiuderle è inutile
Perché se una donna è onesta e buona
Rinchiuderla è un'esagerazione;
E se per caso fosse una donna leggera
Quel ch'è rinchiuso sarà presto perduto.
Viviamo in un paese (grazie a Dio)
In cui non esiste la cattività delle donne
Cerchiamo quindi di non essere troppo libere
Per mantenere questo privilegio.

Lardo e cipolla, fringuello e tartaruga: le raccolte di emblemi

Nella raccolta di emblemi che va sotto il nome di *Proteus*, e in seguito di *Sinne- en Minnebeelden*, pubblicato sempre nel 1618, l'argomento matrimoniale, e le prescrizioni di temperanza e razionalità che lo accompagnano, sono ricorrenti. La raccolta è caratterizzata da un'innovazione introdotta dallo stesso Cats: ogni emblema è dotato di un apparato testuale che estende la possibile ricezione a lettori di età e gusti differenti. La prima interpretazione è legata al tema amoroso, ed è rivolta ai giovani. La seconda si lega invece a tematiche sociali o relazionali più ampie, ed ha come destinatari lettori adulti e maturi. La terza infine ha carattere religioso, e procura insegnamenti e conforto alla terza età, che deve prepararsi ad abbandonare la vita terrena.

Nella sezione amorosa si incontra una sostanziale omogeneità di temi con le altre opere catsiane dedicate alla vita della donna e al matrimonio, anche se qui vi è un sostanziale equilibrio fra ammonimenti per gli uomini e ammonimenti per le donne. La bonaria ironia combinata a più o meno coperti riferimenti al sesso, già presente nell'emblema che insegna 'come arrostire le castagne', è presente in diversi emblemi soprattutto legati al tema della verginità. La difesa di questo bene prezioso passa per una serie di prescrizioni che riguardano il periodo del corteggiamento e del fidanzamento. È severamente stigmatizzato chi indulge nella pratica pur piuttosto diffusa del sesso

[20] J. CATS, *Maechden-plicht*, cit., p. 72.

prematrimoniale, che viene in maniera indiretta rappresentato da un topolino che corre verso il bocconcino di lardo che lo attende in fondo alla trappola. Il lardo è una non troppo elegante metafora per il corpo femminile, ed in particolare per l'organo sessuale; è la donna che nei versi che accompagnano l'incisione rimprovera al suo 'amico', pur sapendolo sincero, di non amarla in modo corretto. Prima di addentare il bocconcino il topo dovrà farsi prendere nella trappola (il matrimonio), chi invece «fa lo sciocco / non arriverà con la bocca / al lardo» («Die speelt de geck / En krijght den beck / Niet aen het speck»)[21]. Non è d'altronde casuale il fatto che nella cultura popolare il giovane che cerca di avvicinarsi a una fanciulla senza il permesso dei genitori riceva l'epiteto di *spekdief*, ladro di lardo.

Alle giovani donne è affidato il compito di evitare allettamenti che possano rafforzare questa naturale disposizione dell'uomo ad esigere troppo presto piaceri carnali. Una delle regole da seguire è la costumatezza che impone di evitare l'esposizione alla vista delle grazie femminili. «Nuda genera lacrime», dice il motto latino di un emblema (n. 28) che mostra un uomo e una donna in una strada cittadina che si tengono per mano; la donna tiene nella mano libera una treccia di cipolle che sembra voler allontanare dal compagno. Sullo sfondo una seconda donna, seduta, sta pelando le cipolle. La corrispondenza donna-cipolla è esplicitata nel testo che ricorda come per evitare di piangere sia necessario mantenere l'integrità della buccia, ovvero: solo disgrazie toccheranno a colei che si esporrà nuda alla vista e a colui che cercherà di vedere ciò che deve essere tenuto nascosto. Nonostante il tono dell'autore sia così drammatico il pubblico avrà sorriso, ricollegando questo emblema alla diffusa convinzione, propagata anche attraverso autorevoli erbari cinque - secenteschi, che la cipolla abbia comprovati effetti afrodisiaci.

Per le giovanissime, la via migliore per mantenere la propria virtù è una certa dose di ignoranza. In calce all'emblema (fig. 2) che mostra un'elegante damigella che apre una scatolina, liberando il fringuello che vi era rinchiuso, Cats racconta di una tale Els, nome diffuso nell'emblematica, che chiede insistentemente alla sua balia dove si trovi la sua verginità. La balia per tagliare corto le indica una scatolina, che dovrebbe contenere la sua verginità, e le intima di non aprirla mai. Appena l'anziana donna volta le spalle, la fanciulla disobbedisce e libera, perdendolo, il simbolico uccellino. L'autore commenta, moraleggiando: «Oh, verginità, fragile fiore, che tanto facilmente sfuggi! / Se lo cerchi, vola via; se lo trovi lo hai perduto» («Ach! maeghdom, teer gewas, dat ons soo licht ontglijt!/Met soecken raecktet wech, met vinden

[21] J. CATS, *Proteus*, cit., p. 35.

isset quijt»)[22], ma alla gran parte dei lettori dell'epoca non può sfuggire l'eco di un ben più diretto riferimento: *vogel* (uccello) è voce popolare per indicare il pene, e il verbo *vogelen* (uccellare) per indicare il coito[23].

Queste incisioni si iscrivono iconograficamente in quel fecondo repertorio di immagini prese dalla vita quotidiana, di cui abbonda anche la cosiddetta 'pittura di genere' del Seicento olandese. Nell'emblematica un altro repertorio offre materiale per l'elaborazione di emblemi: quello della vita animale (molto presente anche nel *Maechden-plicht*). Come già nelle Scritture, nei bestiari medievali, e nella fiaba di discendenza esopica, il comportamento animale viene stilizzato (talvolta senza alcun fondamento reale) ed avvicinato al comportamento umano per istruire ed ammonire. È quanto vediamo in un emblema che unisce due animali antitetici, ad indicare altrettanto contrastanti atteggiamenti: la tartaruga e la scimmia. La tartaruga che porta sempre con sé la sua casa, e spesso vi si rinchiude, è la donna di buoni costumi che fa della sfera domestica il suo regno, e che non si mostra troppo spesso in strada custodendo il suo buon nome e la sua virtù. Il suo contraltare è la folle e rumorosa scimmia, che cerca il divertimento. La scimmia-corteggiatore preferisce compagne vivaci, allegre e disponibili, ma deve sapere che simili donne vanno evitate, poiché non saranno mai buone mogli[24]. Le immagini che evocano le virtù femminili acquistano particolare rilevanza nel contrasto con i loro pendant negativi, che evocano abitudini sbagliate, piccoli e grandi vizi o plateali contravvenzioni alle prescrizioni sociali e religiose.

Nella sezione dello *Spiegel van den ouden en nieuen tyt* dedicata all''onesto corteggiamento' due emblemi, ispirati ad altrettanti proverbi, invitano le fanciulle a custodire attentamente la loro virtù. Una bottiglia e una pentola servono a tradurre in immagine l'ammonimento. Un'elegante donzella porta fra le mani una bottiglia di vetro sottile; è concentrata sul suo prezioso carico e mette con cautela un piede avanti all'altro: basta un passo falso, infatti, dice il proverbio francese, per rompere la bottiglia (*Il ne faut qu'un faux pas pour casser la boteille*), che contiene un liquido volatile, pronto a sfuggire, che una volta perso non potrà essere recuperato[25]. Nell'emblema successivo vediamo in primo piano un cane che lecca lo stufato fuoriuscito da una pentola rove-

---

[22] J. CATS, *Proteus*, cit., p. 41.

[23] Vedi E. DE JONGH, *Erotica in vogelperspectief*, cit., p. 24.

[24] J. CATS, *Sinne- en Minnebeelden*, Rotterdam, Pieter van Waesberge, 1627, p. 286. Edizione monumentale: J. CATS, *Sinne- en Minnebeelden*, H. LUIJTEN (a cura di), Den Haag, Constantijn Huygens Instituut, 1996, ora disponibile in http://emblems.let.uu.nl/.

[25] J. CATS, *Spiegel van den ouden en nieuen tyt*, 's Gravenhage, Isaac Burchoorn, 1632, p. 101.

sciata; sullo sfondo la padrona sta facendo una sfuriata alla domestica che contrita abbassa la testa. Accanto a loro la figlia della padrona osserva la scena. È facile che un cane metta il muso in una pentola aperta, dice il proverbio olandese (*Een open pot, een open kuyl, daarin steekt licht een hond syn muyl*), ma è fin troppo chiaro che non si tratta di una lezione di ergonomia domestica. «Hai lasciato la pentola aperta!» urla la signora alla povera ragazza, «ormai il danno è fatto». La lezione potrà almeno servire a sua figlia: «Ma tu figlia mia […] segui ancor più attentamente il mio monito, e copri, mi raccomando, copri la pentola» («Maer ghy mijn dochter […] Let des te meer op mijn gebot/ En deckt, ey lieve, deckt den pot»)[26].

La chiesa in casa: il Matrimonio *e l'*Anello Nuziale

Il matrimonio è un affare serio. Cats è molto esplicito con le sue lettrici, e minaccioso sentenzia:

> Men smeet om uwen hals een jock van stale banden;
> Indien het wel geluckt, het is een groot gemack,
> Indien het qualick valt, het is een eeuwigh pack. [27]

> Un giogo d'acciaio vi serrerà il collo
> Se siete fortunate, sarà un grande piacere
> Se vi va male, sarà un eterno fardello.

È in *Houwelick*, e in particolare nei capitoli dedicati a fidanzate, mogli e madri, che le complesse questioni che riguardano questo grande passo vengono sviscerate dal padre Cats (che oltre che padre putativo dell'intera nazione, è anche padre di due figlie). Qui la parte testuale sopravanza decisamente quella figurativa. L'opera contiene solo qualche incisione di carattere emblematico, e vengono da Cats riutilizzati materiali precedentemente pubblicati per giungere a quella completezza (coprire tutte le fasi della vita delle donne) cui aspira. Per le fanciulle viene ripresentato il *Maechden-plicht*; segue, per le fidanzate, un nuovo dialogo fra donne, di simile fattura, su argomenti connessi al corteggiamento. Cats abbandona poi la forma dialogica

---

[26] J. CATS, *Spiegel*, cit., p. 104.

[27] J. CATS, *Houwelick*, Middelburgh, Jan Pieters. vande Venne, 1625 è la prima edizione. Per questo studio è stata consultata l'opera in J. CATS, *Alle de werken*, J. VAN VLOTEN (a cura di), 2 voll., Zwolle, De Erven J.J.Tijl, 1861-1862, I, p. 399. Utile per un primo approccio l'antologia J. CATS, *Huwelijk*, B. THIJS-A. SNELLER (a cura di), Amsterdam, Querido, 1993.

e in un continuum di versi scanditi e non sempre felici impartisce le sue lezioni per il matrimonio vero e proprio.

I consigli e le prescrizioni sono sempre perlopiù rivolti al solito pubblico femminile, ma non mancano regole e ammonimenti per padri, fidanzati e mariti. Il matrimonio è oggetto di interesse comune, poiché è pietra d'angolo dell'intero edificio sociale. I vincoli che con esso si contraggono sono definiti «sostegni della casa, travi della nazione, pilastri dello stato e calce della chiesa» («steunsels voor het huys, stijlen van de landen, stutten voor den Staet, en stoffe voor de kerck»)[28]. Per tenere in piedi la costruzione sono necessarie, oltre a una buona scelta iniziale, ogni sorta di attenzioni. Così dalla selezione di un buon partito al banchetto nuziale, dalla reciproca comprensione alla suddivisione di compiti e doveri, dalla cura della casa alla cura dei figli, passando per il sesso, la via migliore, la regola aurea da seguire, è la *middelmaet*, la giusta misura.

La *middelmaet* va ricercata nelle qualità del futuro sposo e della futura sposa: troppa bellezza, troppa ricchezza, troppo divario fra i coniugi sono da evitare. Risulta chiaro, anche se molte pagine sono dedicate alla cura dei figli, che un aspetto di primaria importanza è proprio quello del rapporto di coppia. Cats invita ripetutamente gli sposi al dialogo e alla disponibilità, ma contemporaneamente a far notare al partner, con dolcezza ed fermezza, le sue mancanze: «Il rimprovero, anche se pesa, è solo un gesto amichevole / Un reciproco ammonirsi, una chiesa in casa» («De tucht, al valtse swaer, is enckel vriendewerck / Een onderlingh vermaen, een huyselijcke kerck»)[29].

In questa chiesa domestica è ovviamente inconcepibile che l'amore apra le porte al vizio, anzi all'adulterio: infatti, spiega Cats, si può commettere adulterio anche fra coniugi, quando la libidine regna nel letto degli sposi. La donna può allontanare questa tentazione con il suo onesto pudore: appena «toglie la veste deve indossare subito la vergogna» («als een jonge vrou haer kleet heeft uyt gedaen, / Soo moetse metter daet de schaemte trecken aen»)[30]; l'uomo deve ricordare che «il piacere è tollerato come conseguenza, non come fine» («De lust wordt by gevolgh, niet als een wit, gedult»)[31]. Il tema della procreazione, che dalla carnalità discende, viene affrontato con una serie di indicazioni pratiche in forma di metafora: nel caso che la gravidanza non arrivi, ad esempio, la donna ha il diritto di far scendere dalla carrozza colui che vi è salito (ovvero di recedere dal matrimonio); l'uomo non dovrà arare

[28] J. CATS, *Houwelick*, cit., p. 400.
[29] *Ivi*, p. 421.
[30] J. CATS, *Houwelick*, cit., p. 522.
[31] *Ivi*, p. 523.

il campo che ha già seminato, pena la rovina del raccolto (il sesso durante la gravidanza può essere rischioso). A beneficio del popolo olandese, Cats non rifugge da argomenti scabrosi, anzi, secondo alcuni contemporanei indulge fin troppo volentieri in simili faccende, se è vero che Vondel lo chiama, in un versetto satirico, *Jaap Priaap* (Giacomino Priapo)[32].

Anche nella più seria delle sue opere sul matrimonio Cats non tace su casi di stupro, di adulterio, di smodato ardore. Se *Houwelick*, opera di ambizione enciclopedica ma di ispirazione essenzialmente pratica, si diffonde su una quantità di aspetti disparati, combinando strumenti diversi (dialogo, immagini, inserti di versi da opere precedenti, citazioni, poesia didascalica) con effetto piuttosto disomogeneo, più limpido e coerente appare invece il progetto sottostante a *De proef-steen van den Trou-ringh*. A questo suo voluminoso «figlio di carta» (così Cats definisce l'opera nell'introduzione) l'autore affida la funzione di banco di prova, pietra di paragone (come dice il titolo) del matrimonio. Il repertorio di esempi, ispirati dal Vecchio Testamento, da autori antichi come Plutarco e Ovidio, da autori delle letterature volgari europee come Boccaccio e Cervantes, serve da insegnamento a coniugi, o futuri coniugi: l'intera storia dell'uomo, guidata dalla Provvidenza, è fondata sul matrimonio. L'unione di Eva e Adamo nell'Eden ne è il primo modello[33]. A seguire altri modelli positivi o negativi servono a indicare la retta via in un'ampia casistica di buoni e cattivi sentimenti, avventure e sventure, danni e risarcimenti legati a questioni amorose e matrimoniali. Ogni 'caso' trattato viene da Cats presentato nella forma di una novella in versi, letta e commentata da due interlocutori, un giovane che deve ancora sposarsi, pieno di dubbi e di curiosità, e un saggio vedovo.

L'opera si configura quindi come una raccolta di novelle, un genere fortunato nel Rinascimento, e già presente in traduzioni e opere originali nei Paesi Bassi[34]. L'innovazione di Cats consiste nell'uso del verso e nella decisa impostazione didattica dell'insieme. Il matrimonio esce dalla sfera domestica, nazionale, che Cats ha ormai trattato sotto tante diverse angolazioni, e diventa legge universale. Nella sezione conclusiva del libro si celebra

---

[32] Vedi K. TER LAAN, *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*, Den Haag-Djakarta, G.B. van Goor Zonen's Uitgeversmaatschappij, 1952², p. 418.

[33] Vedi J. CATS, *Verhalen uit de trou-ringh*, J. KOPPENOL (a cura di), AUP, Amsterdam 2003, pp. 2-10, che fornisce una buona introduzione agli argomenti trattati e presenta una selezione di novelle tratte dall'opera. Vedi anche J. KOPPENOL, *Adam en Eva in het paradijs van Jacob Cats*, «Literatuur», XIX, 2002, pp. 330-338.

[34] Di D.V. Coornhert è la prima traduzione del *Decameron* di Boccaccio, uscita nel 1564; vi sono precedenti esempi di raccolte originali di racconti 'scherzosi' (*kluchtboeken*), lettura assai apprezzata dal pubblico.

l'unione fra Dio l'uomo nella forma di un matrimonio: Cristo si unisce all'anima del credente o alla chiesa, e il cerchio si chiude.

È impensabile che il successo di *Trou-ringh*, anche nella sua epoca, fosse legato alle sue non sempre ispirate pagine conclusive. La sua forza è nella leggerezza dei racconti in versi, coloriti di vividi dettagli (spesso aggiunti da Cats alle più spoglie fonti), e nell'articolato lessico dei sentimenti e delle emozioni qui dispiegato. Gli autori tanto spesso citati, nelle precedenti opere di Cats, in calce a pagine dai versi semplici e dalle vivide immagini, vengono in *Trou-ringh* rimpastati in un universo intertestuale, con ampie licenze dell'autore. Nella novella ispirata a quella boccacciana di Federico degli Alberighi (IX), ad esempio, la penna di Cats, distaccandosi dall'originale, riempie di subitanea passione e spontaneità dei gesti una figura di donna che finalmente si converte all'amore:

Haer gansche sinnen mallen,
Haer breyn dat suyse-bolt, meer alsset is gevvent,
Gelijck een vvagen doet die sonder voer-man rent.
Sy berst ten lesten uyt, sy voelt haer geest ontfermen,
Sy valt den joncker toe, en perst hem in haer ermen,
Sy geeft hem boven dat een onvervvachten kus,
Sy recht haer vveder op, en seyt ten lesten dus:
Svvijgt, trouvve ridder, svvijgt, 't is langh
genoegh gesproken,
Ghy hebt door langh gedult mijn steenigh
hert gebroken.

Tutti i suoi sensi si rimescolano
Il suo cervello, più dell'usato, è in subbuglio
Come una carrozza che corra senza guida.
Infine erompe nel suo animo la compassione,
Si getta sul cavaliere, lo serra fra le braccia
E gli dà perfino un inatteso bacio.
Poi si ricompone, e dice così infine:
Taci, fedele cavaliere, taci, hai
Parlato abbastanza:
Col tuo lungo pazientare hai spezzato il mio cuore
di pietra.[35]

[35] J. CATS, *De proef-steen van den Trouringh*, Hendrick van Esch, Dordrecht 1637, p. 226.

Fig. 1. Emblema 35 in Jacob Cats, *Maechden-plicht* (1618)

Fig.2. Emblema 21 in Jacob Cats, *Sinne- and minne-beelden* (1618)

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. Bredero[1], 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 spreeckent uyt haar geest, dees leerent uyt een rol (vss. 1444-1461).

Beh, ieri pomeriggio siamo stati al Dam,
e i compari arrivavano uno dopo l'altro,
così abbiam 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 pensisola 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 commerciali[2]. 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 assumono 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 confessioni[3].

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 1585[4]. Il ragazzo parla però anche di «andere uytlandtsche» («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 ruoli[5].

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 città[7].

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 ovviamenti 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 consenso[8].

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 semianalfabeti[9], 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 kroon[10] (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 corona[11].

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 1632[13]) 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 Amsterdamse Schouwburg. Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers 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 gheschienis 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'ipirerà 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 traposti 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 1619[14]. 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. Warenar si commuove tenendo in braccio il nipotino neonato e abbandona l'avarizia. I personaggi della vecchia generazione (Warenar, 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 *Geeraerdt 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.

Warenar 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 trama[15]. La differenza sta nell'approccio al testo classico: Hooft ha la perizia filologica del fine letterato[16], Bredero invece, come racconta nella dedica del testo a stampa ai signori latinisti, non ha studiato Terenzio a scuola[17], né ha potuto leggere l'*Eunuco* in orginale, 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, *Warenar*, 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 Capitan Spaventa della Commedia dell'arte) e che risulterà essere la sorellastra della donna. Identico anche l'espediente 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 identicità 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 ijv'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 compartecipanti
del commmercio 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 1602[19]. 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 Kaserlaijcke stadt Hantwerpen groot en raijck,
Ick gheloof nau dat de Son beschaynt uwes ghelaijck (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 farsesche[20].

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 commisera:

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 gist'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 culturali[21]. 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 wispeltuur.
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, verstaeje 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 sommighe 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 spreecken
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 scherpheyt 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 quotidiani'[22], 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 olandese[23]. 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 anacronismi[24].

---

[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 pubblica[25]: 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 *Geeraerdt 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 padre[28]. Così è anche nella profezia finale del fiume Vecht, con cui si chiude il *Geeraerdt 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 1611[29]. Di quali eventi si tratta? Della cattura e uccisione (intorno al 1300) del conte d'Olanda Floris V da parte di nobili congiurati (Geeraerdt 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 versturven 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, *Geeraerdt van Velsen, Baeto, of Oorsprong der Hollanderen*, H. DUITS (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 Huldinghe 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 toegheseydt
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 sudditi[30].

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 Batavicae* (*Antichità della Repubblica Batava*) del 1610[31] in cui sosteneva che già i Batavi, mitici progenitori dei neerlandesi, fossero retti da un perfetto *regimen mixtum* secondo l'ideale arististotelico; così pure la contea

[30] P.C. HOOFT, *Geeraerdt 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 attribuirla e di revocarla; non presso il sovrano, né presso il popolo. È per questo che nemmeno Geeraerdt 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 senecana[32]. Nel *Geeraerdt 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 Geeraerdt 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 Europa[35]. 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 retorico[36]. 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 soprendersi del retrogusto amaro lasciato da quest'opera, come dice Vondel nella lettera dedicatoria a Ugo Grozio[39]: 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 wraakghierigheidt en vruchtelooze weeklachten. 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 imitazione[40]. 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 successivi[41], 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 riconosciutole 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 decisivo[42].

---

[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 Rivolta[43]. 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 civile[44].

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, Gijsbreght, evoca l'antecedente di Guglielmo d'Orange di Van Hogendorp: il padre della patria, campione della tollerenza 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 calvinismo[45].

[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)

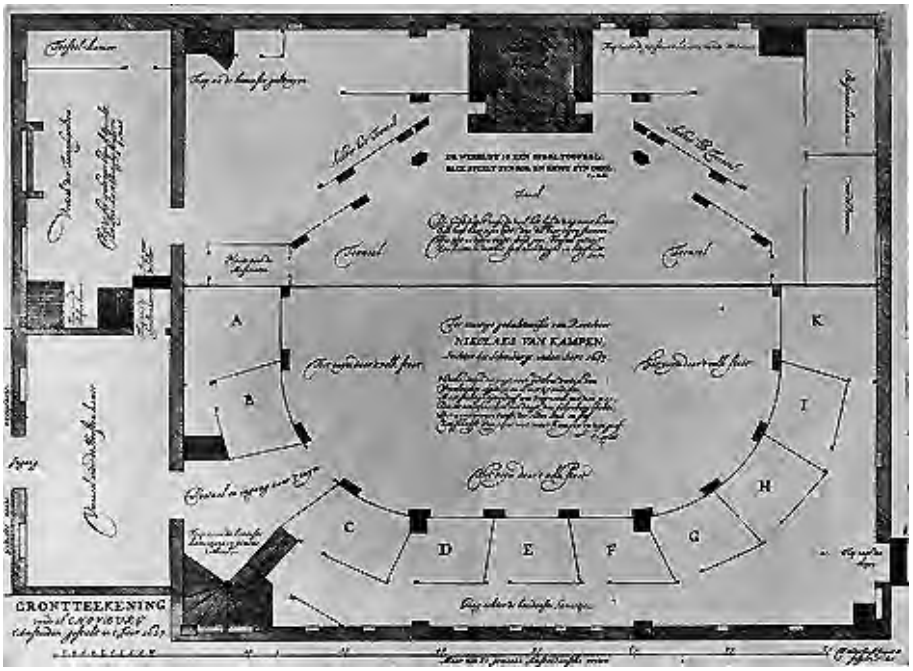


Fig. 2. W. van der Laegh, Planimetria dello Schouwburg di Amsterdam, 1658 (incisione)

MATTEO TROMBIN

NEL NOME DI CARTESIO
TRADUTTORI ED EDITORI, LINGUA E IDEOLOGIA

La Repubblica degli editori

Mai si erano visti nella storia europea la dinamicità delle opinioni, e il contrasto sociale forte ma produttivo che si videro nel Seicento su quel lembo di terra con vocazione da grande potenza economica e culturale che era la Repubblica delle Province Unite. Non fu certo un caso che i *Discorsi e dimostrazioni sopra due nuove scienze* di Galileo, messi al bando in Italia, venissero stampati a Leida da Elzevier nel 1638. Né fu un caso che Cartesio vivesse nella Repubblica per ben vent'anni, dal 1629 al 1649, scrivendovi e pubblicandovi le sue opere più importanti, o che Spinoza, pur con serio pericolo, potesse esprimervi le proprie dissacranti idee.

La Repubblica era il crocevia delle dottrine più disparate e il Calvinismo più ortodosso, per quanto elevato a Chiesa ufficiale, quella più numerosa e influente, non riuscì mai – nonostante i ripetuti tentativi, specie nel secondo decennio del Seicento – a tacitare le altre confessioni, che erano spesso il veicolo delle nuove idee. Nella Repubblica vigeva il permesso di professione, se non di culto, di qualsiasi confessione cristiana, e anche del giudaismo. La tensione tra i due poli dialettici di Statolderato e poteri locali, e tra Chiesa di Stato e altre chiese riformate, accanto alla forte preponderanza di ceti medi e all'espansione commerciale nei mari di mezzo mondo, scongiurarono la sclerotizzazione della società e del binomio Stato-religione, che invece prese piede nelle sempre più stagnanti Spagna e Italia, soprattutto a causa della Controriforma.

La scena culturale si andò evolvendo di conseguenza, con un fervido dibattito accademico, ma anche condotto al di fuori dalle università, sempre più spesso non in latino o in francese, bensì in neerlandese, lingua che si andava emancipando in quasi tutti i settori. Ne erano protagonisti personaggi di notevole spessore, di varia provenienza e intenti, di differenti confessioni religiose, dai mestieri più disparati, desiderosi di scendere in campo nella pubblica arena.

Un ruolo significativo nelle dinamiche culturali di questo periodo fu rivestito in particolare dagli editori, che erano spesso anche stampatori e librai. Jan Rieuwertsz. ne è un buon esempio, poiché la sua attività rappre-

senta uno snodo fondamentale nella diffusione delle opere di Cartesio e anche nella loro ricezione, da parte degli scienziati e intellettuali olandesi. Rieuwertsz. fu nominato editore ufficiale di Amsterdam nel 1675, come Blaeu lo era stato nella prima metà del Seicento. Willem Jansz. Blaeu[1], stampatore-editore-libraio e matematico, fu il maggior editore di opere matematiche e letterarie di questo periodo. Nel Cinquecento una condotta editoriale ben precisa e motivata era stata tenuta anche due altri grandi editori: Plantijn e Elzevier. Christoffel Plantijn[2] fu il maggior editore della seconda metà del Cinquecento. Di origine francese (Christophe Plantin), inizialmente lavorò ad Anversa, ma dal 1576 si spostò a Leida, dove divenne stampatore ufficiale della neonata università protestante, fondata dopo la liberazione dall'assedio spagnolo. Nel 1585, in controtendenza rispetto all'emigrazione di calvinisti delle province meridionali verso il nord, fece ritorno ad Anversa. Pubblicò diverse bibbie in latino, il dizionario *Tetraglotton* di Kiliaan[3], dove accanto al latino, al greco e al francese fece la sua comparsa il neerlandese, e le opere volgari più importanti del grande matematico, nonché strenuo difensore e promotore del neerlandese, Simon Stevin. Una prospettiva più internazionale ebbe invece Elzevier, editore a tutt'oggi esistente e che grazie alla sua fama è entrato anche nel lessico dell'italiano giornalistico, dando il nome all''elzeviro'. Pure Elzevier ricoprì il ruolo di stampatore ufficiale dell'università di Leida, con opere di grande rilevanza internazionale: i già citati *Discorsi* di Galileo, Stevin, Viète, Scaliger, Justus Lipsius, Snellius, Heinsius, e tanti altri. L'ottica *extra fines* di Elzevier lasciava invece poco spazio al neerlandese e alla sua difesa contro il greco, il latino e il francese. Elzevier testimonia comunque dell'atmosfera che gli intellettuali stranieri percepivano come 'tollerante' ed emancipata all'interno della Repubblica.

---

[1] Dopo aver studiato con Tycho Brahe ed essersi impratichito nella costruzione di strumenti geografici, Blaeu tornò nelle Province Unite e si dedicò anche al disegno di mappe di Stati e mappamondi. Il suo atlante più famoso, che poi darà alle stampe il figlio Jan, è l'*Atlas Maior*, detto anche *Atlas Novus*, del 1635.

[2] Nel 1578, Plantijn divenne editore ufficiale della chiesa protestante, nel periodo della guerra con la Spagna. La tipografia crebbe a tal punto da arrivare a contare 70 dipendenti, organizzati, su ispirazione dello stesso Plantijn, in uno dei primi sindacati della storia. La tipografia fu anche un fondamentale centro di irradiazione dell'Umanesimo: pubblicò infatti tutte le opere di Justus Lipsius e di molti altri umanisti.

[3] C. KILIAEN, *Etymologicum Teutonicae linguae sive dictionarium Teutonico-Latinum*, Antwerpen, Plantijn, 1562.

Jan Rieuwertsz: l'editore

Con l'esodo di fiamminghi seguito alla chiusura del porto di Anversa una nutrita schiera di anabattisti fiamminghi e anversesi ripararono avevano riparato nelle Province Unite ingrossando le fila degli anabattisti del nord. L'insediamento degli anabattisti, spesso in odore di eresia, in territori dove già risiedevano membri di confessioni riformate aggravava vecchie tensioni e ne creava di nuove: tensioni concernenti dottrina, organizzazione e stile di vita[4]. In particolare, negli ultimi trent'anni del Cinquecento, entrò nell'uso la distinzione tra anabattisti 'fiamminghi' e 'frisoni', che in prima istanza fu solo geografica ma ben presto divenne confessionale. Negli anni '80 del '500, poi, ognuno dei due blocchi presentava una sua anima: da una parte le frange più intransigenti, dall'altra quelle più moderate. Il problema degli anabattisti, così come dei rimostranti, era che, a differenza di coloro che aderivano a chiese pubbliche (cattolici, luterani, ebrei), essi non avevano propaggini sufficientemente forti e autoritarie in Germania che potessero sostenere la loro condotta nelle Province Unite. Così l'Anabattismo olandese si frazionò notevolmente e gravitò nell'orbita di varie altre correnti e tradizioni, spesso molto differenti tra loro.

Jan Rieuwertsz. era membro della congregazione dei Mennoniti fiamminghi[5]: questo movimento era stato fondato nel Cinquecento da Menno Simonsz., un anabattista olandese, che aveva organizzato alcune comunità anabattiste moderate, in contrasto col radicalismo di Giovanni da Leida. L'editore partecipava anche alle riunioni dei Collegianti, che si tenevano proprio nel luogo in cui lavorava: *in 't Martelaersboeck* su Dirk van Assensteeg ad Amsterdam[6]. I collegianti, una costola dell'anabattismo moderato, erano così denominati per via dei 'collegi', le loro riunioni, istituite ad Amsterdam nel 1646 ad opera di Daniel de Breen, Adam Boreel e Cornelis Moorman. Differivano dai mennoniti conservatori per il loro rifiuto di ogni tipo di istituzione ecclesiastica. I collegi erano istituzioni laiche costituite da uomini, che consentivano a ogni credente di esprimere la propria opinione secondo la coscienza individuale[7].

---

[4] J. I. ISRAEL, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall: 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 396.

[5] La dottrina venne formalizzata da due seguaci di Menno nella confessione di Waterland, che rifiutava il dogma della trasmissione del peccato originale, la guerra e la violenza, e prescriveva sottomissione all'autorità laica solo a patto che non fosse in contrasto con i principi mennoniti.

[6] A partire dal 1675, egli si spostò sulla Beursstraat, sempre ad Amsterdam.

[7] L. SPRUIT, *Profezia e spiritualismo: i Collegianti nel Seicento olandese*, «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico testuali», XI, 2005, pp. 481-492, p. 492.

Non è un caso quindi che Rieuwertsz. pubblicasse le opere di Spinoza, che prese parte ai collegi. Nel 1693, usando lo pseudonimo di Henricus Künraht, riuscì a far pubblicare, nonostante l'iniziale riluttanza di Spinoza, la versione in neerlandese del *Tractatus Theologico-Politicus* affidata a Jan Hendriksz. Glazemaker, con il titolo di *De Rechtzinnige theologant, of godgeleerde staatkundige verhandelinge* (*Il teologo ortodosso, o trattato teologico-politico*). Rieuwertsz. pubblicava anche Galenus Abrahamsz. de Haan, di cui era un fervente discepolo, e altri mennoniti come J. Ph. Schabaelje, Tieleman Jansz. van Braght e Abraham Verduin. Ancora, Rieuwertsz mise il proprio colophon su molti *pamphlet* durante la *Lammerenkrijgh*, la 'guerra degli agnelli', che scoppiò quando De Haan tentò di convertire la comunità mennonita in un collegio.

L'importanza del *pamphlet* nel Seicento olandese è fondamentale. Vere e proprie guerre di *pamphlet* scoppiarono a più riprese, a seguito di *querelle* di diversa natura che interessarono il dibattito pubblico della Repubblica. Nel 1650, ad esempio, i Calvinisti ortodossi, a seguito di una forte recessione dovuta a vari fattori, scatenarono un vortice di *pamphlet*, in cui attribuivano l'alto costo dei beni di consumo, il collasso economico in Zelanda e la *débâcle* in Brasile alla vendetta di Dio contro lo *stadhouder*, poiché quest'ultimo non sosteneva adeguatamente la Chiesa Calvinista ufficiale, concedendo per giunta un troppo ampio raggio d'azione alle altre chiese e confessioni[8].

Anche la ricezione pubblica delle idee di Cartesio passò proprio attraverso i *pamphlet*. Nel 1637, il filosofo raccolse una sfida matematica in neerlandese da parte del matematico Jan Stampioen, facendosi scudo del prestanome Jacob à Waessenaer. Vinse la sfida grazie al parere di una commissione giudicatrice di professori universitari, proprio perché la questione era diventata di interesse pubblico, stimolata com'era da libelli e controlibelli. Dieci anni dopo, in quella disputa nota come *querelle* di Utrecht, Cartesio si vide pubblicamente tacciato di ateismo da parte di Gisbertus Voetius, il maggior esponente dell'ultraortodossa *Nadere Reformatie* (Riforma Ulteriore), un movimento di riforma all'interno della Riforma protestante cominciato negli anni '20, mirante ad una purificazione della vita religiosa e della società, e fu costretto quindi a difendersi. Arrivò addirittura a scrivere la propria apologia, con controaccusa, ai magistrati di Utrecht in una lettera in neerlandese, lingua in cui sapeva bene esprimersi[9]. Il dibattito in quegli anni si era fatto

[8] J. I. ISRAEL, *The Dutch Republic*, cit., p. 802.

[9] La questione concernente tale lettera, che comparve sia in latino che in francese che in neerlandese, è alquanto complessa. Per farsene un'idea chiara, si rimanda all'introduzione in R.

acceso e più volte Cartesio ne temette le conseguenze, tanto che cominciò a dubitare della famosa 'tolleranza' delle Province Unite. Un'ennesima *querelle*, dopo la morte di Cartesio nel 1650, generò un vortice di *pamphlet* che rispecchiava il dibattito pubblico, ormai incrudelito, tra cartesiani olandesi e sostenitori di Voetius. La guerra tra Cartesianesimo e Aristotelismo pervadeva ora non solo il dibattito su scienza, filosofia e teologia della Repubblica, ma cominciava ad invadere la politica e il confronto tra fazioni partitiche, non rimanendo confinata all'interno del consiglio cittadino e dell'università, ma coinvolgendo anche il concistoro statale, e oltre[10].

La libertà di opinione che si poteva riscontrare nei collegi e il rifiuto delle istituzioni religiose erano guardati con sospetto dalle autorità e avversati dai calvinisti ortodossi, dell'ala controrimostrante. Le sorti dei collegianti si intrecciarono così con quelle di un'altra frangia dell'Anabattismo: il Socinianesimo. Fondato da Fausto e Lelio Sozzini nel secondo Cinquecento, esso si basava sul rifiuto del dogma trinitario e sulla negazione della divinità di Cristo. Si opponeva inoltre all'istituzionalizzazione della religione e sosteneva che il Vangelo fosse solo una guida morale per l'uomo: in pratica esacerbò alcune tendenze dell'umanesimo erasmiano. Ben si comprende allora come i sociniani potessero essere considerati sovvertitori dell'autorità costituita e eretici e tacciati di ateismo. Nelle Province Unite la presenza di sociniani squisitamente olandesi era scarsa, e il grosso dei sociniani era costituito dai cosiddetti 'Fratelli Polacchi', in sostanza da rifugiati. Difatti, la tolleranza vigente nella Repubblica esisteva finché una dottrina o un pensiero non destituivano di fondamento il concetto di 'istituzione' in senso lato. Ciò significa che mentre altre correnti religiose erano tollerate, seppure a fatica, quelle che sostenevano il rifiuto dell'autorità e supportavano l'ecumenismo erano considerate indifendibili. L'epiteto di 'sociniano' veniva nel secondo Seicento attribuito a quei personaggi che il calvinismo ortodosso riteneva socialmente pericolosi. Così sarebbe rimasto ancora per lungo tempo, visto che ancora nel Settecento sociniano sarà sinonimo di ateo o miscredente.

Mennoniti, collegianti e sociniani erano quindi figure scomode nella Repubblica del Seicento. Lo stesso si può dire dei cartesiani che erano però trasversali, perché il Cartesianesimo non era una dottrina religiosa. Rieuwertsz. venne ripetutamente bollato come eretico, sociniano, mennonita, 'testa cal-

---

DESCARTES, *Verantwoordingh van Renatus Descartes aen d'achtbare overigheit van Uitrecht*, E.-J. BOS (a cura di), Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

[10] J. I. ISRAEL, *The Dutch Republic*, cit., p. 585.

da', collegiante, spiritualista[11]. Questa varietà di epiteti derivava dal fatto che i tre principali fronti della Riforma radicale (Mennonismo, Spiritualismo, Socinianesimo) si combinavano nel movimento collegiante, che diventò a quel tempo il *foyer* di uno sviluppo dell'universo filosofico europeo, anticipando alcune tendenze illuministiche.

Il nesso tra il Collegiantismo e il Cartesianesimo è evidente anche considerando la condotta editoriale di Rieuwertsz e i suoi ripetuti giudizi sul Cartesianesimo, a cui egli si riferisce come «scherpsinnige Philosophy van den vermaarden Descartes» («l'acuta filosofia dell'eminente Cartesio»). I cartesiani erano perseguitati a causa del loro razionalismo, e persino lo stesso Cartesio fu etichettato come ateo, meritevole quindi di condividere la sorte del filosofo italiano Giulio Cesare Vanini[12], all'epoca ben nota anche nella Repubblica: il rogo. Ovviamente tale accusa a carico di Cartesio e dei cartesiani era esaltata dall'orientamento copernicano, tanto che nella seconda metà del secolo iniziò una vera e propria guerra a colpi di *pamphlet* su questo tema tra seguaci di Cartesio e sostenitori di Gisbertus Voetius. Persino quando, negli anni '40, lo stesso Voetius ammorbidì le sue tesi in fatto di politica religiosa nella sua *Politica Ecclesiastica*, non retrocesse dalla condanna degli antitrinitarismi, primo fra tutti il Socinianesimo, che secondo lui minavano le basi della società cristiana. Ciò significa che Voetius pretendeva che le chiese dissenzienti tollerate (mennoniti e rimostranti, che erano orfane di disciplina teologica e di autorità, da una parte; riformati, luterani e cattolici dall'altra), fossero tenute sotto controllo costante per prevenire la propagazione di idee antitrinitarie nella società. Il Cartesianesimo era bersaglio primario di queste accuse, dunque, non solo perché razionalista, ma anche perché si annidava in molti esponenti delle chiese combattute da Voetius. Questa sorta di 'altro Cartesianesimo' è quindi costituito da membri di diverse confessioni religiose, per lo più da professionisti che non erano professori universitari e che partecipavano al dibattito pubblico a colpi di *pamphlet* in neerlandese. Una deriva politica che lo stesso Cartesio non condivideva e che tentò di scoraggiare.

---

[11] C. MANUSOV-VERHAGE, *Jan Rieuwertsz, marchand libraire et éditeur de Spinoza* in F. AKKERMAN-P. STEENBAKKERS (a cura di), *Spinoza to the Letter. Words, Texts and Books*, Leida, Brill Academic Publishers, 2005, pp. 237-252, p. 250.

[12] Voetius, il maggiore oppositore di Cartesio, riteneva infatti che il suo metodo portasse alla stupidità, ma soprattutto allo scetticismo e all'ateismo. Egli azzardò che Cartesio fosse quindi il 'secondo Vanini'.

Jan Hendriksz Glazemaker: il traduttore

Il pensiero di Cartesio, fondamentale nella storia della cultura occidentale, ebbe un'influenza decisiva anche nello specifico del contesto olandese, non solo per i suoi contenuti, ma anche per la lingua in cui era espresso, e la sfida che essa lanciava ai traduttori. Il primo volgare in cui vennero tradotte le sue opere francesi e latine fu il neerlandese: soprattutto il *milieu* collegiante intercettò l'importanza delle idee cartesiane e ne fece il baluardo delle proprie rivendicazioni politiche e della propria indipendenza ideologica rispetto all'autorità vigente.

Com'è logico, il neerlandese, una lingua ancora *in fieri* nei linguaggi settoriali, dovette affrontare nuove sfide di fronte alla complessità e novità della lingua di Cartesio. Anche se a un primo sguardo parrebbe il contrario, sia il latino che il francese di Cartesio presentano difficoltà peculiari. Queste difficoltà si trovò ad affrontare Jan Hendriksz. Glazemaker, a cui Rieuwertsz. affidò la traduzione di alcune opere del filosofo. L'attività di traduttore di Glazemaker si inquadra nell'ambito della grande produzione di traduzioni nelle Province Unite, soprattutto nel Seicento. Un fenomeno che ci consente anche di dare uno sguardo alle linee evolutive della lingua neerlandese.

Il discorso letterario in volgare era già stato sdoganato tempo addietro, ed ora erano filosofia e scienza ad avere bisogno di un'affermazione in volgare più vigorosa. La traduzione non era appannaggio di un'*élite* o di un solo orientamento culturale, bensì trasversale e, pur tra mille complicazioni, consentiva una varietà di prospettive senza pari nel resto d'Europa. Accadeva così che i collegianti propugnassero traduzioni inedite e spesso molto ardite, rispetto a un panorama filosofico generale in cui a prevalere in traduzione erano le opere di logica e di etica: basti citare More, Hobbes, Machiavelli, Lipsius, Epitteto, Keckermann.

Glazemaker si trovò a tradurre l'opera, sia francese che latina, di Cartesio quando già la bomba era deflagrata, e forse proprio per questo: la prima traduzione del *Discours de la méthode*[13], senza però i tre trattati annessi da Cartesio (Diottrica, Meteore, Geometria), risale al 1656. Una seconda, completa, traduzione dei trattati, dove si può verificare l'applicazione del metodo, uscì

[13] R. DESCARTES, *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences, plus la dioptrique les météores, et la géométrie qui sont des essais de cette methode*, Leida, Jan Maire, 1637.

nel 1659[14], in coincidenza con la traduzione della *Geometria* in latino da parte di un discepolo di Cartesio, Frans van Schooten il giovane. In pochi anni, Glazemaker divenne il maggiore, e in effetti il migliore, traduttore di Cartesio, e per giunta uno dei primi a guadagnarsi il pane principalmente grazie alla traduzione: un professionista, insomma. In realtà, al di là della mera dicitura 'traduttore', Glazemaker fu molto più di questo. Era mennonita e, come molti mennoniti moderati, partecipava ai collegi, e da ciò dipende il suo stretto rapporto con Rieuwertsz. Il lavoro e le ambizioni di Glazemaker erano modellate e stimolate dalle cerchie anabattiste da cui proveniva[15] e le sue traduzioni rispecchiavano le aspirazioni intellettuali della borghesia avulsa dal contesto accademico.

Le soluzioni traduttologiche adottate riflettono l'incoerenza del panorama linguistico neerlandese contemporaneo. Glazemaker dovette infatti attingere alla propria inventiva, barcamenandosi tra le varie tendenze. A quel tempo, era in stadio ormai avanzato il cosiddetto ampliamento funzionale del neerlandese: da lingua piena latinismi e francesismi nella terminologia settoriale, esso aveva iniziato un percorso di 'emancipazione', già dal secondo Cinquecento, verso una certa autonomia. Le scienze erano quindi un banco di prova molto importante, e lo sviluppo di una forte concezione meccanicistica nel Seicento rese inevitabile il dibattito sulla terminologia settoriale. Il neerlandese non doveva più giustificarsi per il fatto di venire usato come lingua veicolare, anche nell'apparato statale, ma doveva ora fronteggiare sfide linguistiche più specifiche. Tra i vari approcci secenteschi a tale ampliamento funzionale del neerlandese possiamo distinguere diverse tendenze. Aveva ancora i suoi seguaci la linea puristica che continuava a seguire i precetti di Simon Stevin non solo a livello teorico, ma anche prendendone a prestito termini e modo di argomentare (seguita ad esempio dal matematico Verroten). Un'alternativa era rappresentata dalla linea puristica 'nuova', quella di Kòk, Glazemaker e Meijer, che condividevano in parte la politica linguistica di Stevin, ma volevano adottare processi marcatamente etimologici di *word forming*. Le loro soluzioni provenivano da altri autori e traduttori, a seconda del contesto e della situazione, oppure erano farina del loro sacco. Si tratta della tendenza più dinamica e affascinante. A queste due tendenze si aggiungono ancora la linea anti-puristica, che si rifugiava in un pas-

---

[14] R. DESCARTES, *Proeven der wysbegeerte of redenering van de middel om de reden wel te beleiden, en de waarheit in de wetenschappen te zoeken. De verregezichtkunde, verhevelingen en meetkunst*, trad. J.H. GLAZEMAKER, Amsterdam, Tymon Houthaak, 1659.

[15] C.L. THIJSSEN-SCHOUTE, *Jan Hendriksz Glazemaker. De zeventiende eeuwse aartsvertaler* in EAD., *Uit de Republiek der Letteren*, 's-Gravenhage, 1967, p. 207.

sato linguistico reazionario, in modo polemico o con un atteggiamento di inerzia, i cui esponenti di solito appartenevano all'*élite* accademica e la linea moderata, che univa varie tendenze, a volte ripescando termini presteviniani o addirittura basso-medievali ormai in disuso, altre volte invece incrociando tendenze puristiche o persino anticipando tendenze future (come Abraham de Graaf).

Tra i vari dizionari, è da menzionare almeno il *Nederlandse Woordenschat* (Lessico Nederlandese, 1654) di Lodewijk Meijer, che apparteneva al circolo di Spinoza e partecipava ai collegi. Nel 1666 fece pubblicare anonima la sua *Philosophia Sacræ Scripturæ Interpres* (*Filosofia interprete delle Sacre Scritture*), in forte odore di eresia in quanto subordinava l'interpretazione della Bibbia alla filosofia, e che alla fine venne bandita insieme proprio al *Tractatus Theologico-Politicus* di Spinoza. Il suo dizionario latino-neerlandese fu stampato da Thomas Fonteyn, ma pubblicato congiuntamente da Jan Hendriksz. Boom e da Jan Rieuwertsz. Nel suo *Woordenschat*, Meijer si dichiara contro ogni sorta di barbarismo (*ontaal*) e di assenza di regole (*wanspraak*), proseguendo così il pensiero di Stevin. Tuttavia aggiunge anche una *nuance* politica molto forte, dichiarando nella prefazione che Francia, Spagna e Italia hanno cercato in tutti i modi di arricchire la propria lingua, mentre

> wy Nederlanders, die, in kunde van letteren en wapenen, niemand toegeven, zullen onze Moedertale, welke wy ten koste van zo veel bloets […] benevens onze vryheit […] ongekreukt verdaadigt hebben, nu tegenwoordighlyk, lafhartigh en met de armen over elkanderen, van uitlandigen […] laten bezoetelen.

> noi olandesi, che non siamo inferiori a nessuno nelle lettere e nelle armi, lasciamo che la nostra Madrelingua, che abbiamo difeso a costo di così tanto sangue […] per la nostra libertà […] adesso sia tanto vile e pigra […] da farsi insozzare dagli stranieri.[16]

Lo stesso sentimento 'nazionalistico' che aveva animato Stevin riemergeva quindi nel secondo Seicento con più vigore, anche a causa della nuova situazione politica, in particolare delle guerre con Francia e Inghilterra. Nel 1672, a seguito dell'attacco a sorpresa ai danni della Repubblica organizzato da Luigi XIV di Francia insieme ad altre potenze europee, Guglielmo III d'Orange fu eletto alla guida delle Province Unite dopo un lungo periodo senza *stadhouder* (dal 1650) in cui il potere era stato affidato al Gran Pensionario.

---

[16] L. MEIJER, *Woordenschat*, Amsterdam, Jan Boom, 1745, p. IV.

La differenza fra Meijer e Stevin sta non risiede però tanto nelle teorie sulla lingua, quanto nella scelta delle soluzioni linguistiche specifiche. Ben pochi lessemi steviniani compaiono in Meijer, mentre più spesso vi si trovano convergenze con puristi contemporanei, quali Glazemaker e Lodewijk Allardus Kòk, fratellastro di Meijer che tradusse opere filosofiche di Burgerdijk, e con le Camere di Retorica.

Le difficoltà poste da una lingua neolatina intrisa di scolasticismi e dalla novità del pensiero e della terminologia di Cartesio vengono superate attraverso meccanismi etimologici molto raffinati. L'etimologia consente infatti più forti richiami, correlazioni e opposizioni, perché in neerlandese essa è più trasparente che in francese, soprattutto per quanto riguarda prefissi, infissi e suffissi. Senza contare, ovviamente, che in tal modo si dà risalto alla radice significativa della parola, che si piega di volta in volta alle sfumature del contesto componendosi con altri 'pezzi', in una specie di *puzzle*. Un esempio è la radice –*beeld*–, che indica 'immagine; figura'. Vista l'importanza attribuita da Cartesio all'immagine, all'intuizione, all'idea, all'immaginazione, Glazemaker utilizza sempre per tutti i concetti correlati la radice –*beeld*–, modificandola di volta in volta: così 'espèces intentionnelles' diventa 'ver**beeld**ige gedaanten', 'imagination' diventa 'in**beeld**ing', 'idée' è 'denk**beeld**', 'image' è '**beelt**je'. Ma ciò che più attira l'attenzione è la resa del termine 'immaginario' riferito ai numeri nella *Geometria* del 1637, introdotto da Cartesio per la prima volta proprio nel *Discours*. Il filosofo adotta 'imaginair', e Glazemaker, coerentemente, traduce coniando l'aggettivo 'inbeeldig' che avrà una vita sorprendentemente lunga prima di essere soppiantato dal francesismo 'imaginair', unica possibilità del neerlandese moderno per definire un numero immaginario.

Abraham de Graaf: il matematico

Nelle mani di Cartesio, Newton e altri, la matematica era diventata la via maestra per la comprensione della filosofia naturale, e il *more geometrico* il principio cardine per arrivare al cuore della conoscenza del mondo[17]. Da qui nacque il prospetto di una *mathesis universalis* che, da scienza universale della quantità come tale che abbracciava tutte le discipline specifiche matemati-

[17] F.J. DIJKSTERHUIS, *Constructive thinking: a case for Dioptrics* in L. ROBERTS ET AL. (a cura di), *The Mindful Hand. Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialization*, Amsterdam, Knaw, 2007, p. 19.

che, tendesse a divenire espressione dell'unico sapere razionale[18]. Dallo stesso presupposto e dalla stessa esigenza di mediazione partì anche Abraham de Graaf.

Abraham de Graaf era matematico ed esperto di navigazione. Nel 1655 venne battezzato nella comunità fiamminga anabattista di Amsterdam. Per alcuni anni soggiornò presso la casa di Sybrant Cardinael, uno dei più grandi matematici olandesi, correligionario di De Graaf, di cui Glazemaker sposò la figlia Cathalijntje. Ma l'aspetto più interessante della vita di De Graaf è la sua amicizia con Galenus Abrahamsz de Haan, *leader* dei Collegianti, che spinse anche De Graaf ad aderire al movimento. Una delle sue opere più scopertamente cartesiane e controcorrente, l'*Algebra*, venne pubblicata proprio da Jan Rieuwertsz. nel 1672.

De Graaf mise in pratica nelle sue opere i principi cartesiani divulgandoli in neerlandese. I suoi libri, corredati di molti esempi pratici, erano rivolti a studenti da 'iniziare' alla matematica. Questa prassi non era nuova nel contesto olandese: già dal Cinquecento erano in uso libri scolastici in volgare costruiti come quelli di de Graaf, chiamati *rekenboeken* ('libri di calcolo'), che erano stati la fucina dell'uso linguistico scientifico. De Graaf adottò quindi una forma tradizionale, ma innovandone sostanzialmente il contenuto.

L'influenza di Cartesio su quest'autore è prima di tutto nelle premesse, e si riverbera poi sulle scelte linguistiche. A monte sta la dicotomia cartesiana tra 'confuso' e 'complesso' da una parte, e 'chiaro' e 'distinto' dall'altra. L'importanza di quest'ambito lessicale è ben colta da De Graaf, specialmente nei suoi *Beginselen van de Algebra ofte Stelkonst volgens de manier van Renatus Des Cartes*[19] (*Princìpi di Algebra secondo la maniera di Renato Cartesio*), pubblicato sempre da Jan Rieuwertsz. Il libro può essere considerato un *leerboek* ('libro di testo') per principianti, che tenta di coniugare l'antica tradizione con il nuovo metodo cartesiano. È in sostanza un'applicazione con scopi didattici del nuovo metodo che, lungi dall'essere mera imitazione, varca la soglia dell'algebra passando in rassegna la vecchia scuola di matematici, quelli euclidei, e quella nuova, dei cartesiani. Alla base della materia infatti De Graaf pone il motto «met de beginzelen klaarlyk voor te dragen» («proponendo chiaramente i princìpi»), e attorno a questo attiva una costellazione semantica appartenente all'area del 'chiaro e distinto'. A ciò fa da contraltare l'accento posto sul polo opposto, e non dialettico, dell'oscuro e indistinto.

---

[18] G. CRAPULLI, *Introduzione a Descartes*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 23.

[19] A. DE GRAAF, *De beginselen van de algebra of stelkonst, volgens de manier van Renatus Des Cartes, verklaart met uytgelezene voorbeelden, zoo wel in de meetkonst, als in de rekenkonst*, Amsterdam, Jan Rieuwertsz, 1672.

Prendiamo due esempi. Per la prima area, quella del chiaro e distinto, spicca il verbo *ontbinden* (e derivati) per significare 'risolvere (un problema *et sim.*)', che troviamo frequentemente nell'*Algebra*. In questo senso è rarissimo trovare *ontbinden* in tutta la letteratura, poiché di solito vengono usati *oplossen* e il prestito latino *solveren*. Ma perché discostarsi tanto dall'uso per un termine-chiave del discorso matematico? Qui gioca un ruolo l'influenza diretta di Cartesio. Quest'ultimo infatti utilizza l'espressione 'démêler un problème', piuttosto che 'résoudre un problème'. 'Démêler' in effetti significa più propriamente 'sciogliere; districare; sbrogliare; chiarificare', e Cartesio lo usa per sottolineare l'aspetto di 'soluzione per mezzo di decomposizione': da confusione e intrico (effetto del *mêler*, mescolare) a chiarezza e districamento, espresso tramite il prefisso *dé-*. Allo stesso modo e attraverso la stessa procedura è formato *ontbinden* da De Graaf, che rimarca che non esiste soluzione senza decomposizione (come afferma la seconda regola del metodo cartesiano). Ma questo non è l'unico caso: molti avverbi asseverativi, molti verbi del genere, molti sostantivi concorrono a circoscrivere questo insieme semantico.

Per la seconda area semantica, quella dell'oscuro, de Graaf impiega cartesianamente una vasta gamma di soluzioni, con alta frequenza, che ci consentono di capire che l'oscurità, la falsità, l'errore, la complessità, la superfluità non possono costituire le basi di un metodo universale. Tra queste, nella *Geheele Mathesis*, che è un'estensione dell'*Algebra*, è sorprendente ritrovare 'inbeeldig' nel significato di 'immaginario', riferito ad un numero. Per Cartesio una radice immaginaria era infatti semplicemente impossibile, e quindi falsa.

Glazemaker, De Graaf, Rieuwertsz. e molti altri intellettuali legati ai mondo del dissenso religioso e filosofico ci consentono di cogliere la cifra culturale del mondo non accademico. Si tratta di commercianti e professionisti, perlopiù autodidatti, che perseguono una propria condotta etica coerente con l'ambiente religioso dal quale provengono e spesso influenzano lo stesso mondo accademico dal quale sono avulsi – per quanto i due mondi siano spesso osmotici.

Nomi e pseudonimi

Rieuwertsz., a causa dell'irriverenza di alcune sue pubblicazioni, era spesso portato a usare un luogo di pubblicazione falso: il *Tractatus* spinoziano, stampato ad Amsterdam, porta nel colofone 'Amburgo' per via della censura

del libro da parte delle autorità della Repubblica. Nelle edizioni *in-quarto* egli si serve del già citato pseudonimo di Henricus Künraht o Künrath, in quelle *in-ottavo* si propone come Jacobus Paulli, Isaacus Herculis, Carolus Gratiani e ancora Henricus Künraht[20]. Lo pseudonimo di Künraht, quello più in voga, non è casuale: era il nome di un rosacrociano e alchimista tedesco del sedicesimo secolo, che aveva pubblicato una quantità enorme di titoli ed aveva avuto una diffusione ben oltre i confini tedeschi. È risaputo, benché sia un tema molto controverso, che il giovane Cartesio non era indifferente ai Rosacroce, una confraternita nata nel XVII secolo in Germania, che coniugava la tradizione ermetico-cabalistica rinascimentale con l'alchimia. Che il suo sentimento fosse di avversione, interesse o adesione, non è dato sapere con certezza. Non si dimentichi però che *novatores* come Cardano o Della Porta compaiono testualmente nelle opere di Cartesio, e che alcuni ritengono che la pratica gratuita della medicina, i frequenti spostamenti, la ricerca della longevità siano tutte caratteristiche del filosofo riconducibili ai Rosacroce[21]. Vista la venerazione di Rieuwertsz. per Cartesio, combinata alla nascita di un particolare interesse verso l'alchimia nei Paesi Bassi del secondo Seicento, possiamo forse comprendere il perché di tale pseudonimo arcano che Rieuwertsz. utilizzò. Il movimento collegiante tendeva a fagocitare ogni branca del sapere, perché riteneva non fosse da escludere che si potesse trarre beneficio da qualsiasi disciplina e *modus cogitandi*. Anche Rieuwertsz., come altri editori di Amsterdam quali Jan Jansz. (che potrebbe essersi celato sotto lo pseudonimo di Hans Fabel), Henricus Betkius, Jan Jansz. van Waesberge, si specializzò nella produzione di libri ermetici, mistici and alchemici, in particolare di autori che vivevano ad Amsterdam, come Comenio. In molti casi questi produttori di libri erano supportati da mecenati di Amsterdam: Van Beyerland, De Geer padre e figlio, Coenraad van Beuningen e anche un non-amstelodamese, il sindaco di Arnhem Gozewijn Huygens.

L'orizzonte culturale di Rieuwertsz. appare insomma alquanto ampio ed innovativo. Se infatti andiamo ad esaminare gli emblemi che Rieuwertsz. immette nei colofoni, abbiamo le prove di tale 'ecumenismo culturale'. Il simbolo che appare ad esempio sull'*Algebra* di De Graaf del 1672 è un braciere da cui si alza una fiamma ardente che diffonde luce tutt'intorno, contornata da festoni decorativi e sottoscritto dalla parola OMNIBUS, 'per tutti': un chiaro messaggio 'illuministico' che potremmo definire mediano tra la *res cogitans* cartesiana e il culto della ragione proprio di quello che sarà

[20] C. G. MANUSOV-VERHAGE, *Jan Rieuwertsz*, cit., p. 244.
[21] G. CRAPULLI, *Introduzione a Descartes*, cit., pp. 36-37, *passim*.

l'Illuminismo, di cui la società della Repubblica del Seicento è una delle culle più importanti.

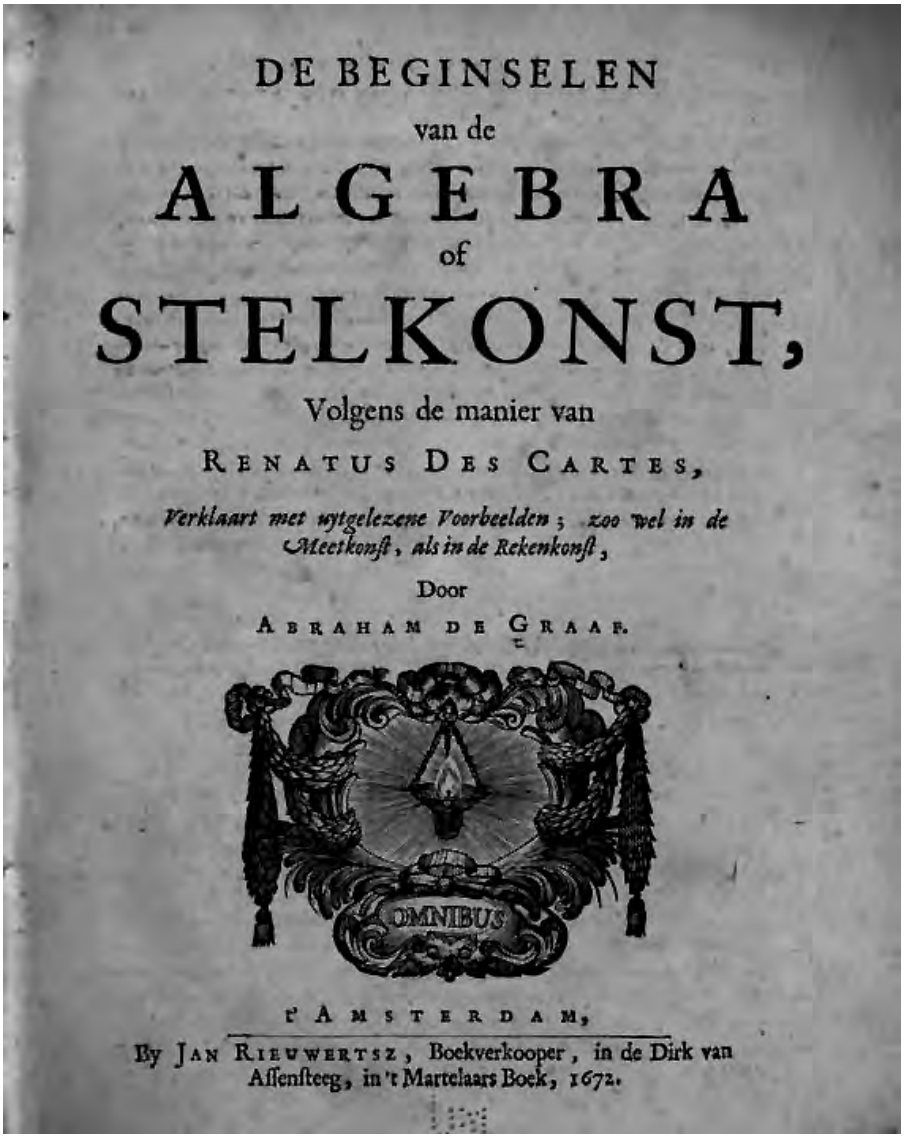

DE BEGINSELEN
van de
ALGEBRA
of
STELKONST,
Volgens de manier van
RENATUS DES CARTES,
Verklaart met uytgelezene Voorbeelden; zoo wel in de Meetkonst, als in de Rekenkonst,
Door
ABRAHAM DE GRAAF.
OMNIBUS
t' AMSTERDAM,
By JAN RIEUWERTSZ, Boekverkooper, in de Dirk van Assensteeg, in 't Martelaars Boek, 1672.

Fig. 1. A. de Graaf, *Princìpi di Algebra secondo la maniera di Renato Cartesio*: Frontespizio.

LEEN SPRUIT

VONDEL DIFENSORE DEL CATTOLICESIMO
FEDE E RAGIONE NEI POEMI DIDASCALICI[1]

Vondel defensor fidei

Joost van den Vondel è conosciuto soprattutto per le sue opere poetiche e teatrali e assai meno per i poemi didascalici di carattere teologico. In origine membro, e anche diacono, della comunità mennonita (anabattista) di Amsterdam – dove i genitori si erano rifugiati da Colonia, passando per Anversa, per sfuggire alle persecuzioni – intorno al 1620 Vondel si era avvicinato al calvinismo aperto alle istanze dell'umanesimo di intellettuali come il poeta-reggente P.C. Hooft e il Governatore Generale della Compagnia delle Indie Olandesi Laurens Reael. Negli anni '20 e '30 si era poi soprattutto battuto in favore delle istanze – teologiche e politiche – dell'ala Rimostrante della chiesa calvinista olandese, contro quelle dell'ala Controrimostrante. Suscitò quindi scalpore la notizia che il poeta si stesse avvicinando alla chiesa di Roma, grazie alle frequentazioni dei padri gesuiti della *Missio Hollandica*, istituita dal Vaticano per riconquistare anime, nello spirito controriformistico. La data precisa della sua conversione al cattolicesimo, di cui sembra di poter ravvisare qualche traccia già nella tragedia *Gysbreght van Aemstel* del 1637, è incerta[2]. Fu comunque il risultato di un processo alquanto lungo e sofferto. Non si dimentichi del resto che la chiesa cattolica nella Repubblica era tollerata ma non riconosciuta ufficialmente dalle autorità. La conversione causò infatti un raffreddamento nei rapporti tra Vondel e molti amici e conoscenti come P.C. Hooft; significativo il sarcasmo con cui l'accompagnò la penna pungente di Constantijn Huygens. Fu solo nel corso degli anni che il buon rapporto tra Vondel e le autorità cittadine si ristabilì: il dramma per la celebrazione della Pace di Munster/Westfalia venne assegnato a Vondel

---

[1] Il contributo è una rielaborazione, anche grazie all'aiuto di Marco Prandoni, dell'articolo L. SPRUIT, *Fede e ragione dei poemi didascalici di Joost van den Vondel*, «Studi nederlandesi e studi nordici», XXX, 1987, pp. 89-135.

[2] B.H. MOLKENBOER, *De groote stap van 1639*, «Vondelkroniek», X, 1939, pp. 125-164, ritiene che la data sia stata il 1639; J.F.M. STERCK, *Het leven van Vondel IV* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken van Vondel*, Amsterdam, Maatschappij voor de goede en goedkope lectuur, 10 voll, 1927-1937, vol. IV, p. 9, indica invece il 1641. Si vedano anche G. BROM, *Vondels bekering*, Amsterdam, Van der Vecht, 1905, e ID., *Vondels geloof*, Amsterdam/Mechelen, De Spieghel/Het Kompas, 1935.

(*Leeuwendalers*, *Gli abitanti del Leeuwendal*) che divenne il poeta preferito di molte famiglie di commercianti-reggenti, mecenati di arte, a partire dagli anni Cinquanta.

Il raffreddamento era dovuto certo anche all'atteggiamento assunto dal neoconvertito. Nei poemi didascalici egli s'inseriva con viva partecipazione nel dibattito teologico dei suoi giorni, profilandosi esplicitamente come autore cattolico, mostrando una notevole erudizione teologica e filosofica, fondata soprattutto sulla teologia scolastica del Medioevo e dei secoli quindicesimo e sedicesimo. Un dato essenziale dell'impostazione metodologica di queste opere è però soprattutto l'intenzione prettamente apologetica dell'autore. Vondel si prefigge infatti uno scopo ben preciso: convincere l'uomo letterato e colto della Repubblica protestante della verità incontestabile delle dottrine cattoliche. La spinta apologetica distingue i poemi didascalici dai poemi satirici che Vondel aveva pubblicato negli anni '20 e '30, diretti più ad attaccare l'avversario che non a persuaderlo[3]. Anche se lo scopo ultimo è la pace religiosa, egli intende realizzarlo comunque sotto le ali della chiesa madre di Roma. Vondel vuole essere il poeta del cattolicesimo[4], e vede un modo solo per realizzare questa vocazione: convertire chi si trovi nell'errore[5].

Tale intenzione apologetica ha conseguenze importanti sull'impostazione dei poemi didascalici. La lotta contro gli avversari e la confutazione delle loro teorie determinano infatti la struttura e la portata del pensiero. Non è quindi un caso che Vondel in *Altaergeheimenissen* (1645, *I segreti dell'Altare*), opera diretta contro la dottrina calvinista dell'ultima cena, si appelli esclusivamente alla massima della *sola fide*, senza nominare le opere, tanto importanti per la salvezza secondo la chiesa cattolica. Nelle *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* (1662, *Riflessioni su Dio e la Religione*) invece, *Tegen de ongodisten, verlochenaers der Godtheit of goddelijcke voorzienigheit* (*Contro gli atei, chi rinnega la divinità o la divina provvidenza*, sottotitolo dell'opera), Vondel sceglie un altro principio di argomentazione e dimostrazione, cioè «natuur en

---

[3] Si vedano due dei più famosi poemi satirici: *Antidotum* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. II, pp. 808-812, diretto contra l'ala sinistra della Riforma; e *Decretum Horribile* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. III, pp. 346-351, contro la dottrina calvinista della predestinazione. Su questi poemi si vedano: J.F.M. STERCK, *Het leven van Vondel II* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. II, p. 11 e ss. e G. BROM, *Vondels geloof*, cit., p. 59 e ss.

[4] J. VAN DEN VONDEL, *Altaergeheimenissen*, B.H. MOLKENBOER (acura di) in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. IV, pp. 641-826, a p. 647 e ss.

[5] J. VAN DEN VONDEL, *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, B.H. MOLKENBOER (acura di) in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. IX, pp. 405-653.

reden» («natura e ragione»)[6]. L'intento dell'autore è quindi quello di combattere l'avversario sul proprio stesso terreno.

Vondel affronta aspetti dottrinali del resto non solo nei poemi didascalici, ma anche nell'opera epica – *Joannes de Boetgezant* (1662, *Giovanni Predicatore di Penitenza*), destinato a grande fortuna nel Settecento, quando tornerà in auge l'epos biblico, e *De Heerlyckheit der Kercke* (1663, *La gloria della Chiesa*) – e soprattutto nei capolavori tragici *Lucifer* (1654, *Lucifero*, 1960[7] e 1996[8]) e *Adam in Ballingschap* (1664, *Adamo in esilio*). Fin dall'inizio della sua carriera Vondel è del resto fermamente convinto dell'indiscutibile valore pedagogico del dramma, in cui lo spettacolo può essere funzionale alla rappresentazione di temi religiosi ed etici.

Dopo secoli di oblio, Vondel come autore teologico venne 'riscoperto' nei Paesi Bassi soltanto dagli esponenti dell'emancipazione cattolica sorta a metà dell'Ottocento. E furono in qualche modo proprio la dinamica e lo sviluppo di questo movimento sociale, culturale e politico a circoscrivere l'epoca e il modo in cui Vondel 'teologo' venne letto e interpretato. Gli studi sui poemi teologici di Vondel iniziarono ad apparire sin dalla fine dell'Ottocento, poi mano a mano l'interesse si accrebbe, per raggiungere l'apice negli anni della pubblicazione della «Vondelkroniek» («Cronaca vondeliana», 1930-1940), rivista legata alla roccaforte dell'*intellighenzia* cattolica nederlandese,

---

[6] Cfr. J. VAN DEN VONDEL, *Bespiegelingen*, pp. 401-413. B.H. Molkenboer in J. VAN DEN VONDEL, *Bespiegelingen* , p. 407, osserva che Vondel si rivolge rispettivamente contro gli atei che negano l'esistenza di Dio e contro i deisti che respingono la provvidenza. J. VANDERVELDEN, *Vondels pleitrede voor God*, Amsterdam, Lieverlee, [1951], cap. 10, osserva giustamente che nel Seicento non si può ancora distinguere in modo netto tra atei e deisti, per il semplice motivo che il concetto di ateo (*ongodist*) aveva allora un significato molto vasto e vago nello stesso tempo. Si veda infatti la difesa di Spinoza nell'Epistola 43 (B. SPINOZA, *Opera*, C. GEBHARDT (a cura di), Heidelberg, Winter, 1925, vol. IV, p. 219): «Solent enim Athei honores, et divitias supra modum quaerere, quas ego semper contempsi, ut omnes, qui me norunt, sciunt» («Infatti di solito gli atei cercano eccessivamente onore e ricchezza, cose che io ho sempre disprezzato, come sanno tutti coloro che mi conoscono»). A proposito di Spinoza, alcuni studiosi cattolici ritengono da sempre che Vondel in questo scritto abbia voluto confutare Spinoza, e non l'ateismo 'classico' di Epicuro, Lucrezio ed altri. Essi presumono che questi autori classici, contro i quali Vondel si scaglia, non siano che l'immagine dell'ateo contemporaneo per eccellenza: Spinoza. Per questa interpretazione si vedano: TH. DE VALK, *Spinoza en Vondel*, «De Beiaard», VI, 2, 1921, pp. 440-458; J.F.M. STERCK, *Vondel en de kring van dr. Fr. van den Enden*, «De Beiaard», VII, 2, 1922, pp. 146-157; B.H. MOLKENBOER, *Met Spinoza in conjunctie*, «Vondelkroniek», III, 1932, pp. 172-177. A. ZIJDERVELD, *Heeft Vondel Spinoza bestreden?*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», LVI, 1936, pp. 37-55, confuta quest'interpretazione in base ad argomenti cronologici: il primo libro di Spinoza, *Renati Des Cartes Principia philosophiae* risale al 1663, mentre Vondel aveva finito la stesura del testo delle *Bespiegelingen* già nel 1656.

[7] J. VAN DEN VONDEL, *Lucifero*, trad. L. CALVO-P. ANTONINI, Catania, Edizioni Paoline, 1960.

[8] J. VAN DEN VONDEL, *Lucifero*, J. ROBAEY (a cura di), Milano, Ariele, 1996.

l'Università di Nimega, dove venne istituita addirittura una cattedra di studi vondeliani. Dopo la Seconda Guerra Mondiale l'interesse per i poemi didascalici di Vondel andò progressivamente esaurendosi[9].

Il primato della fede in Altaergeheimenissen

Altaergeheimenissen, cioè segreti svelati ai non-cattolici in tre libri di pentametri giambici rispettivamente dall'evangelista Giovanni, dall'arcangelo della Pietà («Godtvruchtigheit») e da San Paolo, è un titolo che rimanda agli *Altaris Sacramenta* di Agostino. L'ispirazione principale dell'opera è tuttavia il trattato *Controversia de sacramento Eucharistiae sex libris explicata* (*Controversia sul sacramento dell'Eucaristia, spiegata in sei libri*) del cardinal Bellarmino (1589). Vondel si prefigge lo scopo di difendere la verità della dottrina cattolica dell'eucaristia e di dimostrare la falsità della dottrina calvinista dell'ultima cena. Credendo di spingere più a fondo la polemica con i calvinisti, l'autore adegua il proprio metodo a quello dell'avversario che intende controbattere: se i calvinisti, cioè, si appellano sempre ed esclusivamente alla fede e alla Scrittura, è intento anche di Vondel, in questo scritto, partire dal primato della fede. Poiché l'opera tratta di una dottrina prettamente dogmatica e sovrannaturale, quindi non di una verità a cui si potrebbe giungere grazie a una speculazione razionale, il procedimento non sorprende particolarmente. Colpisce invece quanto sia limitato lo spazio che Vondel riserva alla razionalità, anche nella fondazione e nella difesa della verità dell'eucaristia cattolica. La centralità della fede cattolica e il suo ruolo dominante in *Altaergeheimenissen* è tuttavia comprensibile, oltre che nell'ambito della polemica con i calvinisti, se si pensa che il testo fu il primo poema didascalico cattolico composto dall'autore negli anni successivi alla conversione.

Vondel intende svelare il segreto dell'eucaristia ed invoca a tale scopo l'aiuto della divina ispirazione, dal momento che è convinto che la propria carica poetica non sia sufficiente da sola a una tale impresa (I.31-37). La lettura allegorica del sacrificio di Abramo e della legislazione di Mosè riguardo

[9] Tuttavia si vedano almeno PATER MAXIMILIANUS, *Vondelstudies*, Terheijden, De Forel, 1968; L. RENS, *Het Priester-koningconflict in Vondels drama*, Hasselt, Heideland, 1965; ID., *Vondel en de klassieke mythologie*, «Hermeneus», LI, 1979, pp. 321-329; ID., *Vondels theologische leerdichten. Wat heeft Vondel nog te bieden aan de mens van vandaag?*, «Internationale Katholieke Informatie», XIII, 3, 1979, pp. 47-52; J. KONST, *«Het goet of quaet te kiezen». De rol van de vrije wil in Vondels Lucifer, Adam in Ballingschap en Noah*, «Nederlandse letterkunde», II, 2, 1997, pp. 319-337; M. VAN OTEGEM, *Vondels bespiegelingen over de nieuwe filosofie*, «Nederlandse Letterkunde», V, 2000, pp. 47-61.

al sacrificio sono quindi una prima occasione per sottolineare il ruolo secondario e l'insufficienza della ragione nell'elaborazione e nella comprensione dei misteri di fede. Una vera comprensione della fede sarà possibile soltanto dopo aver obbedito a Dio e aver accettato il suo messaggio (I.84-85 e 97-98).

Vondel ci invita quindi a ripercorrere nella nostra interiorità le tappe della storia sacra di Dio con il suo popolo eletto. In altre parole, ci possiamo avvicinare a Dio solo per gradi, un passo dopo l'altro:

Wie 't hooftgeheim des hemels wil verstaen,
Moet, trap voor trap, naer Godt ten koore gaen […]
Voorbeelden en godtsdienstige gebruicken,
Voorspelling, droom en raetsel mosten voor
Met staetsi treên, zoo menige eeuwen door;
Om dus allengs het ruwe volck te wennen
Dien wondren onwaerdeerbren schat te kennen;
En dan in 't leste eerbiedigh achteraen
Te kruipen, langs die voorgebaende baen,
Ten offerdisch, en naer d'altaerbancketten (I.479-501).

Chi voglia intendere il mistero principale del cielo,
Deve avvicinarsi al coro di Dio gradino per gradino […]
Esempi, usanze religiose,
Divinazioni, sogni ed enigmi dovevano precedere
Con maestà, attraverso tanti secoli,
Per abituare così pian piano il grezzo volgo
A conoscere quel tesoro miracoloso ed inestimabile;
Cosicché potesse strisciare infine
Con reverenza, lungo quella strada già battuta,
Verso la mensa del sacrificio, e i banchetti dell'altare.

Soltanto se l'intelletto s'inchina con riverenza di fronte alla parola di Dio, gli si schiude la possibilità di partecipare alla 'cena divina', cioè di giungere ad una sorta di sapienza superiore che trascende di gran lunga l'ingegno finito dell'uomo:

Maar neen, Godts disch bekleedden wijzer gasten,
Die zich met reuck noch oogh noch mont noch hant
Berieden; maer het spits van hun verstant
Gewillighlijck en heiligh nederbogen
Voor lippen die noit simpel kint bedrogen (I.550-554).

Ma no, alla mensa divina partecipano ospiti più saggi,
Che non si consigliano con l'olfatto né con l'occhio, la bocca o la mano,
Ma con l'acume del loro intelletto

S'inchinano docilmente e con santità
Davanti a labbra che mai ingannarono un semplice bambino.

La ragione che sviluppa la sua conoscenza in base all'astrazione intellettuale dei dati sensibili – modello gnoseologico tipicamente aristotelico-tomistico – non potrebbe mai concepire da sola la verità dell'eucaristia. Il suo ruolo è quindi quello del servo (I.867-872). Sul terreno delle verità di fede la ragione non può far altro che chinare la testa: è ancilla (I.1351) e deve comportarsi secondo le direttive che la fede le impone, in quanto proprio nella fede è rinchiusa la razionalità suprema. Ciò spiega perché l'uso che i filosofi pagani fanno della ragione sia in quasi tutti i casi un abuso, che spesso porta alla «waenreden» («falsa ragione», I.1057-1062). Le insidie di questa «waenreden» si arenano tuttavia necessariamente di fronte alla supremazia della «reden» («ragione») divina (I.1067-1076). Cosi il «belgzieke brein» («intelletto provocatore») viene condotto al Golgota e zittito (I.1123-1133).

Il tono da aperta offensiva è accentuato dall'uso di metafore pseudo-militari. Il sole della fede estingue la stella della ragione (I.1352). La direzione della conoscenza teologica in *Altaergeheimenissen* è determinata dall'attivismo divino e dalla passività umile dell'uomo: «Godt zoekt den mensch, geen mensch zoeckt Godt te winnen» («Dio cerca di guadagnarsi l'uomo, nessun uomo cerca di guadagnarsi Dio», I.1434). Solo perché Dio si è fatto uomo in Cristo, e non per i nostri meriti, possiamo essere partecipi della sua gloria. Questa è una verità di fede, e può essere compresa unicamente dalla posizione del credente: «wie niet gelooft kan 't wonderwoort niet vatten» («chi non crede, non può comprendere la parola miracolosa», I.1373). Solo obbedendo, si può aprire la strada verso la comprensione della superiore sapienza divina (I.1609 e ss.). La colonna principale della verità è infatti la chiesa, una chiesa che anela alla parola divina, una parola che è anima e vita (I.1621-1630)[10]. Il viaggio verso Dio può essere intrapreso solamente arrendendosi alla sua parola:

Om dan te gaen naer Godt, langs outertrappen,
Zoo laet Geloof gerust voorhene stappen,
Niet steunende op al 't geen Vemuft u zeit,
Maer op den staf van 's Woorts almogenheit (II.155-158).

[10] Cfr. anche la tragedia *Adam in ballingschap*, vs. 99 (J. VAN DEN VONDEL, *Lucifer, Adam in ballingschap, Noah*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2004).

Per poi andare verso Dio lungo la scala dell'altare,
Lasciate tranquillamente procedere la Fede,
Non appoggiandovi su ciò che vi dice l'Intelletto,
Ma al bastone dell'onnipotenza della Parola.

Questo viaggio non è un'impresa semplice per l'uomo: la luce divina trascende le sue 'capacità visive'. In altre parole, la grazia minaccia di mettere fuori combattimento le capacità conoscitive (II.209-210). Una fede salda, però, sbalordisce la ragione, essendo la prima in grado di compiere ciò che trascende la razionalità umana: «het vast Geloof dringt diamantsteen door. / De Reden staet verbaest, en zwicht er voor» («la fede salda penetra nel diamante. / La ragione rimane sbalordita, e ad essa si arrende», II.161-162). Solo Cristo, vera luce, può spianare la strada maestra alla 'vista' (II.493-494): la luce divina è pienamente convincente e confuta ogni incredulità (II.1337-1338). La fede è, quindi, l'unica garanzia di una conoscenza adeguata delle verità di fede, dal momento che è capace di condurre verso la fonte della luce (II.1790). L'anima che abbandona questa luce perde la strada e di conseguenza ogni speranza (II.1241). La razionalità umana deve, perciò, accettare senza riserve l'autorità della tradizione cattolica e ritornare nel grembo della chiesa madre. L'«ydel brein» («vano ingegno») stordisce la ragione; solo il «brein» della chiesa cattolica è chiaro, grazie all'illuminazione divina (III.1286-1314)[11].

Soltanto nelle ultime pagine Vondel riserva uno spazio, benché limitato, al «natuurlijck licht» («lume naturale»), il quale tuttavia non può far altro che sostenere la veridicità delle dottrine cattoliche del sacrificio (III.1509-1520). Il sacrificio dei pagani, inoltre, non è altro che un segno, una prima immagine della pienezza dell'eucaristia cattolica; come principio di dimostrazione, il lume naturale e la legge naturale hanno un valore relativo.

Se di Vondel si conoscesse soltanto *Altaergeheimenissen*, una tesi del genere sarebbe più che giustificata. Tuttavia l'argomento di quest'opera – una solenne dichiarazione di fede – e il pubblico a cui è rivolta – i pastori calvinisti – spingono ad una certa sopravvalutazione del principio di *sola fide* e limitano di conseguenza notevolmente la potenzialità d'azione umana e il valore delle capacità razionali. L'aggressività e la veemenza con cui i pastori olandesi osavano difendere e propagare le proprie posizioni ed attaccare tutto ciò che sapeva anche minimamente di cattolico, indussero evidentemente Vondel, che egli ne fosse cosciente o meno, ad accentuare allo stesso modo

[11] Si veda anche la tragedia *Lucifer*, vs. 1482 (J. VAN DEN VONDEL, *Lucifer, Adam in ballingschap, Noah*, cit.).

fino all'estremo il carattere misterico delle verità di fede cattoliche. In tal modo non rimaneva quasi spazio per una difesa razionale dell'eucaristia, nonostante la fondazione razionale della fede nella teologia naturale o nella metafisica fosse una caratteristica di molti degli autori scolastici ai quali Vondel ampiamente attingeva per le sue tesi e dottrine in *Altaergeheimenissen*. Solo nelle *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, dove l'avversario cambia radicalmente volto e natura, Vondel riserva uno spazio, a volte anche notevole, allo sviluppo di una teologia naturale. In quest'opera cambiano anche i principi d'argomentazione e di dimostrazione e, di conseguenza, il rapporto tra fede e ragione.

La conoscenza di Dio nelle Bespiegelingen van Godt en Godtdienst

L'opera *Bespiegelingen van Godt en Godtdienst* è di più di quindici anni più tardi (1662) e consta di cinque voluminosi libri di esametri giambici. Fonti principali sono questa volta Tommaso d'Aquino e Lattanzio. Vondel si erge, come del resto recita il sottotitolo, *Tegen de ongodisten, verlochenaers der Godtheit of goddelijcke voorzienigheit* (*Contro gli atei, chi rinnega la divinità o la divina provvidenza*). Poiché anche in questo caso intende battere l'avversario sul suo stesso terreno, cerca principi metodologici di dimostrazione che l'avversario possa, almeno in qualche misura, condividere. Scegliendo «natuur en rede» («natura e ragione») come fondamento metodologico delle proprie tesi e della propria polemica con l'ateismo, Vondel fa proprie le posizioni della tradizione tomistica, e in particolare di quella che fa capo alle due *Summae* di Tommaso d'Aquino[12]. In quest'opera Vondel non intende dimostrare la verità o la validità di una dottrina specifica della dogmatica cattolica, ma piuttosto occuparsi di questioni più generali: la veridicità della fede cristiana in quanto tale e la sua autorevole interpretazione cattolica in particolare. Perciò il pensiero in *Bespiegelingen* ha un carattere molto più filosofico che non in *Altaergeheimenissen*. Vondel sostiene in *Bespiegelingen* che non tutto il pensiero pagano va respinto, poiché gran parte di esso, specialmente quei filoni che risalgono alle tradizioni di Pla-

[12] Dell'influenza decisiva di Tommaso d'Aquino su quest'opera di Vondel trattavano già: L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer. Naar aanleiding van den eersten Rei uit 'Lucifer'*, «Mededelingen en verslagen der Koninklijke Vlaamsche Academie», 1898, pp. 247-286 e B.A. SCHIPPER, *Vondel en Thomas*, «De Beiaard», VII, 1, 1922, pp. 207-226. J. COOLS, *Was Vondel Thomist?*, «De Beiaard», VIII, 1923, pp. 456-467, al contrario, indica Suarez quale fonte principale delle concezioni vondeliane in *Bespiegelingen*.

tone e Aristotele, può essere integrata e assorbita nel cristianesimo, o comunque considerata una sua conferma implicita, capace di sostenere la sua validità[13].

L'adesione di Vondel alla tradizione tomistica ci indica dunque la struttura ed il contenuto che egli intende dare alla 'natura' e alla 'ragione' quali principi dell'argomentazione. Vondel cerca di sviluppare una razionalità che era già quella della tradizione scolastica, in grado cioè di fungere da strumento e principio della *theologia naturalis* e di produrre quindi i *praeambula fidei* (preamboli della fede) .

In *Bespiegelingen* questa tendenza concordistica viene elaborata particolarmente: non solo la religione non contraddice la ragione, ma senza sapienza non può sussistere alcuna religione (IV.94-104). La divinità va cioè prima ricercata e contemplata; solo una volta che essa sia stata conosciuta, diventa possibile la religione, in quanto «dienst» («servizio»). Senza conoscere Dio è impossibile adorarlo:

Want als de Godtheit is bespiegelt en gevonden,
Dan staet de godtsdienst vast op onbeweegbre gronden (I.113-114).

Poiché quando la Divinità è stata speculata e trovata,
Allora la religione si fonda su basi fisse e immobili.

Vondel intende quindi procurare un fondamento razionale alla fede in Dio e alla religione; sembra avere tutta l'intenzione d'interrogare e consultare la ragione, e di cercare all'interno di essa la luce (I.71 e 79)[14]. Con tale procedimento arriva non solo a mettere tra parentesi la fede, ma a renderla perfino dipendente da un intendimento razionale:

Want zonder kennis wort geen onderdaen bewogen
Te dienen zijnen heer, maer krachtigh, zoo hy wort
Door kennis van zijn waerde en grootheit aengeport (I.122-124).

Perché senza conoscenza nessun suddito è istigato
A servire il suo signore; lo fa invece con vigore quando viene
Stimolato dalla conoscenza del suo valore e della sua grandezza.

---

[13] Per la confutazione degli elementi pagani che non possono essere assimilati dal cristianesimo, invece, Vondel attinge spesso a Lattanzio.

[14] Cfr. Paolo, Lettera ai Romani, 12: 1.

Eppure ciò non significa che Vondel sostegna una sorta di pluralismo metodologico che può condurre a risultati divergenti. Secondo Vondel la ragione e la natura conducono sempre e necessariamente alla fede cristiana in Dio. Parlando di ragione e natura, egli non intende dunque sviluppare un sistema di pensiero fondato su concetti astratti, bensì una base filosofica che possa già in sé fungere da complemento al sovrannaturale. È all'interno di questa logica che Vondel osserva ripetutamente quanto si allontanino dalla ragione e dalla natura filosofi pagani come Epicuro e Lucrezio:

Maer evenwel men kan hier mede niet ontrennen
De mooghlijckheit van Godt en zijnen aert te kennen,
Door 't licht van vrou natuure en reden, voor zoo veel
Godt door zijn eigenschap en wercken zich ten deel
Te kennen geeft, oock zulx, dat willens ziende blinden
Geen onschult voor hun schult en blintheit kunnen vinden;
Gelijck Diagoras, Leucippes, Epikuur,
Lukrees, en Demokrijt, die reden en natuur
Verlieten, onder schijn van d'ooren haer te leenen,
En toe te treên op 't licht, dat ieder is verscheenen (I.141-150).

Non si può sfuggire per questo però
Alla possibilità di conoscere Dio e la sua natura
Per il lume di donna natura e della ragione, nella misura in cui
Dio si fa conoscere in parte attraverso le sue proprietà e le sue opere.
Cosicché nemmeno quelli che vogliono esser ciechi, pur vedendo,
Possono essere scusati per la loro colpa,
Come Diagora, Leucippo, Epicuro,
Lucrezio e Democrito, che lasciarono la ragione e la natura
Nell'apparenza di prestar fede ad essa
E di avvicinarsi alla luce che è apparsa a tutti.

Con l'aiuto di una simile luce, che emana dalla ragione alla natura – specificata e tagliata in una misura adeguata alla fede – Vondel intende sviluppare le sue *Bespiegelingen*: vale a dire abbozzare le linee generali di una religione interiore (IV. 503-518). Poiché la ragione e la natura rimandano a Dio, Vondel può arrivare ad affermare che la religione nasce dalla luce della ragione (IV.875-926). Non si può parlare dunque di un primato della ragione *tout court* in *Bespiegelingen*. La ragione è stata scelta come principio metodologico, ma il suo compito e il suo scopo sono fissati a priori. Essa sviluppa, anzi deve sviluppare, una religione impressa dalla natura nel cuore di ognuno: una religiosità quindi che serve da alimento e fondamento per la vera religione, quella della chiesa (V.1-7).

Theologia naturalis & Theologia revelata

Nel suo pensiero teologico, Vondel presuppone un tipo di sapienza che non contraddice la fede ma al contrario arriva a corrispondere con essa. Egli canta ripetutamente le lodi della sapienza degli antichi. Abbiamo già indicato in precedenza come in questa lode egli non includa tutta la sapienza pagana. Vondel intende associarsi ad una tradizione di sapienza che precede cronologicamente, ma non idealmente, il cristianesimo, e che comunque non perde il suo valore con la venuta di Cristo. Anzi, è proprio la chiesa cattolica l'istituzione più adatta a custodire i migliori valori dell'antichità. Per sapienza antica, Vondel intende dunque quella tradizione in cui la verità del cristianesimo era già presente, sebbene *per specula et in aenigmate*. Vale a dire: una *pia philosophia* che è nello stesso tempo una *prisca theologia* (*teologia antica*). Come molti esponenti della tradizione che fa propria, Vondel considera Platone l'esponente più importante e autorevole di questa tradizione precristiana, onorandolo con l'epiteto di «goddelijcke» («divino»)[15]. Platone è però a sua volta preceduto da una lunga tradizione in cui si troverebbe una sorta di prefigurazione del suo pensiero, proprio come il suo pensiero preluderebbe in qualche modo al cristianesimo. Questa tradizione risale all'Egitto antico e fa capo alla figura leggendaria di Ermete Trismegisto. Esistono diversi trattati a lui attribuiti, ora raccolti nel *Corpus Hermeticum*[16]. Molti filosofi rinascimentali – come Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Giordano Bruno e Tommaso Campanella – erano convinti che questi trattati fossero stati scritti da un sacerdote egiziano contemporaneo, o addirittura precedente a Mosè e ritenevano che in quegli scritti si riscontrasse una prima concezione, ovvero un preannuncio, delle dottrine platoniche, il loro grande modello. Essi costruirono in questo modo una tradizione preplatonica, che includeva tra l'altro Orfeo e Zarathustra e che avrebbe trovato il suo compimento nell'opera, appunto, di Platone. Un autore neoplatonico e cristiano come Marsilio Ficino era convinto che il grembo generoso della madre chie-

[15] J. VAN DEN VONDEL, *Vorsteliicke Warande der Dieren* (1617, *Regale giardino degli animali*) in J.F.M. STERCK ET AL (a cura di), *De Werken*, cit., vol. I, pp. 498-767, p. 502; si vedano anche *Bespiegelingen*, III.1181; IV.1059. Cfr. J. VANDERVELDEN, *Vondel's pleitrede voor God*, cit., cap. V e L.C. MICHELS, *Bij het gedichtje op Plato en Aristoteles* in ID., *Filologische opstellen* III, Zwolle, Tjeenk Willink, 1961, pp. 237-243.

[16] Se nel Medioevo era conosciuto soltanto l'*Asclepius*, un trattato che sopravvisse in una traduzione latina allora attribuita ad Apuleio, fu invece un vero e proprio successo, dopo la prima edizione del 1471, la traduzione latina ad opera di Marsilio Ficino di quattordici trattati ermetici, raccolti sotto il titolo di *Pimander*.

sa dovesse accogliere tutta questa *pia philosophia*, per poter essere da essa arricchita[17].

Anche Vondel aderisce a questa concezione di una preistoria dottrinale della chiesa, e per questo esalta con entusiasmo Trismegisto:

O al te wijze Trismegist,
Die niets met zijnen naem wilt noemen,
Ghy moogt uw wijsheit wel verbloemen,
Op datze niemant en verquist.[18]

O Trismegisto fin troppo sapiente,
Che non vuole nominare niente col suo nome,
Tu puoi celare la tua sapienza,
Affinché nessuno la sprechi.

Nell'epoca in cui Vondel viveva, si era scoperto che gli scritti ermetici non risalivano a qualche sacerdote leggendario, ma a diversi autori anonimi dei primi secoli[19], tuttavia non è possibile stabilire se Vondel ne fosse o meno al corrente. Ermete Trismegisto svolse in ogni caso nel suo pensiero la funzione di un simbolo, indicante l'esistenza di una lunghissima preistoria dottrinale del cristianesimo, che in Cristo trova il suo compimento. Vondel, tuttavia, facendo propria la *pia philosophia*, rivela una chiara intenzione di non attribuire un valore assoluto alla sapienza pagana. È possibile affermare che esista una tradizione che collega Ermete, Platone e Salomone a Cristo[20], ma ciò significa proprio che, nel migliore dei casi, la sapienza pagana riesce a giungere al livello di una prefigurazione di quella cristiana. Ai pagani manca, infatti, la guida indispensabile della fede e della chiesa per poter impiegare la ragione in modo adeguato, come risulta ad esempio dalle opere e

---

[17] Sulla *pia philosophia* e la *prisca theologia* cfr. D.P. WALKER, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1972. Sulla penetrazione di questo filone di pensiero nell'ambiente universitario olandese nel Seicento si veda J.H. METER, *The Literary Theories of Daniel Heinsius. A Study of the Development and Backgrounds of His Views on Literary Theory and Criticism during the Period from 1602 to 1612*, Assen, Van Gorcum, 1984, pp. 15, 34, 51-56, 58-59.

[18] *Edipus of Teeckentolk van den E. Heere Athanasius Kircher* (1652, *Edipo o Interprete dei segni del Signor Atanasio Kircher*) in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. V, pp. 562-566, p. 563, vss. 19-22. Su Trismegisto si vedano anche *Bespiegelingen*, II.511, 735; III. 1137, 1169; IV.1094, 1129; V. 1455.

[19] Isaac Casaubon dimostrò nel 1614 che almeno una parte del *Corpus Hermeticum* doveva essere scritta in epoca cristiana. Cfr. F.A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge, 1964, cap. XXI.

[20] Per Salomone, cfr. J. VAN DEN VONDEL, *De Heerlyckheyd van Salomon* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. II, p. 223 e ss.

dalle teorie di Epicuro e Lucrezio, contro i quali Vondel si scaglia in *Bespiegelingen*. Ma anche la sapienza 'preziosa' dei pagani non può che cedere il passo all'avvento del cristianesimo[21].

Per comprendere il senso del valore ristretto e relativo che Vondel attribuisce alla sapienza pagana, bisogna però partire dalla concezione agostiniana della storia a cui l'autore evidentemente aderisce:

Dry tijden wijzen ons dry slagh van diensten aen,
Door openbaeringen, bekent in zuivre blaên,
Eerst Adams last, daerna de wet van Godt geschreven
In steene tafelen, en Amrams zoon gegeven.
De derde is Christus dienst, die Moses oude wet
Zo stip niet afschaft, als verbetert, en verzet (*Bespiegelingen*, V.431-436).[22]

Tre epoche ci indicano tre tipi di religione:
Per rivelazioni, conosciute in pagine pure
Fu descritto prima l'obbligo di Adamo, poi la legge di Dio
Su tavole di pietra, e date al figlio di Amran.
Il terzo è il servizio di Cristo, che non abroga
L'antica legge di Mosè, ma la modifica e migliora.

Storia universale e storia sacra non sono due entità distinte: la storia del mondo è inclusa nella storia sacra, o meglio, è la storia sacra stessa da un determinato punto di vista, quindi in essa integrata. Come Agostino, Vondel distingue tre periodi: *ante legem*, *sub lege* e *sub gratia* (prima della legge, della legge, della grazia), i quali indicano rispettivamente il mondo pagano, il giudaismo e il cristianesimo. È chiaro che il terzo periodo, che inizia con la venuta di Cristo, va considerato come il compimento dei primi due, necessariamente messi in ombra. La fede cristiana non contraddice la migliore sapienza pagana, ma ne è in qualche modo una continuazione, anche se di valore superiore.

Quale giudizio esprime Vondel sul giudaismo? L'interpretazione vondeliana della Bibbia è caratterizzata da un'esegesi allegorica. Questo tipo di lettura svolge un ruolo chiave nell'interpretazione dell'Antico Testamento, che non è che un preannuncio del Nuovo[23]. Per Vondel, il cristianesimo si rap-

---

[21] Cfr. J. VAN DEN VONDEL, *De Heerlyckheit der Kercke* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. IX, pp. 799-898, pp. 857-859.

[22] La teoria delle tre epoche della storia universale viene sviluppata da Agostino nel *De Civitate Dei*.

[23] *Vorsteliicke Warande der Dieren*, cit., p. 504; *De Helden Godes des Ouwden Verbonds* (1620, *Gli Eroi di Dio della Vecchia Alleanza*) in *Werken*, cit., vol. II, p. 309 e ss. Come noto, la teoria generale dell'esegesi allegorica risale a Filone di Alessandria.

porta al giudaismo come lo 'spirito' alla 'lettera'[24]; per questo gli scritti ebraici vanno letti ed interpretati allegoricamente. Il loro valore non supera quindi quello di un segno premonitore: essi annunciano soltanto ciò che avverrà nel Nuovo Testamento. Il giudaismo è dunque per Vondel 'materialistico' e rimanda solamente alla spiritualità della verità cristiana[25]. In Vondel questa chiave di lettura assume a volte un tono esplicitamente antiebraico. Gli ebrei non sono stati in grado di comprendere il messaggio divino in modo adeguato, e perciò non hanno voluto accettare Cristo come unico e vero figlio di Dio. Le persecuzioni che hanno dovuto subire in seguito a tale rifiuto vanno per questo motivo considerate come la giusta vendetta divina[26]. Il cristianesimo e il messaggio del Nuovo Testamento sono superiori all'Antico Testamento e al giudaismo, perché in Cristo è stato compiuto tutto ciò che l'Antico Testamento soltanto preannunciava per immagini[27].

L'esegesi allegorica non implica tuttavia per Vondel una libera interpretazione delle scritture e nemmeno il presupposto dell'esistenza di una parola divina interiore, come sostenevano invece i fautori dell'ala sinistra della Riforma[28]. Già nelle prime opere, Vondel difende a spada tratta l'autorità della Sacra Scrittura e, dopo la conversione al cattolicesimo, l'interpretazione autorevole data dalla tradizione cattolica. Il che significa che la sua interpretazione della Bibbia attinge al quadro teorico della teologia scolastica, nel quale in effetti, di solito, la Sacra Scrittura viene usata come una raccolta, o meglio una miniera di citazioni e capoversi destinati a sostenere le dottrine teologiche cattoliche. L'esegesi ha quindi primariamente un carattere dogmatico, e solo in un secondo momento, eventualmente, filologico o letterario. Il quadro teorico della teologia naturale, in cui fede e ragione concordano, precede di fatto l'autorità della Bibbia, in quanto la *theologia revelata* si fonda sulla *theologia naturalis*. Nella teologia naturale, infatti, si sviluppano i quadri e gli schemi in cui i dati della rivelazione e le verità di fede vengono ordinati ed interpretati. Si può concludere quindi che in Vondel la dottrina della fede dipende, per contenuto e significato, dal quadro teorico della teologia naturale.

---

[24] Si veda *Jaerzang (1618, Canto dell'anno)* in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken*, cit., vol. I, p. 769.

[25] *Altaergeheimenissen*, vss. 173-180; cfr. vss. 97-100: la pasqua degli ebrei non è altro che una semplice prefigurazione della pasqua cristiana.

[26] J. VAN DEN VONDEL, *Hierusalem verwoest* (1620, *Gerusalemme distrutta*) in J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken* , vol. XI, p. 75 e ss. e e pp. 85-88, 96, 201; Cfr. *De Heerlyckheit der Kercke*, vss. 965-980.

[27] *Altaergeheimenissen*, vss. 602-606.

[28] *Antidotum*, cit., pp. 808-812.

Il pensiero teologico di Vondel è dominato da una tensione interna che egli condivide con gli scolastici cattolici e riformati. Questa tensione assume a volte la forma di un'ambiguità, come ad esempio nel primo coro della targedia *Lucifer.* La *Zangh* (strofe) sviluppa un concetto imperfetto dell'essenza infinita: l'uomo conosce alcune proprietà di Dio che possono essere suddivise in proprietà assolute e relative. Nella *Tegenzangh* (antistrofe) Vondel, però, constata che un concetto compiuto ed adeguato dell'essenza infinita trascende il creato: in fondo Dio è *ineffabilis*. Anzi, voler capire o spiegare Dio è quasi un sacrilegio: solo Dio conosce se stesso e la nostra conoscenza dipende esclusivamente dalla grazia divina[29].

In *Altaergeheimenissen* Vondel afferma che la «Godts taal» («linguaggio divino») non può essere fraintesa[30]. Tale 'linguaggio' va inteso in senso ampio: Dio ci parla attraverso la natura, la ragione, la sapienza pagana, l'Antico e il Nuovo Testamento, Cristo e la tradizione della chiesa cattolica. Questa tradizione ideale mostra diversi gradi e livelli di qualità e verità, ma Vondel suppone che si tratti di una tradizione continua, priva di rotture fondamentali. Non si può parlare di una rottura tra ragione e fede, altrimenti la costruzione scolastica di teologia naturale e rivelata perderebbe la sua credibilità e forza persuasiva. La ragione, però, è quella della *pia philosophia* e non del paganesimo, che in generale abusa della ragione o, più precisamente, non fa che opporsi alla ragione e alla natura. La ragione quindi gode di proprie qualità e specificità, in quanto la sapienza richiede che essa si leghi alla verità della fede cristiana[31]. Solo obbedendo alla fede, la ragione cammina nella luce e non si perde[32]. La dottrina e la tradizione della chiesa madre stabiliscono dunque la natura e i limiti di ciò che è razionale.

Una volta stabiliti i suoi margini e la sua natura, la ragione può dimostrare l'esistenza di Dio e la necessità della sua adorazione:

> Dus raekt de Godtsdienst eerst in zwang, door 't licht van reden,
> Geschept uit Godts natuure, en goetheit, wijsheit, maght,
> De weerelt door bekent, by 't menschelijck geslacht (*Bespiegelingen*, IV.864-866).

> Quindi la religione non si diffonde se non per il lume della ragione
> Attinto alla natura di Dio, e alla sua bontà, sapienza, potenza,
> Conosciute in tutto il mondo, presso il genere umano.

---

[29] Cfr. anche *Heerlyckheit der Kercke*, vss. 872-875: la ragione non comprende la grandezza di Dio.
[30] *Altaergeheimenissen*, vss. 929-930
[31] *Altaergeheimenissen*, vss. 1616-1620.
[32] *Altaergeheimenissen*., vss. 1240-1244.

La religione è insita in ogni cuore e la ragione dimostra, sviluppa e teorizza questa tesi. A causa della nostra finitezza sublunare, non arriveremo mai ad una conoscenza perfetta di Dio. L'Altissimo si rivela a noi, ma sempre in modo tale da ribadire la sua trascendenza:

> Want d'opperste openbaert zich zelf naer ons verstant,
> In menige eigenschap, zijn werckstuk ingeplant,
> En 't zienelijck heelal, in zoo verscheide stucken,
> Om zijn eenvouwigheit in ieders hart te drucken (*Bespiegelingen*, II.213-216).

> Poiché l'altissimo rivela se stesso a seconda del nostro intelletto,
> In tante proprietà, immanenti nella sua opera,
> Nell'universo visibile, in parti cosi diverse,
> Per imprimere la sua semplicità nel cuore di ognuno.

Con ciò è indicata la direzione di ogni conoscenza teologica: Dio cerca l'uomo e solo perciò questi può aspirare a conoscerlo. Invertendo questo senso od ordine si fuoriesce immediatamente dal circolo della fede, della ragione e della natura. La conoscenza di Dio non si può basare su idee innate o su visioni profetiche, ma cerca il suo punto di partenza nella realtà visibile. Seguendo le orme divine nei fenomeni naturali, conosciamo la causa prima attraverso i suoi effetti. Il mondo sensibile e quello spirituale sono collegati da un tracciato che, benché infinito, non s'interrompe. È proprio per questo che il ruolo della ragione non può essere sottovalutato.

In ultima istanza, non si è possibile parlare di una vera e propria supremazia della fede sulla ragione, poiché solo la ragione rende comprensibili le verità di fede e fornisce loro un contenuto sistematico. A causa di questo ruolo essenziale, la razionalità precede logicamente la rivelazione. La fede cristiana impone dei limiti all'attività della ragione, ma è la ragione stessa che espone e difende questi limiti sistematicamente, fondandoli nella teologia naturale e difendendoli nella teologia rivelata. Grazie all'intellettualità, sede dell'*imago Dei* in Vondel, come nella tradizione tomistica, l'uomo partecipa di Dio e si riferisce direttamente a lui. Sia la teologia naturale che quella rivelata sono razionali, ed è questo dato centrale che rende possibile la confutazione dell'ateismo.

LIA VAN GEMERT

IL LABORATORIO
IL ROMANZO IN NEERLANDESE TRA SEI E SETTECENTO

Un corpus multiforme con una pessima reputazione

All'interno della letteratura neerlandese del Sei e Settecento, il romanzo rappresenta un genere anomalo fino al 1782, anno in cui Betje Wolff e Agje Deken pubblicano la *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart* (*Storia della signorina Sara Burgerhart*). Molti romanzi offrono un tipo di letteratura completamente diversa rispetto alla lirica e al dramma[1] e risulta persino difficile parlare di 'genere' in senso stretto, per la notevole libertà artistica nella prosa narrativa finzionale. Nel corso del Seicento la parola romanzo si trova sempre più spesso, ma non è tanto un'indicazione specifica di genere, quanto un *mot-valise* per designare racconti in prosa su accadimenti della vita di una o più persone. Molti oscillano tra fatto accaduto e finzione, presentano una lunghezza molto variabile e vengono pubblicati in edizioni semplici ed economiche. Gli autori rimangono spesso anonimi e non è sempre chiaro se un'opera sia originale o tradotta[2]. Al pubblico del resto non interessava: i romanzi erano popolari e vendevano bene[3]. Gli editori arrivavano perfino a pagare autori e traduttori, provocando così il disprezzo dei poeti, poiché con la letteratura ancora non ci si guadagnava il pane. Gli autori di romanzi venivano chiamati con sufficienza 'scribacchini', ma loro non se ne curavano, anzi continuavano imperterriti a

---

[1] E.K. GROOTES-J. JANSEN, *De produktie van narratief proza omstreeks 1610/1640/1670: verschuivingen binnen het genresysteem*, «Spektator», XIX, 2, 1990, pp. 107-119; I. LEEMANS, *Vrouwen en kinderen eerst? Enkele overdenkingen over de toekomst van de neerlandistiek*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», CXX, 4, 2004, pp. 309-324; L. VAN GEMERT, *Het buitenbeentje. Artistieke vrijheid in de zeventiende-eeuwse roman*, «De Groene Amsterdammer Literatuur», 2006, 1, pp. 38-42. Questo contributo tratta della Repubblica dei Paesi Bassi del Nord, in quanto proprio lì avvennero gli sviluppi più importanti: l'offerta di romanzi nei Paesi Bassi meridionali era ridotta e tradizionalista, soprattutto a causa della censura. Cfr. K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam, Bert Bakker, 2008, p. 640.

[2] L. VAN GEMERT, *Stenen in het mozaïek: de vroegmoderne Nederlandse roman als internationaal fenomeen*, «Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde», CXXIV, 1, 2008, pp. 20-30.

[3] P.J. VERKRUIJSSE, *Oktober 1678: Amsterdamse boekverkopers vragen om maatregelen tegen venters van 'allerhande vuyle en schandaleuse Boeckjens' – De verspreiding van populaire literatuur* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Nijhoff, 1993, pp. 292-297.

scrivere, anche su argomenti audaci come il sesso e la vita dissoluta. Questo tipo di atteggiamento non si confaceva alle regole della decenza borghese, contribuendo alla cattiva nomea del romanzo.

Sul mercato della Repubblica del Sei e Settecento giungono molti romanzi, sia originali neerlandesi che traduzioni[4]. L'insieme di testi narrativi finzionali assomiglia ad un albero in fase di crescita: nei nuovi anelli si trova materiale sia nuovo che vecchio. Alcuni titoli restano disponibili per ben cinquant'anni, influenzando così la nuova produzione. È per questo che proporre una periodizzazione non è semplice: tra il 1600 e il 1640 vengono pubblicati per lo più racconti eroico-galanti, oltre a racconti di viaggio legati a un contesto mercantile; tra il 1640 e il 1670 acquisisce importanza commerciale il romanzo amoroso francese; tra il 1670 e il 1700 – probabilmente il periodo di maggior espansione del mercato – sono i soggetti provenienti dalla società neerlandese contemporanea a rappresentare l'elemento di novità, con un aumento piccante della letteratura erotica e picaresca. In questo periodo si enfatizza anche il (cosiddetto) contenuto realistico dei racconti[5].

Dopo il 1700, la periodizzazione è a maglie ancora più larghe, come dimostra ad esempio il fatto che il racconto di viaggio immaginario, manifestatosi all'inizio del Settecento, compaia ancora alla fine del secolo. Pure il racconto della vita del libertino – il furfante avventuriero che compariva già nel diciassettesimo secolo – rimane assai popolare nel diciottesimo secolo, così come la materia eroico-galante, di cui una variante più fosca sono le storie di criminali, come *De Bredasche heldinne* (1751, *L'eroina di Breda*) di P.L. Kersteman. Il successo dell'inglese *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719) porta ad una serie di *robinsonades* anonime con protagonisti neerlandesi. P.L. Kersteman fa caso a sé con romanzi in cui il travestimento è un mezzo per raggiungere fini virtuosi. I romanzi epistolari inglesi di Samuel Richardson degli anni 1740-1753 arrivano immediatamente al successo nei Paesi Bassi, grazie a traduzioni neerlandesi e francesi e a dibattiti su periodici di lingua francese, ma il modello epistolare

---

[4] Non conosciamo il numero dei titoli a causa della tradizione incompleta. E.K. GROOTES-J. JANSEN, *De produktie van narratief proza*, cit., contano, in tre periodi di cinque anni, 225 titoli (incluse traduzioni e ristampe); in J.L.M. GIELES-A.P.J. PLAK, *Bibliografie van het Nederlandstalig narratief fictioneel proza 1670-1700*, Nieuwkoop, 1988, per il periodo 1670-1700, incluse traduzioni e ristampe, si giunge a 352 titoli. I. LEEMANS, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*, Nijmegen, Vantilt, 2002, calcola che delle 169 'prime' stampe tra quei 352 titoli, 82 siano originali neerlandesi e 87 traduzioni; nel periodo 1682-1687 sono disponibili ben 91 titoli.

[5] L.R. POL, *Romanbeschouwing in voorredes 1660-1755* […], Utrecht, HES, 1987. Cfr. anche: E.K. GROOTES- J. JANSEN, *De produktie van narratief proza*, cit.; K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland*, cit., pp. 411-413, 627-645, 804-813.

vero e proprio viene introdotto solo con *Sara Burgerhart*, che pone fine alla cattiva fama del romanzo, in quanto propaga un modello di comportamento borghese civilizzato. La composizione epistolare comporta inoltre una struttura più compatta dei testi: l'accettazione del romanzo come genere letterario a pieno titolo è ormai un fatto compiuto[6].

Per un'ulteriore caratterizzazione, è necessario valutare quali modelli di comportamento siano veicolati dai romanzi, modelli che possono essere incarnati da particolari personaggi, o meglio da personaggi stereotipati. Nel *corpus* vi sono due stereotipi dominanti: l'idealista virtuoso e il bandito malvagio, che si presentano in ogni tipo di variante e fanno riflettere il lettore su comportamenti auspicabili o deprecabili nella vita quotidiana della società. La finzione letteraria ha quindi la funzione di specchio morale della società neerlandese, quella di una repubblica borghese caratterizzata da una tolleranza religiosa pratica, in cui i cittadini sono responsabili delle entrate economiche, così come delle relazioni reciproche a livello politico, religioso e nella condotta quotidiana. Nella Repubblica sono le città a dominare la scena, in particolare le città nei pressi dell'acqua, dunque con spiccata vocazione al commercio. Amsterdam detiene il dominio assoluto ed è altresì il centro del mercato librario, non solo della Repubblica ma anche a livello internazionale: intorno al 1680 si potevano contare in città circa duecento punti-vendita di letteratura[7]. È ovvio, quindi, che i modelli di comportamento dei romanzi rispecchino le aspirazioni e i valori degli abitanti delle città dei Paesi Bassi del nord.

Fedeli idealisti

Certo non tutti i romanzi hanno un contenuto scandaloso, come dimostrano nel modo più evidente i racconti eroico-galanti con nobili eroi ed eroine che mettono in gioco la propria vita per la persona amata, superando ogni ostacolo, come gli inganni dei rivali. Quest'amore edificante risale alla concezione cortese diffusa nell'Europa del Medioevo. Anche i racconti avventurosi sono materia internazionale[8]. Un noto esempio è quello del cavaliere Amadigi di Gaule (Amadis van Gaule). Il ciclo spagnolo del Cinquecento a lui dedicato

---

[6] Cfr. P.J. BUIJNSTERS, *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1969 (<http://www.dbnl.org>); M. DE VRIES, *De achttiende eeuw* in: <http://www.literatuurgeschiedenis.nl>.

[7] K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland*, cit., p. 627.

[8] L. VAN GEMERT, *Het buitenbeentje*, cit.

(che conta la bellezza di ventuno volumi) è un *bestseller* nei Paesi Bassi, come nel resto d'Europa. Tra il 1546 e il 1625 appaiono sessantacinque edizioni in neerlandese di parti di questa *soap ante litteram*, in cui il codice d'onore cavalleresco prevale tanto nell'amore galante quanto nello scontro eroico, con numerosi elementi favolistici[9]. Tale combinazione ritornerà anche in rielaborazioni creative e parodiche riecheggianti il ciclo di Amadigi, come i racconti donchisciotteschi, basati sul romanzo di Cervantes[10].

L'amore idealizzato è incarnato anche dalla virtuosa principessa Argenis, eroina dell'opera neolatina del diplomatico inglese John Barclay, pubblicata a Parigi nel 1621. Al di là degli intrighi amorosi riguardanti Argenis, l'opera è un'allegoria delle corti dell'Europa occidentale del Seicento, che descrive i confronti tra fazioni protestanti e cattoliche e traccia un profilo del principe ideale. Il libro ha un taglio filosofico e si presenta come il prodotto di un'*élite* culturale, senza che ciò ne precluda il successo, segno che la combinazione di forma narrativa e contenuto filosofico attraeva un pubblico intellettuale. Nella Repubblica ne appare una ristampa neolatina nel 1627 presso Elsevier a Leida, con una nuova sezione: la chiave dell'allegoria. Fino al 1800 si susseguono non meno di cinquanta edizioni in Europa: rifacimenti in inglese, francese, tedesco, spagnolo, danese, italiano, svedese, polacco, russo, ungherese e neerlandese. Quest'ultima è curata dall'amstelodamese Jan Glazemaker[11].

Le rielaborazioni di *Amadis*, *Don Chisciotte* e *Argenis* non sono rivolte specificamente a un pubblico urbano e i cittadini devono quindi autonomamente adattare la lezione generale, secondo cui la lealtà alla fine sconfigge l'inganno, al proprio contesto. Nella cosiddetta 'seconda generazione', costituita da giovani autori che debuttano dopo il 1630, si assiste a un'evoluzione. I nuovi romanzieri sono influenzati dall'intellettualismo dei grandi lirici P.C. Hooft e Constantijn Huygens, ma sono un po' meno seriosi: il loro ideale è il *divertissement* colto, come risulta dalle traduzioni de *The Countess of Pembrookes Arcadia* (1590-1593, *L'Arcadia della Contessa di Pembroke*) di sir Philip Sidney e de *L'Astrée* (1606-1627, *L'Astrea*) di Honoré d'Urfé. Le produzioni in neerlandese non hanno la complessità dei cicli inglesi e francesi, che presentano storie d'amore, dettagli storico-scientifici, canzoni, poesie e lettere, ma i racconti sono ben inseriti nella società neerlandese. La *Inleydinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia* (*Introduzione al progetto di un'Arcadia batava*,

---

[9] B. VAN SELM, *De 'Amadis van Gaule'-romans. Productie, verspreiding en receptie van een bestseller in de vroegmoderne tijd in de Nederlanden*, B. DONGELMANS ET AL. (a cura di), Leiden, SNL, 2001.

[10] Il *Don Chisciotte* (2 parti, rispettivamente del 1605 e 1615) fu però tradotto solo nel 1657 da Lambert van den Bos, con il titolo *Den verstandigen vroomen ridder* (*Il saggio cavaliere pio*).

[11] J. BARCLAY, *Argenis*, M. RILEY-D. PRITCHARD HUBER (a cura di), Assen, Van Gorcum, 2004.

1637, ampliata nel 1647 con la collaborazione di Caspar Barlaeus) di Johan van Heemskerck e la *Schoone Roselijn of de getrouwe liefde van Panthus* (1650, *La bella Rosetta, o il fedele amore di Panto*) di Samuel van Hoogstraten sono ambientate nella provincia d'Olanda, a L'Aia, Wassenaar, Katwijk, Leida o Dordrecht. I personaggi hanno nomi olandesi[12].

Vi sono poi eroi virtuosi che aderiscono ancor più da vicino alla realtà neerlandese, come nel caso della biografia fittizia anonima, originale neerlandese, dal titolo *Wonderlicke avontuer van twee goelieven* (1624, *Meravigliosa avventura di due innamorati*), in cui il soldato Waterbrand e la sua amata Wintergroen, travestita da uomo, affrontano le dure circostanze della Guerra dei Trent'Anni (iniziata nel 1618). Quando Wintergroen, sotto mentite spoglie, ritrova finalmente l'innamorato, assistiamo ad una scena carica di emozione:

> Wel, seyde zy, gheeft my daer op uwe handt: hy die langhende, en sy die vattende, brochtse by haer wel ghemaeckte kleyne Borstjens, ende seyde, daer is de gheene daer ghy naer vraeght. Hoe, hoe, naer vraeght, antwoorde hy, tastende ende knoffelende met sijn handen. Ten laetsten sijn ghevoel niet quijt zijnde, begonst hy te beven ende te vresen, menende dat den boosen gheest hem in dese Woestijne ghevoert hadde, en zegende hem in Jesu naem.
> Sy siende dat hy in vertwijffelingh was, seyde hem een teecken in wat voeghen hy vertrocken was, met alle sijn gelaet: alsoo dat hy ter eender zijden versekert was dat het een vrouw persoon was, ende ter ander zijden, soo wiste hy dat niemant en wiste dat sy hem vertelden. Dese twee oorsaken deden hem ghelooven dat het sijn Lief selfs was, ofte haren gheest: daerom hy oock seyde: in den name Godts soo omhelse ick u, sijt ghy nu oock mijn Lief, soo omhelst my van ghelijcken: soo niet wijckt dan terstont van my ghy Sathan. Och, seyde zy, met uytghespreyde armen ende betraende wanghen, ick ben de gheene die ghy zeght te beminnen, ende sy laghen alle beyde langh sonder spreken, lesende met hare lippen alsoo malkanders tranen[13].

> "Allora", disse ella, "datemi la vostra mano": mentre egli la porgeva, ella la afferrò, portandola ai piccoli seni ben formati, e disse: "Qui c'è quella che cercate". "Ma come… come… quella che cercate?", rispose egli, tastandola goffamente con le mani. Infine, non essendosi quietato, prese a tremare e temere, pensando che fosse stato lo spirito maligno a portarlo in quel deserto, e si segnò nel nome di Cristo.

---

[12] J. VAN HEEMSKERCK, *Inleydinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia*, P.E.L. VERKUYL (a cura di), Deventer, Sub Rosa, 1982; S. VAN HOOGSTRATEN, *Schoone Roseliin* […], Dordrecht, Iasper Gorisz., 1650. Cfr. L. VAN GEMERT, *Het aardse paradijs. Over het landschap in het vroegmoderne proza* in *Praagse perspectieven 5* […], Z. HRNČÍŘOVÁ ET AL., (a cura di), Praag, Un. Pers, 2008, pp. 267-287.

[13] *Wonderlicke avontuer van twee goelieven*, E.K. GROOTES ET AL. (a cura di), Muiderberg, Coutinho, 1984, r. 245-264, pp. 71-72 (<http://www.dbnl.org>).

> Ella, accorgendosi della sua disperazione, gli descrisse in che modo lui fosse partito, e come allora si era comportato: cosicché egli si convincesse che lei era una donna, e fosse rassicurato poi dal fatto che nessun altro poteva sapere ciò che gli raccontava. Queste sue ragioni gli fecero credere che quella fosse proprio la sua amata, oppure lo spirito di lei, per cui soggiunse: "In nome di Dio vi abbraccio e, se siete la mia amata, abbracciatemi anche voi; altrimenti *vade retro, Satana*!". "Oh", disse ella, con le braccia tese e le gote piene di lacrime, "io sono colei che voi dite di amare", ed entrambi giacquero a lungo senza parlare, l'uno raccogliendo le lacrime sulle labbra dell'altro.

Nel finale, nel 1623, i due partono come una coppia felice con i figli alla volta delle Indie Occidentali, per cercarvi fortuna. La storia è inventata, ma assai plausibile: oltre alle circostanze belliche e al riferimento alla Compagnia delle Indie Occidentali, fondata nel 1621, anche il motivo del travestimento appare verosimile. È importante sottolineare come il camuffamento di Wintergroen non venga stigmatizzato: la donna è al servizio di un amore fedele e il suo futuro sposo è un soldato leale. Un analogo giudizio positivo viene attribuito, verso la fine del secolo, alla figura di una coraggiosa eroina, protagonista di un anonimo romanzo (probabilmente risalente al 1681), che ugualmente si dipana in circostanze di guerra, per terra e per mare, che paiono reali[14]. Quest'eroina racconta la sua storia in prima persona. Il travestimento è dovuto a una motivazione assai audace: non volendo vivere da donna, prende servizio come soldato. Si batte come un uomo e alla fine viene scoperta solo a causa di un ferimento ma, invece della punizione, ottiene una ricompensa per il leale servizio prestato: ne è gratificata, ma si rammarica di dover tornare a vivere da donna. È significativo che l'eroina coraggiosa concentri molta della sua attenzione sulle differenze tra comportamenti maschili e femminili. Nonostante la tensione che si crea con la morale dominante, secondo cui uomo e donna non dovrebbero scambiarsi i ruoli, l'autore è evidentemente alla ricerca di modalità esistenziali alternative: il genere romanzo funge in questo caso da laboratorio.

Furfanti per tutti i gusti

Il secondo importante personaggio stereotipato del romanzo è il furfante. Questi rappresenta l'anticonformismo e, nella letteratura moderna, è modellato sul protagonista (il *picaro*) del romanzo spagnolo *Lazarillo de Tormes*

---

[14] *Het wonderlyk Leven en de dappere oorlogs-daden van de kloekmoedige land en zee-heldin. Warachtige Geschiedenis*. Sul sito della DBNL è digitalizzata un'edizione posteriore, con la seconda parte (Leiden, Jan Pottebol, ca. 1700), <http://www.dbnl.org>.

(1554). Originariamente, il picaro è un giovane povero e dissoluto (più tardi anche una donna) che sbarca il lunario girovagando e inventando furberie che possono essere bonarie o veri e propri misfatti, fino ad arrivare all'omicidio. Inoltre, il furfante è il personaggio ideale per commentare la società attuale. Ciò può avvenire anche per bocca di un animale o di un oggetto parlante, come in *Het leven en bedrijf van Duc D'Albas hondt* (*Vita e opere del cane del Duca D'Alba*, di G. de Bay, del 1658), *De wandelende dukaat* (*Il ducato errante*, 1682) o *Avanturen van de kleine Scipio; of Historie van de bereisde Kat* (*Avventure di Scipione jr.; o Storia del Gatto viaggiatore*, di F.L. Kersteman, del 1783)[15]. Un classico neerlandese che si conquista un posto nel canone romanzesco internazionale è *Den vermakelijken avanturier* (1695, *L'avventuriero spassoso*) di Nicolaas Heinsius jr. Romanzo d'avventura sapientemente raccontato, è una parodia del comportamento eroico-galante degli idealisti virtuosi che conosce otto ristampe in neerlandese e riadattamenti in tedesco, inglese, francese e italiano. Anche il girovago picaro-malfattore spagnolo Guzmán de Alfarache, creato da Mateo Aléman nel 1599, ha una sua versione neerlandese, di carattere fortemente moraleggiante: *'t Leven van Gusman d'Alfarache* (*Vita di Guzmán d'Alfarache*, del 1696).

Per i tratti del furfante gli autori neerlandesi non attingono solo ai romanzi spagnoli, ma anche ai francesi Rabelais e Scarron. Così, la prima parte del burlesco *Roman Comique* di Paul Scarron (1651) viene tradotta da Lambert van den Bos nel 1662 come *Doorluchtige Comedianten, met de Holbollige Ragottin* (*Illustri commedianti, con il malandrino Ragottin*). Il libro lascia trasparire, come cornice alle spesso bizzarre e ilari esperienze di una compagnia di teatranti girovaghi, l'indipendenza senza pensieri di un gruppo di persone, in cui i diversi caratteri vengono accentuati fino a farli diventare dei tipi stravaganti. Sviluppi farseschi si alternano a situazioni a volte scabrose, accanto ad intrighi amorosi che si svolgono in paesi lontani. Il romanzo è divertente e non presenta una morale esplicita, anche se la si può dedurre: la volontà di fare il bene trionfa sul caos della vita.

L'immagine del furfante anticonformista occorre in una serie di varianti, da quella bonaria a quella malevola. Ad essa si avvicinano una serie di stereotipi: lo studente, il libertino e uomini e donne dei quartieri a luci rosse. I romanzi con studenti come protagonisti ritraggono una fase dell'esistenza in cui può realizzarsi quella anti-socialità che caratterizza il furfante: lo studen-

---

[15] *De hond van de hertog van Alva*, Y. RODRÍGUEZ PÉREZ (a cura di), Amsterdam, Querido, 1997; *De wandelende dukaat*. Amsterdam, T. ten Hoorn, 1682; *Avanturen van de kleine Scipio* […] (Holland, 1783).

te non è un cittadino arrivato e non ha ancora bisogno di conformarsi alle norme che riguardano invece coloro che hanno la responsabilità della famiglia e del lavoro. D'altro canto, lo studente non è nemmeno tenuto all'obbedienza quotidiana ai genitori, in quanto ha una camera in affitto: ovviamente non ha voglia di studiare e vuole godersi la vita. Sebbene la libertà non sia assoluta, visto che gli affittacamere possediedono le chiavi di casa e decidono chi possa entrarvi e chi no, vi è abbastanza spazio per le esperienze di vita dei giovani, i quali mostrano la loro sagacia in molte goliardie. In romanzi come *De Leidsche Straat-schender* (circa 1679, *Il bighellone di Leida*, anonimo) oppure *De Franequer los-kop of holbollige student* (*Il ribaldo di Franeker, o lo studente malandrino*, di J.W.D.V., probabilmente Johannes van de Waeyen, prima del 1685) non si va troppo per il sottile in fatto di scherzi. Inganno e furto per ottenere profitto materiale sono le astuzie meno gravi; anche ubriachezza, sesso e battute triviali su feci, urina e vomito appartengono all'arsenale dello studente, insieme a terribili risse con brutti ceffi e stupri di prostitute e donne di servizio ogni qual volta lo studente arrogante pensi che qualcuno di rango inferiore meriti una bella lezione. Se queste pratiche d'insubordinazione siano bollate da esplicita riprovazione e accompagnate dall'esortazione ad un comportamento socialmente più consono o meno, varia da romanzo a romanzo[16]. In generale, il lettore ha indubbiamente la sensazione che lo studente passi la misura, per esempio quando viene ripagato con la stessa moneta. Di norma, la condotta dissoluta resta inoltre circoscritta alla fase studentesca: la narrazione termina infatti con la fine degli studi.

Di una reputazione ancora peggiore godevano i libertini. A quanto pare, erano popolarissimi, da *De Haagsche Lichtmis* (1679, *Il Libertino dell'Aia*) a *De Amsterdamsche lichtmis of Zoldaat van fortuin* (1731?, *Il libertino di Amsterdam, o Soldato di fortuna*), fino a *De Beleydenis van een lichtmis* (ca. 1770, *Confessioni di un libertino*) [17]. I libertini devono la loro cattiva fama soprattutto al comportamento sessualmente dissoluto e alla vita da taverna fatta di grandi bevute e gioco d'azzardo[18]. A differenza degli studenti, alcuni di loro mantengono questo stile di vita anche dopo il matrimonio. Con la loro condotta egoistica sconfinano nella tipologia del furfante dai tratti perfidi. Quando è la perfidia

---

[16] *De Leidsche straat-schender*, R. VAN VLIET (a cura di), Zoeterwoude, Astraea, 2010; P. ALTENA, *'Ben jy lui Studenten, zo moetje studeeren'. Waarom Izabelle De Franequer Los-Kop niet lezen mocht*, «Literatuur», VIII, 1991, pp. 11-18 (<http://www.dbnl.org>).

[17] *De Belydenis van een Lichtmis*, A.N.W. VAN DER PLANK (a cura di), Deventer, Sub Rosa, 1982; *De Amsterdamsche Lichtmis of Zoldaat van Fortuin*, B. POL (a cura di), Muiderberg, Coutinho, 1983. (<http://www.dbnl.org>).

[18] Cfr. soprattutto I. LEEMANS, *Het woord is aan de onderkant*, cit.

il tratto dominante, i libertini diventano infatti degli sbandati senza impiego stabile o fissa dimora che, furbescamente, frodano senza pietà i concittadini, per poter condurre una vita di lussi. Anche in questo caso, le burle escrementizie non mancano e le differenze di opinione con le vittime vengono risolte venendo alle mani e, allorché la situazione si fa troppo scomoda, il libertino fugge altrove per poter proseguire sulla propria strada. Così, ad esempio, Niklaas Molemy e il suo, si fa per dire, nobile compare Michiel vander Moesel di *De twee vermaarde Fortuyns kinderen* (1681, *I due esimi figli della fortuna*) infestano le città di Amsterdam, Rotterdam, L'Aia, Delft, Alkmaar, Middelburg e tante altre, scegliendo con cura le proprie vittime e perseverando senza contrizione nel loro stile di vita fino alla morte, che ne consegue. Se sono in gruppo, possono essere ancor più minacciosi, come in *Het koddig en voddig leven der hedendaagsche Labourlotten* (*La vita comica e immorale dei Labourlotte*[19] *di oggigiorno*, 1685), dove bande di giovani si aggirano non solo per i Paesi Bassi ma anche per l'Europa, tormentando, rubando, truffando e uccidendo.

Le qualifiche 'comico e immorale' del titolo indicano però che la situazione in questo caso è più complessa, con un'alternanza d'inganni bonari e di bassa lega. Questo è pure il caso delle pratiche non proprio bonarie ma assai scaltre degli esattori delle tasse in *Eenige vermakelyke, doch waarachtige historien, zynde het leeven van verscheide reukeloose pachters* […] (1697, *Alcune storie divertenti, eppure veritiere, cioè la vita di parecchi fittavoli avventati*). Il comportamento altalenante dei libertini fa sì che il lettore stia maggiormente all'erta di fronte ad un possibile inganno, con un'evidente utilità sociale: prima si smaschera l'impostore, meglio è. Inoltre, la ripetizione degli inganni – l'infinita accumulazione di eventi di un romanzo! – suscita il riso del riconoscimento, per cui non solo gli inganni 'comici', ma anche quelli 'immorali' risultano divertenti. Così questi romanzi sono al tempo stesso moraleggianti e divertenti, ed è forse l'ultimo aspetto a prevalere[20]. Lo stesso vale anche per il furfante rude e ridanciano Louwtje van Zevenhuizen, rappresentato da Gerrit van Spaan, di Rotterdam, in una pseudobiografia in due parti (1700, 1704). Louwtje è un beone e attaccabrighe olandese di provenienza schiettamente contadina. Se qualcuno lo ostacola, tira subito fuori il coltello, come accade con Pier, uno zoticone di Gouda:

---

[19] Dal nome di un crudele comandante delle truppe vallone al servizio del re di Spagna nel 1598.

[20] R. HARMS, *Ter lering, maar vooral ter vermaak. Een vergelijking tussen de functie van het anekdotenboek en de zeventiende-eeuwse roman* De Labourlotten, *De zeventiende eeuw*, XIX, 2003, pp. 154-168 (<http://www.dbnl.org>).

> Gy hondsklink zeide Louw […]. Hierop het mes gezwind uit zijn regter in zijn slinkerhand werpende, gaf hy Pier een snede boven zijn oogen, dwers over het voorhoofd, zoo dat hem het bloed in de oogen liep, en terwijl Pier gestadig bezig was met het bloed uit de oogen te vegen, rukten hem Louw op zijn gemak de koonen [wangen] aan wederzijden open, doe smeet Pier zijn mes daar heen [weg], en gaf het op[21].

> "Tu, figlio di un cane!", disse Louw […]. Detto questo, gettando veloce il coltello dalla mano sinistra alla destra, fece a Pier un taglio sopra agli occhi, di traverso sulla fronte, cosicché il sangue gli colò sugli occhi, e mentre Pier era impegnato a pulirsi il sangue dagli occhi, Louw gli squarciò a suo piacimento le guance da ambo le parti. Allora Pier buttò via il coltello e si arrese.

Louw si gode egoisticamente la vita, ma allo stesso tempo sfata in modo schietto e spietato l'ipocrisia dell'uomo di città. Figure ai margini della società come studenti e furfanti riescono dunque a far ridere il lettore ma al contempo anche ad aguzzargli l'ingegno.

La loro condotta disinvolta nei riguardi delle norme di costume è però meno pericolosa per il borghese medio di quella del terzo gruppo di furfanti: i gestori dei quartieri a luci rosse. La letteratura pornografica, che nella forma di racconti di vita inventati di prostitute e ruffiani, aveva avuto corso internazionale a partire dai *Ragionamenti* (1534) di Pietro Aretino, *La Retorica delle Puttane* (1642) di Pallavicino e *L'Ecole des filles* (*La scuola delle ragazze*, 1655, attribuito a Millot e L'Ange), raggiunge definitivamente anche i Paesi Bassi a partire dal 1670. Le prostitute e i loro lenoni forniscono un franco resoconto del loro modo di vivere, in cui lo schietto materialismo del lucro economico va di pari passo con il piacere erotico, espresso con sottili metafore. Un noto esempio neerlandese è *D'Openhertige juffrouw of d'ontdekte geveinsdheid* (1680, *La ragazza sincera, ovvero la finzione scoperta*), che tutto racconta degli espedienti usati dalle prostitute e della durissima 'conduzione aziendale'[22]. Ma non vi è soltanto l'eros: anche l'immaginario delle feci e dell'urina viene ampiamente sfruttato, ad esempio in *De doorluchtige daden van Jan Stront, opgedragen aan het kakhuis* (*Le illustri imprese di Jan Stronzo, dedicate al cacatoio*, forse di Pieter Elzevier, del

[21] [G. VAN SPAAN], *Het koddig en vermakelijk leven van Louwtje van Zevenhuizen of het schermschool der huislieden*, 2 volumi, Rotterdam, 1700, 1704, volume I, p. 57. Cfr. I. LEEMANS, *Het woord is aan de onderkant*, cit. e L. VAN GEMERT, *Louwtje van Zevenhuizen of de streken van een boerenridder* in H. BRINKMAN ET AL. (a cura di), *Helden bestaan! Opstellen voor Herman Pleij* […], Amsterdam, Bert Bakker, 2008, pp. 54-62.

[22] *D'Openhertige Juffrouw of D'Ontdekte Geveinsdheid*, J. KLOEK-I. LEEMANS-W. MIJNHARDT (a cura di), Leida, Astraea, 1998. Adattamento: *De openhartige juffrouw. Erotische verhalen uit de Verlichting*, H. VAN DER VEGT (a cura di), intr. A. JONGSTRA, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2009.

1684). Non ci potevano essere dubbi sulla *location* di questi racconti: le città olandesi, come dichiara per esempio il libro intitolato *'t Amsterdamsche hoerdom (Le puttane di Amsterdam*, 1681)[23].

L'attenzione alla fisicità espressa nella letteratura pornografica è da valutare anche in rapporto allo sviluppo del sapere filosofico nella Repubblica[24]. A partire all'incirca dal 1660 si scatenò un aspro dibattito attorno alle idee rivoluzionarie del filosofo Baruch Spinoza, i cui scritti vennero persino banditi, fatto questo degno di nota nella tollerante Repubblica neerlandese. Uno dei cardini della filosofia spinoziana è l'autonomia del corpo umano, che non dev'essere istruito in base alle norme comportamentali inculcate dalla società, ma conosce da sé il bene e il male. Nella letteratura erotica si ritrova questo pensiero, e anche per tale motivo la si mise al bando. Ciò vale sia per opere neerlandesi che straniere, come nel caso celebre de *La Puttana errante* (ca. 1650) di Niccolò Franco, tradotto come *De dwaelende hoer*.

Le autorità erano assai attive nell'impedire la diffusione delle idee di Spinoza. I libri che vi si ispiravano venivano proibiti, gli scrittori ed editori perseguiti e puniti. Il predicatore Johannes Duijkerius venne ad esempio rimosso dall'incarico per aver scritto la biografia immaginaria di un uomo che passa dalla chiesa riformata alle idee di Spinoza: *Het leven van Philopater* (*Vita di Filopatre*, in due volumi, 1691, 1697, cfr. fig. 1)[25]. Ancora non è dato sapere se il pensiero di Spinoza fosse passato alla clandestinità, e quindi cercasse asilo in ambiti in cui poteva celarsi meglio, come ad esempio il romanzo[26].

Il romanzo e la poetica classicista

Nel 1700 la situazione del romanzo è totalmente cambiata rispetto a un secolo prima: il genere conosce ora ogni sorta di variante, dai racconti fantasiosi a *reportages* d'attualità in luoghi riconoscibili. Gli autori, traduttori ed editori non si preoccupano più dell'accusa di diffondere comportamenti

---

[23] Per *'t Amsterdamsch hoerdom* si veda <http://www.dbnl.org>.

[24] I. LEEMANS, *Het woord is aan de onderkant*, cit., pp. 233-276.

[25] Si veda l'edizione J. DUIJKERIUS, *Het leven van Philopater en Vervolg van 't leven van Philopater. Een spinozistische sleutelroman uit 1691/1697*, G. MARÉCHAL (a cura di), Amsterdam, Rodopi, 1991 in <http://www.dbnl.org>.

[26] Cfr. I. LEEMANS, *Het woord is aan de onderkant*, cit. e D. WORTEL, *Vrouwen in mannenkleren en Spinoza.* De Kloekmoedige Land- en Zee-heldin *(1682) als verpakking van de filosofie van Spinoza*, «Spiegel der Letteren», XLVIII, 2006, pp. 27-55.

immorali, poiché il romanzo vende bene. Ritenendo le critiche insensate, vogliono produrre una propria letteratura. L'ostilità tra produttori e critici è forte perché si tratta di contrasti riguardanti il contenuto e il fine della letteratura. Il romanzo non è infatti conciliabile con le teorie dell'arte dell'antichità – in particolare le poetiche classiche di Aristotele e Orazio – di grande influenza nel Rinascimento.

Orazio rigetta esplicitamente il romanzo poiché, a suo dire, non soddisfa i requisiti del *decorum*: lo stile appropriato e l'ornamento del soggetto. Per Aristotele la situazione è più complessa, perché la sua opera non è stata tramandata integralmente: non è certo se abbia affrontato l'argomento romanzo. Aristotele considera l'arte come una sequenza concentrata, governata da causalità e logica, di fatti e avvenimenti verosimili che hanno come fine operare nel pubblico una purificazione (*katharsis*). La maggior parte dei romanzi non soddisfa tale requisito. Le storie non tendono verso un *climax*, o solo debolmente, e le varie parti possono accumularsi all'infinito e venir lette come scene a sé stanti. La verosimiglianza della materia non è d'obbligo: realtà e fantasia si mescolano spesso, i personaggi entrano ed escono a piacere dall'intreccio.

E così il romanzo viene doppiamente rigettato: in base alle regole dell'arte e in base alle norme morali borghesi vigenti. Attorno al 1700 il genere ha in sé un potenziale esplosivo, ma la minaccia non si traduce in rivoluzione; accade semmai il contrario. Nel corso del Settecento, la costruzione del romanzo si fa più sobria e il quadro cronologico pseudobiografico ('questa è la vita delle persone x e y') diviene il modello strutturale corrente. Scompaiono le idee radicali sull'uomo libero, manifestatesi dopo il 1670, sostituite ora da un ideale più moderato: l'ideale della società realizzabile, spesso d'ispirazione cristiana. In tal modo, il romanzo riflette la mentalità generale dell'Illuminismo dei Paesi Bassi settentrionali. I caratteri stereotipati dell'idealista e del furfante continuano a essere importanti, ma non sono più rigidamente delineati come in passato, mostrando a volte peculiarità sia dell'uno che dell'altro.

Criminali pentiti

Tra i furfanti ritornano i caratteri del Seicento: lo studente, il libertino e la prostituta che ha toccato il fondo ed è costretta a vendersi. Ciò avviene in parte grazie a ristampe. Tuttavia compare anche una variante più negativa del furfante: il criminale. L'attenzione verso l'aspetto criminale è un feno-

meno di rilievo nella prosa finzionale del Settecento[27], con la pubblicazione di molte (pseudo)biografie di criminali, di regola dalla penna di scrittori che sono a loro volta imbroglioni. Lo sleale raggiratore Jan Willem Claus van Laar, che calunniava volentieri il prossimo e che subì la stessa sorte, scrisse una trilogia di successo sul processo al 'giudeo', il finanziere ebreo Aaron Abrahams (1737) [28]. Un caso notevole è anche quello di *De Bredasche heldinne* (*L'eroina di Breda*, 1751), basato sulla storia vera di una donna arruolatasi in abiti maschili e sposata per due volte con una persona dello stesso sesso, e per questo finita in prigione. La biografia è però un'astuta perorazione dell'innocenza relativa della donna, che solo travestendosi può evitare di prostituirsi, e solo sposando la sua compagna può evitarle la stessa sorte. Lo scrittore, F. L. Kersteman, compagno di prigionia della donna, tenta perfino di trarre vantaggio da questo libro, ma senza successo[29]. Lo stesso Kersteman è un incorreggibile imbroglione: trasforma il famigerato scrittore satirico J. C. Wyerman in un soggetto del tutto inaffidabile in *Zeldzaame levensgevallen van J.C. Wyerman* (*Le singolari storie di J.C. Wyerman*, 1756) [30].

Non tutti i criminali, però, sono così cattivi. Il famigerato malfattore francese Cartouche, giustiziato nel 1721, la cui biografia appare in traduzione neerlandese già un anno dopo, ispira ad esempio a P.L. Kersteman (fratello del suddetto) la biografia immaginaria *De vrouwelyke Cartouche* (1756, *Cartouche al femminile*), una donna travestita da uomo che ruba e uccide, e riesce a sfuggire alla giustizia cambiando la propria identità sessuale[31]. Alla fine tuttavia si pente e si rifugia in un chiostro. Questo tipo di furfante non persevera dunque nel suo comportamento, dissuadendo il lettore dalla vita criminale. La svolta avviene in un luogo solitario: l'isola disabitata. Ciò riman-

---

[27] P.J. BUIJNSTERS, *Levens van beruchte Personen. Over de criminele biografie in Nederland gedurende de 18e eeuw*. Utrecht, H&S, 1980; M. DE VRIES, *F.L. Kersteman* en *Criminaliteit*, in <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/>.

[28] Il titolo della prima parte è: *De bedrieger bedrogen of den gevangen smous* (*L'ingannatore ingannato ovvero il giudeo prigioniero*). Cfr. T. JONGENELEN, *De volmaakte Hollandse broodschrijver Jan Willem Claus van Laar*, «Mededelingen van de Stichting J.C. Weyerman», XXIV, 2001, pp. 104-117; T. JONGENELEN, *Jan Willem Claus van Laar. Een onverbeterlijke sjoemelaar* in A. DE HAAS-P. ALTENA (red.), *Achter slot en grendel. Schrijvers in Nederlandse gevangenschap 1700-1800*, Zutphen, Walburg Pers, 2002, pp. 93-102, 229-230.

[29] F.L. KERSTEMAN, *De Bredasche heldinne*, R.M. DEKKER-G.J. JOHANNES-L.C. VAN DE POL (a cura di), Hilversum, Verloren, 1988 (<http://www.dbnl.org>); P. ALTENA, […] *Maria van Antwerpen verlaat de militaire gevangenis van Breda* […] in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlandse literatuur*, cit., pp. 323-327.

[30] Si veda F.L. KERSTEMAN, in: <http://www.dbnl.org>

[31] P.L. KERSTEMAN, *De vrouwelyke Cartouche*, R. SCHREIJNDERS (a cura di), Muiderberg, Coutinho, 1987 (<http://www.dbnl.org>).

da ad uno dei romanzi più famosi del Settecento: *Robinson Crusoe* di Defoe (1719), comparso in neerlandese nel 1735. Robinson non è un malfattore, ma inizialmente, certo, è un avventuriero egoista; quando si accorge che non è l'uomo ma Dio a governare l'esistenza, diventa un uomo pio che tiene conto dei propri concittadini. Le *robinsonades*, racconti d'avventura spesso lontani dal romanzo di Defoe ma che utilizzano il riferimento al suo libro come *réclame*, sono assai diffuse a livello internazionale. Nei Paesi Bassi appare, tra l'altro, *De Engelsche vrouwelyke Robinson, of de zeldzame gevallen van Charlotte* (*Robinson inglese al femminile, ovvero le singolari avventure di Charlotte*, ca. 1760). A causa di sua madre, Charlotte si mette sulla cattiva strada. Il lettore apprende vari esempi di comportamento erroneo, ma non si tratta in realtà di una criminale, come dimostra la fedeltà del suo amore per Karel, il suo partner irraggiungibile, che alla fine viene però coronato:

> Op eenen Morgen met myne Moeder zittende te praten, kwam Milord binnen, hebbende een Heer aan zyne hand, ik was opgestaan om hem te ontvangen, wanneer ik in dezen Heer myn geliefde Karel zag; ik gaf een gil, vallende in de armen van Louize, die agter my stont, in onmagt.
> Wanneer ik weder by my zelven kwam zag ik my in de armen van myn Minnaar, die myn aangezicht met zyne tranen besproeide[32].

> Un mattino, mentre sedevo a parlare con mia madre, entrò Milord, con un signore per mano. Io mi alzai per riceverlo, quando riconobbi in quel signore il mio amato Karel; cacciai un grido, cadendo esanime tra le braccia di Louize, che mi stava dietro.
> Quando fui tornata in me stessa, mi ritrovai tra le braccia del mio amato, che m'inondava il viso di lacrime.

Idealisti del Settecento

Anche il romanzo settecentesco conosce idealisti senza macchia, soprattutto nei racconti di viaggio immaginari utopici in terre sconosciute, con società giuste. Un esempio precoce è *Krinke Kesmes* di Hendrik Smeeks del 1708: in quella terra pacifica uomini e donne godono di pari diritti e vi è un'unica religione comune[33]. Un esempio tardo è invece *Reize door het Aapen-*

---

[32] *De Engelsche vrouwlyke Robinson, of de zeldzame gevallen van Charlotte*, A.N.W. VAN DER PLANK (a cura di), Deventer, Sub Rosa, 1985, p. 147.

[33] P.J. BUIJNSTERS, *Imaginaire reisverhalen*, cit.; H. SMEEKS, *Beschryvinge van het magtig Koningryk Krinke Kesmes*, P.J. BUIJNSTERS (a cura di), Zutphen, Thieme, 1976 (<http://www.dbnl.org>). M. DE VRIES, *Krinke Kesmes, een vroeg imaginair reisverhaal*: <http://www.literatuurgeschiedenis.nl>.

land (*Viaggio attraverso la Terra delle Scimmie*) di J.A. Schasz (pseudonimo di Gerrit Paape, 1788), un'analisi satirica del movimento patriottico democratico che tentò invano di scatenare una rivoluzione nella Repubblica[34].

Un autore notevole è P.L. Kersteman, di cui si è già citato il *Vrouwelyke Cartouche*[35]. Kersteman, a partire dagli anni '50 del Settecento, scrive una serie di romanzi su donne che si travestono da uomini per raggiungere condizioni socialmente approvate, come il matrimonio. Non viene indagata la complessità psicologica del motivo del travestimento: la devianza dall'ordine costituito è unicamente finalizzata ad avvalorarlo. Ciò è un po' in contrasto con la vita reale, in cui tale espediente non sarebbe accettabile, ma l'autore fa come se niente fosse: incoraggia i lettori a prendere spunto dall'eroina, in tutto fuorché nel camuffamento[36].

Kersteman continua sulla scia eroico-galante del romanzo seicentesco, ma contestualizzandola in un *milieu* neerlandese cittadino e riconoscibile. Ciò accade spesso, ad esempio nell'anonimo *De Middelburgsche avanturier. Of het leven van een burger persoon* […] (*L'avventuriero di Middelburg, ovvero la vita di un borghese*, 1760). Dopo una lunga serie di peripezie, il protagonista impara ad agire giudiziosamente. All'educazione amorosa in Zelanda segue quella commerciale in Suriname, dove si trova a fronteggiare una poco realistica rivolta di schiavi che uccidono il tirannico caporale nero per poter lavorare spiritualmente liberi nella piantagione, a condizione di un trattamento equo da parte dei bianchi. Il capo della rivolta servile lo spiega in un neerlandese perfetto:

> Het noodlot heeft ons, helaas, Slaven gemaakt; doch onze Ziel blyft in 't midden der diepste slaverny nochtans vry […]. Wy hebben geen oproering nog wederspannigheid in den zin. Wy zyn uwe Slaven, [be]handelt ons als Heeren, niet als Beulen, zo hebt gy in uwe Plantagie diergelyke ongevallen niet te wagten (dit zeggende toonde hy ons den vermoorden Neger) maar veeleer eene algemeene toegenegenheid[37]

> "Il destino, ahinoi, ci ha reso schiavi; eppure la nostra anima, pur nella condizione della più totale schiavitù, rimane libera […]. Non abbiamo intenzione di fare rivolte o d'insubordinarci. Siamo vostri schiavi: siate i nostri signori, non

---

[34] J.A. SCHASZ, *Reize door het Aapenland*, P. ALTENA (a cura di), Nijmegen, Vantilt, 2007.

[35] P.J. BUIJNSTERS, *P.L. Kersteman, een achttiende-eeuwse romanschrijver* in ID., *Nederlandse literatuur van de achttiende eeuw* […], Utrecht, HES, 1984, pp. 114-127.

[36] Prefazione a *De grootmoedige en heldhaftige Hollandsche Amasoon* (*La magnanima ed eroica Amazzone olandese*, 1775).

[37] *De Middelburgsche avanturier. Of het leven van een burger persoon* […], Amsterdam, Steven van Esveldt, 1760, pp. 186, 189.

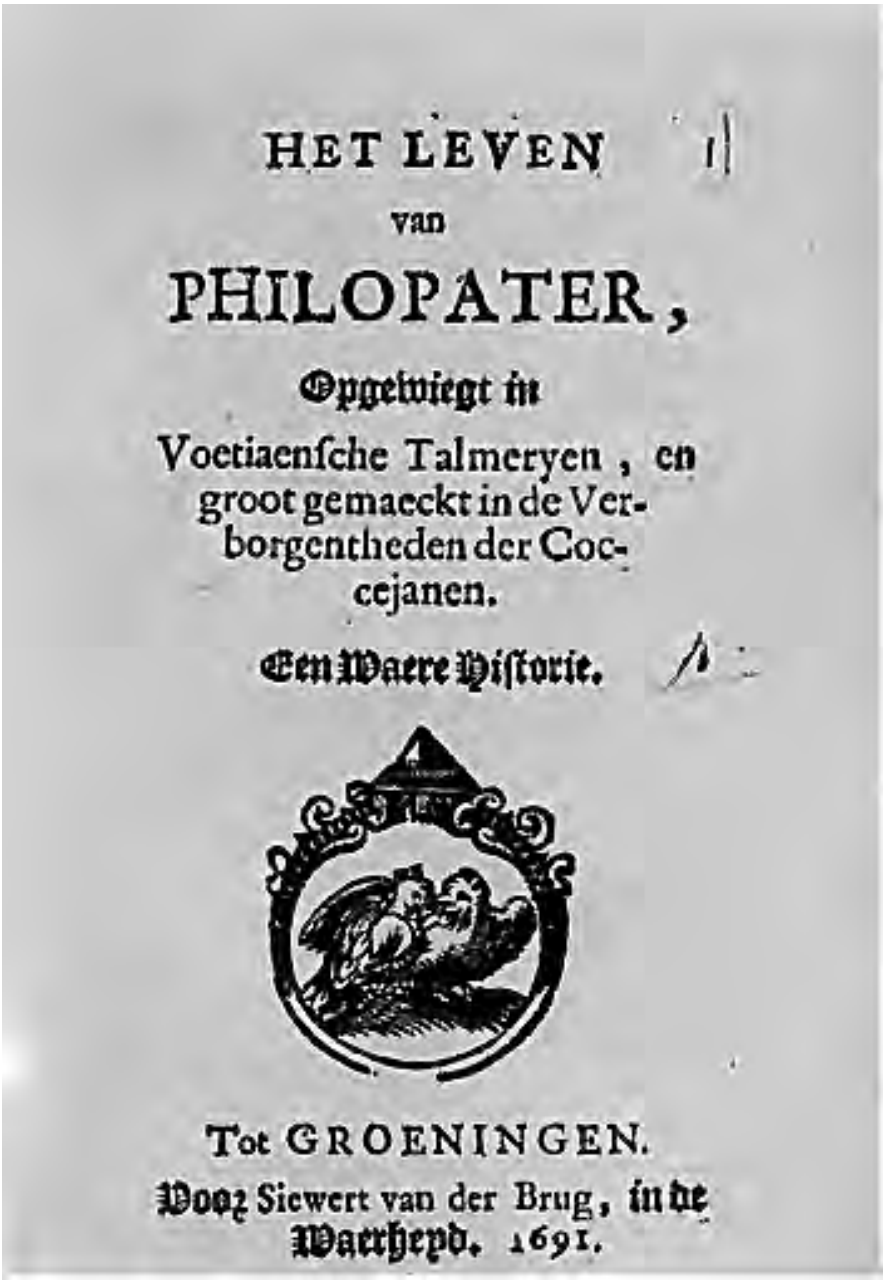
> i nostri carnefici, così non dovrete aspettarvi simili incidenti nella vostra piantagione" – dicendo questo ci mostrò il nero ucciso – "ma anzi una generale benevolenza".

Il protagonista ritorna ricco nei Paesi Bassi, dove finalmente può sposare l'amata Angelika. L'intreccio dimostra una maggiore attenzione da parte degli autori alla composizione: il caso gioca ancora un ruolo importante nelle vicende, che sono inserite però nella struttura-base delle memorie.

È tuttavia solo con la *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart* (*Storia della signorina Sara Burgerhart*) di Elisabeth Wolff e Agatha Deken, del 1782, che si compie il passaggio a un romanzo coeso, da potersi considerare realistico, che veicola una morale accettabile legata ad un comportamento onorato, in affari come in amore. Grazie alle possibilità d'identificazione con i valori e le norme della società neerlandese, il libro segna la fine della nomea scandalistica affibbiata al romanzo. Allo stesso tempo, la costruzione solida, con nessi causali tra gli avvenimenti e l'agognata catarsi del finale, conferiscono al romanzo lo status di genere letterario a pieno titolo. *Sara Burgerhart* soddisfa i requisiti richiesti da Orazio e Aristotele alla letteratura.

È paradossale che nella storia della letteratura neerlandese il romanzo debba il suo esordio tardivo proprio alla predominanza della poetica classica, la cui autorità verrà presto demolita, sotto i colpi del Romanticismo. Iniziava così l'avanzata verso la canonizzazione, poi realizzata con il romanzo storico e il *Max Havelaar* di Multatuli: dai margini al centro del sistema letterario.

(traduzione di Matteo Trombin)



HET LEVEN

van

PHILOPATER,

Opgewiegt in

Voetiaensche Talmeryen, en groot gemaeckt in de Verborgentheden der Coccejanen.

Een Waere Historie.

Tot GROENINGEN.

Voor Siewert van der Brug, in de Waerheyd. 1691.

Fig. 1. [J. Duijkerius], *Het leven van Philopater*,1691 (frontespizio)

ANNA DE HAAS

TEATRO TRA 1670 E 1770
RELIGIONE, PATRIA E POLITICA

La doctrine classique

Nel 1669 veniva fondata ad Amsterdam la società *Nil Volentibus Arduum* (*Nulla è difficile per i volonterosi*), ben presto tristemente nota come la 'celebre Società, che intende dettar legge a tutti gli artisti'. La 'legge' era quella della dottrina teatrale classicista (*doctrine classique*)[1], che avrebbe regolamentato il teatro per un secolo, con un insieme di norme prescrittive su come scrivere tragedie, commedie e farse: teatro detto 'alla francese' e solo molto più tardi 'classicista'.

L'influsso classicista era dunque percepito come francese, con i *Trois discours sur le poème dramatique* (1660, *Tre discorsi sul poema drammatico*) di Pierre Corneille come testo teorico di riferimento, rielaborato da Lodewijk Meijer, membro di *Nil Volentibus*, nella prefazione della sua tragedia *Verloofde koninksbruidt* (1668, *La principessa promessa in sposa*)[2]. Si consultava poi molto l'*Ars poetica* di Orazio, drasticamente adattata ai «nostri tempi e costumi» («onze tyden, én zéden») e in senso classicista da Andries Pels. Uomo di punta di *Nil Volentibus*, Pels pubblicò alcuni anni più tardi, nel 1681, un trattato in versi altrettanto influente su *Gebruik én misbruik des tooneels* (*Uso e abuso del teatro*)[3]. Il Settecento non produsse invece alcun nuovo trattato teorico, per quanto riguarda il teatro classicista.

Come noto, le regole classiciste riguardavano aspetti come le tre unità di tempo, spazio e azione, la verosimiglianza (*vraisemblance*), il decoro (*bien-*

---

[1] Sulla società e le sue teorie, cfr. B.P.M. DONGELMANS, *Nil Volentibus Arduum. Documenten en bronnen*, Utrecht, HES, 1982; A.J.E. HARMSEN, *Onderwys in de tooneel-poëzy. De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam, Ordeman, 1989, che comprende le conferenze tenute dai membri alla fine del Seicento (uscite a stampa solo nel 1765) e in cui vengono trattati tutti gli aspetti del teatro classicista. Sul teatro classicista e le sue leggi, cfr. A. DE HAAS, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772*, Hilversum, Verloren, 1998. Sul classicismo letterario, in generale, cfr. A.G. VAN HAMEL, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur*, 's-Gravenhage, Nijhoff, 1918.

[2] Una traduzione integrale dei *Discours* apparve, anonima, solo nel 1724, con il titolo fuorviante di *Onderzoek over de Nederduitsche tooneelpoëzy* (*Ricerca sulla poesia teatrale neerlandese*).

[3] A. PELS, *Q. Horatius Flaccus Dichtkunst*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), Assen, Van Gorcum, 1973; ID., *Gebruik én misbruik des tooneels*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink, 1978.

séance), la composizione (numero di atti e snodo dell'azione), la lingua, ma anche la teoria dei generi, che prevedeva nette suddivisioni tra tragedia, commedia e farsa. Personaggi altolocati (sovrani, comandanti militari) e linguaggio sostenuto erano riservati alla tragedia, in cui una battuta di spirito sarebbe stata impensabile. La commedia era caratterizzata da personaggi borghesi e da una lingua media, o quella che si voleva far passare per tale; a differenza della tragedia, non prevedeva scene truculente. Contadini, lavoratori, linguaggio e battute volgari erano invece caratteristici delle farse. Alcune regole basilari valevano invece per tutti i generi: gli attori parlano in rima, nessuno bestemmia o compie atti osceni.

Ad illustrazione delle regole, i membri di *Nil Volentibus Arduum* pubblicarono traduzioni di opere francesi. Soprattutto Corneille e Racine venivano considerati maestri perfetti dell'arte drammatica. Nei decenni successivi aumentò rapidamente il numero di traduzioni dal francese, a scapito del repertorio spagnolo, fino ad allora assai popolare, ma che non rispettava assolutamente le nuove regole teatrali, a cui pure a volte veniva adattato[4]. Non vi è invece traccia di influssi inglesi, del resto già limitati nel periodo precedente. Tutto alla francese, dunque, e così sarebbe rimasto fino al 1760/70.

L'introduzione e poi il predominio della *doctrine classique* ebbero conseguenze importanti anche sul repertorio preesistente. Molti testi scomparvero del tutto dalle scene, altri subirono rimaneggiamenti più o meno pesanti. Per un'ironia della sorte, proprio nel 1665 lo Schouwburg di Amsterdam – unico teatro stabile della Repubblica – venne riadattato in modo tale da potervi allestire marchingegni teatrali (*machines*), una novità del teatro barocco proveniente dall'Italia, per il tramite della Francia. Lo storico Isaäc Commelin descrive la ristrutturazione «alla maniera italiana, come si usa a Venezia, con tutti i veloci cambiamenti di prospettiva immaginabili e ogni sorta di apparati volanti, detti *machines*» («na d'*Italiaanze* manier, als men nu te *Venetien* gebruykt, met alle bedenkelijke en schielijkke veranderingen van *Perspectiven* [...] en veelderley *Vliegende Werkken* die men *Machines* noemt»)[5]. Con l'aiuto di simili marchingegni, si potevano mostrare scene di magia o di metamorfosi e realizzare la discesa in Terra o l'ascesa al Cielo di divinità. Fe-

[4] Sulle traduzioni dal francese, si vedano: J. BAUWENS, *La tragédie française et le théâtre hollandais au dix-septième siècle*, Amsterdam, Kruyt, 1921; S. GELEERD, *Les traductions hollandaises de Racine au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Zutphen, Nauta, 1936; H.E.H. VAN LOON, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de 17de eeuw*, 's-Gravenhage, Dickhoff, 1911. Per il teatro spagnolo, cfr. J.A. VAN PRAAG, *La comedia espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Amsterdam, Kruyt, senza data [1922].

[5] I. COMMELIN, *Alle de oude en nieuwe gebouwen* in ID., *Beschryvinge van Amsterdam*, boek IV, Amsterdam, Marcus Willemsz. Doornick, 1665, p. 207.

nomeni del genere e gli apparati che li rendevano possibili non erano tuttavia assolutamente conciliabili con le idee sul teatro del classicismo, per cui era basilare la nozione di verosimiglianza[6]: situazioni inverosimili, non credibili, non vi trovavano posto. Per inverosimile s'intendeva, secondo i sostenitori del classicismo, che in fondo è una teoria razionale[7], ciò che non accade nella vita quotidiana e, in alcuni casi, ciò che non è bene vi accada. Elementi irrazionali o superstiziosi, come magia, metaformosi, divinità, spiriti e fantasmi, erano dunque banditi in partenza. Le opere che li prevedevano venivano di conseguenza collocato al di fuori del sistema classicista dei generi e marginalizzate come 'minori', in cui la dottrina veniva rispettata in modo meno rigoroso. Lo stesso accadde per il *zinnespel* ('dramma allegorico'), in cui venivano spesso utilizzati apparati teatrali.

Religione e politica

Con l'affermazione del classicismo, il teatro neerlandese vedeva imporsi una serie di divieti, spesso già esistenti, ma ora irrigiditi e continuamente ripetuti: il più importante riguardava la rappresentazione di argomenti religiosi, biblici in particolare. Tale divieto era ricondotto al rispetto del *decorum*, ciò che si riteneva adeguato alla rappresentazione scenica. A parere dei concistori della chiesa riformata, era blasfema la rappresentazione di Dio, di Gesù o degli angeli da parte di attori e attrici in carne ed ossa, su un elemento così mondano come un palcoscenico[8]. Del resto, ai loro occhi era riprovevole la recitazione di per sé, poiché gli attori si presentano differenti da quel che in realtà sono, sia pure temporaneamente.

Il divieto di rappresentare teatro religioso e, di conseguenza, di fare qualsiasi allusione sulla scena alla chiesa e alla fede, ebbe conseguenze rilevanti sul repertorio precedente, per molti aspetti più disinvolto, da questo punto di vista. La vittima più illustre fu Joost van den Vondel con i suoi drammi biblici: la trilogia su Giuseppe venne rappresentata ad Amsterdam le ultime

---

[6] Fino circa al 1780 l'opera non ebbe alcun ruolo degno di nome. Nei rari casi in cui se ne parlava, il genere veniva definito ridicolo: la gente non si parla mica cantando!

[7] Basti dire che molti, come Lodewijk Meijer, erano vicini a Spinoza e allo spinozismo. Cfr. R. BORDOLI, *Etica arte e scienza tra Descartes e Spinoza. Lodewijk Meyer (1629-1681) e l'associazione* Nil Volentibus Arduum, Milano, Franco Angeli, 2001.

[8] Già Vondel aveva sperimentato a più riprese la violenta ostilità dei calvinisti più intransigenti di fronte alle sue opere bibliche (in particolare la trilogia sulla Genesi formata da *Lucifero*, *Adamo in Esilio* e *Noè*), ma ora l'intransigenza divenne quasi assoluta.

(nove) volte tra il 1705 e il 1708[9]. I drammi religiosi composti nel Settecento erano esplicitamente drammi per la lettura, non pensati per la scena. Ancora nel 1770, Jacob van Dijk riteneva il suo dramma martiriale *Eufemia* non adatto alle scene, al pari di opere «tratte dalle Sacre Scritture» («die uit de Heilige Schrift genomen zyn») e, proprio come queste, concepito «esclusivamente per venir letto con utilità e divertimento» («alleen […] om met nut en vermaak [...] gelezen te worden»)[10].

Il divieto riguardante il teatro religioso illustra una differenza notevole tra Olanda e Francia. In quanto repubblica priva di un'istanza politica centrale, le Province Unite avevano bisogno di consenso, o quantomeno di pace e tranquillità tra gli abitanti, e soprattutto tra chiesa e governo. Ovviamente un consenso del genere nella realtà non esisteva, come testimonia il coesistere l'una accanto all'altra di tante confessioni, ma con la proibizione del teatro religioso s'intendeva evitare discordie pubbliche su argomenti di fede, come anche infinite lamentele dei concistori riformati presso il governo cittadino. In Francia, governata in modo autocratico, la censura, che si occupava di tutto ciò che veniva stampato, era rivolta soprattutto contro ciò che poteva venir interpretato come ostile al re, al suo governo ed *entourage*[11]. Un divieto del teatro religioso non sembra essere mai stato all'ordine del giorno.

Paragonabile alla censura francese era invece il divieto olandese di mettere in scena eventi attuali[12]: in pratica, ciò significava la proibizione di pubbli-

---

[9] La trilogia comprende le tragedie originali *Joseph in Dothan* (*Giuseppe a Dothan*, 1640) e *Joseph in Egypten* (*Giuseppe in Egitto*, 1640) e la traduzione della tragedia latina di Grozio *Sophompaneas of Joseph in 't hof* (*Sofompanea, o Giuseppe a corte*, 1635). Sulle rappresentazioni nel Seicento e Settecento, si vedano E. OEY-DE VITA-M. GEESINK, *Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1983 e A.S. DE HAAS, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, Maastricht, Shaker Publishing, 2001.

[10] *Euphemia, of de triomf van den godsdienst* (*Eufemia, o il trionfo della religione*), senza data [ca. 1770] e luogo di pubblicazione, *2r.

[11] Cfr. M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1988, ristampa Genève, Slatkine, 1996, pp. 213-221.

[12] Significativa è la violenta reazione dei futuri membri di *Nil Volentibus* (Pels, ad esempio) alla messa in scena nel 1668 del *Mas Anjello* di Thomas Asselijn, riguardante eventi recenti (la rivolta napoletana del 1647) e politicamente scottanti, come una sommossa popolare antigovernativa. Sulla questione cfr. M. PRANDONI, *Een toneelstuk uit 1668: Thomas Asselijns* Mas Anjello in J. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal.- en letterkunde 9*, Loffredo Editore, Napoli 2008, pp. 48-63. Edizione: TH. ASSELIJN, *Op- en ondergang van Mas Anjello, of Napelse beroerte (voorgevallen in 't jaar 1647)*, M. MEIJER DREES (a cura di), Amsterdam AUP, 1994. Traduzione italiana: A. PETERS, *Ascesa o crollo di Mas Anjello o La rivolta di Napoli di Thomas Asselyn* in AA.VV., *Masaniello nella drammaturgia europea e nella iconografia del suo secolo*, Napoli, Macchiaroli, 1998, pp. 185-217.

che prese di posizione politiche. Anche in questo caso valeva il desiderio di consenso, anche se era un consenso tacito e senza riscontro nella realtà. Qualunque cosa accadesse, il governo cittadino preferiva che il teatro non divenisse fonte di discordia politica.

A differenza della Francia, la Repubblica non conosceva però forme di censura preventiva: la rappresentazione di un'opera poteva avvenire solo una volta che il danno fosse già avvenuto. Fu ciò che probabilmente accadde nel 1680 nel caso del dramma allegorico *Tieranny van Eigenbaat*, traduzione rielaborata de *La tirannide dell'Interesse* (1653) di Francesco Sbarra, proveniente dalle cerchie di *Nil Volentibus Arduum*. L'opera venne interpretata come un riferimento a discordie politiche d'attualità politica e per questo eliminata dal repertorio dopo la prima (anche se un divieto esplicito non ci è noto)[13]. Curiosamente però venne messa in scena alcune volte ad Amsterdam nel Settecento (tra l'altro, nel 1707 e nel 1733). Vi sono indicazioni che tali rappresentazioni avessero una connotazione politica[14]. È possibile che ciò accadesse anche per altre opere, ma si tratta di un aspetto ancora non studiato a sufficienza. È lecito chiedersi, comunque, fino a che punto il divieto venisse effettivamente rispettato.

Altri drammi attuali, di tipo allegorico, scritti e rappresentati in occasione di eventi senz'altro gloriosi durante la Guerra di Successione Spagnola (1701-1713), non erano invece fonte di contrasti. Ne sono esempi il 'dramma guerresco' *Den roemruchtigen zegenpraal van den veldslag by Hoogstet* (*Il glorioso trionfo della battaglia presso Hoogstet*, del 1704) e il 'dramma della pace' *Staatkunde* (*Dottrina dello stato*, del 1713).[15] A quanto pare l'allegoria, genere non specificamente classicista, si prestava alla presentazione dell'attualità sotto mentite spoglie[16].

---

[13] Cfr. F. SBARRA, *Tieranny van Eigenbaat (1679). Toneel als wapen tegen Oranje*, T. HOLZHEY-K. VAN DER HAVEN-R. RASCH (a cura di), Zoeterwoude, Astraea, 2008, p. 37.

[14] *Ivi*, pp. 38-39. Il governo cittadino di Amsterdam, concedendo l'autorizzazione a queste rappresentazioni, avrebbe voluto conquistare i cittadini per le proprie opinioni.

[15] Entrambi dalla società artistica Yver Bloeid de Kunst, formata dagli attori di Amsterdam Enoch Krook (morto nel 1732) e Daniël Kroon (morto nel 1712). La battaglia di Hochstet ebbe luogo il 13 agosto del 1704. *Staatkunde* venne messo in scena in occasione delle trattative per la pace di Utrecht, nel 1713.

[16] Secondo una tradizione che risaliva almeno ai *Leeuwendalers* (*Gli abitanti del Leeuwendaal*) con cui Joost van den Vondel aveva celebrato la fine della Guerra degli Ottant'Anni nel 1647, toccando anche degli aspetti delicati del difficile rapporto tra Paesi Bassi del sud e del nord.

Teatro patriottico

Nella Repubblica esisteva sin dagli inizi del diciassettesimo secolo una tradizione di opere teatrali sulla storia nazionale, che spaziava dalla (presunta) storia primordiale dei Batavi alla fondazione di Amsterdam. Soprattutto la Guerra degli Ottant'Anni, con cui le Province Unite si erano staccate dall'Impero Asburgico, dando vita alla Repubblica, era una fonte privilegiata di argomenti. In questo senso, il teatro neerlandese si differenzia nettamente da quello francese, in cui solo negli ultimi tre-quattro decenni del Settecento compaiono le prime opere teatrali sulla storia nazionale[17].

Gli abitanti della Repubblica erano ben consapevoli dell'eccezionalità della Rivolta contro gli Spagnoli. Momenti di gloria e di crisi venivano commemorati in opere teatrali e anche grazie ad esse impressi nella memoria collettiva. Del resto, si trattava della guerra in cui si era combattuto per la libertà, contro la tirannide: non la si poteva dimenticare. Il pubblico amava poi particolarmente assistere a drammi «se essi riguardano un qualche fatto assai celebre, e che tocca la nostra Patria» («als het eenig geval behelst, dat zeer berucht is, en dat ons Vaderland raakt»), secondo l'«Algemeene Spectator» («Spettatore Generale») del 1742[18]. Alcuni autori rigettavano argomenti classici, in favore del teatro patriottico: «poiché noi abbiamo simili [celebri] eventi nella nostra patria, non è necessario disseppellire mummie imbalsamate dell'antichità» («nademaal wy dan zulke [beroemde] gevallen in ons Vaderland hebben, behoeft men uit de Oudheit geen vermolsemde Mumien op te delven»), scriveva nel 1744 l'anziano attore Fredrik Duim, autore anche di una serie di drammi patriottici mai rappresentati[19].

L'assedio di Leida da parte degli Spagnoli e la successiva liberazione della città (1573-1574) erano stati immortalati nel 1645 da Reinier Bontius in una «tragicommedia» («blij-eindend treurspel»[20]) che conobbe decine di ristampe. Rimase in repertorio per buona parte del Settecento, nei teatri di Am-

---

[17] Cfr. L. BREITHOLZ, *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*, Uppsala, Lundequitska Bokhandeln/Wiesbaden, Harrassowitz, 1952, pp. 15-19.

[18] «Algemeene Spectator», 43, 1742, p. 101.

[19] F. DUIM, *De broedermoort, van Kornelis en Joan de Wit* (*L'omicidio dei fratelli Cornelis e Johan de Wit*), Amsterdam, Isaak Duim, 1744, *3v.

[20] La denominazione indicava che si trattava di un'opera seria, con esito felice per gli Olandesi (ed evidentemente non per i contendenti, gli Spagnoli).

sterdam e di Leida[21]. Nel 1711, con *Leiden verlost* (*Leida liberata*), Kornelis Boon tentò di fornire un'alternativa classicista al dramma di Bontius, ma senza successo. Il suo dramma non raggiunse mai lo Schouwburg, nonostante la dedica «alla libertà di spirito» («aen de vryheit van het gemoet»). Probabilmente il direttivo dello Schouwburg non volle (o non osò) sostituire l'opera di Bontius, drammaturgicamente efficace e in grado di garantire sale piene, con il dramma di Boon, asciutto e statico.

La tragedia di Bontius si svolge alternativamente nella città assediata, sulle mura e nel campo degli assedianti. Soldati spagnoli si vantano delle imprese più sanguinose e crudeli, che hanno compiuto in altre città e che intendono ripetere a Leida. Cittadini disperati, orfani valorosi, magistrati messi alle strette prendono la parola, come anche il personaggio allegorico della città di Leida. Così l'olandese Amelia si rivolge al suo amato, il comandante spagnolo Baldes, da cui si è recata, nel campo degli assedianti:

Van dezen avond laat, als ik te rust zou gaan,
Zag ik eens 't venster uit; en hoorde droevig aan,
Hoe gy deez' Leidsche Stad, met ruiters en soldaaten,
Terstond bestormen zou; toen heb ik al verlaaten
Wat in my[n] huizing was, en trok dit rouwgewaad
Al beevende an het lyf. Ik bid, uw oogen slaat
Op my, hierom bedroeft, en 't harte vol van rouwe;
Verhoor myn droef gesmeek, myn Heer, ai! wil aanschouwe
De bleekheid myns gedaant'. De storm eerst recht bezind,
Myn overwaarde Heer, eer dat gy die begint;
Weet dat 'er binnens wal veel van myn maagschap woonen,
Dus bidde ik dat gy toch dezelve wilt verschoonen,
En neffens haar de Stad. Wees trouw en houd uw eed (*Beleg en ontzet der stad Leiden*, IV.8, p. 58).

Questa sera, tardi, mentre andavo a coricarmi,
ho aperto la finestra e udito con dolore
che tu presto assedierai la città di Leida, con soldati
e cavalieri; allora ho lasciato tutto
a casa, e indossato tremante
quest'abito a lutto. Ti prego, posa gli occhi
su di me, afflitta, e col cuore in lutto;
ascolta la mia triste supplica, mio Signore! Ahimè, guarda
il pallore della mia figura. Pensa bene all'attacco,

[21] Del repertorio del teatro di Leida (fondato nel 1705) nel Settecento sappiamo molto poco: si veda il CD-rom allegato a C. BORDEWIJK ET.AL. (a cura di), *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijing! De Leidse Schouwburg 1705-2005*, Amsterdam, Boom, 2005.

mio giustissimo Signore, prima di lanciarlo.
Sappi che all'interno delle mura vivono miei parenti,
per cui ti prego di risparmiarli,
e con loro la città. Sii fedele e mantieni la parola data.

Queste forti emozioni sono particolarmente sottolineate da *tableaux vivants*, che rappresentano ad esempio la popolazione stremata di Leida.

È chiaro che le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione sono quantomai lontane dall'essere rispettate. Boon invece, da bravo classicista, concentra l'azione in un solo luogo – il campo spagnolo – lasciando che il dramma si sviluppi a partire dal momento immediatamente precedente all'assedio fino alla liberazione, in modo da suggerire che l'unità di tempo non venga trasgredita. Baldes discute delle possibilità di conquista di Leida, la sua amata Magdalena (l'Amelia di Bontius) e sua sorella della possibilità di convincere Valdez a rinunciare all'assedio; Magdalena lo supplica di risparmiare Leida, apparentemente senza successo, ma alla fine riuscendo nei propri intenti. A differenza dell'Amelia di Bontius, Magdalena si sofferma a lungo sulla condizione degli assediati, su cui il pubblico non ha avuto informazione diretta[22]:

Ach! Baldes, Baldes, ach! erbarm u, is u 't hart
Niet teenemael in steen verkeert, der Leidsche smart.
Om het kleen overschot der uitgevaste magen.
Om Magdaleene, kon zy immer u behagen.
Om deze tranen, die deez' zomer 't lemmer in
De scheede hielden, om onze onderlinge min.
Om onze aenstaende trou. is in die droeve stede
Niet groot genoeg 't getal der dooden, door de snede
Van 't scherpe hongerzwaert om hals gekomen? moet
Het zwaert des orelogs noch storten 't oovrig bloet?
Wie, wie kan tellen al de onnoosle zuigelingen,
Die aen de lêge borst der moederen vergingen
Van loutren dorst? wie al die vrouwen, die in 't end
De vruchten onder 't hart vast moesten (wat elend!)
De geest door het gebrek van voetzel voelen geven,
Of t'zamen met het ongeboren wichtje sneven?
En nu, nu Leiden op het uiterste is gebracht,
Nu 't licht onmachtig is te wederstaen uw' macht,

[22] La relazione tra Valdez e Magdalena non era frutto di invenzione: dopo la liberazione di Leida, Francisco Valdez (morto forse nel 1581?) e Magdalena Moons (1541-1613) si sposarono. Cfr. il lemma 'Moons' del *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, il lessico digitale delle donne nei Paesi Bassi, fino al 1850 circa (vrouwenlexicon.nl). Non è dato sapere se Magdalena effettivamente ebbe un ruolo sulla conclusione dell'assedio.

Nu in 't verwinnen steekt geen eer, zult gy deez' wallen
(Kan ik 't gelooven?) met uw' benden overvallen.
Neen. zich te ontfermen des verslagen vyants, heer,
Zou uwen name, zoo gevreest, veel grooter eer,
Dan eene zege, zoo onwaert, zoo laf, verstrekken,
Ja in helt Baldes eerst zyn' heldedeugt ontdekken (*Leiden verlost*, IV.3)[23].

Ah, Baldes, Baldes! Pietà, se il cuore non ti è diventato
pietra, del dolore di Leida,
di quel che rimane dei parenti affamati,
di Magdalena, se mai ti è stata cara,
di queste lacrime, che quest'estate hanno trattenuto la spada
nel fodero, del nostro mutuo amore,
della fedeltà promessa. Non è già abbastanza
il numero dei morti nella città afflitta, trafitti
dalla durezza della fame? Deve spargere
la spada ancora il sangue che resta?
Chi, chi potrà contare i piccoli innocenti,
spenti per sola sete al seno
secco delle madri? Chi le donne, che alla fine
tenevano il loro frutto sul cuore (o sciagura!),
volendo dare l'anima come nutrimento
o morire con i piccoli non nati?
E ora, ora che Leida è ridotta allo stremo,
ora che è quasi impossibile resistere alla tua potenza,
ora non c'è onore nella vittoria, se fai cadere
queste mura (non posso crederlo!) con le tue truppe.
No! La pietà del nemico sconfitto, Signore,
darebbe lustro assai maggiore al tuo nome, tanto temuto,
di una vittoria indegna, da codardi:
rivelerebbe nell'eroe Baldes sopra tutto la virtù dei grandi.

Nel 1774, il dramma di Bontius scomparve dalle scene, quantomeno ad Amsterdam[24]. Nello stesso anno uscì *Het beleg der stad Leyden* (*L'assedio della città di Leida*), composto da Lucretia Wilhelmina van Merken in occasione del bicentenario della liberazione della città. L'opera non ebbe successo ad Amsterdam, dove venne rappresentata solo due volte, nel 1781. Magdalena incalza Valdez, che pare sordo alle suppliche dell'amata, minacciando di combattere lei stessa al fianco degli abitanti di Leida:

---

[23] Citato da K. BOON, *Tooneel-poëzy*, Delft, R. Boitet, 1730, pp. 323-324.

[24] Nel 1763 ci fu ancora una rappresentazione di Bontius. Nel 1811 risulta invece sostituito da *Het ontzet van Leiden* (1809, *La liberazione di Leida*), «quadro storico» («geschiedkundig tafereel») dell'attore Marten Westerman.

Dan kunt gy-zelf, aan 't hoofd van al dien woesten stoet,
Myn stervend leven door uw eigen voet vertreeden.
Dan zal ik u niet meer vermoeijen met gebeden (*Het beleg der stad Leyden*, 1774, III.9, pp. 49-50).

Allora tu stesso, alla testa di questa turba feroce,
puoi calpestare col piede la mia vita morente.
Allora non t'importuneranno più le mie preghiere.

Anche Lucretia van Merken concentra l'azione in un solo luogo, situandolo però in città. Dedica inoltre, in ossequio alle regole del genere, i ruoli parlanti alle personalità più altolocate di Leida: i borgomastri. L'opera si svolge interamente nell'abitazione di uno di loro, Pieters Adriaansz. van der Werf. Ciò comporta che tutto ciò che accade all'esterno dev'essere narrato da parte di personaggi che lasciano la casa e poi tornano a riferire. È per questo che tanti drammi settecenteschi presentano un netto primato della parola e una forte carenza di azione 'visibile'.

Lucretia van Merken desidera tuttavia mettere in scena anche Magdalena Moons, per rispettare il racconto storico, o la storia tramandata. Introduce quindi – in modo non del tutto convincente – Magdalena come amica del cuore e ospite della figlia del borgomastro Van der Werf. Per non rinunciare a Valdez che cede di fronte alle suppliche di Magdalena, lo fa entrare in scena travestito da messaggero del campo spagnolo, che porta un ultimatum per la resa della città.

Anche sull'assassinio di Willem van Oranje, *leader* della Rivolta, erano state scritte numerose tragedie sin dall'inizio del Seicento. Tuttavia, quando Claes Bruin presentò nel 1721 *De dood van Willem den Eersten, prins van Oranje* (*La morte di Guglielmo I, principe d'Orange*) – dramma classicista in cui, dopo molti dialoghi drammatici, il principe viene ucciso sulla scena, quasi alla fine[25] – non trovò concorrenza e il dramma restò in repertorio fino al 1784. La presenza di continui monologhi e tirate retoriche, che lo rendevano un'opera piuttosto statica, veniva a quanto pare accettata dal pubblico: «se il dramma non contenesse storie nazionali, ne siamo certi, non avrebbe ottenuto un così vasto consenso» («zoo dit Spel geen Vaderlandsche Geschiedenissen behelsden, wy zyn verzékert, dat het zoo algemeen niet behaagen zoude»), secondo un recensore del 1764.

Il teatro patriottico era dunque popolare: drammi seicenteschi rimasero in repertorio fino all'incirca al 1770, ma nel Settecento i drammaturgi si ci-

[25] Com'era consuetudine dei drammi sull'omidicio di Guglielmo, fin dal Seicento.

mentarono anche con nuove opere. Oltre ai già citati Boon e Bruin, andranno ricordati almeno Jan de Marre con *Jacoba van Beieren, gravin van Holland en Zeeland* (1736, *Jacoba di Baviera, contessa d'Olanda e Zelanda*), Frans van Steenwyk con *Ada, gravin van Holland en Zeeland* (1754, *Ada, contessa d' Olanda e Zelanda*)[26] e Juliana Cornelia de Lannoy con *De belegering van Haarlem* (1770, *L'assedio di Haarlem*)[27]. Tuttavia, solo il dramma di De Marre riscosse successo. Il teatro nazionale – questa volta anche su vicende attuali – avrebbe conosciuto grande favore negli ultimi decenni del Settecento, in un periodo d'instabilità politica, con la rivoluzione in agguato: il momento in cui, per quanto riguarda l'arte drammatica, il classicismo entrava in crisi.

Eroi classici e non in salsa patriottica

Sebbene il teatro nazionale avesse una posto ben definito nei repertori, nel Settecento a prevalere erano comunque gli argomenti tratti dalla storia e dalla letteratura classiche, in cui si cimentava di preferenza il *poeta doctus*, figura dominante di letterato a partire dall'avvento del classicismo. Tuttavia, i drammaturghi trovavano comunque il modo di collegare gli eroi classici alla propria storia nazionale.

Ne è un buon esempio Giunio Bruto che, nella Roma delle origini, a seguito dello stupro di Lucrezia[28], scacciò il tiranno Tarquinio il Superbo. Bruto fece poi mettere a morte i suoi stessi figli, colpevoli di aver congiurato per rimettere sul trono il casato di Tarquinio. Nel 1710, Claas Bruin portò in scena la tragedia *Lucius Junius Brutus, grondlegger der Roomsche vryheid* (*Lucio Giunio Bruto, fondatore della libertà romana*), in cui presentava Bruto come l'uomo che aveva realizzato la «Libertà nell'antichissima e potente Roma» («Vryheid van 't aloude en magtig Romen»). Nella dedica «ai Padri della Patria» («aan de Vaderen des Vaderlands»[29]) – con cui intendeva il governo del paese – paragonava quelle vicende alla storia della Rivolta, mettendo sullo stesso piano Filippo II e Tarquinio, Guglielmo d'Orange e Bruto. Secondo

---

[26] Jacoba di Baviera e Ada d'Olanda furono due contesse d'Olanda nel tardo Medioevo.

[27] Haarlem venne assediata nel 1572/73 dagli Spagnoli. Alla fine dovette cedere. Su De Marre cfr. W.C.E. PELLETIER, *Jacoba van Beieren in het Nederlandsche treurspel*, Nijmegen, Robijns, 1912, pp. 63-79. Su De Lannoy cfr. W.R.D. VAN OOSTRUM, *Juliana Cornelia de Lannoy 1738-1782: ambitieus, vrijmoedig en gevat*, Hilversum, Verloren, 1999.

[28] Esiste una sola tragedia su Lucrezia: *De gewroke Lucretia* (*Lucrezia vendicata*, 1669) di J. Neuye, che la definiva un «dramma di stato» («ryxs-treurspel»). Presenta Lucrezia come se si fosse tolta la vita con l'intento consapevole di aprire la strada alla Repubblica.

[29] Il prototipo del 'padre della patria' era Guglielmo d'Orange.

Bruin, la libertà delle Province Unite venne guadagnata con la lotta da parte di «novelli Bruto, che il prezioso interesse dello stato avevano a cuore / a costo della propria vita» («Brutussen, die 't dierbaar Staatsbelang / Behartigden ten kosten van hun leeven»)[30]. Nel 1764, la tragedia veniva raccomandata ad ogni «Patriota autentico» («rechtgeäard Vaderlander»)[31]. È evidente in quale ottica l'opera venisse interpretata.

Roeland van Leuve scrisse una sorta di continuazione della tragedia di Bruin nel *L. Junius Brutus. Vaderlyke gestrengheit of vryheid waardiger als bloed* (1725, *L. Giunio Bruto. Severità paterna ovvero libertà più importante del sangue*). La tragedia, mai andata in scena, trattava della congiura dei figli di Bruto. Considerando che nel diciottesimo secolo libertà e repubblica erano per molti sinonimi, il titolo era già di per sè eloquente. Sullo stesso argomento, nello stesso anno, scrisse Pieter Merkman il suo *Brutus en zyner zoonen treurspel* (*La tragedia di Bruto e dei suoi figli*), che pare essere andata in scena qualche volta a Utrecht. Un poema celebrativo dell'opera definisce Bruto «padre dei Cittadini», riferimento a Guglielmo d'Orange[32].

In tal modo, eroi romani venivano indicati al pubblico neerlandese come esempi di amore per la patria e la libertà. Jan de Marre presentava il suicidio dell'eroe eponimo del *Marcus Curtius* (1734), per liberare Roma dalla peste, nella dedica dell'opera, come «una nobilissima azione, / tanto splendidamente mostrata alla repubblica romana» («een overed'le daad, / Zo groots betoont aan Romen's Burgerstaat»), compiuta «per amore della cara patria» («uit zucht voor 't dierbaar Vaderland»): 'Repubblica' e 'patria' erano ovviamente i termini chiave.

Del resto, anche eroi non classici venivano trascinati nel campo patriottico. Così J. van Heemskerck, traduttore del *Cid* di Corneille, vedeva in Cid «un cuore olandese in petto spagnolo […], cioè un sostenitore incrollabile della libertà della patria, e un instancabile osteggiatore dell'oppressione del dominio straniero» («een Hollants hert in een Spaensen boesem [...] dat is een onversettelijcken voorstander der Vaderlantsche vryheyt, en een onvertsaegt tegenspreecker van den opdrang der uytheemsche heerschappye»). L'osservazione, dal prologo del 1640, si trova ancora nella ristampa della tragedia del 1760, un'opera che nel Settecento venne messa in scena numerosissime volte. Anche Lucretia van Merken faceva un riferimento alla Rivolta

---

[30] Citazioni tratte dal prologo della ristampa del 1713, apparsa con il titolo rivisto in *De grondlegging der Roomsche vryheid* (*La fondazione della libertà di Roma*).

[31] «Schouwburg Nieuws», II, nov. 1764, p. 93.

[32] ANONIMO, *Op Lucius Junius Brutus* (*A Lucio Bruto*) in P. MERKMAN DE JONGE, *Brutus en zyner zoonen treurspel*, Amsterdam, B. Lakeman, 1725, *4r.

nel prologo di *De camisards* (1774), tragedia sulla persecuzione dei protestanti in Francia, sui monti Cevennes: «gli ultimi tentativi dei Riformati sui Cevennes di liberarsi dalla costrizione religiosa offrono un quadro toccante alla gente neerlandese, a cui riuscì di liberarsene due secoli fa» («De laatste poogingen der Hervormden in de Cevennes, om zich van geweetensdwang te bevryden, verschaffen een aandoenlyk tafreel voor de Nederlanders, wien het [...] voor twee eeuwen gelukt is zich daarvan te ontslaan»[33]).

Governanti e cittadini

La libertà, compresa quella di fede, e la patria rimasero per un buon secolo e mezzo un tema ricorrente a teatro. Parecchi eroi classici, in traduzione o meno, che non si prestavano a una simile interpretazione in chiave 'nazionale', venivano invece utilizzati come esempi di virtù o vizio, altro tema dominante. In un paese senza sovrano – o, come a quel tempo si constatava con soddisfazione: senza potere 'unicefalo' – i doveri di cittadini e governanti erano della massima importanza. Per questo il teatro veniva considerato una scuola in cui il pubblico non solo veniva divertito, ma soprattutto istruito. Tragedie e commedie indicavano agli spettatori vizi inaccettabili come l'infedeltà, l'adulterio, l'ipocrisia, la brama di potere e la lussuria e cercavano di imprimere in loro virtù come la fedeltà, la rettitudine, l'amore verso il prossimo, l'incorruttibilità e la costanza. Per far questo, si considerava la legge della giustizia poetica lo strumento migliore: in una tragedia tutto ruota attorno allo scontro tra bene (virtù) e male (vizio), e secondo quella legge sono i virtuosi a trionfare sui viziosi. I vizi sono da considerare come comportamenti umani in grado di seminare instabilità e discordia all'interno di una società, mentre le virtù vi portano serenità e pace. A teatro, secondo Fredrik Duim nel 1738, il pubblico poteva apprendere i «buoni costumi civici» («goe Burger zeden»)[34]. Nella rivista «De Schertser» («Il burlone»), nel 1735, si sosteneva che una tragedia è, nella sua essenza ultima, «un utile insegnamento e ammonimento per regolamentare i doveri dei cittadini» («een nutte leering en waarschouwing ter regeling der Burgerpligten»)[35].

---

[33] Le persecuzioni dei protestanti sui monti Cevennes (1702-1710) furono la conseguenza della revoca dell'Editto di Nantes da parte di Luigi XIV nel 1685.

[34] F. DUIM, *Het hondertjaarige jubilée, wegens het stichten van den Amsterdamsche Schouwburg* (*Il giubileo del centenario, dalla fondazione del Teatro di Amsterdam*), Amsterdam, Izaak Duim, senza data [1738], *3v.

[35] *De Schertser*, n. 21 (1735), p. 165.

Nel 1763 il recensore della rivista teatrale «Schouwburg Nieuws» («Notizie teatrali») argomentava che il pubblico dell'opera di Bontius sull'assedio di Leida «veniva a conoscenza appieno dell'Onorabilità dei Reggenti, e di come i Padri della Città [cioè il governo] si debbano sempre preoccupare della cura e del benessere della Città e del Paese, e del bene dei suoi Abitanti» («de Achtbaarheid der Regenten ten vollen [leerde] kennen, en hoe Burgervaderen zich alomme met de zorg en welzyn van Stad en Land, en 't heil haarer Ingezetenen moeten bemoeijen»)[36]. Non si trattava solo di un'esortazione ai 'padri della città' perché si prendessero cura dei concittadini, ma anche di un invito ai cittadini stessi: dai governanti avevano diritto di aspettarsi un comportamento decoroso. Sebbene molte tragedie avessero come protagonisti re e regine – una categoria di governanti ovviamente sconosciuta nella Repubblica – i drammaturghi (o i traduttori) ritenevano che tali drammi potessero fornire lezioni su un governo saggio e giusto in generale, quindi anche nella Repubblica. Cornelis van der Gon presentava ad esempio la tragedia *Faramont, eerste koningh der France* (1700, *Faramont, primo re di Francia*) come un «retto esempio per tutti i Re» («een Recht voorbeelt voor alle Koningen»), ma anche, più in generale, per «coloro che esercitano un potere su altri» («die geene die over andere Heerschappij voeren»), intendendo senza dubbio i governanti della Repubblica. In tal modo, le tragedie offrivano non solo ai governanti ma anche ai cittadini una sorta di codice di comportamento – che del resto era basato innanzi tutto sul rispetto per l'autorità, i governanti.

Abbasso i re!

La produzione di opere teatrali, sia originali che in traduzione, stagnò tra il 1730 e il 1760, per ragioni non chiare. Tra il 1760 e il 1770 la vita teatrale ricominciò a fiorire, ora però prevalentemente sotto il segno dell'influsso tedesco. I Francesi continuarono invece ad avere fortuna con le loro *comédies larmoyantes* (*commedie lacrimevoli*), che ebbero molto seguito in questo periodo, soprattutto grazie al trattato di Louis Sébastien Mercier *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773, *Del teatro, o nuovo saggio sull'arte drammatica*,). Anche parecchie opere teatrali di Mercier vennero tradotte. I Tedeschi si affacciarono sul palco con innumerevoli traduzioni, soprattutto di

[36] «Schouwburg Nieuws», I, ott. 1763, p. 184.

August von Kotzebue e August Wilhelm Iffland[37]. Discussioni infiammate scoppiarono tra i sostenitori di questo nuovo teatro e i conservatori che, per rimanere comunque al passo coi tempi, innalzarono Voltaire a terza icona del teatro classicista, accanto a Corneille e Racine[38].

Il nuovo teatro sferrò l'attacco al dramma classicista su quasi tutti i fronti: rifiuto della rima in favore della prosa (così parla la gente nella realtà), della giustizia poetica (che non esiste) e della tradizionale caratterizzazione in bianco e nero (la gente è piuttosto delle tinte del grigio) e della rigorosa separazione dei generi (per lasciare in tal modo spazio al nuovo teatro). Oggetto di contestazione furono però soprattutto i re e le regine, i principi e le principesse della tragedia. Nella Repubblica questi personaggi erano sconosciuti, quindi perché metterli in scena? Perché non mostrare piuttosto «ai nostri cittadini le virtù di un semplice concittadino» («onzen burgeren de deugden van een' geringen medeburger»), come si chiedeva un anonimo nel 1774[39]? I personaggi regali della tragedia, secondo Rhijnvis Feith nel 1795, favoriscono l'idea erronea che «i Sovrani abbiano una natura più elevata dei comuni mortali» («de Vorsten van een verhevener natuur, dan de overige stervelingen»)[40].

Non solo la posizione dei sovrani iniziava a vacillare, anche la loro provenienza veniva messa in discussione. Gli autori teatrali dovevano smetterla di occuparsi di «storie troiane, romane, greche o comunque antiche» («de Troijaansche, Romeinsche, Grieksche en andere alöude Historien»): «perché non rivolgerci piuttosto alle vicende del nostro paese, anzi alle Storie della vostra città?» («Waaröm niet meer tot onze Lands Geschiedenissen, ja tot uwe Stads Historiën gekomen?»), si chiedeva uno scrittore anonimo nel 1773. Un anno dopo, Cornelius van Engelen, uno dei propagandisti più attivi del nuovo teatro, incalzava: «perché riempire i nostri Teatri ininterrottamente di Eroi stranieri? Non abbiamo anche noi una Patria? Non abbiamo Uomini illustri?» («waarom onze Tooneelen onophoudelyk met vreemde

---

[37] K. GROOT, *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800*, Hilversum, Verloren, 2010.

[38] Su questi sviluppi, cfr. A. DE HAAS, *Wetten van het treurspel*, cit., cap. 24.

[39] *Onderzoek over het drama, of ernstig en zedelyk tooneelspel*, *Zedelyke tooneel-oefening*, I, Amsterdam, G. ten Boekelaar, 1774, p. 14.

[40] RH. FEITH, *C. Mucius Cordus, of de verlossing van Rome, treurspel* (*C. Muzio Cordo, o la liberazione di Roma, tragedia*), Amsterdam, J. Allart, 1795, p. vii. Lo stesso aveva sostenuto, ad esempio, Goldoni.

Helden gestoffeerd? Hebben wy ook geen Vaderland? hebben wy ook geene groote Mannen?»)[41].

Fu così che negli ultimi decenni del Settecento andò delineandosi una chiara tendenza ad un maggior realismo, a personaggi più riconoscibili e naturali – gente comune – e ad una crescente attenzione verso il proprio paese, i propri cittadini e la propria storia. Il teatro tradizionale resistette ancora per qualche tempo, ma a lungo andare i rinnovamenti segnarono la fine dell'egemonia del teatro classicista.

(traduzione di Marco Prandoni)

Fig. 1. Scena dal dramma allegorico di L. Pater, *Leeuwendaal hersteld door de vrede*, (*Leeuwendaal ristabilito dalla pace*), scritto e rappresentato in occasione della Pace di Aquisgrana del 1749. Sullo sfondo si vede la Pace che cala dal cielo nella cosiddetta 'nuvola grande', uno dei marchingegni più noti dello Schouwburg di Amsterdam. Incisione di S. Fokke, 1749 (Archivio cittadino di Amsterdam, Collezione Disegni e Stampe).

[41] C. VAN ENGELEN, *Verhandeling over den schouwburg*, «Spectatoriaale Schouwburg», I, Amsterdam, Pieter Meijer, 1775, p. 64.

MARLEEN DE VRIES

IL SECOLO DELLE DONNE
SCRITTRICI DELL'ILLUMINISMO

Grandi cambiamenti

Il secolo diciottesimo appare, a uno sguardo retrospettivo, segnato da rivoluzioni che avrebbero cambiato il mondo per sempre. Tutto e tutti sembrano aver contribuito alla Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti del 1776, alla Rivoluzione francese del 1789 e alla rivoluzione che nel 1795 portò alla nascita della Repubblica Batava[1]. Senza l'aiuto della letteratura e della parola stampata in senso lato, rivoluzioni simili non avrebbero mai potuto realizzarsi, ma anche la letteratura dovette sottoporsi ad una trasformazione radicale per poter svolgere tale funzione. La poesia, in modo lento ma inesorabile, fu costretta a cedere il passo alla prosa: nuovi generi, come le riviste satiriche e spettatoriali o il romanzo epistolare, si prestavano assai meglio dei poemi eroici e dei drammi classicisti a commentare e influenzare la realtà circostante. Tuttavia si può dire che l'altro elemento di grande novità è il peso sempre crescente assunto dalle donne nel dibattito letterario della società: nella letteratura nederlandese del diciottesimo secolo, i contemporanei arrivarono a parlare di 'secolo delle poetesse' (*eeuw der dichteressen*). Attraverso cinque figure di scrittrici è possibile tracciare un profilo del contributo delle donne alla diffusione del pensiero illuminista nei Paesi Bassi.

Christina Leonora de Neufville: una passione per la filosofia

Nel dibattito su quale sia il paese in cui è nato l'Illuminismo non è ancora stata detta l'ultima parola. Se fino a una decina di anni fa si dava per scontato che la Francia fosse la culla dell'Illuminismo, dopo la pubblicazione di *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750* (2001)[2] di Jonathan Israel non è azzardato candidare i Paesi Bassi a questo ruolo. Qui il filosofo Baruch Spinoza, senza troppo clamore, diffuse attraver-

---

[1] Cfr. R.R. PALMER, *The Age of the Democratic Revolution. A Political History of Europe and America, 1760-1800*, Princeton, Princeton U.P., 1969/1970.

[2] Pubblicato in italiano come: J. ISRAEL, *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, trad. F. TASSINI-P. SCHENONE , Torino, Einaudi, 2011.

so la stampa le sue idee rivoluzionarie in materia di libertà di culto, libertà di espressione e tolleranza. Pensatori francesi come Voltaire, D'Alembert e Diderot non avrebbero fatto altro, secondo Israel, che rielaborare e divulgare il pensiero di Spinoza. Ciò non sminuisce, ovviamente, i meriti dei *philosophes* francesi: nella diffusione delle idee illuministe nei Paesi Bassi il loro ruolo fu quasi pari a quello di Spinoza.

La storia della lenta ma inarrestabile avanzata degli ideali illuministi è particolarmente affascinante. La diffusione delle opere di Voltaire, ad esempio, dipese in una certa misura proprio dai Paesi Bassi. Gli editori francesi non osavano stampare i suoi scritti – sarebbe stato pericoloso – ma per gli editori olandesi il problema non esisteva. Voltaire soggiornò per diversi periodi nei Paesi Bassi, fra il 1713 e il 1743, dove fece stampare le sue opere, che da lì varcavano poi clandestinamente il confine francese, e si occupò anche incidentalmente della traduzione delle sue opere in nederlandese[3].

Tra i suoi traduttori c'era anche una donna: Christina Leonora de Neufville, figura di eccezionale intelligenza, figlia del ricco mercante Leendert de Neufville. Fu lei a tradurre il *Discours en vers sur l'homme* (1738, *Discorso in versi sull'uomo*). A spingerla in questa direzione fu forse il suo buon amico Sybrand Feitama, uno dei poeti più noti del paese e a sua volta autorevole traduttore di Voltaire[4]; non è improbabile, tuttavia, che Christina conoscesse il filosofo francese personalmente. Il padre di lei possedeva infatti una delle più importanti collezioni d'arte di Amsterdam visitata da ogni intellettuale degno di tal nome presente in città. De Neufville avrebbe quindi potuto facilmente aver incontrato Voltaire nella casa paterna.

Non ci sono dati riscontrabili a suffragio di questa ipotesi, ma quel che è certo è che De Neufville doveva avere una personalità fuori dal comune. Se ne trova conferma nel fatto che abbia tradotto solo le prime tre lettere (del 1734) del *Discours* di Voltaire – quelle sull'uguaglianza della condizione umana, sulla libertà e sull'invidia – aggiungendovi poi tre lettere filosofiche in rima di proprio pugno. Gli argomenti da lei prescelti (*De Drift en dwaling*, *Passioni ed errori*; *De samenleving*, *La Società* e *De Ydelheid der Waereld*, *La Vanità del Mondo*) non sono da meno di quelli di Voltaire. Nella prefazione del volume, che prende il titolo di *Bespiegelingen voorgesteld in dichtkundige brieven* (1741, *Riflessioni presentate in lettere poetiche*) non si fa cenno al fatto che

---

[3] Vedi C.D. VAN STRIEN, *Voltaire in Holland, 1736-1745*, Leuven, David Brown Book, 2001 e ID., *Een handgeschreven brief van Voltaire* in http://www2.tresoar.nl/download/voltaire.pdf.

[4] Feitama tradusse drammi di Voltaire e fu impegnato a partire dal 1733 per oltre vent'anni nella traduzione della *Henriade*, che infine pubblicò con il titolo *Henrik de Groote* (1753, *Enrico il Grande*).

De Neufville, in quanto donna, si sia cimentata con argomenti filosofici. La traduttrice e autrice si limita a fare professione di umiltà dicendo che non era sua intenzione competere con Voltaire: si è limitata ad aggiungere la propria opera, perché altrimenti il libro sarebbe risultato troppo smilzo!

Una donna forte, insomma: inoltrarsi per gli impervi sentieri della riflessione filosofica non è certo da tutti, ma mettersi sulla scia di un filosofo controverso come Voltaire implica una presa di posizione netta. Se a farlo è poi una donna, in un'epoca in cui le donne che scrivono sono comunque un'eccezione, deve trattarsi di una persona davvero sicura delle proprie capacità e aspirazioni.

De Neufville sentiva di avere una missione: rendere l'umanità consapevole delle possibilità di divenire più felice, nella vita terrena e ultraterrena. Questo stadio di felicità può essere raggiunto, secondo De Neufville, utilizzando l'intelligenza. La filosofa spinge ripetutamente i suoi lettori all'indipendenza: «impara, impara a pensare da solo; impara a resistere alle passioni» («leer, leer zelf denken; leer uw Driften wederstaan»[5]) scrive in *De drift en dwaling*. E si chiede:

> Is u 't Vernuft, is u de Onsterflykheid gegeven,
> Opdat gy sporeloos zoud naar uw Driften leven?[6]
>
> Ti furon dati Intelletto, e Anima Immortale,
> Per viver senza meta, seguendo le Passioni?

No, naturalmente. Il credo dell'Illuminismo può riassumersi così: solo usando il cervello e ponendosi dei limiti è possibile divenire una persona migliore, ovvero più civilizzata, e davvero utile alla società. Pietà e virtù vengono propugnate in tutto il secolo come antidoti alle passioni che causano solo problemi all'umanità.

Non ci è dato sapere se De Neufville conoscesse da vicino il mondo delle passioni. Nel 1738 ci viene descritta come una «perfetta *savante*» (*savante*, donna sapiente, è l'epiteto usato, spesso con connotazione leggermente negativa e ironica, per le donne colte attive nei salotti illuministi), il che non rappresenta certo una buona referenza per una donna in cerca di marito, sebbene l'autore di questa lettera aggiunga che aveva un aspetto

---

[5] C.L. DE NEUFVILLE, *Bespiegelingen voorgesteld in dichtmaatige brieven*, Te Amsteldam, by Pieter Meijer, 1762, p. 51.

[6] *Ivi*, p. 57.

«nient'affatto sgradevole» («gansch niet kwalijk»[7]). Nove anni dopo, nel 1747, c'è chi scriverà di essere rimasto colpito dalla sua bellezza e giovinezza[8], ma De Neufville non si sposerà mai, rimanendo a vivere presso il fratello Pieter Leendert e la moglie. Perché abbia smesso di scrivere dopo le *Riflessioni* non è chiaro, sebbene non sia da escludere che questa pubblicazione le abbia procurato, oltre a smisurate lodi, anche molte critiche. Del resto, lo stesso Voltaire aveva oppositori a sufficienza anche nei Paesi Bassi.

Curiosamente, ventuno anni dopo, nel 1762, apparve una ristampa di quest'opera ad Amsterdam presso Pieter Meijer[9], uno degli editori più influenti del paese. L'autrice vi aggiunge, probabilmente su consiglio dell'editore, una nuova lettera: un trucco per rendere l'opera più attuale. La lettera ha per argomento il crescente materialismo della società, una spina nel fianco di De Neufville (e di Pieter Meijer): chi non crede nell'immortalità dell'anima e nella vita dopo la morte non dovrà più temere il Giudizio Universale. Sparita quella paura, saranno ben pochi coloro che si affaticheranno per mantenere una buona condotta: l'incubo di ogni illuminista che si rispetti! De Neufville, che vuole farsi leggere anche da atei e miscredenti, consapevolmente non offre come punto di riferimento la Bibbia, ma l'opera di un filosofo tedesco dell'epoca, Christian Wolff, sperando di risultare più convincente:

> *Gy zyt te verlicht*, Lezer, *om niet te* begrypen *waaröm deze* hooge waarheden *niet uit de* heilige Schriften *bewezen worden*. *Want* wie *weet niet dat* zy, *die de* onstoflykheid *en* onstervelykheid der Ziel loogchenen, *ook zekerlyk het* Goddelyk gezag der Heilige bladeren niet zullen erkennen: *waaröm dan ook de* bewyzen, *die men uit* dezelven *trekt*, *dezen* ongelukkigen Denkeren, *of niet* voldoen zullen, of *met* dezelven *zouden doen* spotten.[10]

> *Tu sei troppo illuminato*, Lettore, *per non* capire perché *queste* alte verità *non vengono dimostrate partendo dalle* Sacre Scritture. Chi *può dubitare, infatti, che* coloro *che* negano l'immaterialità e l'immortalità dell'Anima rifiuteranno anche di riconoscere l'autorità divina dei Testi Sacri? *E che quindi anche le* prove, *da*

---

[7] H.A. ETT, *Verjaard briefgeheim. Brieven aan B. Huydecoper*, Amsterdam-Antwerpen, Wereldbibliotheek, 1956, p. 57.

[8] U. JANSSENS-KNORSCH, *The Life and 'Mémoires Secrets'of Jean Des Champs (1707-1767), journalist, minister, and man of feeling*, Londen-Amsterdam-Maarssen, APA-Holland U.P., 1990, p. 237.

[9] Cfr. M. DE VRIES, *Pieter Meijer (1718-1781), een uitgever als instituut*, «Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman» 28, 2, 2005, pp. 81-103.

[10] *Bespiegelingen voorgesteld in dichtmaatige brieven*, Te Amsteldam, by Pieter Meijer, 1762, Premessa.

essi *tratte*, non saranno sufficienti *per questi* sfortunati Pensatori, *o verranno da* essi dileggiate?

De Neufville, vent'anni dopo, non aveva evidentemente perso nemmeno un'oncia del suo idealismo. Non sapremo mai quanti atei sia riuscita a convertire, ma la sua influenza sulle scrittrici venute dopo di lei è stata certamente grande. Aveva dimostrato che le donne non dovevano limitarsi a scrivere di argomenti come la cura della casa, del giardino e dei figli. Filosofia, religione, etica: tutto era alla loro portata. La scelta di argomenti tanto astratti le precluse invece il favore del grande pubblico.

Lucretia Wilhelmina van Merken: la poetessa più famosa del Settecento

Una scrittrice che invece ottenne un grande successo di pubblico fu Lucretia Wilhelmina van Merken, figlia di un mercante di pellicce. Nello stesso anno in cui uscì la ristampa delle *Riflessioni* di De Neufville, apparve il suo *Nut der tegenspoeden* (*Utilità della sventura*) presso lo stesso editore che aveva concesso una seconda possibilità alla sua più anziana collega: Pieter Meijer. Al contrario di De Neufville, Van Merken divenne una beniamina del pubblico, anche se nei secoli successivi sarebbe poi finita, come lei, nel dimenticatoio. Fino alla fine del Settecento tuttavia Van Merken restò salda sul podio: gli editori si contendevano i suoi manoscritti, Willem Bilderdijk la paragonò a Vondel e Poot, e fu lei il grande modello di Elisabeth Wolff, che la adorava e che, a quanto lei stessa ci racconta, già a dieci anni leggeva i suoi versi.

Se ora quasi nessuno più la conosce è sicuramente perché anche lei, come De Neufville, veniva da una tradizione poi sorpassata, quella degli scrittori che si esprimono esclusivamente in versi di fattura classica. I generi classicisti a cui si dedicò anima e corpo – la tragedia, l'epos e il poema didattico – non sarebbero rimasti in auge nei secoli successivi, ma questo Van Merken non poteva saperlo. A ventiquattro anni aveva già pubblicato la sua prima tragedia, *Artemines* (1745), ma è nel 1762 che giunse al successo con il poema didattico *Nut der tegenspoeden*. Cosa rese il poema tanto gradito al pubblico? Non solo «i versi dolcemente scorrevoli» («haare zagtrollende verzen»[11]), ma soprattutto la potenza dell'immaginazione, la finezza psicologica e l'esperienza della poetessa. Come De Neufville, Van Merken voleva dimostrare al lettore che una vita senza religione è priva di significato. E, come

[11] *Vaderlandsche Letter-oefeningen […]*, Tweede deel, tweede stuk, Te Amsterdam, A. van der Kroe, 1762, p. 697.

per De Neufville, la sua idea di religione era quella di una fede illuminata, una fede in cui i dogmi della Chiesa non avevano alcuna funzione e in cui si faceva appello alla coscienza individuale e si attribuiva grande importanza alla consolazione e al perdono. Quale strumento migliore per sostanziare questa idea che dimostrare che perfino la sventura è utile nell'esistenza umana? Van Merken non lo spiegava con i mezzi della logica, come De Neufville, ma attraverso la propria esperienza diretta. De Neufville aveva ventotto anni quando pubblicò le *Riflessioni*, Van Merken quarantuno quando pubblicò l'*Utilità della sventura*. La vita l'aveva messa a dura prova: il padre era morto nel 1754, la madre nel 1759, e la sorella Wilhelmina, di due anni più giovane, nel 1760. Van Merken era rimasta sola, e nel 1761 fu quasi sul punto di morire, ma si salvò. Rielaborò queste vicissitudini nel poema didattico di quasi novecento versi. Il filo rosso che attraversa l'opera è che ogni sofferenza, nella vita terrena, non è inutile. Per quali e quante disgrazie si possano incontrare nella vita, tutte servono a qualcosa, non foss'altro che a godere poi maggiormente dei tempi più felici:

> Neen: die geen denkbeeld heeft van rampen en verdriet
> Smaakt in 't gelukkigst' lot de grootste blydschap niet.
> De blyde lente zou veel minder ons bekooren
> Indien haar groen niet uit den winter wierd geboren. [12]

> No, chi non ha idea di sventura e dolore
> Non può gustare appieno la gioia nella buona sorte.
> Non ci incanterebbe tanto la dolce primavera,
> Se il suo verde non nascesse dall'inverno.

C'è poi la consolazione della religione. La prospettiva di una vita priva di dolore nell'aldilà è una delle beatitudini offerte dalla fede, secondo Van Merken. In un'epoca in cui nessuno poteva scampare alle miserie descritte da Van Merken, questo messaggio di speranza non era certo sprecato. Se a ciò si aggiunge il suo grande talento poetico, risulta chiaro perché tante persone si sentissero rincuorate dalla sua opera. Giunsero davvero tempi più felici per Van Merken. Sebbene il successo letterario non le fruttasse un centesimo, perché l'editore Meijer teneva tutto per sé, improvvisamente divenne famosa, e trovò marito. Nel 1768 si sposò, quarantasettenne, con uno dei più noti poeti del paese, il mercante Nicolaas van Winter, conosciuto, fra l'altro, per il poema *Amstelstroom* (1755, *Il corso dell'Amstel*). Van Winter era

[12] L.W. VAN MERKEN, *Het nut der tegenspoeden, brieven, en andere gedichten*, TeAmsterdam, By Pieter Meijer, 1762, p. 8.

stato sposato con Johanna Mühl, l'amica del cuore di Van Merken, ma quando rimase vedovo, nel 1768, nulla più impedì ai due scrittori di costruirsi un futuro insieme.

Già prima del matrimonio, Van Winter aveva probabilmente svolto un ruolo importante nella vita di Van Merken. Grazie a lui, la poetessa era entrata a far parte, nel 1758, dell'associazione segreta *Laus Deo Salus Populo*, creata da Van Winter e Pieter Meijer, che aveva come unico scopo la realizzazione di una nuova traduzione in versi dei salmi. Un progetto del genere dimostrava che i richiami illuministi all'autonomia di pensiero e di azione sortivano il loro effetto. Nel 1758, le chiese dei Paesi Bassi utilizzavano ancora l'ormai inevitabilmente sorpassata traduzione di Datheen, del 1566, il che destava stupore e irritazione nella maggioranza dei fedeli. Poiché le autorità religiose e lo Stato non sembravano disposte a porre rimedio alla situazione, i membri di *Laus Deo Salus Populo* decisero di agire in proprio. Avrebbero offerto ai fedeli, dopo duecento anni, una nuova versione in rima, cantabile, in un nederlandese attuale. L'associazione, di otto membri, comprendeva solo un pastore, e i sette migliori poeti della città. L'unica donna fra loro, Van Merken, mise in rima il maggior numero di salmi: trentanove in tutto. Quando la versione fu terminata, nel 1760, non venne accolta ufficialmente, perché i testi vennero reputati troppo 'libertari' e perché si diffuse la notizia che non tutti i membri dell'associazione appartenevano alla chiesa riformata olandese. Era vero. Tredici anni dopo, infine, cinquantotto salmi della *Laus Deo* trovarono posto nella nuova versione ufficiale del 1773, semplicemente perché erano i migliori. Diciassette erano di mano di Van Merken: fra questi il famoso Salmo 42, *Hijgend hert, der jagt ontkomen* (*Cervo ansimante, sfuggito alla caccia*), cantato ancor oggi nelle funzioni.

Van Merken rinsaldò la sua fama negli anni '60 e '70 con due poemi eroici, che ebbero successo pari a *Nut der tegenspoeden*: l'epos di argomento biblico *David* (1767) e quello patriottico *Germanicus* (1779). In questi poemi epici, tutto ruota attorno alla fede: fede in Dio e fede nella patria, sentimenti che gli illuministi olandesi trovavano indispensabili per la ricostruzione e il futuro del loro paese. Van Merken aveva nuovamente trovato gli argomenti giusti per il successo, e Pieter Meijer doveva aver di nuovo guadagnato parecchio con la pubblicazione di queste opere, anche se la scrittrice continuò a non vedere nulla dei profitti[13]. In compenso, divenne un'icona nazionale: alla sua morte, nel 1789, alcune società letterarie la commemorarono come

[13] Cfr. M. DE VRIES, *Uitgegeven... en uitgebuit. Over achttiende-eeuwse bestsellerauteurs, liegende uitgevers, stiekeme privileges en het gedeeld auteurschap*, «De Achttiende Eeuw», 37, 2005, pp. 36-52.

'madre' dell'arte poetica nederlandese. Fu seppellita nell'Oude Kerk ad Amsterdam, seguita, qualche anno dopo, dal marito. Nella chiesa si legge ancora la targa che ricorda la coppia di poeti.

Wolff & Deken: il trionfo del romanzo epistolare

Non sappiamo se De Neufville e Van Merken si sarebbero mai messe a scrivere versi se da ragazze si fossero sposate e avessero dovuto pensare a marito e figli. Lo sappiamo invece di un'altra donna, che voleva diventare famosa come loro, i suoi modelli: Elisabeth Bekker-Wolff, detta Betje. Divorava le opere di De Neufville e Van Merken: le due poetesse erano per lei grande fonte di ispirazione poiché toccavano argomenti cruciali nella visione illuminista. «Non ho mai incontrato la signorina De Neufville senza sentire un brivido d'ammirazione percorrermi il corpo» («ik zag nooit juffr: de Neufville of er ging een eerbiedige huivering door al mijn leden»), scrive nel 1772 Betje che, in tutte le sue lettere, definisce De Neufville «grandiosa» («grootsch»). La sua ammirazione per Van Merken era, se possibile, ancora più grande. Da autentica fan, Betje le scrive una lettera nel 1774: «giorno e notte l'ammirazione per voi occupa i miei pensieri. [...] Mi riempite l'anima» («nacht & dag occupeerd gy myne eerbiedige gedagten. [...] myn' heele ziel is met u vervult»[14]).

Se non si conoscesse la sua storia, si potrebbe pensare che Betje Wolff avesse sempre desiderato diventare scrittrice. Nel 1774, e negli anni successivi, ci appare piena di ambizione. Tuttavia non era sempre stato così: Wolff stessa ci dice che senza la grande delusione d'amore da lei vissuta non avrebbe mai iniziato a scrivere. Cos'era successo? Negli anni '50, si era innamorata di un giovane militare. Non è chiaro se questo Matthijs Gargon fosse spinto da amore o da semplice impulso carnale, ma sta di fatto che il 25 luglio del 1755 i due fuggirono insieme, lasciando la cittadina di Vlissingen dove vivevano. Pochi giorni dopo, Betje tornò a casa, da sola. La sua reputazione era andata in pezzi, e lei avrebbe impiegato degli anni per superare il lutto per l'abbandono. Gli uomini erano ormai diventati trasparenti per lei: «sono sopravvissuta alla mia passione. Guardo il genere maschile nella sua interezza con l'indifferenza di una solenne matrona [...] L'amicizia è ormai la mia divinità» («ik heb myne hartstocht overleefd. Uwe geheele sex zie ik met

[14] P.J. BUIJNSTERS (a cura di), *Briefwisseling van Betje Wolff en Aagje Deken*, Utrecht, HES, 1987, pp. 180 e 203.

de onverschilligheid van eene statige matrone [...] Vriendschap is sedert myn idole»[15]). Ma grazie a questo disinteresse per l'amore aveva iniziato a scrivere:

> Eén ding is jammer, dat ik myn wensch [Matthijs Gargon] niet heb; de geleerde waereld zoude nooit met myne Poëtische fratsen zyn opgescheept geworden. Ik zou niets Gods ter waereld gedaan hebben dan myn lieven jongen beminnen & nagt & dag myn harsens hebben gebroken, om tog zyn heele hart te houden, want ik zou er geen klein stipje van hebben kunnen missen, als eene kleine speldeknop groot.[16]

> Una cosa sola mi duole, ed è di non poter avere ciò che desidero [Matthijs Gargon]; se così fosse stato, il mondo degli eruditi si sarebbe evitato i miei grilli poetici. Non avrei fatto nient'altro al mondo che amare il mio caro ragazzo e rompermi la testa giorno e notte per incatenare tutto il suo cuore a me, perché non ne avrei potuto perdere neanche un granello, grande come una capocchia di spillo.

L'unica *chance* di Betje di avere una vita 'normale' si presentò sotto forma di un matrimonio fondato sulla ragione più che sul sentimento con il pastore Adrianus Wolff, più vecchio di lei di trentun anni, ma che non le faceva una colpa del suo scivolone giovanile con Gargon. Partì con lui per la provincia dell'Olanda settentrionale, dove si dedicò completamente alla sua carriera di scrittrice. Iniziò con i generi tradizionali, affaticandosi inutilmente per comporre un epos e pubblicando raccolte di versi come *Walcheren* (1769, intitolata a un'isola zelandese) e *Lier- Veld- en Mengelzangen* (1772, *Canti lirici, campestri e vari*), prima di riconoscere che la poesia non era la forma espressiva a lei più congeniale. Si dedicò allora alla prosa moderna: un passo che le avrebbe garantito un posto nella memoria collettiva. Tradusse *The Rape of the lock* (1771, *Il ricciolo rapito*) e l'*Essay on Man* (1783, *Saggio sull'uomo*) di Alexander Pope e il dramma di Diderot *Le Fils naturel* (1757, *Il figlio naturale*) e pubblicò articoli su varie riviste. Nel 1772 fece scalpore con tre *pamphlet* polemici in cui attaccava i bigotti seguaci della chiesa riformata, mettendo alla berlina, ad esempio, in *De menuet en de domineespruik* (*Il minuetto e la parrucca del pastore*), l'ipocrisia dei bacchettoni che reputano indecoroso danzare, persino al matrimonio della propria figlia!

Agatha Deken, detta Aagje, rimase profondamente colpita dagli scritti di Wolff e nel 1776 le scrisse una lettera piena di rimproveri e ammonimenti, ma

---

[15] *Ivi*, p. 137.

[16] P.J. BUIJNSTERS, *Wolff & Deken. Een biografie*, Leiden, Nijhoff, 1984, pp. 23-25; ID., *Briefwisseling*, cit., pp. 137, 138.

che tradiva al tempo stesso una segreta ammirazione per il suo coraggio. Nello stesso anno le due s'incontrarono. Quando, nel 1777, il pastore Wolff venne improvvisamente a mancare, la loro amicizia si era consolidata a tal punto che Aagje andò a vivere da Betje. Erano una strana coppia: la vedova Wolff, figlia di un mercante di Vlissingen e Aagje, figlia di contadini, cresciuta, dopo la morte dei genitori, in un orfanotrofio di Amsterdam. Betje adorava Aagje: «D mi è tanto più cara di quanto lei stessa pensi. Conosco abbastanza il mondo per poter dire con convinzione che esistono poche persone come lei» («D is my waarlyk dierbaarder dan zy zelf nog weet. Ik ken de Waereld genoeg om overtuigd te zyn dat er maar weinige zulke menschen zyn»[17]). Avevano grandi progetti in comune: volevano modernizzare la letteratura nederlandese e per far questo decisero di introdurvi un nuovo genere, quello del romanzo epistolare. Anche Aagje infatti possedeva talento per la scrittura, avendo già collaborato alla raccolta di versi *Stichtelijke gedichten* (1775, *Poesie edificanti*).

Nel 1781, prima dell'uscita del loro primo romanzo, pubblicarono le *Economische liedje*s (1781, *Canzoni economiche*), brevi poesie che parlano della gente comune e delle sue mansioni lavorative: fu un successo letterario. Un anno dopo fecero furore con *Historie van mejuffrouw Sara Burgerhart* (1782, *Storia della Signorina Sara Burgerhart*)[18]. Da questi loro esordi si comprende come le due rifiutassero il ruolo di autrici disimpegnate: volevano contribuire a cambiare i tempi. Negli anni '80 la Repubblica si trovava a vivere una congiuntura difficile: alto tasso di disoccupazione, povertà diffusa, mentre la guerra contro l'Inghilterra (1780-1784) faceva temere il peggio. Poteva migliorare la situazione? Sì, a parere delle scrittrici, a patto che tutti gli olandesi divenissero consapevoli delle loro responsabilità e si comportassero come cittadini 'illuminati'. E come si poteva creare una simile consapevolezza? Educando i cittadini! A tale compito educativo Wolff e Deken dedicarono tutta la loro attività. Nei romanzi epistolari si rivolgono a un pubblico nuovo: le donne, che devono far in modo di scegliere il giusto partner nel matrimonio. E non solo: devono educare i figli nati da questa unione a divenire persone 'illuminate'. Oggi questa idea non ci suona strana, ma nel diciottesimo secolo era un'assoluta novità. La prole riceveva in genere un'educazione intellettuale dal padre. Betje Wolff aveva invece già affermato nel 1799, nella sua *Proeve over de opvoeding aan de Nederlandsche moeders* (*Appunti sull'educazione per le madri olandesi*), che anche una donna ha tutte le carte in regola per poter insegnare ai propri figli, ammesso che sia intelligente.

---

[17] *Ivi*, p. 305.

[18] Vedasi in questo volume: Jeannette E. Koch, *Sara Burgerhart (1782), Fede, fortuna, felicità.*

Per dimostrare quanto sia importante l'educazione per il futuro della società, Wolff e Deken ricorrono a un astuto stratagemma. Nei romanzi epistolari fanno vedere cosa succede quando i figli *non* vengono preparati ai pericoli che incontreranno. La protagonista di *Sara Burgerhart* (1782) rischia la violenza carnale, mentre l'eroina di *Cornelia Wildschut* (1793-96) devia totalmente dalla buona strada, proprio per mancanza di educazione.

Cornelia Wildschut è forse il più internazionale fra i romanzi di Wolff e Deken perché le autrici, per la prima volta, non esitano a lasciar morire eroi ed eroine, un elemento assai ricorrente nei romanzi di Richardson e Choderlos de Laclos, in voga ai tempi, e di enorme successo. Cornelia Wildschut è la rampolla di una famiglia benestante, che viene terribilmente viziata dai suoi genitori. Nessuno pensa ad educarla: suo padre è troppo occupato col lavoro e alla madre non piace essere severa: «non amo quelle opprimenti discipline rigorose; io stessa sono stata educata così» («ik hou niet van die benaauwde strikte opvoedingen; ik zelve werd zo opgevoed»), dice la madre nella Lettera 79. I genitori lasciano quindi completa libertà a Cornelia (Keetje), non limitandola in nulla:

> Al wat KEETJE'S nachts droomde, stond des ochtends voor haar bed, en zij heeft hangkassen en bureaux vol kleêren, alle even kostelijk en naar de eerste mode, en kanten die in *Brussel* niet schooner gemaakt worden, en zij had juweelen als of zij een burgemeesters dochter of een Prinses was; en nooit had een Koningin meer plaisier dan zij; alle daag uit, alle daag naar de Comedie, en geen danspartij zonder Juffrouw WILDSCHUT. [19]

> Qualunque cosa la piccola KEETJE desiderasse in sogno la notte, la trovava il mattino successivo davanti al suo letto. Aveva armadi e cassettiere piene di vestiti, tutti costosissimi e all'ultima moda, e merletti che di più belli non se ne fanno a Bruxelles, e gioielli quasi fosse stata la figlia di un borgomastro o una principessa; e una regina non aveva certo più occasioni di svago di lei: fuori casa tutti i giorni, tutti i giorni a teatro, e non c'era un ballo in cui mancasse la Signorina WILDSCHUT.

È quindi inevitabile che Cornelia, nel momento in cui suo padre decide di voler esercitare la propria potestà su di lei, rifiuti ostinatamente di obbedirgli. Invece di accettare il pretendente che il padre le propone, sceglie il calcolatore Hendrik van Arkel, che finge di essere innamorato di lei e di volerla sposare, mentre in realtà mira soltanto al denaro di suo padre. Cornelia si lascia infine sedurre da lui e insieme fuggono in Francia, dove Hendrik la

[19] E. BEKKER, wed. Ds. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut; of, de gevolgen der opvoeding*, vierde deel, 's Graavenhaage, Isaac van Cleef, 1793, p. 302.

abbandona. Frattanto, il padre di Cornelia muore di dolore. Hendrik van Arkel morirà in un duello e Cornelia, rientrata già malata in Olanda, morirà a sua volta.

Forse per i lettori olandesi c'era qualche morto di troppo: con *Cornelia Wildschut* non si ripeterà il successo di *Sara Burgerhart*. Ma romanzi come questi ci dimostrano che ormai le regole del classicismo francese sono definitivamente superate. Verosimiglianza e decoro, unità di tempo, spazio e azione non trovano posto nel romanzo epistolare. Ogni personaggio scrive nel proprio stile, ornato o disadorno. E invece che sull'azione, l'accento cade sul mondo dei sentimenti e sulla psicologia dei personaggi.

Belle van Zuylen: un'acuta osservatrice dei difetti umani

Chi indubbiamente ricevette un'educazione eccellente è l'aristocratica Belle van Zuylen. Crebbe con tutti i privilegi di cui può godere la nobiltà: fra questi, la formazione con insegnanti privati. Com'era tradizione nel suo ambiente sociale Van Zuylen, a differenza delle altre autrici incontrate fin qui, scriveva esclusivamente in francese[20]. Avrebbe fatto piacere a Wolff e Deken sapere che ebbe una donna come precettrice: la governante svizzera Jeanne-Louise Prevost. Van Zuylen era dotata di un'intelligenza vivacissima, oltre ad essere molto bella: sembrava avere tutte le carte in regola per essere felice. Invece non lo era, o comunque sicuramente non più, e forse anzi meno, delle donne scrittrici di cui abbiamo parlato. Proprio come le protagoniste dei romanzi di Wolff e Deken, Van Zuylen soffriva enormemente per l'obbligo di sposarsi. La tradizione aristocratica prevedeva inoltre che scegliesse un buon partito, senza alcuna considerazione per i sentimenti.

«Se non avessi un padre e una madre» («Had ik vader noch moeder»), scrive nel 1764 a James Boswell, «non mi sposerei affatto» («dan zou ik helemaal niet trouwen»)[21]. Ma due genitori li aveva: e quella figlia così intelligente dava loro del filo da torcere. Van Zuylen disponeva, come le altre autrici qui descritte, di un acuto sguardo critico e di una penna tagliente, ma ciò che la rendeva ancor più pericolosa, rispetto a De Neufville, Van Merken, Wolff e Deken, era che non aveva timore di infangare la propria reputazio-

---

[20] Le citazioni da opere e dall'epistolario dell'autrice provengono da studi in nederlandese. Le traduzioni dal francese in nederlandese sono quindi ad opera degli autori di tali studi.

[21] G. VAN DEN BERGH (a cura di), *Ik heb geen talent voor ondergeschiktheid. Belle van Zuylen in briefwisseling met Constant d'Hermenches, James Boswell en Werner C.W. van Pallandt*, Amsterdam, Van Oorschot, 1987, p. 87.

ne. Lo si evince dal fatto che a ventitrè anni avesse già pubblicato una novella, in francese, *Le noble* (1763, *Il nobile*) in cui denunciava in modo impietoso i difetti dell'ambiente nobiliare olandese in cui era cresciuta. In questo testo satirico, Van Zuylen deride l'inutilità sociale della nobiltà, con la sua fissazione per il lignaggio, le partite di caccia e l'arroganza nei confronti delle donne. Per prevenire lo scandalo, i genitori comprarono tutte le copie del libro, evitando così che qualcuno lo leggesse. Van Zuylen non avrebbe più scritto racconti per molti anni. Si dedicò invece a scrivere innumerevoli lettere.

Il suo più importante corrispondente negli anni 1762-1775 fu Constant d'Hermenches. Colonnello svizzero di stanza a L'Aja, d'Hermenches era conosciuto per il suo bell'aspetto e le sue doti di seduttore. Aveva diciassette anni più di Belle, ed era sposato: questo non le impedì di invitarlo lei stessa a ballare, una sera. Sarebbe stato l'inizio di un amore fatto per lo più d'incontri su carta, e che sarebbe durato tredici anni, fino a quando Van Zuylen non decise di interrompere i loro contatti epistolari. Per tutto quel tempo si erano scambiati, in gran segreto, lettere che appartengono a quanto di meglio il secolo diciottesimo abbia da offrire in campo epistolare. Van Zuylen si sente al sicuro con d'Hermenches, che è anticonformista e intelligente come lei. Nelle sue lettere, sorprendentemente sincere, Van Zuylen dà prova di aderire a un codice di comportamento e a un sistema di valori assolutamente autonomi:

> Ik zou wel graag een echtgenoot willen die mij zou behandelen als zijn maîtresse. Beschouw het niet als een plicht mij trouw te blijven, zou ik tegen hem zeggen; zolang ik meer charmes heb, geestiger en vrolijker ben dan een ander, zolang ik om je te behagen beter komedie speel, beter zing en beter het clavecimbel bespeel dan een ander, zul je mij om mijn aantrekkingskracht prefereren, en dat is alles wat ik wens. Op jouw beurt zou jij ook slechts de rechten en de jaloezie van een minnaar mogen hebben; als je wilt dat ik je altijd blijf beminnen, moet je maar altijd beminnelijk blijven.[22]

> Vorrei tanto un marito che mi trattasse come un'amante. Non sentirti obbligato ad essermi fedele, gli direi; finché ho più fascino, sono più spiritosa e divertente di un'altra, finché recito meglio la commedia per sedurti, e canto e suono meglio il clavicembalo di un'altra, tu mi preferirai per il mio potere d'attrazione, e questo è tutto ciò che desidero. A tua volta anche tu avrai solo i diritti e la gelosia concessi ad un amante; se vuoi che ti ami per sempre, dovrai semplicemente rimanere sempre amabile.

[22] *Ivi*, p. 88.

Van Zuylen si sposerà infine nel 1771 – dopo aver, lei stessa o i suoi genitori, rifiutato infiniti pretendenti – con lo svizzero Charles-Emmanuel De Charrière. Il fortunato, anche se lui stesso non ne era tanto sicuro – trovava Belle «troppo intelligente, di natali troppo nobili e troppo ricca» («te intelligent, te voornaam van afkomst en te rijk»[23]) – aveva solo cinque anni più di lei, ed era stato il precettore dei fratelli di Belle. Non erano uniti dall'amore, ma sicuramente da amicizia e affetto sinceri.

Questo matrimonio le diede soprattutto la possibilità di sfuggire alla famiglia e di vivere una vita più libera. Si stabilì a Colombier in Svizzera e tentò di essere una buona moglie. Inizialmente sembrò aver abbandonato la letteratura, ma in quegli anni incontrò i grandi della sua epoca: Diderot, nei Paesi Bassi, e Voltaire in Svizzera nel suo castello di Ferney. Quest'ultimo aveva preso un lassativo prima dell'incontro, che quindi durò necessariamente solo un paio di minuti: «lo trovai meno brutto, meno vecchio e magro, meno trascurato di quanto non me lo avessero dipinto» («ik vond hem minder lelijk, minder oud en mager, minder verwaarloosd, dan hij mij was afgeschilderd»[24]). Lei per i suoi malanni – emicrania e nervi troppo tesi – si faceva curare da uno dei più misteriosi personaggi del diciottesimo secolo: il conte Cagliostro. Belle si faceva visitare da lui a Strasburgo, dove costui praticava la medicina, senza averla peraltro mai studiata. Prescriveva però a Belle rimedi e gocce di una certa efficacia[25].

Van Zuylen riprese a scrivere solo nel 1783: romanzi, testi teatrali, *pamphlet*, tutti in francese. Il suo primo romanzo epistolare, pubblicato anonimo, è *Lettres neuchâteloises* (1784, *Lettere da Neuchâtel*). Wolff e Deken avrebbero gradito sapere che erano state fonte d'ispirazione: «in Sara Burgerhart avevo scoperto che si può dare il dono della realtà ai personaggi dell'immaginazione» («in *Sara Burgerhart* had ik ontdekt dat je aan personages van de verbeelding een waardevolle realiteit geeft»), scrive Van Zuylen, «quando si descrivono un ambiente e dei costumi che si conoscono bene» («wanneer je voor de schildering van het milieu en de zeden gebruik maakt van zaken die je goed kent»[26]). Che la scrittrice utilizzasse l'ambiente e i modi della gente di Neuchâtel come sfondo per il suo racconto su Henri Meyer, che mette incinta una povera sartina mentre si innamora di Marianne de la Prise, non le aveva certo ingraziato gli abitanti della cittadina, ma l'autrice non se ne cu-

---

[23] P.H. DUBOIS-S. DUBOIS, *Zonder vaandel. Belle van Zuylen 1740-1805. Een biografie*, Amsterdam, Van Oorschot, 1993, p. 325.

[24] *Ivi*, p. 406.

[25] *Ivi*, pp. 434-435.

[26] *Ivi*, p. 442.

rava. A differenza di Wolff e Deken, l'obiettivo di Van Zuylen non era educare i lettori: osservava e analizzava per poi mettere a nudo, senza pietà, le mancanze dei contemporanei.

Questo approccio si conferma in *Caliste, ou continuation des lettres écrites de Lausanne* (1787, *Caliste, o seguito delle lettere scritte da Losanna*), romanzo epistolare di gran successo: al centro la vicenda di una donna che soffre per l'incapacità dell'amato di rinnegare la sua famiglia. Il romanzo è ambientato in Inghilterra, paese in cui Van Zuylen soggiornò per sette mesi nel 1766-67, e dove incontrò il famoso filosofo David Hume. Il narratore, William, è innamorato di Caliste, una donna indipendente che ha avuto una relazione con un uomo ricco con cui non si è mai sposata, perché sia lei che il suo compagno non lo ritenevano necessario. Il padre di William considera questo un comportamento amorale, e si oppone alle nozze del figlio con la donna. Sebbene William ami profondamente Caliste, è troppo debole per opporsi alla volontà del padre: nemmeno quando Caliste lo mette alla prova, trovandosi un amante, poi sposandosi e partendo per Londra, si decide a fare qualcosa per impedirglielo. Senza protestare, la lascia andare e sposa a sua volta una donna che gode dell'approvazione di suo padre. Quando, anni dopo, William incontra Caliste per caso, a teatro, scopre che lei lo ama ancora, ma le preferisce, nuovamente, una vita tranquilla. Caliste si consuma lentamente, fino a morire di dolore.

Tutti i biografi sono concordi nel ritenere che Van Zuylen abbia descritto nel romanzo un capitolo doloroso della propria stessa vita. Il matrimonio con De Charrière non era particolarmente felice; la scrittrice si sarebbe innamorata di Charles d'Apples, avvenente e molto più giovane di lei, che si sarebbe poi sposato nel gennaio del 1786. Proprio in quei giorni, Van Zuylen abbandonò il tetto coniugale e se ne andò da sola a Parigi. Pierre e Simone Dubois, suoi biografi, sostengono addirittura che fu l'amore infelice per d'Apples che le fece definitivamente scegliere la carriera di scrittrice, «ovvero l'unica forma di autorealizzazione alla sua portata» («dat wil zeggen voor de enige vorm van zelfverwezenlijking die binnen haar bereik lag»[27]).

A Parigi, Van Zuylen conobbe Benjamin Constant, nipote di d'Hermenches, e futuro scrittore e uomo politico. Constant la descrisse come «la prima donna con uno spirito superiore che incontrai, e la più intelligente fra tutte quelle che abbia mai conosciuto» («de eerste vrouw met een superieure geest die ik ontmoette, en de meest intelligente onder degenen die ik

[27] *Ivi*, pp. 422-429. Per la citazione, cfr. p. 429.

ooit leerde kennen»[28]). Per otto anni, dal 1787 al 1795, Van Zuylen e Constant ebbero uno strettissimo rapporto di natura intellettuale, e si considerarono anime gemelle, sebbene Constant avesse ventisette anni meno della scrittrice, ormai quarantaseienne. «Ero rapito dalla sua intelligenza. Passavamo giornate e nottate intere a parlare; era assai severa nei suoi giudizi su chiunque incontrasse. Io avevo uno spirito sarcastico per natura: ci adattavamo perfettamente l'uno all'altra» («ik was verrukt over haar intelligentie. Dagen en nachten brachten wij pratend door, ze was heel streng in haar oordeel over iedereen die zij zag. Van nature was ik zelf spotziek en we pasten uitstekend bij elkaar»), secondo Constant[29].

Dalla Svizzera, Van Zuylen seguiva attentamente la politica del resto d'Europa. Nel 1787-88 partecipò allo scontro fra Orangisti a Patrioti nei Paesi Bassi, pubblicando anonimamente non meno di diciassette *pamphlet* politici in difesa della causa dei Patrioti. Ma scese in campo anche in Francia, dove apparvero le sue *Lettres d'un évêque français à la nation* (*Lettere di un vescovo francese alla nazione*) in cui Van Zuylen, fingendosi un vescovo, difende la causa dell'uguaglianza e della libertà, comprese la libertà di professione religiosa e quella di non credere affatto. Continuò inoltre a scrivere romanzi, anche se non avrebbe mai, come Van Merken, guadagnato nulla con i libri:

> Het is een gek ding een boek. Het ontstaan ervan, de druk, de handel die ermee gedreven wordt, de lof die het ontvangt, de blaam die het krijgt, wat de auteur terugontvangt aan achting of minachting, het zijn zaken die niets met elkaar te maken hebben. Ik geloof dat van alle auteurs Voltaire de handigste verkoper van zijn boeken is geweest en de enige die er zich behoorlijk aan verrijkt heeft.[30]

> È uno strano oggetto, il libro. La sua genesi, la stampa, il commercio che gli ruota attorno, le lodi che riceve, le critiche che si attira, e la buona o cattiva reputazione che procura al suo autore, sono cose assolutamente indipendenti l'una dall'altra. Fra tutti gli autori, credo che Voltaire sia stato il più abile mercante dei suoi libri e l'unico che con essi si sia discretamente arricchito.

Van Zuylen continuò a scrivere fino all'ultimo. Morì il 27 dicembre del 1805.

---

[28] *Ivi*, p. 489.
[29] *Ivi*, p. 490.
[30] *Ivi*, p. 716.

L'urgenza di scrivere

Cinque donne, cinque percorsi autonomi? Non del tutto: esistono notevoli affinità fra le autrici presentate. Oltre ad essere piene di talento, appassionate, intelligenti e impegnate, sono anche, evidentemente, molto caparbie, altrimenti non sarebbero arrivate tanto lontano. Ma questo è un fatto secondario rispetto a ciò che davvero le unisce: l'urgenza di scrivere e il desiderio di cambiare, cioè di migliorare, la società. Tutte, ciascuna a suo modo, sono toccate dallo spirito dell'illuminismo. Scrivono infatti con un obiettivo che potremmo riassumere così: far prendere coscienza ai lettori. Si tratta di argomenti di rilievo, come la religione, la patria e, naturalmente, l'amore. De Neufville, diffondendo le idee di Voltaire e Wolff, auspica una fede razionale; Van Merken intende dimostrare come la fede in un Dio renda gli uomini liberi, confortandoli nelle difficoltà. Entrambe sono versificatrici provette quanto i loro colleghi, e rima e metro non impediscono loro certo di affrontare argomenti di tale impegno.

Mentre De Neufville e Van Merken restano legate ai generi classicisti, Wolff e Deken e Van Zuylen passano alla prosa di stampo moderno, liberandosi di un buon numero di fastidiose pastoie letterarie. È per questo che vengono lette ancora oggi, anche se le scrittrici non mirano alla leggibilità in sè, ma usano il romanzo epistolare come lo strumento ideale per dare forma a idee controverse e a ideali combattivi. Si può tranquillamente definire come femminista il loro atteggiamento, anche perché scelgono un argomento su cui finora c'è stata poca attenzione nella letteratura: i pericoli dell'amore e del matrimonio per le giovani donne. Ma se Wolff e Deken s'indirizzano consapevolmente a un nuovo pubblico, quello delle donne, specificamente olandesi, Belle van Zuylen, scrivendo in francese, si rivolge all'Europa intera. Scrive per quei lettori che come lei sono capaci di pensare criticamente, al di fuori degli schemi prestabiliti. La sua forza risiede soprattutto nell'analisi delle motivazioni comportamentali e nella sapiente presentazione delle umane debolezze.

Il comune denominatore nell'opera di queste scrittrici è l'attenzione per le questioni morali ed emotive: argomenti che non s'insegnano all'università ma pur sempre fondamentali per lo sviluppo del carattere.

(traduzione di Francesca Terrenato)

JEANNETTE E. KOCH

ELISABETH WOLFF & AGATHA DEKEN, *SARA BURGERHART*
FEDE FORTUNA FELICITÀ[1]

Contro la spensieratezza... e molto altro ancora

Nel 1782 Elisabeth Wolff-Bekker e Agatha Deken – note come 'Wolff e Deken' o familiarmente 'Betje e Aagje' – pubblicano in coppia il romanzo epistolare, divenuto poi un classico, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* (*Storia della Signorina Sara Burgerhart*)[2]. Il romanzo è ambientato nella società borghese di Amsterdam. Le scrittrici stesse spiegano nella prefazione di cosa tratti l'opera e quale sia stato il loro intento principale nel comporla, ovvero dimostrare

> dat eene overmaat van levendigheid, en eene daar uit ontstaande sterke drift tot verstrooijende vermaken, door de Mode en de Luxe gewettigt, de beste Meisjes meermaal in gevaar brengen, om in de allerdroevigste rampen te storten [3].

> che un eccesso di vivacità e la forte propensione ai divertimenti e alle distrazioni che ne consegue, giustificati dalla Moda e dal Lusso, mettono sovente a repentaglio le Ragazze assennate, rischiando di precipitarle nelle più tremende sciagure.

Questa 'morale' è illustrata nelle quasi settecentocinquanta pagine in cui si scambiano epistole la bellezza di ventiquattro corrispondenti. La figura centrale è Sara stessa, che scrive settantacinque lettere e ne riceve centosettantacinque, mentre gli altri autori sono legati gli uni agli altri, direttamente o indirettamente, dalle motivazioni più svariate. Non è un libro che oggigiorno il lettore prenda in mano spontaneamente ma, una volta aperto, sco-

---

[1] Il contributo riprende J. E. KOCH, *Elisabeth Wolff & Agatha Deken, Sara Burgerhart: Geluk, Geld, Geloof* in M. DANIELS-J.E. KOCH-M. MERTENS-D. ROSS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 10*, Gerusalemme, Hebrew University of Jerusalem, in corso di stampa.

[2] Edizioni di riferimento: quella scientifica E. BEKKER-Wed. Ds. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, naar de eerste druk van 1782 uitgegeven met inleiding en aantekeningen door P.J. BUIJNSTERS, Den Haag, Martinus Nijhoff 1980, 2 voll., e quella 'popolare' *De historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, uitgegeven door E. BEKKER, Wed. Ds. WOLFF en A. DEKEN *(niet vertaald)*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2005 (28ª ristampa).

[3] E. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, P.J. BUIJNSTERS (a cura di), cit., pp. 108, 109.

prirà con stupore quanto possa essere avvincente, anche a più di due secoli di distanza. La lingua è fresca, spontanea, ogni corrispondente ha un suo stile personale inconfondibile, e presto ci si rende conto che il romanzo tratta di molto altro oltre all'ammonimento alle ragazze vivaci e imprudenti: sullo sfondo della propensione di Sara ai divertimenti e alle distrazioni si disegna infatti l'affresco di un'intera società, in cui si ama discutere tra le gioie e le difficoltà, tra la fede e l'indifferenza religiosa.

Negli anni '80 del Settecento il romanzo venne stampato tre volte, dal che si può dedurre che le idee delle scrittrici Wolff e Deken abbiano ricevuto una buona accoglienza. È poi probabile che al pubblico piacesse il linguaggio vivace, insolito e innovativo per quei tempi. Ma ad attirarlo deve esser stata soprattutto l'ambientazione nel contesto olandese. Il lettore non veniva trasportato in ambiti 'richardsoniani', con lord inglesi ricchissimi che al bisogno si sfidavano a duello: in questo primo romanzo olandese, gli usi e i costumi, i comportamenti, le abitudini erano tipicamente locali, anzi propri della città di Amsterdam. Anche gli argomenti discussi erano riconoscibili perché perfettamente attuali.

La *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart* era un libro ambizioso, che all'epoca destò attenzione anche in Francia e in Germania[4], e che anche oggi meriterebbe una maggiore notorietà in Europa in quanto contributo valido ed interessante all'interno del genere europeo del romanzo epistolare[5].

Felicità

Di Betje Wolff possediamo un noto ritratto, di datazione piuttosto incerta: realizzato «intorno al sedicesimo anno di Betje, o poco più tardi» («rond Betjes zestiende levensjaar, of iets later»), quindi all'incirca nel 1757-58[6]. Lo sguardo cade subito su ciò che Betje esplicitamente ci mostra: l'*Essay on Man* (*Saggio sull'Uomo*) di Alexander Pope. A quell'età Betje non doveva aver dif-

[4] Sulle traduzioni, cfr. E. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, cit., pp. 74-79, 94, 95.

[5] Per un confronto tra *Sara Burgerhart*, il romanzo epistolare di matrice preromantica e sentimentale di Rhijnvis Feith, *Julia*, del 1783, e il *Werther* di Goethe, cfr. G. GROPPO, *Sara e Julia contro Werther: note sul romanzo sentimentale nei Paesi Bassi*, in G. BAIONI ET AL. (a cura di), *Il romanzo sentimentale* (1740-1814), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. 185 e ss. Per un'analisi strutturale dell'opera in italiano, cfr. M. BALSANO, *Alcuni elementi strutturali di Sara Burgerhart*, «Annali, Studi Nederlandesi-Studi Nordici», XXI, 1978, pp. 355-440.

[6] Cfr. P.J. BUIJNSTERS, *Wolff & Deken, een biografie*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1984, pp. 19-20. Vedi anche la recente raccolta di saggi: P. ALTENA-M. EVERARD (a cura di), *Onbreekbare burgerharten. De historie van Betje Wolff en Aagje Deken*, Nijmegen, Vantilt, 2004.

ficoltà a leggere il saggio in versione originale: possedeva infatti una conoscenza delle lingue ragguardevole per il suo tempo, con una preferenza per testi verso cui i coetanei non mostravano ancora interesse – e forse mai l'avrebbero mostrato. L'*Essay* di Pope, pubblicato nel 1734, era da molti anni il maggior *bestseller* in Europa, letto e tradotto in tutto il mondo 'illuminato'. Delle ben nove traduzioni apparse nella Repubblica, una è della stessa Betje Wolff. Pubblicata nel 1783, l'anno successivo all'uscita di *Sara Burgerhart*, segue di un quarto di secolo il ritratto con il poema di Pope in mano: la predilezione di Betje per l'*Essay* doveva essere dunque profondamente radicata. È forse plausibile che questo testo sia stato di consolazione a Betje nel periodo in cui dovette difendersi dal biasimo dei concittadini per la disonorevole avventura di cui era stata protagonista. Una notte infatti si era fatta chiudere fuori dalle mura cittadine in compagnia di un alfiere francese. Tutti sapevano che ciò equivaleva a una 'fuitina'. Sebbene entrambi fossero rincasati il giorno seguente con la coda tra le gambe, la scappatella rovinò la reputazione di Betje in città e di conseguenza le sue *chance* matrimoniali. Nella Prefazione del romanzo *Sara Burgerhart*, si esprime biasimo per quei concittadini che

> het wrede vermaak hebben, om haar, reeds gevallen, dodelyk te grieven, of zich niet verwaardigen, zich immer in te laten met haar, die niet der Ondeugd, maar der Onbedagtheid ten prooije wierden.[7]

> traggono un piacere crudele nel ferire mortalmente coloro che sono già cadute, oppure non si degnano nemmeno di avere a che fare con coloro che non state vittime del Vizio, bensì dell'Imprudenza.

Quale consolazione avrebbe potuto trarre dall'*Essay* una ragazza come Betje? La tranquillizzante visione del mondo propagata dal poema insegna che l'uomo è comunque fallibile e per questo da perdonare: dal suo modesto posto nella «Great Chain of Being» (la «Grande Catena dell'Essere») non è infatti in grado di comprendere i piani divini. Tuttavia all'uomo è ordinato di vivere una vita «happy and virtuous» («felice e virtuosa»), una vita dunque in cui la «Pursuit of Happiness» (la «Ricerca della Felicità)» vada di pari passo con la virtù: «Virtue alone is Happiness below»[8] («La virtù da sola val meno della Felicità»). Pope non fu certo l'unico a dissertare sulla virtù e la Ricerca della Felicità nel Settecento, ma ciò che rese tanto celebre il testo,

---

[7] E. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart,* P.J. BUIJNSTERS (a cura di), cit., p. 109.

[8] L'edizione consultata è A. POPE, *Essay on Man*, Oxford, Clarendon Press, 1869, p. 68.

rendendo un grande servizio alla causa dell'Illuminismo, fu la sua qualità poetica, universalmente ammirata:

> Oh Happiness! Our Being's End and Aim!
> Good. Pleasure. Ease. Content! Whate'er thy Name![9]
>
> Oh, scopo e fin dell'essere nostro, oh cara
> Alma Felicità! Gioja o contento
> O delizia o piacer, riposo o pace
> (qualunque idea determini il tuo nome)

Nel romanzo Sara segue le indicazioni di Pope, inseguendo sia la virtù che la felicità. La propensione alla virtù viene sottolineata soprattutto nella corrispondenza tra lei e l'amica – alquanto pedante – Anna Willis, in cui si possono trovare delle interessanti 'perle' come: «de ondeugd trekt niet altoos bruine kleren aan» («il vizio non veste sempre panni marroni», lettera 16). All'inizio del romanzo, attraverso la stessa corrispondenza, il lettore viene a conoscenza dei retroscena della vita di Sara e della sua infelice situazione: orfana, abita con una sua zia taccagna, appartenente all'ala pietista del calvinismo. La fanciulla viene costretta a ogni sacrificio e qualsiasi forma di piacere le viene negata. Dopo la descrizione di alcuni sviluppi farseschi, in cui i pietisti fanno una figura ben misera, Sara riesce a scappare dalla casa della zia, approdando, grazie alla ritrovata amica di scuola Letje Brunier, nella pensione della vedova Spilgoed-Buigzaam.

Ora che Sara è riuscita a liberarsi dal suo ambiente deprimente, davanti a lei si schiude la possibilità di realizzare qualcosa di più della sua vita. Nello spirito del *Pursuit of Happiness*, cerca la Felicità nei «Good. Pleasure. Ease. Content!» di Pope. Ne trova una gran parte, insieme alla virtù, nella semplice vita domestica della pensione della Signora Spilgoed: cucito, musica, conversazioni di argomento religioso. Per quel che riguarda la buona lettura, scrive all'amica Anna: «Of ik nog lees? Wel, dat zou ik geloven! Ik ben zelf de Lezeres voor de Familie; onze lieve Weduw heeft een allerkeurigst bibliotheekje.» (lettera 37) («Se leggo ancora? Direi proprio di sì! Sono addirittura la lettrice della famiglia; la nostra vedova ha una bibliotechina niente male»). Nella stessa lettera, racconta del piacere di leggere il Vangelo insieme alla Vedova Spilgoed e all'amica Letje, e aggiunge che la vedova possiede anche «eene fraaije collectie van Leerredenen: Die van Solicofer en Doddridge bevallen mij ongemeen» («una bella collezione

[9] A. POPE, *Essay on Man*, cit., p. 58. La traduzione italiana è quella di C. Smintéo in: A. POPE, *Saggio sull'uomo* (Venezia, 1788). Introd. e note di G. DI MARTINO, Napoli, Generoso Procaccini, 1998, p. 121.

di prediche: soprattutto mi piacciono quelle di Solicofer e Doddridge»)[10]. Tuttavia, gli ammonimenti della vigile Anna Willis si fanno sempre più pressanti, fino a giungere a una rottura temporanea tra le due. Anna nutre infatti seri dubbi sulla direzione che ha intrapreso Sara, in particolare per quel che riguarda il desiderio di piacere agli uomini, e le frequenti uscite, mentre Sara è convinta dell'assoluta innocenza della propria ricerca della felicità. Che c'è di male nello scegliersi bei vestiti, nel passeggiare per la città, nel recarsi a un concerto o a uno spettacolo teatrale? Per uscite del genere, è però necessaria la compagnia maschile – le donne non possono permettersi di farlo da sole – ed è così che fa la sua comparsa Jacob Brunier, fratello di Letje, che offre alle signorine i suoi servigi.

Alcuni brani della corrispondenza tra le due amiche sono testimonianza del loro diverso approccio alla vita, dell'entusiasmo di Sara e delle cautele di Anna:

> **Twee en twintigste brief**
> **Mejuffrouw Sara Burgerhart aan Mejuffrouw Sara Willis.**
> Waarde Naatje!
> [...] Zie daar, Naatje, zo eenvoudig, zo aangenaam leven wy. Ja, ik ben wel te vreden. Er steekt immers geen oogvol kwaads in, van Monsieur Evrard stoffen, en van Mademoiselle G. galanteryen te kopen, in een eerlyk Ombertje te spelen, in Evenveeltjes te eeten en in Slemp te drinken? Nu wensch ik niet veel meer: en de stille vrye levenswys, die ik nu geniet, heeft zeer veel invloeds op myne gezontheid; en is een mensch niet verpligt ook daar voor te zorgen? Is zy, naast een gerust gemoed, niet de grootste schat op aarde? De jeugd heeft immers niet te doen, dan zich in onschuld te vermaken? doet zy dat niet, dan overspringt zy ééne der Levenssaisoenen. Myn hart veroordeelt my niet, en ik durf u, myne bedaarde Vriendin, alles melden. Zou ik dan kwaad doen? Zeg nu, wat gy er van denkt. Groet uwe Moeder met eerbied voor my, en bemin toch Uwe Vriendin,
> SARA BURGERHART

> **Drie en twintigste brief.**
> **Mejuffrouw Anna Willis aan Mejuffrouw Sara Burgerhart.**
> Lieve vriendin!
> [...] Gy weet, dat ik, by gelegenheid, wel eens speel, maar ik heb toch geen zin in dien dag, waar over gy zo voldaan zyt; ofschoon ik beken geen oogvol

[10] Si vede dunque che Sara è ben informata sulla produzione letteraria internazionale: altrove viene citato il romanzo epistolare *Julie Mandeville* (1763) (lettera 5) che la zia Zuzanna butta nel fuoco; tra Sara e Anna cade con disinvoltura il nome di 'Claretta' Harlowe (lettera 36); la conversazione letteraria con il signor R. spazia tra Raijnal, *Historie der beide Indien* (*Storia di entrambe le Indie*), *Pièces volantes*, la *Bibliothèque des Arts*, nonché Thomson, Akenside e Pope (lettera 71).

kwaads te kunnen zien in alles wat gy, (stoute meid,) zo raar by elkander optelt. Het kan zyn, dat gy thans veel gezonder wordt; het is óók wáár, dat uitspanningen dien schat helpen behouden; maar, kan men goud niet te duur kopen? Ik vrees voor eene zedelyke ziekte; gy zult u overladen met vermaken.
...
Myn waarde Saartje, overweeg zelf, wat gy doet, wat gy laat: ga eens na, wat gy doen kunt, doen moet, in uwe jaren, in uwe omstandigheden; en als gy dan over u zelf voldaan zyt, zal het ook zyn
Uwe Vriendin en Dienares,
ANNA WILLIS.

Lettera ventiduesima.
La Signorina Sara Burgerhart alla Signorina Anna Willis.
Gentile Naatje!
[...] Vedi, Naatje, tanto semplice, tanto piacevole è la nostra vita. Sì, ne sono felice. Non c'è nulla di male, non credi, nel comprare stoffe di Monsieur Evrard, e galanterie di Mademoiselle G., nel giocare un'onesta partita a carte, nel mangiare biscotti e nel bere latte allo zafferano? Ora non desidero più molto altro e la vita tranquilla e libera che conduco ha avuto un effetto benefico sulla mia salute. E non è l'obbligo di ognuno occuparsene? Non è il bene più grande sulla Terra, dopo una coscienza tranquilla? E non è giusto che la gioventù si diverta innocentemente? Se non lo fa, salta una delle stagioni della vita. Il mio cuore non mi condanna e ho l'ardire, mia placida Amica, di riferirti tutto. Faccio forse male? Dimmi pure che ne pensi. Saluta tua madre, porgile i miei rispetti e ama
la Tua Amica
SARA BURGERHART.

Lettera ventitreesima.
La Signorina Anna Willis alla Signorina Sara Burgerhart.
Cara amica!
[...] Lo sai che, a volte, anch'io gioco a carte, ma a me non interesserebbe vivere una giornata come quella che tu descrivi; sebbene, lo ammetto, non veda assolutamente nulla di male in ciò che tu, cattivella, sommi in un elenco tanto strano. È possibile che tu ora sia molto più in salute; è vero anche che i passatempi aiutano a mantenere quel tesoro; ma, non c'è il rischio che il prezzo sia troppo alto? Temo una malattia morale; tu ti caricherai di divertimenti e...
Cara Saartje, pensa tu stessa a cosa sia bene fare, cosa no. Rifletti su cosa puoi e su ciò che devi fare, alla tua età, nella tua situazione. E se tu sarai soddisfatta di te stessa, lo sarà anche
la Tua Amica e Servitrice,
ANNA WILLIS.

Anna comprende, meglio di Sara, che una ragazza deve tener conto del proprio futuro, e per questo vegliare attentamente su virtù e onore. Sara non è ancora assolutamente pronta a legarsi per la vita, ma presto la vediamo circondata

da parecchi pretendenti: il fratello di Anna Willis, Willem, è da sempre innamorato di lei, e ora anche Jacob Brunier le presenta, per iscritto, una richiesta di matrimonio. Intanto fa la sua comparsa in casa Spilgoed anche il giovane ricco ed assennato Hendrik Edeling: ha bisogno di un solo attimo per capire che quella ragazza è la donna per lui. Sara farà poi la conoscenza del libertino mondano, signor R., di alta nobiltà, intenzionato ad aggiungere ad ogni costo al suo harem questa ragazza borghese con un po' di denaro da parte. Sara vede nel fedele Willem un fratello e trova Jacob Brunier, per quanto simpatico, troppo superficiale. Le manovre di avvicinamento di Edeling – che si reca spesso in visita e avvia conversazioni educative – forse la lusingano, ma non ottengono in un primo tempo gli effetti sperati. Una certa attrazione proviene invece senza dubbio dalla stimolante compagnia del signor R. Le ragazze che leggono il romanzo dovrebbero ascoltare attentamente le donne mature che conoscono la vita meglio di loro. Se Sara infatti avesse seguito questo saggio consiglio, si sarebbe resa conto già da molto tempo che Hendrik Edeling – per cui la Vedova Spilgoed fa una propaganda incessante – è l'uomo della sua vita. Ma per rendersene conto deve ancora arrivare al punto in cui il signor R. fa cadere la maschera e cerca di approfittare di lei: il caso viene in aiuto di Sara e la sua innocenza è salva per un soffio.

Ma torniamo al 'Pursuit of Happiness' di Sara. La letteratura più importante sulla felicità era stata scritta dagli uomini. In che misura la felicità che essi prospettavano coincideva con quella delle donne? Il Bene, il Piacere, la Soddisfazione, la Contentezza... d'accordo, ma per le donne, secondo Wolff e Deken, ci vuole anche qualcos'altro. Alla fine, Sara impara infatti che la vita non è fatta solo di bei libri, musica, teatro e concerti. Quando, dopo il matrimonio, con Hendrik Edeling per l'appunto, si ritrova padrona di una casa, si rende conto che per lei la felicità ormai consiste nel riempire quel nido. E così l'Illuminismo olandese – anche grazie a donne come Wolff e Deken – si apre alla visione secondo cui la felicità, in primo luogo, è fertilità. L'etimologia del termine ci viene in aiuto, visto che 'felix' significa in origine proprio 'fertile':

> Nella cultura latina erano *felices* gli *arbores*, cioè gli alberi che davano molti frutti (Livio), mentre era *infelix* la terra non adatta alla coltivazione del grano (Virgilio). La medesima radice fe- può essere ritrovata in parole come *fecundus*, *foetus*, *foemina* e *filius*, e si capisce quindi perché gli antichi rappresentassero la felicità anche sotto forma di salute e di fecondità, maschile e femminile.[11]

[11] A. TRAMPUS, *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Bari, Laterza, 2008, p.3.

Per farla breve, la felicità ultima della donna consiste nel partorire[12]. Allargando il concetto all'uomo, consiste nel mettere al mondo progenie. Fatto il suo ingresso nella vita coniugale, Sara ripensa con gratitudine alle molte uscite, parte essenziale della sua Ricerca: una fase dell'esistenza che ha contribuito a formarla, rendendola quello che è ora, una donna che vive la felicità domestica, godendola fino in alla fine, e oltre:

> Wy zullen kleine Concertjes hebben; wy zullen, als 't ons in 't hoofd komt, eens een uurtje omberen; wy zullen zelden uytlopen, zo er niet een heerlyk Muziek, of een schoon Treurspel te horen is [...] Wy zullen lezen, en onze handwerken benyveren, en de levensdag zal om zyn, eer wy er aan denken (lettera 159).

> Faremo dei concertini; quando ci va, per un'oretta, potremo giocare a carte; usciremo di rado, per l'ascolto di bellissima musica o di un magnifico dramma [...] Leggeremo, ci dedicheremo diligentemente ai lavori manuali, e il giorno della vita sarà finito prima che ce ne rendiamo conto.

Fortuna

Quanto raccontato potrebbe dare l'idea di una rappresentazione idealizzata della vita dei giovani nell'Amsterdam del tempo, ma non dobbiamo dimenticare che il mondo di Sara è abbastanza differente da quello dei suoi amici: lei è benestante. Innanzi tutto, Sara ha a disposizione l'eredità – gestita dai tutori, Abraham Blankaart e la zia Zuzanna – del defunto padre: i Burgerhart appartenevano a un'antica famiglia borghese di Amsterdam e ogni volta che nel romanzo si fa il nome di Burgerhart, questo viene associato al fiorente commercio del tè («suo Padre guadagnava moltissimo denaro», «haar Vader won zeer veel geld», lettera 2). Ciò rende Sara un ottimo partito. Il suo tutore, un uomo onesto e gioviale, guadagna a suo dire più di quanto

[12] «Haar sekse heeft door God en de natuur een andere bestemming gekregen dan het mannelijk geslacht, namelijk kinderen baren en opvoeden. Zelfs wanneer vrouwen in de (natuurrecht)theorie gelijk zijn aan mannen, dan nog zorgt dit verschil voor andere verantwoordelijkheden en taken in de maatschappij» («Il suo sesso ha ricevuto da Dio e dalla natura un altro fine rispetto all'uomo, cioè partorire ed educare i figli. Persino quando le donne, nella teoria del diritto naturale positivo, vengono equiparate agli uomini, questa differenza fa sì che esse abbiano responsabilità e compiti diversi all'interno della società»): D. STURKENBOOM, *Spectators van hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*, Hilversum, Verloren, 1998, p. 340. *Ivi*, alla nota 248, troviamo alcuni autori che difendono questo pensiero, tra cui Betje Wolff (con lo pseudonimo maschile Philogunes) in «De Gryzaard», 18 november 1768, p. 164.

abbia bisogno, visto che non ha famiglia: è generoso e desidera il bene degli altri, soprattutto dei giovani, per cui nutre un affetto paterno. Il futuro sposo di Sara, Hendrik Edeling, è il figlio di Cornelis Edeling, armatore ricchissimo e gloria di Amsterdam. In breve, anche se Sara non se ne rende conto, il suo piccolo mondo è protetto da un infinito firmamento.

L'importanza di queste figure nel romanzo suggerisce l'idea che i commercianti e gli amministratori degli uffici commerciali di Amsterdam nuotino nell'oro. Sara dice perfino che ad Amsterdam la gente se ne va in giro come «wandelende Geldzakken» («Sacchi di denaro deambulanti», lettera 22). Per questo Buijnsters ha letto nel romanzo un'ideologia mercantile. In realtà, la Repubblica delle Sette Province Unite si trovava in quegli anni in una congiuntura particolarmente sfavorevole. Quando il romanzo *Sara Burgerhart* uscì, la Repubblica era addirittura coinvolta in quella che per la città mercantile di Amsterdam si sarebbe rivelata una catastrofe: la Quarta Guerra Anglo-Olandese (1780-84), conseguenza di una serie di gravi conflitti interni ed esterni. La provincia marittima d'Olanda vedeva i propri commerci ostacolati dalle misure restrittive messe in atto dall'Inghilterra, a sua volta implicata nella Guerra d'Indipendenza Americana, con cui invece simpatizzavano i commercianti della Repubblica. I mercati del Nord America, dove l'Olanda esportava le proprie merci, furono in un primo tempo seriamente minacciati, infine in parte sottratti; navi mercantili vennero sequestrate e l'industria della Repubblica subì pesanti conseguenze. Per contrastare la recessione, già attiva da alcuni anni, la borghesia illuminata si adoperò per un cambiamento di mentalità, aderendo al movimento del patriottismo[13].

In *Sara Burgerhart*, del 1782, viene invece evocata una fiorente Amsterdam. Infatti, Hendrik Edeling racconta al fratello Cornelis di aver portato Sara e i suoi amici al cantiere di famiglia per partecipare all'inaugurazione di una nuova nave mercantile. Sara, racconta Hendrik, «mi ha chiesto in quell'occasione parecchie cose che mi hanno fatto piacere, mostrando di comprendere come il commercio sia la fonte del benessere del paese» («vroeg my een en ander by die gelegenheid, dat my wel beviel; en toonde hoe zy begreep, dat de Negotie de bron is van 's Lands welvaren», lettera 81). In questo senso l'ideologia mercantile propagata dal romanzo avrebbe un accento 'patriottico', nel proporre cioè con forza, oltre all'istruzione ed

[13] P.J. BUIJNSTERS, *Wolff & Deken, een biografie*, cit., pp. 187-190. Le stesse Wolff e Deken avevano pubblicato, nel 1781, gli *Economische Liedjes* (*Canzoni economiche*), poesiole sulla conduzione della casa, proponendo dei modelli di comportamento semplici e austeri: il loro personale contributo alla causa della nazione in guerra, e sempre più indebitata.

altri concetti illuministici, anche il commercio marittimo[14] come fondamento del bene comune.

Agli amici di Sara Anna e Willem Willis, Letje e Jacob Brunier – a cui si aggiunge anche il futuro sposo di Anna, il pastore Smit – la vita pare offrire invece scarse prospettive. I fratelli Willis e Brunier presentano dei problemi particolari, che hanno come origine il dolore provocato loro da padri nel frattempo scomparsi.

Come scrive la signora Willis al figlio Willem, suo padre è caduto «nelle trappole, tese alla sua buona fede» («in de strikken, die men zyne goedvertrouwenheid spande») e non è sopravvissuto a questo dispiacere (lettera 62; come abituale a quei tempi, nel romanzo spesso si muore di dolore). La signora Willis, vedova assai saggia e virtuosa, ha dovuto assicurare da sola l'educazione dei figli, potendo contare unicamente sulla modesta somma dell'eredità di suo padre. È assolutamente contraria a una richiesta di matrimonio a Sara da parte di Willem, perché teme, oltre allo scontro fra due caratteri diversi, le malelingue in città, nel caso suo figlio si unisse ad una ragazza tanto ricca (lettere 15, 47). Willem obbedisce assai a malincuore e intanto continua a sgobbare sotto un buon principale, nella speranza di un futuro migliore. La situazione della sorella Anna è forse ancor peggiore, visto che non può contare su una dote. Per questo si è ripromessa «di conservare di buon grado lo stato verginale, fino al ricongiungimento coi miei padri» («dan zomaar in den maagdelyken staat zoetjes voor te leven, totdat ik by myne vaderen verzamelt wierd», lettera 55).

Come racconta l'amica Letje Brunier a Sara nella lettera 102, suo padre possedeva una fiorente catena di uffici commerciali, che era stata, però, trascinata nel crollo dal fallimento di una filiale. La famiglia aveva dovuto condurre una vita più morigerata, ragion per cui la signora Brunier «dal dolore prese a languire, e morì entro l'anno» («van verdriet aan 't kwynen sloeg, en binnen het jaar stierf»). A Jacob e Letje è venuta a mancare la cura materna, una mancanza che si fa sentire. Denaro per un matrimonio non ce n'è per nessuno dei due e a ciò si aggiunge che Letje intorno ai sedici anni ha conosciuto un gran dolore, quando il padre le ha vietato ogni contatto ulteriore con il suo amato Van S. Così Letje racconta a Sara (lettera 102) in forma dialogica la conclusione della sua infelice storia d'amore:

---

[14] Si sfogli ad esempio il piccolo abbecedario per bambini, scritto dal patriota J.H. SWILDENS, *Vaderlandsch A-B-boek voor de Nederlandsche jeugd* (*Abbecedario Patriottico per la gioventù neerlandese*), Amsterdam, W. Holtrop, 1781, in cui le varie lettere richiamano le idee dei patrioti su patria, difesa, economia, commercio, istruzione, gioco, ecc.

> *Ik.* Gy zyt immers niet boos op van S.? Gy hebt immers niets tegen hem?
>
> *Vader*. Zó weinig, dat, indien ik u eene tamelyke stuiver goed konde mede geven, hy veel kans hadt, om myn Schoonzoon te worden: doch dit is zo niet; en, dewijl hij insgelijks zeer misdeeld is van de goederen der fortuin, eist mijn plicht, dat ik u verbied, u verder met hem in te laten [...]
>
> [zich tot S. wendend:]
>
> [...] en gy kunt niet hopen, dat ik haar zal afstaan aan een man, die met haar gebrek lyden zou? Bedien u van myn raad: zoek uw fortuin; de beide Indiën staan voor u open.

> *Io.* Ma voi non siete arrabbiato con Van S.? Non avete niente contro di lui, vero?
>
> *Padre*. Tanto poco che, se avessi potuto darti una buona somma di denaro, avrebbe avuto molte possibilità di diventare mio genero. Ma non è così e, poiché anche lui è assai carente di beni della fortuna, il dovere m'ingiunge di proibirti di frequentarlo oltre […]
>
> [rivolgendosi a Van S.:]
>
> […] E voi come potete sperare che io la ceda ad un uomo che soffrirebbe con lei privazioni? Accettate il mio consiglio: cercate fortuna. Entrambe le Indie si aprono di fronte a Voi.

Van S., infatti, morirà nelle Indie Orientali. È per questo che sin dall'inizio del romanzo Sara osserva che Letje spesso sospira, come chi abbia un peso sul cuore (lettera 14).

Situazioni difficili, insomma: come risolverle? Wolff e Deken fanno pubblicità senza ritegno al matrimonio, arrivando perfino a mettere nella penna di uno dei corrispondenti, il signor Helmers, la frase esplicita: «tutti i giovani sani, che hanno una buona esistenza, devono sposarsi» («alle jonge gezonde menschen, die een goed bestaan hebben, moeten trouwen», lettera 129). Il punto è proprio questo, serve la 'buona esistenza'. Le scrittrici devono ingegnarsi al massimo grado per risolvere i problemi di questi giovani in modo tale da migliorarne la condizione e far sì che possano far valere il loro diritto alla felicità autentica. Sia Sara che Hendrik Edeling si impegnano a tal fine. Sara influenza il carattere di Anna Willis, che si rende conto di aver esagerato e diventa un po' più sciolta – anche perché nel frattempo ha incontrato di nuovo il suo vecchio amore, Smit. Poi aiuta Letje Brunier ad accrescere la sua autostima. E Jacob Brunier, con l'aiuto di Hendrik Edeling, inizia lentamente ad abbandonare i panni del *dandy*, a prendere in mano buoni libri, ad intavolare una conversazione migliore. In breve, la vera personalità di questi giovani disillusi può infine emergere.

È poi necessario che le cose si sistemino anche sul fronte del lavoro e del denaro. Per ottenere l'obiettivo, vediamo compiersi una serie di miracoli. Abraham Blankaart incontra Willem Willis a Parigi e ne è impressionato favorevolmente, ragion per cui decide di prenderlo sotto le proprie ali e di aiutarlo in futuro. Ciò spiana la strada al matrimonio tra Willem e Letje che nel frattempo, per intercessione del nobile Blankaart, ha ottenuto una dote dal signor Helmers, a suo tempo buon amico del defunto signor Brunier. Anche Jacob Brunier viene sostenuto da Blankaart e Helmers: va a vivere presso Blankaart e quindi, anche se il ragazzo non ha esperienza in campo commerciale, gli si prospetta un nuovo futuro. Per Smit, l'amato di Anna Willis, anche lui squattrinato, piove dal cielo un'eredità, cosicché nulla impedisce più il suo matrimonio (lettera 62). La stessa sorte, di ottenere cioè una grande insperata eredità, capita alla vedova Spilgoed (lettera 141). Potrà così ritirarsi con la signora Willis in una tenuta di campagna, dove le due dame potranno prepararsi insieme, nella massima serenità, alla fine imminente (si tenga presente che non hanno più di una cinquantina d'anni! Lettera 166).

È stato detto che in pochi romanzi si parla tanto di soldi quanto in *Sara Burgerhart*. Certo le stesse Wolff e Deken dovettero sporcarsi molto le mani con il vile denaro, visto che si mantenevano da sole con la scrittura, più volte si ritrovarono quasi al verde, salvate da qualche insperata eredità, e dunque più di altri erano consapevoli del fatto che *money makes the world go round*. Sebbene questo tema secondario non sia l'aspetto più riuscito del romanzo, con tutte quelle coincidenze provvidenziali, le storie, messe insieme, costituiscono un'ottima testimonianza del periodo storico e delle condizioni economico-sociali. Allo stesso tempo contribuiscono a dare maggior rilievo alla linea principale dell'opera: l'intreccio di Sara.

Fede

Nell'Ottocento la critica ortodossa ha indagato con attenzione gli aspetti religiosi del romanzo, mentre negli ultimi anni l'opera è stata soprattutto studiata in ottica femminista[15]. È proprio la religione, tuttavia, – insieme al dibattito su come si possa riempire la vita nel modo più sensato – a fornire un'importante chiave d'interpretazione del romanzo. Per chi a scuola ha let-

[15] Cfr. A. SWINNEN, *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*, Amsterdam, A.U.P., 2006, con ampia bibliografia.

to molto sulla Controriforma e poco sulla Riforma – cioè un lettore italiano – sarà utile soffermarci brevemente su questa materia.

Il romanzo offre infatti uno sguardo sul mondo protestante dell'epoca, costituito in primo luogo dai riformati, come si chiamavano allora i calvinisti, ma poi anche dai luterani, anabattisti, rimostranti, collegianti e altre comunità. Solo la chiesa riformata, la cosiddetta chiesa 'pubblica', veniva sussidiata dalle autorità (lo *statolder*), pur senza mai diventare chiesa di stato, e solo i calvinisti potevano ricoprire cariche pubbliche. Le altre confessioni ufficialmente non esistevano: venivano al più tollerate. L'esclusione dalle cariche pubbliche valeva ovviamente anche per i cattolici, veto che si sarebbe protratto fino all'età rivoluzionaria e alla Repubblica Batava sul modello francese. Come protesta contro tale discriminazione, in un periodo di altissima tensione politica[16], le altre confessioni si schierarono spesso contro il partito dello *statolder* – gli orangisti – e a favore di quello dei patrioti, che invece sostenevano la loro emancipazione. In realtà, in tutte le chiese e comunità c'erano crepe o anche profonde divisioni e non solo per motivi politici, ma anche prettamente religiosi. Si pensi ad esempio ai calvinisti: l'ala ortodossa era quella che contava – i 'precisi', risalenti ancora al secolo precedente – ma anche i pietisti, meno dogmatici, più 'intimisti', avevano molto spazio all'interno della chiesa. Al contempo, in diverse comunità ecclesiastiche si levavano voci in sintonia con l'Illuminismo[17].

In questo mondo in movimento, qual era la collocazione di Wolff e Deken? Aagje Deken proveniva dalle fila dei collegianti, ma crebbe in un noto orfanatrofio anabattista di Amsterdam: era una donna anticonformista, di ampie vedute. Betje Bekker era cresciuta invece in un nido riformato e fece in giovane età la propria professione di fede, divenendo membro ufficiale della chiesa calvinista. L'*affaire* con l'alfiere francese fu per lei un'esperienza umiliante anche in seno alla sua chiesa. Dopo il matrimonio con il tollerante pastore Wolff, più vecchio persino di suo padre, Betje andò a vivere nel *polder* del Beemster, a nord di Amsterdam. Dopo una prima fase in cui si dedicò alla poesia edificante, ottenne notorietà con pubblicazioni in cui sottolineava in modo satirico l'intolleranza dell'ala conservatrice della sua chiesa. Dopo la morte del marito, nel 1777, Betje visse insieme ad Aagje, che si era

---

[16] Cfr. P. GEYL, *Geschiedenis van de Nederlandse stam*, deel V 1751-1792, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1962; S. SCHAMA, *Patriots and Liberators. Revolution in the Netherlands 1780-1813*, New York, Vintage Books, 1992.

[17] N. VAN ZIJPP, *Wolff en Deken in de kerkelijke situatie van hun tijd*, in H.C.M. GHIJSEN ET AL. (a cura di), *Boeket voor Betje en Aagje. Van en over de schrijfsters Wolff en Deken*, Amsterdam/Antwerpen, De W.B., 1954, pp. 41-52.

trasferita da lei. Le amiche frequentavano la domenica la locale chiesa anabattista. Il concistoro della chiesa riformata non approvava e le inviò un delegato, con il risultato che Betje abbandonò la propria chiesa. All'epoca, ognuno apparteneva ad una chiesa, e l'abbandono della sua chiesa fu certo una scelta coraggiosa e di grande solitudine. Negli archivi della Chiesa Riformata di De Rijp si trova ancora il resoconto della discussione avvenuta con il delegato:

> Juffrouw Wolff [...] betuigde te geloven dat men God uit zyne werken moeste verheerlijken èn zyne openbaring, en dat Jezus was de gemeene Zaligmaker', (maar) dat ze zich verder met de leer van de kerk niet inliet[18].

> La signorina Wolff […] ha asserito di credere che si debba onorare Dio per le sue opere e per la sua rivelazione, e che Gesù sia il Salvatore universale, [ma] che per il resto non s'interessa della dottrina della chiesa.

Siamo nel 1779. Inizia un periodo in cui Wolff e Deken sono estremamente attive sul piano letterario e fanno sentire la propria voce anche su questioni religiose. Non sappiamo con esattezza quando *Sara Burgerhart* sia stato concepito e scritto: tra il 1779 e il 1782, probabilmente a più riprese, con interruzioni? Quel che è certo è che anche in questo romanzo le autrici intendano presentare le proprie opinioni: per mezzo dei corrispondenti e il ruolo che questi ricoprono – affabile o negativo, simpatico o meno – si può dedurre il loro posizionamento. Eloquente è soprattutto il caso di una tale Stijntje Doorzicht, una specie di diaconessa che non si lascia irretire da nessuna chiesa, si basa soltanto sul nocciolo della religione e per il resto semplicemente lavora e fa del bene. Un modo d'intendere la fede, contrario alla cieca ubbidienza a personaggi fallibili del concistoro della chiesa e favorevole ad una fede personale i cui elementi portanti sono la tolleranza e la sensibilità sociale, evidentemente condiviso dalle autrici.

Un ruolo importante nel romanzo è ricoperto dalla questione del luterano Hendrik Edeling. Spesso lo si considera un eroe romanzesco non del tutto riuscito, ma tale valutazione non gli rende giustizia. Si è già visto come nel romanzo la parola del padre sia legge; ebbene, Edeling s'innamora di Sara, ragazza riformata, incorre nel divieto del padre potente e autoritario, ma alla fine sarà lui a spuntarla. Si tratta di una vittoria notevole: se si fosse trattato

[18] P.J. BUIJNSTERS, *Wolff & Deken, een biografie*, cit., p. 182.

di soldi, il vecchio Edeling avrebbe dato il suo consenso ciecamente, ma per il vero credente la religione conta assai più del denaro.

Certo nel romanzo vengono affrontate altre questioni religiose, ma quest'ultima domina la corrispondenza. Hendrik e l'amato e mondano fratello Cornelis, il loro padre Jan Edeling, il tutore di Sara Abraham Blankaart, il cognato di Edeling, il pastore luterano Everard Redelyk: tutti scrivono a tutti. Si può constatare che il trionfo finale di Hendrik è stato costruito pazientemente e con l'aiuto di molti. È del resto di una questione delicata, perché ciò che Edeling desidera è piuttosto raro: un matrimonio misto. Quanto malvista era in quegli anni un'unione del genere? La risposta nel commento del padre di Hendrik, Jan Edeling:

> Myn Huis moet geen Noachs ark worden. 't Zou mooi zyn; jy een Gereformeerde Vrouw; je Broêr misschien een Remonstrantsche; Neef Klaas een Menniste; en Neef Gerrit een Kwakerinne. Denk jy, dat God weêr een Luter zal zenden, om jou familie nog eens te hervormen? (lettera 75)

> Non intendo che la mia casa diventi un'arca di Noè. Pensa che bello: tu una moglie riformata, tuo fratello forse una rimostrante, tuo cugino Klaas una mennonita e tuo cugino Gerrit una quacchera. Pensi che Dio manderà un altro Lutero per venire a riformare la tua famiglia un'altra volta?

In una lettera (119), Edeling perora con passione la causa di una maggiore tolleranza tra le chiese protestanti (dunque tra i calvinisti, i luterani, gli anabattisti), sostenendo perfino che queste dovrebbero gettare le basi per un'unità futura. Un simile pensiero ottimista in effetti all'epoca circolava, ma i tentativi di metterlo in pratica – come quello del 1796, da parte dei rimostranti – fallirono[19]. Il teologo luterano Redelijk, zio di Edeling, gli risponde infatti a stretto giro di posta che un'unità del genere purtroppo non potrà mai realizzarsi: con le differenti professioni di fede, le loro varie traduzioni della Bibbia, ci sarebbero sempre persone pronte a mettere i bastoni tra le ruote (lettera 120). La storia ha dato torto a Redelijk: si è arrivati infine a una traduzione protestante comune della Bibbia, inclusa una dichiarazione di concordia, ma solo nel 1980, ovvero quasi due secoli dopo!

Nel romanzo, i destinatari degli strali di Wolff e Deken sono soprattutto i 'sottili' ('fynen'), i pietisti che frequenta la zia di Sara. Parlano in modo affet-

[19] Unico risultato tangibile dello sforzo di unità tra le chiese protestanti fu la traduzione dei Salmi degli Stati, uscita nel 1773. Le indicazioni sul modo di cantarli ispirarono in Zelanda, ma soprattutto a Vlaardingen e Maassluis, proteste anche violente.

tato, mostrano una particolare predilezione per diminutivi ridicoli – i testi che li riguardano sarebbero assai ostici per un traduttore! –, sono pigri, voraci e inaffidabili: predicano bene e razzolano male. Una simile rappresentazione caricaturale venne criticata ancora quarant'anni dopo, con parole dure[20]. All'estremo opposto, nel 1880, un secolo dopo la pubblicazione del romanzo, il notorio ateo Johannes van Vloten esprimeva grande entusiasmo per la satira mordace.

Parte del pubblico era tuttavia anche interessato alle nuove idee espresse nel romanzo, frutto dell'Illuminismo: anche su questo Wolff e Deken dicono la loro. Possiamo riassumere la loro posizione così: non rifiutano il deismo in quanto tale, ma ne rigettano gli aspetti più rigorosi e intransigenti. Nel romanzo il deismo più radicale pare impersonato dal personaggio della signorina Cornelia Hartog, una *savante* dotata di aspetto mascolino. Evidentemente appartiene ad una delle migliori famiglie: racconta d'incontri eleganti, di una cena a casa di una marchesa il cui doppio nome tedesco potrebbe far pensare all'ambiente del Duca di Brunswick, genio malefico dietro lo *statolder*. Cornelia ha una bravura intellettuale che rasenta l'impossibile: è poliglotta, legge saggi sull'origine delle lingue classiche, è brava in matematica e svolge ricerche scientifiche su questioni astronomiche. Non è tuttavia chiaro quanto sia realmente intelligente: nelle discussioni sollevate da Edeling sulla virtù (lettera 72), sulla vita in campagna (lettera 78) e sul fato e la libertà (lettera 94) fa una figura piuttosto misera, non riuscendo a trovare né i giusti argomenti, né il tono giusto. È apodittica, alle volte assurda e, non cogliendo le obiezioni degli altri, insiste e finisce per peggiorare la propria posizione. In effetti, queste discussioni hanno degli aspetti alquanto esilaranti. Cornelia mostrerà infine il suo lato peggiore, non esitando ad agire in modo subdolo. Una lettera anonima che mette Sara in grave difficoltà risulterà essere di sua mano, anche se a motivare questo comportamento è comunque un sentimento che in fondo la rende umana: l'amore per Edeling e la conseguente gelosia per Sara [21]. E il suo rapporto con la fede? Viene sottolineata la sua ipocrisia: per non passare pubblicamente per deista, tiene nascosta la sua miscredenza e ogni domenica va in chiesa. Come scrive invece all'amica Wilhelmina van Kwastama, la sua miscredenza è stata nutrita dalla lettura di Voltaire, Tindal e Bolingbroke (lettera 68) e ne va fiera: *philosophes* che diffondono idee deiste radicali, i cui libri in molti paesi vennero messi all'Indice o bruciati, paladini

[20] Si allude ai religiosi delle cerchie di Willem Bilderdijk e Isaäc Da Costa, uniti in *Het Reveil* (*Il Risveglio*), la variante nederlandese di un movimento religioso che enfatizzava nella fede l'esperienza individuale, emotiva.

[21] A. SWINNEN, *Het slot ontvlucht*, cit., p. 51.

di idee che non erano condivise da Wolff e Deken. Cornelia è però troppo trasparente e ridicola per risultare realmente pericolosa. Così l'hanno voluta le scrittrici: brutta, magniloquente ma non intelligente, infinitamente antipatica, zitella, sterile, insomma *infelix*.

Un deista davvero pericoloso è invece il signor R, libero pensatore. Appartenente all'alta nobiltà, non ha fatto alcuno sforzo per meritare la propria ricchezza – mentre, tra i mercanti calvinisti, la benedizione divina cade su chi lavora. Il suo comportamento deplorevole trae origine dal fatto che non è credente. Cornelia Hartog e il signor R. in qualche modo si conoscono, probabilmente appartengono alla stessa cerchia, o comunque a cerchie simili. Cornelia nutre infatti grande ammirazione per il libertino e cita con approvazione una sua affermazione che doveva risultare fortemente provocatoria in un secolo in cui la supremazia del cristianesimo era al di sopra di ogni dubbio: se fosse venuto al mondo in Turchia, aveva detto, sarebbe stato un perfetto maomettano (lettera 94)[22].

Ad accomunare questi deisti è soprattutto l'amore per il poema di Pope. Cornelia Hartog, al culmine del suo amore per Edeling, e dunque confusa, scrive: «lo stesso l'*Essay on Man* non riesce a catturare la mia attenzione» («de Essay on Men zelf kan myn aandagt niet overmeesteren», lettera 68). L'*Essay* è quindi per lei una lettura quotidiana, e vedremo anche che il signor R. lo conosce tanto bene da poterne citare dei brani. C'è tuttavia una sorpresa, che però avremmo potuto prevedere: anche Sara, che è tutt'altro che una deista radicale, nutre una grande ammirazione per Pope. Il che dimostra che in Pope s'incontrano i mondi dell'Illuminismo, quello estremista e quello moderato.

Ma come riesce questo signor R. a conquistare Sara, quasi senza colpo ferire? Eppure lei era stata debitamente messa in guardia non solo dall'amica Anna Willis e poi dalla signora Spilgoed, ma anche dal tutore Abraham Blankaart, che le aveva perfino fornito (lettera 67) una descrizione del fenomeno del 'libertino', praticamente un ritratto fedele del signor R.:

> Een Lichtmis is een gerafineerde Deugeniet, die zyn roem en vermaak stelt in eerlyke jonge meisjes en brave vrouwen te bederven; die Gods geboden veracht, de wetten der vriendschap schendt; met zyne eeden speelt; met één woord, een allerverfoeilykst man, die te gevaarlyker is, naarmate hy een minlyk figuur, en een aartig vernuft heeft; die de welvoeglykheid zoo lang in

[22] Sull'immagine del Turco a quei tempi, cfr. A. SENS, *Mensaap, heiden, slaaf. Nederlandse visies op de wereld rond 1800*, Den Haag, Sdu, 2001(IJkpunt 1800), pp. 13-17.

> acht neemt, tot hy de onnoosle in slaap heeft gewiegt, en die in staat is om schatten aan zyne huurlingen uittedeelen.

> Un libertino è un mascalzone raffinato, che trova fama e divertimento nel rovinare giovani fanciulle e donne oneste e onorate; che disprezza i comandamenti di Dio e viola le leggi dell'amicizia; che gioca con i propri giuramenti; in una parola, un uomo spregevolissimo, tanto più pericoloso, quanto più attraente è il suo aspetto, e sottile il suo ingegno; che tiene in conto la decenza solo fino a quando è riuscito a far addormentare la vittima ingenua, ed è capace di condividere le conquiste con i suoi scagnozzi.

Come mai Sara non ha tenuto conto di questi ammonimenti? È caduta in trappola proprio a causa del bell'aspetto e dell'ingegno sottile del signor R. S'incontrano per caso, in un negozio di lusso, in cui Sara entra con una delle sue coinquiline per vedere dei campioni di *taffetà*. Le proprietarie francesi stanno bevendo il tè e ne offrono una tazza alle ragazze, quando due signori ben vestiti, tra cui R., entrano per acquistare articoli eleganti come calze di seta e una retina per legare i capelli sotto la parrucca. Anche loro si mettono a sedere e ne nasce un incontro simpatico di più di un'ora. Prima chiacchierano di opere recenti, poi il discorso si sposta sulla poesia. In «*extase*» (corsivo originale nel rendiconto entusiastico di Sara) il signor R. parla del poeta Pope e cita: «Virtue alone is Happiness below...». Non avrebbe potuto fare una mossa migliore. Poco dopo rende Sara felice come non mai, mettendole a disposizione la propria superba biblioteca. Infine si prende la libertà di venire a trovarla, per mostrarle un esemplare di una recente traduzione dell'*Essay*, niente meno che quadrilingue[23] (lettera 71). Ecco messa a segno un'offensiva in tre mosse, tutta imperniata su Pope.

Può accadere che un pensiero nuovo, un sentimento affascinante rivelino a sorpresa punti di contatto, riuscendo a mandare all'aria divisioni e confini talora invisibili e all'apparenza insormontabili. Nel caso del malvagio R. e della spensierata Sara, il punto di contatto è rappresentato dall'amore condiviso per l'*Essay* di Pope. Di fronte a quest'opera si placa per un attimo lo scontro ideologico: l'*Essay* è patrimonio comune, è immune dall'antipropaganda di Wolff e Deken, ed è a disposizione di ognuno, qualunque sia la sua provenienza, purché ami leggere e sia spinto dal desiderio di capire. Così almeno veniva recepito all'epoca. Lo storico francese Paul Hazard sostiene che il poema sia in realtà

[23] A comprovare la popolarità di questo poema, Buijnsters indica l'esistenza, all'epoca, di un'edizione poliglotta dello stesso *Essay* in ben cinque lingue: inglese, latino, italiano, francese e tedesco (Amsterdam, 1762): E. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart,* P.J. BUIJNSTERS (a cura di), cit., p. 354.

illeggibile, ma che qui stia forse la sua forza[24]: illeggibile e anche per questo tanto più affascinante. E si sa che una passione – anche per i libri, la letteratura, la poesia – può essere abbagliante.

(traduzione di Marco Prandoni)

Fig. 1 Ritratto di Betje intorno ai sedici anni

[24] P. HAZARD, *Het Europese denken in de achttiende eeuw, van Montesquieu tot Lessing*, Amsterdam, Agon, 1993, in particolare pp. 359, 360-362.

1800-1900
Letterature nazionali tra Romanticismo e Naturalismo

Il *Woordenboek der Nederlandsche Taal*

Quando il 25 agosto 1830 le gesta del pescatore rivoluzionario Masaniello, messe in scena nell'opera la *Muette de Portici* (*La muta di Portici*) di Daniel Auber, infiammano gli animi degli spettatori brussellesi, incitandoli alla rivolta, è ormai chiaro che il regno unito di Paesi Bassi e Belgio, deciso a tavolino nel Congresso di Vienna solo quindici anni prima, non può più durare.

La Repubblica, divenuta poi una Repubblica Batava ispirata al modello francese, era già stata mutata da Napoleone in un regno, affidato al fratello mite e intellettuale Luigi. Questo re francese, che nel 1806 si domandava come far accettare la monarchia a un paese essenzialmente repubblicano, non avrà il tempo di trovare la risposta. Nel 1810 arriva l'annessione alla Francia. Le Fiandre, dal canto loro, trascinate nelle guerre di successione e poi dominate dagli Asburgo, erano già state occupate e annesse alla Francia nel 1794.

La cosiddetta Rivoluzione Belga è sotto diversi aspetti un evento determinante per la storia delle Fiandre e dei Paesi Bassi. Sotto il profilo storico-politico, con questa non troppo cruenta rivolta orchestrata dalla Francia, il Belgio emerge come entità statale indipendente, seppure sotto l'egida delle grandi potenze europee che con la con la Conferenza di Londra dichiarano la sua neutralità, per porre un freno alle ostilità fra Francia e Germania. Rifiutata la sovranità di Guglielmo I, con cui la dinastia olandese degli Orange dallo statolderato arrivava per la prima volta al trono, il Belgio cerca e trova un nuovo re. Contemporaneamente viene varata una costituzione di stampo liberale, in sintonia con i moti antiassolutistici che si stanno diffondendo un po' ovunque in Europa: il paese, all'improvviso, si pone politicamente all'avanguardia nel continente. Al suo interno, il regno di Leopoldo I presenta la spaccatura linguistica e culturale tra francofoni e nederlandofoni, e il germe della *reconquista* culturale e istituzionale da parte di questi ultimi. I fiamminghi, che hanno visto riconosciuti i diritti della loro bistrattata lingua nel quindicennio di dominio olandese, vogliono l'indipendenza dai Paesi Bassi, da cui sono ormai divisi da un solco culturale incolmabile, ma non sono disposti a fare passi indietro nel recupero della loro orgogliosa identità, da secoli calpestata. Devono tuttavia fare i conti con l'arretratezza economica del loro territorio e la carenza di infrastrutture che sostengano lo sviluppo, anche culturale, della loro comunità.

Il diciannovesimo secolo vede il consolidamento del movimento per la difesa della cultura e della lingua fiamminga (*Vlaamse Beweging*, con esponenti di spicco come Jan Frans Willems), che si adopera per l'insegnamento del fiammingo nelle scuole e nelle università, il suo utilizzo nelle sedi istituzionali e nell'apparato amministrativo e giuridico, il suo riconoscimento come lingua paritaria al francese. Forti sono i contrasti tra i *Flaminganten*, so-

stenitori dei diritti della comunità linguistica fiamminga, e la borghesia e l'alta gerarchia ecclesiastica francofila, specie nelle grandi città delle Fiandre, i cosiddetti *Franskiljons*. A complicare la situazione e confondere gli schieramenti sono le appartenenze ideologiche: cattolici vs. liberali, a cui più tardi si aggiungeranno i socialisti.

In questo periodo si assiste alla nascita di una nuova letteratura della 'nazione' fiamminga, che guarda indietro – alla ricca tradizione medievale – e in avanti – al futuro di un paese in rapida evoluzione. La letteratura delle Fiandre rinasce come strumento politico, squilla dell'emancipazione dalla supremazia culturale e linguistica del francese. Opera che funge da vessillo di questa emancipazione è il romanzo storico *De Leeuw van Vlaanderen* (1838, *Il leone delle Fiandre*) di Hendrik Conscience. Come in altri paesi europei, fra cui l'Italia, romanzo storico e risorgimento nazionale si saldano.

La separazione dal Belgio è un duro colpo per le aspirazioni degli olandesi, attivamente coltivate nei pochi anni di riunione, a una posizione più stabile e influente su scala internazionale. I Paesi Bassi sono ricondotti da questi eventi a quella che è la loro entità geografica e politica attuale. Gli Orange, ora sul trono, devono ancora risolvere il problema che attanagliava Luigi Bonaparte: conciliare la monarchia con la vocazione repubblicana, sempre forte nel paese. La costituzione liberale di Thorbecke, approvata nel 1848, dà l'avvio a una democrazia parlamentare, destinata fino ad oggi a convivere con la presenza di una famiglia regnante.

L'impegno politico e il recupero delle radici nazionali, individuate nel Secolo d'Oro (a differenza del medievalismo fiammingo) caratterizzano la produzione letteraria, soprattutto poetica, dei primi decenni, come testimonia *De Hollandsche natie* (1812, *La Nazione olandese*), espressione altisonante di amor patrio di Jan Frederik Helmers sotto l'occupazione francese. Sono gli anni in cui Willem Bilderdijk, letterato, filosofo, politico controverso, dà voce ad una visione cosmica del ruolo del poeta-vate, e importa elementi romantici, traducendo, ad esempio, i canti di Ossian e proponendo una singolare visione protestante, ultraconservativa e antirivoluzionaria, della società e della storia. L'incontro con correnti e fenomeni letterari europei, accanto ad una generale evoluzione del'assetto socioeconomico del paese, che lentamente si avvia, dopo gli anni '30, verso l'industrializzazione, trasformano radicalmente la letteratura. La creatività e l'originalità dell'opera, propugnate nei vari romanticismi europei, divengono importanti metri di giudizio, attraverso le riviste si consolida la critica letteraria, matura lo studio filologico della letteratura del passato e nasce il grande romanzo storico nazionale. Nell'ultimo quarto del secolo, anche il sodalizio fra poesia e religione, prima

strettissimo, vacillerà e infine s'infrangerà, mentre gli scrittori saranno chiamati a scegliere fra la loro torre d'avorio e il fermento delle strade.

L'Ottocento vede grandi trasformazioni nella mentalità e nei valori della società: un'evoluzione preparata dal pensiero illuminista e dalle rivoluzioni di fine Settecento. Malgrado il clima di restaurazione dei primi decenni, la percezione che i cittadini hanno dello stato è ormai mutata, e i sovrani devono fare i conti con la volontà popolare. Il cittadino medio crede nel ruolo formativo della scuola e ha sete di cultura: la letteratura risponde anche a questa più ampia domanda da parte del pubblico. Nuove tecniche di produzione della carta e stampa rendono i libri più economici ed uniformi nella rilegatura, il largo impiego di illustrazioni fa della lettura un'occupazione che attraversa e unisce fasce d'età, genere e strati sociali. Piccole associazioni riuniscono i lettori e divengono vitali organismi di condivisione e diffusione di idee; i produttori (gli autori) si raccolgono in società letterarie, talvolta chiuse, ma più spesso aperte al pubblico, dove la lettura ad alta voce di versi o prosa da parte dell'autore diviene occasione di incontro e condivisione, ora anche per le donne, che negli ultimi decenni del secolo si batteranno vivacemente per la propria emancipazione. Si consolida il ruolo sociale e professionale dello scrittore, che può vivere (anche se non sempre agiatamente) dei proventi dei suoi libri, ma soprattutto di conferenze e letture pubbliche, e di pubblicazioni su periodici.

Le riviste erano già divenute *medium* culturale di un certo peso nel Settecento, soprattutto con i periodici spettatoriali, ma è in questo secolo che acquistano un ruolo arbitrale nel mondo letterario. La longeva «De Gids» («La Guida», nata nel 1837) ne è l'esempio più vistoso: dalle sue pagine critici influenti, fra cui Everhardus Potgieter e Conrad Busken Huet, guidano il risveglio nazionale delle lettere, che trova, come in Belgio, nel romanzo storico di argomento patrio il suo araldo. È soprattutto una scrittrice, la grande e prolifica romanziera Geertruida Bosboom-Toussaint, la protagonista di questa stagione, con le sue numerose rievocazioni di un passato dai grandiosi chiaroscuri, a partire da *Het Huis Lauernesse* (*La casa Lauernesse*) nel 1841, che rievoca gli inizi della diffusione del luteranesimo nei Paesi Bassi del Cinquecento. Questa fioritura, che rispecchia paragonabili temperie letterarie altrove in Europa, convive però con felici esperimenti locali, seppure ispirati dalla moda francese della fisiologia letteraria, come i bozzetti realistici di fine anni '30 di Kneppelhout e Beets, (anti-)celebrazione dei microcosmi borghesi di città e provincia.

Ispiratore del romanzo storico che rievoca i momenti gloriosi della storia e della cultura del paese è Jacob van Lennep, scrittore, politico e editore, fi-

gura chiave del secolo. Riunisce passato e presente (e un assaggio di futuro) nella sua attività editoriale che spazia dalla prestigiosa pubblicazione in dodici volumi, nel 1850, dell'*opera omnia* del drammaturgo secentesco Vondel, alla difficile trattativa con l'autore che conduce alla pubblicazione del romanzo di argomento coloniale *Max Havelaar* (1860). I Paesi Bassi, che vivono un momento di ristagno economico nei primi decenni del secolo, ricercano nelle colonie soprattutto orientali (l'attuale Indonesia) la spinta economica che manca al paese: lungo l'Ottocento si passa dalle colture forzate, che forniscono redditizi prodotti esportabili, e impoveriscono una popolazione già provata da secoli di sfruttamento, alle prime avvisaglie di un ripensamento dei valori su cui si fonda il colonialismo, che porta intorno al 1900 alla svolta della politica 'etica', anche grazie alla denuncia di un'opera letteraria come il *Max Havelaar*. Anche il Belgio entrerà, dopo anni di vani tentativi, nel novero delle potenze coloniali. I territori del Congo, conquistati a titolo personale da re Leopoldo II nel 1884, diverranno teatro di uno sfruttamento senza scrupoli, che avrà fine solo nel secondo dopoguerra, come d'altronde quello olandese in Indonesia.

Nel 1859, con un discreto ritardo rispetto ad altri paesi europei, viene abolita la schiavitù nelle Indie Orientali Olandesi (per le colonie occidentali bisognerà attendere il 1863). Un anno dopo esce *Max Havelaar*, il romanzo-denuncia che pone alla coscienza di migliaia di lettori inquietanti interrogativi sulla missione civilizzatrice dei Paesi Bassi nell'arcipelago indonesiano. Il suo autore, Multatuli, genio anticonformista e assai poco integrato nella società del suo tempo, diviene il modello di autore impegnato per la generazione successiva, mentre l'ardita sperimentazione e la freschezza senza precedenti della lingua indicano la strada al romanzo novecentesco.

Se la prosa si avvia verso la modernità, la poesia subisce un processo involutivo: il byronismo, che pure ha affascinato i giovani, lascia il posto alla poesia dei *dominee-dichters*, che uniscono al sacerdozio di pastori protestanti l'esercizio di una poesia incentrata sul quotidiano, dal piccolo evento domestico all'attualità, di carattere edificante e tendente al lacrimevole, di cui J. J. L. ten Kate è il campione. Per una rivoluzione, che farà uscire la poesia da questa stasi, bisogna attendere la crociata di Willem Kloos, che recepirà e diffonderà i valori dei romantici inglesi negli anni '80. Il nuovo poeta sarà un sacerdote sì, ma della bellezza e della fantasia.

Anche la letteratura fiamminga rivoluziona le proprie priorità nell'arco del secolo. Gli anni '30 vedono l'impegno profetico di autori come Prudens van Duyse e Jan Frans Willems, che partono dalla lingua madre per costruire il sistema di valori specifico della comunità fiamminga: religiosità, moralità,

semplicità e onestà, che la distinguono nettamente dalla sfera culturale francese. È necessario andare alle radici della letteratura delle Fiandre, a quella geniale epopea della volpe Renardo, ad esempio, che fa sfigurare i corrispettivi francesi, e di cui Willems propone nel 1834 una versione ammodernata. L'interesse filologico e l'amore per la lingua madre uniscono gli intellettuali in numerose associazioni, dedite alla codificazione di un fiammingo standard e alla sua promozione, tramite riviste ed azioni dirette, in vista di un'effettiva produzione letteraria.

Si parte per questa dalla poesia, che con Guido Gezelle fa risuonare davvero in modo nuovo e originale la lingua del Medioevo e raggiunge cime solitarie di sperimentazione verbale e libertà espressiva; la prosa intanto si fa avanti con il romanzo storico e il romanzo edificante, generi atti a gettare fondamenta per l'identità fiamminga, e poi volge lo sguardo verso la realtà, anzi inizia a inciderla profondamente, per osservare l'interazione fra ambiente e individui. Nell'ultimo ventennio del secolo il metodo sperimentale di Zola fa scuola: nei Paesi Bassi il romanzo naturalista indaga le nevrosi e ipocrisie dell'alta borghesia, mentre nelle Fiandre registra la cruda esistenza delle comunità rurali. Esempio eccellente del naturalismo olandese è *Eline Vere* (1888) di Louis Couperus; capostipite assoluto del naturalismo fiammingo è *Het recht van de sterkste* (1893, *Il diritto del più forte*) di Cyriel Buysse. Due riviste, voci della nuova generazione, scompigliano intanto negli anni '80-'90 il panorama della critica e pratica letteraria: nei Paesi Bassi esce «De Nieuwe Gids» («La Nuova Guida»), organo degli Ottantisti, che propone liriche introspettive di matrice romantica ma immaginifiche e linguisticamente ardite. Il miglior esempio delle immense potenzialità aperte alla poesia sono i *Verzen* (1890, *Versi*) di Herman Gorter, già reso celebre dal poema *Mei* (*Maggio*) del 1889: sinestesie, onomatopee, verso libero, ne fanno un vero e proprio battistrada per gli sviluppi novecenteschi. Ma nella rivista troviamo anche prose di stampo naturalista, e dura critica nei confronti della società borghese nell'ambito di una pubblicazione aperta a attualità, politica, scienza, oltre che alla letteratura.

August Vermeylen, ventun anni, il sogno di rinnovare la poesia fiamminga, fa visita ai redattori della rivista ottantista per trovare ispirazione. Così nasce nelle Fiandre «Van Nu en Straks» («Dell'ora e del poi»), che recepisce da un lato alcuni stimoli ottantisti per elaborare una sua linea, fortemente improntata alla ricca cultura figurativa dell'*Art Nouveau* che si sviluppa in quegli anni a Bruxelles. Un forte senso di appartenenza ad una comunità caratterizza l'opera dei Novantisti fiamminghi (fra cui il giovane Karel van de Woestijne): qui l'artista sceglie più decisamente il confronto e

l'azione nella società. Anche dal gruppo degli olandesi emergono d'altronde forti personalità di leader e scrittori politici, come Frank van der Goes, fondatore del Partito dei Lavoratori, e Gorter, futuro poeta del socialismo, che rifiuteranno presto l'isolamento cui il credo estetizzante della poesia ottantista si trincerava. Fra alcuni ex-ottantisti e la cerchia di «Van Nu en Straks» si stabiliscono rapporti di stima e reciproco sostegno.

Non è la prima volta che intellettuali fiamminghi e olandesi avviano uno stretto scambio, e non sarà certo l'ultima. Nel corso dell'Ottocento la cultura olandese e quella fiamminga scoprono le loro diversità e le loro affinità. Si assiste all'avvio di un dialogo culturale caratterizzato da sentimenti contrastanti: fratellanza fondata sulla lingua e rivendicazione della specificità dell'una e dell'altra variante; paralleli sviluppi in ambito letterario, soprattutto per quanto riguarda la ricezione di fenomeni su scala europea, e autonomia nell'elaborazione dei valori e dei linguaggi. Se l'atteggiamento degli intellettuali olandesi, nella prima metà del secolo, appare generalmente di condiscendenza se non indifferenza rispetto al lavoro dei loro colleghi 'meridionali', nella seconda parte del secolo crescenti affinità e relazioni personali aprono la strada a collaborazioni importanti.

Il timido dialogo avviato fra gli intellettuali nel breve periodo di unione politica fra i due paesi viene bruscamente interrotto nel 1830. Scarsa è inizialmente la simpatia degli attivisti per la cultura fiamminga nei confronti della tradizione olandese, mentre Potgieter è fra i pochi, nei Paesi Bassi, a guardare con curiosità alla letteratura fiamminga, dalle pagine di «De Gids». Dopo il 1848, i due paesi percorrono politicamente vie parallele, nonostante le profonde differenze storiche e anche sociali: difendono la propria neutralità, e cercano convergenze vantaggiose, sapendo di rivestire un ruolo simile in Europa. A questi anni risalgono tentativi più definiti di affratellamento. Willems, rappresentante dei difensori della lingua fiamminga, cerca presso i 'fratelli settentrionali' sostegno per la sua causa. A partire dal 1849, vengono organizzati con regolarità, alternativamente in Olanda e nelle Fiandre, per discutere di linguistica, letteratura, storia e archeologia, i cosiddetti Congressi Nederlandesi (*Nederlandse Congressen*), fondati sulla convinzione che olandesi e fiamminghi costituiscano una compagine culturale unitaria. Grazie al dialogo culturale così stabilito autori fiamminghi, come Conscience, trovano la strada del mercato librario dei Paesi Bassi e viceversa; nei Congressi si gettano anche le basi del grandioso progetto lessicografico che porterà alla realizzazione, fra il 1863 e il 1998, del monumentale *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (*Dizionario della lingua nederlandese*), in quarantatré volumi, voluto da De Vries e Te Winkel, e alla standardizzazione condivisa

dell'ortografia. Un'unità linguistica che non fa torto né alle specificità espressive né ai distintivi tratti delle due culture, ma ne rappresenta un arricchimento.

Francesca Terrenato

MARTIEN J.G.DE JONG

WILLEM BILDERDIJK
CLASSICISMO PREROMANTICO E ROMANTICISMO REAZIONARIO

Una personalità discussa

Willem Bilderdijk visse tra il 1756 e il 1831. Imparò una quindicina di lingue da autodidatta, scrisse studi di giurisprudenza, linguistica, letteratura, storia, filosofia, psicologia, prospettiva, morale e teologia, occupandosi contemporaneamente anche di pittura, disegno, architettura, matematica, botanica e medicina, e soprattutto di questioni politiche e religiose. Chi studi la storia d'Olanda di quegli anni assai turbolenti, o gli inizi del movimento del protestantismo olandese, noto come *Réveil*, o ancora i germi da cui sarebbe sorto, in campo politico, il Partito Antirivoluzionario (Antirevolutionaire Partij, partito protestante che assunse la sua forma definitiva con Abraham Kuyper nel 1877), non può evitare di avere a che fare con Bilderdijk[1].

Bilderdijk famigerato avvocato di parte orangista nei processi politici degli anni '80 del '700; Bilderdijk consigliere entusiasta delle truppe prussiane che nel 1787 invadono la Repubblica per ripristinare lo *statolder* Guglielmo V; Bilderdijk individuo pericoloso per lo stato, espulso dal paese all'inizio dell'occupazione francese nel 1795; Bilderdijk, di ritorno nel 1806, docente di neerlandese e poeta di corte del re francese Luigi Bonaparte; Bilderdijk cantore e al tempo stesso critico del grande fratello di Luigi, l'imperatore Napoleone; Bilderdijk pubblico ministero alla corte marziale e nuovamente celebratore degli Orange sotto il re Guglielmo I, a partire dal 1813; Bilderdijk nemico della democrazia, della costituzione e della dottrina politica liberale, e anche docente privato reazionario e ultrarealista a Leida. Soprattutto in quest'ultima veste Bilderdijk ebbe una notevole influenza su prominenti studenti protestanti tra il 1817 e il 1827. Tra gli allievi poté contare il futuro poeta del *Réveil* Isaac da Costa, autore del contestato *pamphlet Bezwaren tegen de geest der eeuw* (1823, *Obiezioni contro lo spirito* [razionale] *del secolo*), il dottor Abraham Capadose (come Da Costa, un ebreo portoghese convertito),

---

[1] Per un'introduzione generale all'autore e un ampio studio critico del suo pensiero, cfr. J. VAN EIJNATTEN, *Hogere sferen. De ideeënwereld van Willem Bilderdijk (1756-1831)*, Hilversum, Verloren, 1998. Sul rapporto di Bilderdijk con la lingua e la cultura italiana, cfr. M.J.G. DE JONG, *Taal van lust en weelde. Willem Bilderdijk et la littérature italienne* , Namur, Presses Universitaires de Namur, 1973.

contrario alla vaccinazione contro il vaiolo, e Guillaume Groen van Prinsterer, storico orangista e politico antirivoluzionario. Le trascrizioni delle sue lezioni vennero pubblicate postume da H.W. Tydeman con il titolo *Storia della patria* (*Geschiedenis des vaderlands*, 1833-1853, in 13 volumi) che, nonostante molte inesattezze e faziosità di spirito antirivoluzionario, comprende anche importanti correzioni rispetto alla pratica della storiografia neerlandese, spesso condizionata da pregiudizi nazionali repubblicani.

Ma Bilderdijk fu soprattutto poeta e come tale ebbe un'enorme influenza, che non si limita agli emuli immediati della prima metà del diciannovesimo secolo: il poeta fiammingo della natura Guido Gezelle e l'olandese Jacques Perk, anticipatore del movimento degli Ottantisti, gli sono ad esempio debitori, così come, nel ventesimo secolo, poeti come Geerten Gossaert e Hendrik de Vries. L'*opera omnia* dei versi di Bilderdijk, in quindici grossi volumi, tradisce un'appartenenza artistica sul crinale tra classicismo e romanticismo. Se da un lato annuncia la poesia moderna – diretta, del sentimento individuale e del gioco linguistico –, dall'altro rimane legata alle convenzioni letterarie e retoriche della 'lingua poetica', da lui riforgiata e assimilata, con un'erudizione impressionante e un esercizio indefesso: le immagini e i pensieri, già pronti per l'uso, si dispongono nei momenti migliori senza sforzo, seguendo il ritmo dei versi, in alcuni casi arrivando perfino a sopraffare i suoi sentimenti originali. Ciò spiega perché il lettore moderno venga a volte disturbato, anche nelle poesie migliori, da un tono che può suonare insincero. Del resto, sia nel suo tempo, che dopo la morte, Bilderdijk è stato oggetto di vivaci contestazioni e grandi celebrazioni. La storia della fortuna di Bilderdijk è una storia a sé, in cui si registra spesso scarsa obiettività.

Un'opera immensa

Uno degli esiti massimi della sua lirica è la breve poesia *Preghiera* (*Gebed*) in cui un dramma personale, causato da sentimenti contrapposti di dovere e amore, si cristallizza in autentica poesia. Questa 'preghiera' può esser letta come una dichiarazione d'amore dissimulata, in cui l'amata (che sarebbe diventata la seconda moglie di Bilderdijk) viene più o meno equiparata alla divinità, implorata perché dia il suo consenso alla relazione adulterina. Su richiesta del segretario di re Luigi, nel 1806 scrisse l'ode *Napoleon*, la cui versione a stampa divergeva dal manoscritto originale, per la modifica di un paio di strofe e l'eliminazione di quella finale da parte della rigida censura dell'occupante francese. Soprattutto nella versione originale è chiaro che la

voce lirica ammira Napoleone solamente come domatore del mostro della rivoluzione e restauratore dell'ordine dello stato. Ritiene che l'imperatore sia degno del suo plauso, solo a patto che prepari la strada all'avvento della monarchia di pace di Cristo in Terra, secondo l'ardita immaginazione del poeta, espressa in versi magniloquenti. L'ode inizia con un elogio della poesia di tono elevato e un'amplificazione cosmica del poeta, simile a quella che si ritroverà più tardi in Perk e Marsman. Celebre per i suoi passaggi splendidi ed estatici è anche il poema *Congedo* (*Afscheid*), declamato da Bilderdijk in pubbliche riunioni di letterati dopo l'annessione del regno alla Francia nel 1811. Bilderdijk ripercorre la propria vita e riconsidera il proprio ruolo di poeta, prendendo congedo dai compatrioti: ora che la patria è scomparsa come stato indipendente, ritiene sia giunta l'ora anche della propria morte. Tuttavia, nelle strofe conclusive profetizza, morendo, la restaurazione dell'Olanda, che il suo «occhio morente» («brekend oog») intravede nell'«incerto orizzonte» («wemelend verschiet»).

Voluminosi poemi didascalici sono *De ziekte der geleerden* (*La malattia degli eruditi*, 1807), di circa tremila alessandrini, un ritratto delle sofferenze fisiche del poeta, dovute alla vita sedentaria, che testimonia della sua familiarità con la scienza medica; *De kunst der poëzy* (*L'arte della poesia*, 1809), in cui definisce l'arte poetica un'effusione del sentimento non regolamentabile da parte dei teorici; *De geestenwareld* (*Il mondo degli spiriti*, 1811), sul destino dell'umanità dopo la morte e i contatti occulti con gli spiriti dei defunti; *De dieren* (*Gli animali*, 1817), in cui sostiene che queste creature siano incarnazioni di angeli caduti. *De ondergang der eerste wareld* (*La scomparsa del primo mondo*) è un poema epico rimasto incompiuto. Bilderdijk ne scrisse tra il 1809 e il 1810 quattro canti e un frammento del quinto. La visione fantastica del mondo prima del diluvio universale mostra tangenze con la tradizione giudaico-araba e con l'opera di Milton e Klopstock. Nei canti che possediamo, viene narrata la lotta tra i discendenti di Caino e l'orribile stirpe dei giganti, nata tanto tempo prima dall'unione illegittima tra l'umanità del paradiso (che, in quanto nata da Adamo ed Eva prima del peccato originale, inizialmente poteva vivere nell'Eden) e le figlie di Caino. Sulla base del testo che ci è noto, possiamo supporre che l'epos dovesse concludersi con il diluvio universale, come punizione per il temerario attacco al paradiso da parte di un'alleanza di discendenti di Caino, giganti, spiriti dell'aria e diavoli.

Un genere letterario che al tempo di Bilderdijk era in crisi e anzi pareva destinato a sparire dalle scene – letteralmente – era la tragedia classicista in versi. Il nuovo teatro, per cui si usavano definizioni neutre come 'dramma' ('drama') o semplicemente 'opera teatrale' ('toneelspel'), era caratterizzato da una com-

mistione di elementi comici e tragici, dalla presenza di protagonisti borghesi invece che di rango reale e dall'abbandono del verso e delle famose unità, in contrasto quindi con le 'leggi teatrali' della teoria classicista. Come reazione a tali evoluzioni, intorno al 1800 letterati di orientamento classicista fecero tentativi di ogni genere per riportare in auge la tragedia tradizionale. Bilderdijk fu uno di questi. È proprio nell'opera teatrale che la dialettica di classicismo e romanticismo, tanto caratteristica dell'autore, si esprime più chiaramente. Nel 1808 apparvero il trattato *Het treurspel* (*La tragedia*) e le tragedie originali *Floris V*, *Willem van Holland* (*Guglielmo d'Olanda*) e *Kormak*. Le prime due trattano di argomenti riguardanti la Contea d'Olanda nel Medioevo. *Floris V* si riallaccia alla materia delle tragedie seicentesche *Geeraerdt van Velsen* di P.C. Hooft e *Gysbreght van Aemstel* di Joost van den Vondel, ma con un rovesciamento della prospettiva: non più repubblicana, bensì ultrarealista. *Kormak* riprende il tema omerico del ritorno di Ulisse, trapiantandolo nella Scozia medievale. Il poeta ha sempre voluto far credere che la sua attività teatrale fosse stata limitata a quest''eruzione' del 1808. Per un secolo e mezzo la critica gli ha creduto, ma studi successivi hanno mostrato invece che si occupò di drammaturgia per tutta la vita, soprattutto in scritti mai terminati e pubblicati: Bilderdijk risulta l'autore di una ventina di trattati teorici o critici e di quarantaquattro opere originali e sei tradotte, tra cui commedie, opere e drammi: generi rifiutati o trattati con disprezzo nel famigerato studio sul teatro del 1808[2]. *Zelis en Inkle* (1783-1784), rimasto incompiuto, è l'unica *robinsonade* teatrale attestata nella letteratura neerlandese[3].

Per Bilderdijk era chiaro che la commedia e il dramma moralizzante fossero generi che avevano poco o niente a che spartire con la vera arte: potevano servire al massimo, purché esercitati nel modo giusto, come mezzo per educare il popolo, per «la grande massa ignorante» («den grooten onwetende hoop»[4]). Si convinse inoltre sempre più che la tragedia poteva essere destinata solo agli *happy few*: i pochi che, insieme al poeta, erano in grado di innalzarsi al livello della vera poesia. Quale fosse questo livello, viene indicato da Bilderdijk in osservazioni sparse e innumerevoli scritti, che insieme formano la sua poetica romantica, che può essere definita con il termine 'teoria dell'ideale'.

---

[2] Cfr. M.J.G. DE JONG, *Preromantisch classicisme en reactionaire romantiek. Bilderdijks dramaturgie*, Koninklijke Academie, Gent, in corso di stampa, in cui ritorno su studi da me realizzati negli anni Cinquanta e Sessanta.

[3] Tipico genere preromantico, che trae il proprio nome dal *Robinson Crusoe* di Defoe, in convivono il mito del buon selvaggio e una natura esotica idealizzata. Cfr. M.J.G. DE JONG, *Een dramatische robinsonade van Willem Bilderdijk*, «Verslagen en mededelingen Koninklijke Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde», 1958, nr. 1-2, pp. 131-210.

[4] Mr.WM. BILDERDIJK, *Het treurspel. Verhandeling* , 's Gravenhage 1808, p. 237.

La teoria dell'ideale

Bilderdijk era un ammiratore dello Pseudo-Longino (primo secolo d.C.), importante per lo sviluppo di correnti d'ispirazione platonica nella teoria letteraria del Settecento, di cui tradusse alcuni frammenti del trattato *Del sublime* e che riadattò nella propria raccolta di saggi *Gedachten over het verhevene en naïve* (*Pensieri sul sublime e l'ingenuo*, 1809 e 1821[5]). Longino parla del sublime geniale della poesia dei grandi poeti, che superano il livello dell'umano e del mortale e, nel trasporto dell'ispirazione, si avvicinano alla «maestà divina» («de majesteit Gods»). L'esperienza della bellezza è l'unico fine della poesia. Longino ritiene che l'elevata nobiltà di dizione e struttura nell'opera d'arte dei geni possa innalzare lo spirito umano verso l'ideale che questo pone a se stesso come norma. È chiaro che uno scritto del genere poteva essere utilizzato nella lotta preromantica contro le limitazioni all'ispirazione poste delle regole classiciste.

Bilderdijk si chiede quale sia l'origine della caratteristica che hanno le belle arti di innalzare l'anima. A suo parere, né Longino né il suo traduttore Boileau o altri teorici hanno risolto il problema in modo soddisfacente. Bilderdijk ritiene che sia l'Unità a produrre il sublime e a far esperire il Bello. Sublime e Bello sono dunque impossibili senza una completa Unità. «L'Unità è sempre *bella*; ma è l'Unità sconvolgente per ricchezza e pienezza ad essere *sublime*» («het is de Eenheid die altijd *schoon* is: maar het is de door rijkheid en volheid ontzettende Eenheid die *verheven* is»), come Bilderdijk scrive nel testo su Longino. L'aggettivo 'ontzettende' ('sconvolgente') è caratteristico per la distinzione tra bello e sublime. Bilderdijk definisce quella della bellezza un'«esperienza paradisiaca» («verhemelende gewaarwording»); è la placida, soave Unità. Il sublime è invece la «qualità divina di una rappresentazione» («goddelijke hoedanigheid eener voorstelling») che provoca una «commozione indescrivibile» («onbeschrijflijke aandoening»): la piena, ricca, traboccante Unità. La visione dell'Unità colpisce l'intelletto umano con uno sconvolgimento carico di stupore e innalza l'anima, pervadendola di un sentimento di grandezza.

Bilderdijk non ha solamente collegato il concetto di Elevato e Sublime a quello di Unità; ha anche fondato il Sublime di Longino in senso religioso. Che ciò fosse possibile, era già del resto mostrato più di un secolo prima nel trattato *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) di John Dennis. Bilderdijk equipara l'esperienza dell'Unità nel Bello a un adombramento della perfe-

[5] W. BILDERDIJK, *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*, Tweede Deel, Rotterdam, 1821, pp. 1-174.

zione e dell'autosufficienza onnicomprensiva di Dio stesso. Punto di partenza è che il divino e l'infinito sono già presenti in modo latente nell'anima umana, dotata di un destino e di una natura più elevati della realtà sensibile: per questo l'anima è impegnata in un infinito sforzo e slancio verso l'innalzamento, realizzabile solo quando «influssi più alti» («hoogere invloeden») risveglino il «sentimento di sé» («zelfgevoel»), cioè un sentimento che ravviva nell'anima la consapevolezza della propria grandezza e del proprio destino sovrannaturale.

Con 'influssi più elevati' Bilderdijk intende la Bellezza e il Sublime propri dell'Arte, che vengono esperiti sensorialmente, intellettualmente e moralmente. Poiché l'uomo per Bilderdijk è un'unità inscindibile, esiste un'armonia tra le varie predisposizioni e capacità umane, che vengono fuse da questa e altre esperienze in una sola esperienza sentimentale: il 'sentimento di sé', qualificato da Bilderdijk come «Spirituale e che rende simile al Divino» («Geestelijk en naar 't Goddelijke gelijkend»), intendendo che l'uomo viene nobilitato, moralizzato, perfezionato e divinizzato dal Bello e dal Sublime. Se si mette a confronto la definizione della religione nei *Verhandelingen, ziel-zede en rechtsleer betreffende* (*Trattati, riguardanti la morale e il diritto*) del 1821 con queste riflessioni sulla Bellezza e il Sublime, si capisce come Bilderdijk nel suo poema lirico-didattico *De kunst der poëzy* del 1809 potesse scrivere che «l'Arte del poeta, la Religione del Cristiano / sono una cosa sola» («de Dichtkunst des poëets, de Godsdienst van de Christen / Is één»[6]).

Grazie all'ispirazione poetica, l'uomo s'innalza al di sopra della realtà quotidiana: «il cuore del poeta conosce il Divino» («kent des dichters hart de Godheid»), che lo mette in condizione di creare con «Divino piacere» («Godlijk zelfbehagen») un mondo più elevato. Nella poesia, la lingua si purifica infatti dal peccato originale, diventando nuovamente uno strumento divino in grado di trasfondere il sentimento di sé di un cuore umano in un altro cuore. È quindi ovvio che solo il sentimento, e non l'intelletto, predispone alla forza divina della poesia: Bilderdijk considera infatti il cuore sede della poesia. Solo nel cuore ardono le scintille del 'più alto' e del celeste, che solo nel cuore possono venire animate dal soffio del Divino per suscitare il fuoco dell'ispirazione poetica.

Secondo la teoria ideale di Bilderdijk, il poeta è un sommo sacerdote eroico, proveniente da un mondo altro, sublime, che innalza il cuore del lettore all'essere supremo, di cui ripete l'atto creatore originale, con cui nominò le

---

[6] W. BILDERDIJK, *De kunst der poëzy*, W. VAN DEN BERG-J.J. KLOEK (a cura di), Amsterdam, Prometheus, 1995.

cose del mondo, nella poesia. Ecco perché Bilderdijk può difendere la libertà del poeta davanti alla storia – anche nelle tragedie storiche – sostenendo che il poeta compone la propria materia in sovrana autonomia, in un circolo che spetta a lui stesso riempire, in cui «sull'esempio della Provvidenza divina» («als op het voorbeeld der Goddelijke voorzienigheid») come un «Creatore» («Schepper») crea un Unità di legami interconnessi.

Weltschmerz, Sehnsucht, spirito reazionario

> Het leven is mij, van zoo lang mij heugt, pijnlijk, lastig en ledig gevallen. […] Een oogenblik van tevredenheid met mijn gevoel, herinner ik mij en geloof ik ook niet ooit gehad te hebben […] Ik heb altijd gevoeld in deze wareld niet t'huis te zijn[7].

> La vita è stata per me, per quanto posso ricordarmi, pesante e vuota [...] Un istante di soddisfazione del sentimento non lo ricordo e non credo di averlo mai conosciuto […] Ho sempre sentito di non appartenere a questo mondo.

Questo scriveva Bilderdijk a sessant'anni, in un'espressione di quel senso della vita caratteristico del Romanticismo che si indica con il termine *Weltschmerz* (dolore esistenziale). Se l'ottimismo semplicistico dell'illuminista portava a sostenere, con Leibniz, di avere il privilegio di vivere nel 'migliore dei mondi possibili', il pessimista romantico, sulla scorta di *Candide* di Voltaire, non solo dubitava di quell'ottimismo, ma si sentiva a disagio nel proprio tempo e nella propria condizione. La sofferenza esistenziale di Bilderdijk non portò alla paralisi della voglia di vivere e al suicidio, come nel caso del *Werther* di Goethe o dell'*Ortis* di Foscolo, e nemmeno, come nel caso di Leopardi, al senso dell'«infinita vanità del tutto»[8]. In Bilderdijk, invece, la consapevolezza che la vita, a causa delle limitazioni che sono proprie all'esistenza umana, nei fatti è un vita di sofferenza, porta a una *Sehnsucht* romantica dell'aldilà infinito e a un desiderio di morte letterariamente stilizzato. La *Sehnsucht* spiega anche l'evasione così caratteristica di Bilderdijk, come di tanti romantici, verso un passato idealizzato, l'emulazione della poesia popolare incontaminata – cioè

---

[7] *Geschiedenis des Vaderlands*, deel XIII, p. 29, ristampato in M.J.G. DE JONG-W. ZAAL, *Bilderdijk. Een overzicht van zijn leven en een keuze uit zijn werken*, Kampen, Kok, 1960, p. 9.

[8] Verso conclusivo della celebre poesia *A se stesso* del 1833, con versi come «amaro e noia / La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo». Leopardi conosceva il trattato di Bilderdijk *Van het letterschrift* (*Sulla scrittura*) attraverso una traduzione francese e lo chiama nello *Zibaldone* (F. FLORA (a cura di), *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1949, II, p. 1185) «il poeta il piú reputato degli Olandesi, ed anche famoso erudito e scienziato».

non ingabbiata dalle norme classiciste – e l'esaltato nazionalismo. A ciò si associa il rifiuto romantico – espresso in ogni modo – dell'intelligenza in favore del sentimento. Bilderdijk era collezionista e commentatore di manoscritti medievali rari: «io vivo e ho sempre vissuto nei secoli X, XI, XII e non riesco ad uscirne» («ik leef en heb altijd geleefd in de 10, 11 en 12e Eeuw, en kan daar niet uit»), scriveva il 21 maggio 1809 a un amico[9]. Fu anche autore di romanze e traduttore dei canti dello pseudo-bardo gaelico Ossian, ammirato da numerosissimi romantici europei e definito dal traduttore italiano Melchiorre Cesarotti «il genio della natura selvaggia»[10]. La protesta contro lo spirito del tempo e l'ordine (letterario) stabilito, avvertita dai contemporanei romantici nei primitivi canti naturali di Ossian, acquisiva in Bilderdijk, come ad esempio in Hugo e Lamartine, anche un significato sociopolitico, ma di segno opposto: il loro era un romanticismo progressivo, quello di Bilderdijk regressivo. Nella vita quotidiana si atteggiava come un uomo del passato e nei suoi scritti prese posizione, senza remore di sorta, contro le opinioni prevalenti nella sua epoca. Prima di essere bandito nel 1795, veniva deriso dai 'patrioti' in quanto avvocato orangista. Dopo il ritorno nei Paesi Bassi, nel 1806, gli avversari lo accusarono di essere un voltagabbana. A causa di resistenze di ogni genere, gli fu sempre negata la cattedra di letteratura e storia neerlandese, a cui avrebbe avuto pieno diritto. Nel 1817 iniziò quindi le sue lezioni 'privatissime' in storia patria a Leida che, secondo l'allievo Da Costa, «diffusero in tutti i Paesi Bassi del nord una sorta di allarme» («een soort van alarm […] over heel het Noordelijke Nederland verspreidde»). La situazione di allarme raggiunse il culmine nel 1823, con la pubblicazione delle cupe *Obiezioni contro lo spirito del secolo* di Da Costa[11], che scatenò una guerra di *pamphlet*. Bilderdijk stesso difese il suo discepolo contro «i cani latranti» («den aanbassenden honden») nella *brochure* dello stesso anno *De bezwaren tegen den Geest der Eeuw van Mr. I. da Costa toegelicht* (*Le obiezioni contro lo spirito del secolo del dott. I. da Costa, illustrate*). Da Costa attaccava in dieci brevi capitoli tutti gli aspetti della vita culturale dell'epoca, in cui coloro che ritenevano di essere «interpreti del sentimento comune» («tolken van 't algemeen gevoelen») avevano la temerarietà di innalzarsi «al di sopra di tutto ciò che nei tempi passati era stato giusto, vero e sacro» («alles wat de vroegere tijden recht, waar en heilig achtten»). Il riferimen-

[9] W. BILDERDIJK, *Brief aan J.Valckenaer*: lettera conservata nel Bilderdijk-Museum di Amsterdam.

[10] Prefazione alla seconda ristampa, del 1772, della sua traduzione di Ossian: cfr. E. BIGI, *Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento,* Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 95.

[11] I. DA COSTA, *Bezwaren tegen de geest der eeuw (1823)* […], O.W. DUBOIS (a cura di), Barneveld, Nederlands Dagblad, 2011.

to è ad esempio alla «dottrina della libera Grazia e dell'Incondizionata Predestinazione divina» («de leer der vrije Genade en Onvoorwaardelijke Verkiezing Gods»), secondo le *Istituzioni* di Calvino e il Sinodo di Dordrecht del 1618-19, e al diritto divino del sovrano d'infrangere il giuramento sulla costituzione, ove necessario a preservare la sua autorità in quanto 're cristiano'. Si trattava di lezioni della scuola di Bilderdijk, in contrasto con quanto celebri *leader* d'opinione di allora sostenevano coi loro lettori e allievi. C'è qualcosa di romantico nel modo estatico, misticheggiante-metafisico con cui Bilderdijk e Da Costa vivevano i Paesi Bassi orangisti, mettendoli in relazione con il passato biblico di Israele, e con cui difendevano le loro tesi solitarie, condivise solo da correligionari di stretta osservanza riformata, contro l'ordine liberal-borghese dominante. A differenza del romanticismo rivoluzionario di altri romantici europei, questa rivoluzionarietà retrograda potrebbe essere definita reazionaria o controrivoluzionaria, o ancora, in ossequio alla tradizione politica dei Paesi Bassi: romanticismo antirivoluzionario. Lo stesso dicasi per il modo in cui Da Costa scrive sulle arti, e in particolare la poesia: considera il poeta come genio romantico, inteso come un genio che parla come un profeta calvinista di Dio.

Hybris romantica e calvinismo

Si sa, nessuno è profeta in patria, ma i profeti hanno l'abitudine di far riferimento al futuro. Se Bilderdijk, disprezzato da tanti compatrioti moderni, sostiene nel trattato sul teatro del 1808 di voler scrivere unicamente per se stesso e per i pochi in grado d'innalzarsi con lui, pare anticipare quanto Baudelaire dirà mezzo secolo dopo nella poesia *Albatros* sul poeta deriso e osteggiato, i cui elevati doni profetico-poetici sono un ostacolo nella pratica di tutti i giorni. Un quarto di secolo dopo *Les fleurs du mal*, Willem Kloos, nel presentare la poesia postuma di Jacques Perk, parlerà di una fronte graffiata a sangue dalle spine e di un voluttuoso dolore, da cui fiorisce l'unica corona dell'immortalità del poeta che sa che la poesia, vissuta come religione, è un dono di pochi per pochi. Il 'sentimento di sè' di Bilderdijk, nobilitante, unito a un'esistenza sofferente, prelude all'autoinnalzamento degli artisti romantico-simbolisti della fine del'Ottocento[12]. Nell'ode a Napoleone si trovano questi versi arditi:

---

[12] M.J.G. DE JONG, *Honderd jaar later. Essays over schrijvers en geschriften uit de Beweging van Tachtig*, Baarn, De Prom, 1985, pp. 109, 110, 165 e ss.

Neen d'aardschen dampkring uitgeschoten,
Het aardrijk met den voet te stooten,
Zie daar, het geen den Dichter maakt!

No, emerso dalle brume della Terra,
scalciare la Terra col piede:
ecco ciò che fa il poeta!

E nel poema lirico-didattico *L'arte della poesia*, si legge:

Het [mijn hart] was zich-zelv' gevoel en breidde in Hemelgloed
Zich tot de polen uit, waar ijs en winter woedt;
Omvademde Oost en West, en peilde zee en starren.
De Hemel daalde omlaag, en de Aarde ontschoot heur harren;
Een nieuw Heelal ontlook…[13]

Era [il cuore] sentimento di sé e si estendeva nello splendore
Del Cielo fino ai poli, dove infuriano ghiaccio e inverno;
Abbracciava Est e Ovest, e lambiva mare e stelle.
Il Cielo discese, e la Terra sfuggì dal suo cardine:
Sbocciava un nuovo Universo…

La correlazione romantica di finito e infinito, di fisico e metafisico, di terrestre e celeste è particolarmente forte in Bilderdijk, per cui la poesia è un dono divino che scende nell'uomo e da cui l'uomo poetante ritorna a Dio[14]. Una simile divinizzazione della poesia, che diverrà autodivinizzazione in alcuni Ottantisti (come Willem Kloos che dirà «ik ben een god in 't diepst van mijn gedachten», «sono un dio nel più profondo dei miei pensieri»), non pare però armonizzabile con la Bibbia e le *Istituzioni* di Calvino. Eppure ci sono pochi scrittori tra i contemporanei e i posteri che siano stati onorati o vilipesi come difensori della Bibbia e del calvinismo quanto Bilderdijk. Tipico della sua *hybris* romantica d'ispirazione biblico-calvinista è la conclusione dell'epos incompiuto *De ondergang der eerste wareld*, dove il combattente Segol, convertito alla vera religione, viene rapito in cielo e si tramuta in una creatura celeste: visione cosmica che ricorda la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor.

---

[13] J. SMIT, *De kosmische zelfvergroting van de dichter bij Bilderdijk, Perk en Marsman*, «Mededelingen van de Konijnklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde», 1957, pp. 95-116, p. 101.

[14] C. DE DEUGD, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De fenomenologie van een geestesgesteldheid*, Groningen, 1966, pp. 339, 340, 131, 132, 407; J. VAN EIJNATTEN, *Hogere sferen*, cit., pp. 185-190.

Nell'edizione postuma del poema, del 1847, Da Costa riconobbe nella figura di Segol «i tratti dominanti del poeta stesso» («de grondtrekken van des Dichters zelven») con la sua «elevata disposizione d'animo e l'inclinazione eroica e combattiva» («verheven gemoedsrichting [en] heldhaftige en krijgskundige geaartheid»). Da Costa scrisse una poesia, divenuta famosa, il cui titolo pare una ripetizione esegetica del titolo di Bilderdijk *De kunst der poëzy* (*L'arte della poesia*), ispirato a sua volta all'*Ars poetica* di Orazio: *De gaaf der poëzy* (*Il dono della poesia*). Qui sottolinea il concetto romantico di genio e inizia con una sorta di definizione: «Sentimento, Immaginazione, Animo Eroico […] ecco il dono della poesia» («Gevoel, Verbeelding, Heldenmoed […] zie daar de gaaf der poëzy»).

Il Sentimento nasce da un'«impressione dall'alto» («indruk uit den hoogen») e sviluppa un «desiderio celeste» («hemelwellust»). L'Immaginazione unisce «l'Universo in un'una, e unica, immagine» («het Heelal tot één, en enkel denkbeeld»), congiungendo «Futuro e Passato» («Toekomst en Verleden»), «i cieli e la Terra» («de hemelen en de aard»). L'animo eroico fa sì che il poeta affronti la battaglia contro lo strapotere dei «senza dio» («Ongodisten») che osano mettere in discussione l'onore che spetta all'«Unto del Signore» («Gods gezalfden»). Anche qui Da Costa riconosce, o meglio intende esplicitamente, la poesia del maestro, che lo ha condotto, insieme al compagno e nipote ebreo Abraham Capadose alla vera fede cristiana e all'assolutismo monarchico, vissuto come vangelo. Una poesia così elevata è di natura profetica, provoca «brama Angelica» («Englenwellust») opposta ai terrestri «ongewijde cithertonen» («profani accordi di lira»). Si può paragonare al volo «dell'Aquila, che incontra il sole» («des Aadlaars, die de zon ontmoet»).

Bilderdijk stesso scrive testi in cui il poeta è rappresentato come un sommo sacerdote che non solo innalza il lettore all'Essere cosmico supremo, ma può anche ripetere l'atto creatore nella poesia. Nel poema didattico *De ziekte der geleerden* (*La malattia degli eruditi*), i poeti vengono invitati a ripetere la creazione dello spazio e del tempo:

Wat is, verdwijnt! wat was, herstelt zich! 't Ongeboren
Springt, op uw wenken, als een watersprong, te voren!
't Heelal bezielt zich door uw' adem; voelt met u;
En de eindelooze Eeuwigheid smelt in 't ondeelbre NU.

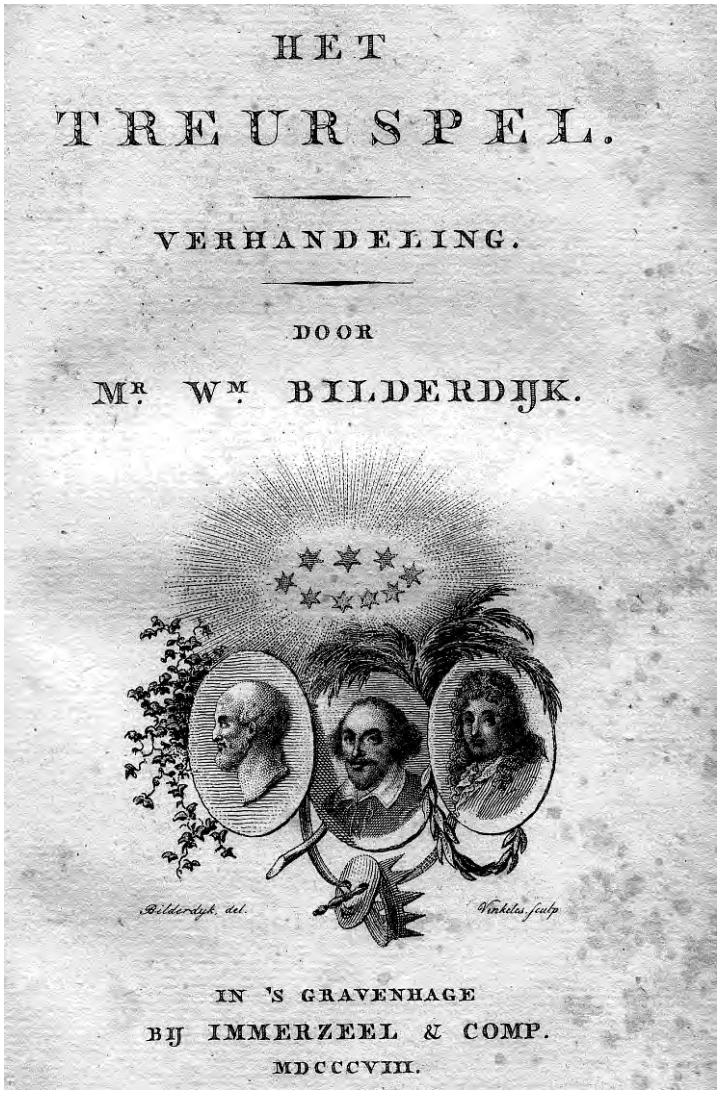
Ciò che è, scompare! Ciò che era, si rianima! Il non nato
Balza, a un tuo cenno, come uno zampillo!
L'universo s'ispira al tuo soffio, sente con te
E l'Eternità infinita si scioglie nell'indivisibile ORA.

Del 1808 è la poesia *Il canto della lira* (*De lierzang*), in cui l'Onnipotenza («Almacht») della poesia viene cantata come principio creatore del «brulicare» («ruischen») delle stelle nel cosmo. Nello stesso anno, Bilderdijk scrive una poesia dal titolo eloquente, *De onsterfelijkheid der Dichtkunst* (*L'immortalità della Poesia*), con versi come:

De dichter schikt van de eeuwigheid,
En wijst, met Godenmajesteit,
Der deugd hare eerplaats by de starren.

Il poeta dispone dell'eternità,
e indica, con maestà divina,
alla virtù il suo posto d'onore tra le stelle.

(traduzione di Marco Prandoni)



HET

TREURSPEL.

VERHANDELING.

DOOR

Mr. Wm. BILDERDIJK.

Bilderdijk del. Vinkeles sculp.

IN 'S GRAVENHAGE

BIJ IMMERZEEL & COMP.

MDCCCVIII.

Fig. 1. La vignetta, disegnata dallo stesso Bilderdijk, mostra i ritratti di Eschilo, Shakespeare e Racine, con cui l'autore indica le caratteristiche ritenute importanti per una tragedia autentica. Eschilo primeggia, secondo Bilderdijk, per il tono elevato della tragedia greca ideale in quanto cerimonia religiosa. Shakespeare viene apprezzato per la caratterizzazione dei personaggi. Nell'opera di Racine, Bilderdijk ravvisa l'esito più alto della tragedia francese, grazie alla sua dolcezza ed eleganza raffinata.

ROBERTO DAGNINO

INSIEME MA NON UNITI
TRA ROMANTICISMO FIAMMINGO E REALISMO OLANDESE

Rivoluzione e crisi

Il 1830 fu un punto di svolta per il mondo di lingua neerlandese. Nei Paesi Bassi meridionali, un'alleanza di cattolici e liberali, di fiamminghi e valloni, sulla base di una serie di rivendicazioni che spaziavano dall'introduzione del parlamentarismo al riconoscimento delle libertà di associazione, espressione, religione e istruzione, diede avvio alla cosiddetta Rivoluzione Belga (*Belgische Opstand*, come si dice al nord, o *Belgische Omwenteling*, come si dice al sud). Tale evento segnò non solo la nascita dello stato belga, ma anche la fine del Regno Unito dei Paesi Bassi che dal 1815, secondo i voleri del Congresso di Vienna, aveva riunito i Paesi Bassi settentrionali e meridionali, dopo tre secoli di separazione. Ma il 1830 rappresentò soprattutto il fallimento della politica di unificazione tra le due aree, tanto insistentemente – ma anche autoritariamente – tentata dal re Guglielmo I d'Orange. Tra i pilastri di questa politica vanno ricordati i provvedimenti miranti ad estendere l'uso della lingua neerlandese standard anche alla province fiamminghe e, sul più lungo periodo, a tutto il regno, aree francofone comprese. Guglielmo I era infatti fautore dell'idea, assai diffusa al tempo, che uno stato, per essere ben amministrato e culturalmente ben amalgamato, dovesse essere monolingue. Risulta quindi evidente l'intenzione da parte del sovrano e dei suoi collaboratori di pervenire ad una ridefinizione dell'identità nazionale, in modo da poter amalgamare il forte senso d'indipendenza condiviso dalle province settentrionali con i legami storico-economici tra le province meridionali e plasmare così un nuovo popolo neerlandese.

Una strategia sostanzialmente fallimentare. La Rivoluzione del 1830 pose sia i Paesi Bassi sia il neonato Belgio di fronte ad una crisi identitaria molto profonda. L'opinione pubblica olandese visse con un forte senso di umiliazione la perdita del Belgio, che, a sua volta, divenne uno stato con una cultura e una identità ancora tutte da costruire.

La fine della crisi e il successo del romanzo: Camera Obscura *e* De Leeuw van Vlaanderen

La profonda incertezza è dimostrata dalla stagnazione culturale in tutta l'area nei primi anni Trenta. Dal punto di vista letterario nulla di rilievo vide la luce nel periodo immediatamente successivo alla Rivoluzione Belga. Neppure in francese che, con l'introduzione della libertà linguistica nella costituzione del nuovo stato, era diventato di fatto la lingua ufficiale del paese, anche in ragione del suo prestigio di lingua della cultura europea per eccellenza. In quegli anni si registrava quindi non solo una crisi profonda sia in Olanda che in Belgio, ma anche un allontanamento di fatto tra la vita culturale dei due stati, con il Belgio in particolare che rivolgeva lo sguardo sempre più spesso verso Parigi.

La fine degli anni Trenta segnò anche la fine di questo lungo decennio di transizione, visto che la pace tra i due Paesi venne siglata nel 1839. Anche dal punto di vista della produzione intellettuale si mostrarono in quel momento i primi segni di risveglio. Significativo è ad esempio il trionfo anche in area neerlandese del romanzo. Questa forma letteraria, vero e proprio specchio della società e dei gusti del nascente pubblico borghese, era comparso sulla scena europea già nel Settecento, incontrando subito un importante riscontro tra il pur limitato pubblico di lettori del tempo. Romanzi epistolari e romanzi storici di matrice scottiana segnarono il successo europeo di questa nuova forma letteraria, ancora in piena evoluzione e con uno status ancora incerto, perché estraneo al sistema classicista dei generi letterari. In area neerlandese sono due le opere in prosa, uscite a soli due anni di distanza l'una dall'altra, che assursero rapidamente a icone culturali del proprio tempo, ricevendo la qualifica di capolavori e l'apprezzamento dei lettori. Si tratta di *Camera Obscura*, una raccolta di schizzi di vita borghese, collegati tra loro a formare una sorta di *unicum* romanzesco, pubblicato dall'olandese Nicolaas Beets con lo pseudonimo di Hildebrand nel 1839 (ma i primi racconti risalgono al 1836) e *De Leeuw van Vlaanderen* (*Il leone delle Fiandre*), romanzo storico dell'anversese Hendrik Conscience, apparso nel 1838.

De Leeuw van Vlaanderen*: romanzo storico tra Movimento Fiammingo e patriottismo belga*

Hendrik Conscience nacque ad Anversa da padre fiammingo e madre francese. Nel rione di Sint-Andries il giovane Hendrik crebbe a contatto con la vita del popolo che da adulto avrebbe stimolato la sua creatività e popolato abbondantemente le sue opere. In questo senso Conscience scelse di collo-

carsi fin dagli esordi nel solco del Romanticismo europeo, che predicava per le opere in prosa l'uso di soggetti storici da vivacizzare tramite l'inserimento di ampie dosi di *couleur locale*, di folklore, di personaggi prototipici che rispecchiassero nel modo di esprimersi o di agire determinati stereotipi etnici o sociali. Tale preferenza per il popolare non era dovuta solo a una strategia di *marketing* volta a sedurre il pubblico, ma si ricollegava piuttosto ad un vero e proprio feticismo per il 'basso' che fu uno dei tratti comuni del romanticismo in tutta Europa: il 'basso'[1] inteso come basso estetico – Quasimodo in *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo –, come basso morale – si pensi all'estetica del vizio di tanti poeti maledetti –, ma anche come basso sociale, da cui l'attrazione proprio per la vita popolare. Segno più evidente di questa fascinazione in Conscience è proprio la sua scelta, fin dal primo romanzo, *'t Wonderjaer 1566* (1836, *L'anno prodigioso 1566*), di scrivere in *volkstaal*, il volgare neerlandese, parlato appunto dagli strati inferiori della popolazione anversese, e non in francese, lingua ufficiale del neonato stato belga e soprattutto lingua delle *élite* sociopolitiche e culturali e della cultura internazionale. Come molti suoi contemporanei, Conscience era convinto della necessità di salvaguardare l'elemento germanico in Belgio e per questo intendeva tornare ad elevarlo al rango di lingua intellettuale e culturale quale non era più stato dal lontano Medioevo. Fare letteratura in neerlandese significava quindi compiere il primo passo in tale direzione.

Tuttavia l'elemento 'basso' non si esauriva in se stesso. Esso doveva servire a ravvivare quelle vicende storiche che dovevano costituire, secondo il modello dell'inglese Walter Scott, la materia prima di ogni romanziere dell'epoca, dando loro concretezza. Per buona parte della propria produzione, Conscience resterà fedele a tale principio. Oltre al già citato *'t Wonderjaer 1566* che narra alcuni episodi della lotta iconoclasta anticattolica nei Paesi Bassi del XVI secolo, vanno qui ricordati, tra gli altri, *Jacob van Artevelde* del 1849, *Boerenkrijg* (*Rivolta contadina*) del 1853, *De omwenteling van 1830* (*La rivoluzione del 1830*) del 1858 e *De kerels van Vlaanderen* (*I fieri ragazzi delle Fiandre*) del 1872, tutti ispirati a fatti storici in parte medievali e in parte più o meno recenti[2]. Il tutto con evidente intento didattico e patriottico: instillare

---

[1] La rassegna più esaustiva delle varie sfumature – sataniche, vampiristiche, sessuali, esotiche – del 'basso' nel romanticismo resta ad oggi M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996 (1930[1]).

[2] *Jacob van Artevelde* e *De kerels van Vlaanderen* presentano tematica e contesto storico simili a *De Leeuw*. Il titolo del primo rimanda all'eroe della resistenza dei tessitori di Gand contro il re di Francia nel Trecento. Il titolo del secondo romanzo si riferisce invece alla rivolta dei contadini delle Fiandre occidentali (tra Bruges e il Mare del Nord) alla fine del Duecento contro la politica fiscale dei conti di Fiandra. L'altra rivolta contadina, quella del romanzo del 1853, era invece la

nei lettori, in particolare quelli dei ceti popolari, quelli che potevano leggere o farsi leggere in neerlandese, un minimo di conoscenza storica e soprattutto suscitare in loro amore per la patria, intesa come Belgio. Non si trattava di semplici episodi da collocare criticamente nei rispettivi contesti storici, come vorrebbe la pratica storica contemporanea, bensì di anticipazioni di quel desiderio di emancipazione, di libertà – leggasi d'indipendenza della nazione belga – che proprio nel 1830 aveva trovato il suo sbocco 'naturale': un Belgio indipendente.

L'esempio più lampante di questa tendenza è rappresentato proprio dal più noto fra i romanzi storici di Conscience, *De Leeuw van Vlaenderen* che, dopo la prima edizione del 1838, conobbe nel corso un successo sempre crescente. L'episodio storico che l'autore rievoca nelle pagine di questo romanzo è la cosiddetta Battaglia degli Speroni d'Oro (*Guldensporenslag*), svoltasi l'11 luglio del 1302 sulla distesa del Groeningekouter, nei pressi dell'odierna cittadina fiamminga di Courtrai. A confrontarsi furono la cavalleria del re di Francia Filippo il Bello e un composito esercito di comuni e corporazioni fiamminghe, con l'appoggio di milizie provenienti dalla Zelanda e dalla regione di Namur. Lo scontro va inquadrato nel desiderio di emancipazione delle città fiamminghe e della nascente borghesia commerciale che vi risiedeva, di fronte alle pretese di annessione e di controllo della corona francese. Fu anche l'unica battaglia vinta dalla parte fiamminga di contro al più numeroso esercito di Filippo il Bello, ma si rivelò decisiva per la salvezza della contea di Fiandra che poté conservare il proprio territorio, che sarebbe confluito in seguito (nel 1369) nell'area d'influenza dei duchi di Borgogna[3].

La vicenda di quella battaglia venne ricordata sistematicamente negli annali e nelle cronache storiche redatti tra il XIV e il XVIII secolo, ma fu soprattutto l'immaginario romantico a sentirsene stimolato e a riscoprirlo alla luce del clima culturale del primo Ottocento. Già negli anni Venti, diversi autori si erano cimentati in componimenti poetici volti a celebrare il coraggio di Jan Breidel e Pieter de Coninck, i capi della resistenza antifrancese ed esponenti rispettivamente della corporazione dei macellai e dei tessitori. Scopo della protesta era soprattutto garantire la libertà commerciale delle corporazioni di Bruges ed evitare un aumento dell'imposizione fiscale sul commercio per finanziare le guerre del re di Francia. Il tutto nel contesto specifico dell'urbanesimo proprio del tardo medioevo fiammingo e nel quadro dei

---

cosiddetta Rivolta Brabantina antifrancese del 1798. La rivoluzione del 1830, infine, è quella che portò all'indipendenza del Belgio e che Conscience rievoca in chiave autobiografica.

[3] D. VAN DEN ANWEELE, *13 juni 1302* in P. TRIO ET AL. (a cura di), *Omtrent 1302*, Leuven, Leuven University Press, 2002, pp. 13-36, pp. 14-15.

contrasti tra città e conti di Fiandra[4]. Un'area e un periodo storico quindi ben diversi da quelli ottocenteschi, eppure, in base a concezioni storiche tipicamente romantiche, fondate soprattutto sull'idea di nazione come organismo dotato di un'anima, con tratti caratteriali prototipici ed immutabili nei secoli, diversi autori nel primo Ottocento celebrarono la resistenza guidata da Breidel e De Coninck come primo vagito di un popolo fiammingo destinato a restare ancora per diversi secoli sottomesso a potenze straniere[5]. I francesi nel Medioevo, poi gli Asburgo di Spagna e d'Austria nell'età moderna, la Francia napoleonica fino ad arrivare agli olandesi del quindicennio 1815-30 e ritornare infine ai francesi, che minacciavano d'invadere il Belgio dopo il 1830[6].

L'acme di questa specifica visione storica venne raggiunto proprio con il romanzo di Hendrik Conscience. Egli seppe infatti trarne un'opera letteraria in grado di incontrare il gusto del pubblico neerlandofono nel Belgio fresco di indipendenza. Per la prima volta, la vicenda della Battaglia degli Speroni d'Oro veniva narrata in forma romanzesca, sancendo anche in Belgio l'affermazione di questa forma letteraria. Il successo è da attribuire senza dubbio anche alle scene d'amore – nella fattispecie, tra Machtheld, figlia del conte di Fiandra, e il cavaliere Adolf van Nieuwlandt – la cui efficacia sulle vendite era già stata sperimentata con successo da più di un romanziere francese. Conscience seppe inoltre presentare i propri personaggi in maniera lineare, combinando stereotipi atavici e tipizzazioni tutto sommato superficiali, che ai nostri occhi mancano di sufficiente profondità psicologica e di sviluppo caratteriale ma che corrispondevano perfettamente ai gusti del pubblico dell'epoca[7]. Breidel è presentato ad esempio come il sanguinario vendicatore dei fiamminghi oppressi mentre De Coninck come il tattico prudente in grado di calcolare perfettamente le proprie mosse. Il loro carattere viene delineato in questa direzione fin da quando entrano in scena per la prima volta, e tale resta

---

[4] J. TOLLEBEEK-T. VERSCHAFFEL, *Guldensporenslag* in R. DE SCHRYVER (a cura di), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 1998, pp. 1382-1386.

[5] J. TOLLEBEEK -T. VERSCHAFFEL, *Helden en herdenkers* in P. TRIO ET AL. (a cura di), *Omtrent 1302*, cit., pp. 183-205.

[6] Si ricorda qui il ruolo svolto dall'opera *La muette en Portici* (1828, *La muta dei Portici*) del francese Daniel Auber che ricorda la rivolta della popolazione napoletana contro il governo spagnolo nel 1647 sotto la guida di Masaniello. L'opera venne rappresentata al teatro dell'opera della Moneta di Bruxelles il 25 agosto 1830, e fu la scintilla che scatenò la protesta antiolandese, poi degenerata in pochi giorni in vera e propria rivoluzione.

[7] W. GOBBERS, *Consciences Leeuw van Vlaenderen als historische roman en nationaal epos* in A. DEPREZ-W. GOBBERS (a cura di), *Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw*, Utrecht, HES, 1990, pp. 45-69, p. 55.

fino alla conclusione vittoriosa del romanzo, la quale è attribuita all'apparizione miracolosa sul Groeningekouter del Leone delle Fiandre, vale a dire il conte Roberto III, in una scintillante armatura d'oro. In questo quadro si è parlato di epos storico-nazionale. La forma romanzesca viene infatti integrata da Conscience con elementi eroici e sovrannaturali e una simbologia parareligiosa, propri originariamente della tradizione epica[8].

Altrettanto importante, nel quadro del romanzo e più in generale della tradizione romantica, è la simbologia di cui Conscience fa ampio uso nelle pagine del *Leeuw* e che in parte andrà a costituire l'iconografia nazionalista del Movimento Fiammingo (*Vlaamse Beweging*). Il Leone del titolo ne è senza dubbio l'esempio più lampante. Esso era infatti non solo il simbolo delle Fiandre, ma anche del Brabante, della gran parte degli staterelli sotto il controllo feudale dell'imperatore germanico o del re di Francia e più in generale di tutti i Paesi Bassi: il celebre *Leo Belgicus* di molta cartografia umanistica. In questo modo le vicende narrate, pur collocate materialmente nelle Fiandre, assumevano un carattere più generale, allo scopo d'interessare tutto il pubblico di lettori neerlandofoni. Con il *Leeuw* il concetto di 'Fiandre' completava la sua evoluzione semantica, in corso da diversi secoli, venendo ad indicare non più solo l'area intorno a Bruges e Gand, ma tutta l'area neerlandofona del Belgio, comprendente geograficamente e culturalmente anche il Brabante, l'anversese e il Limburgo oltre a Bruxelles. Le Fiandre come le conosciamo oggi sono quindi il prodotto di un'evoluzione storica molto lunga in cui il romanzo di Conscience ha esercitato un'influenza notevole.

Va sottolineato che questa retorica fiamminga era interpretata dallo stesso Conscience, al momento dell'uscita del romanzo, in chiave antifrancese. Forte era il timore nel Belgio appena indipendente che Parigi tentasse un'operazione di annessione di questa regione di confine, dall'identità tanto incerta. Obiettivo quindi di tutta la produzione culturale del tempo, anche in neerlandese, era contribuire all'identità belga attingendo a piene mani alla storia delle diverse regioni che lo componevano, non per opporle le une alle altre ma piuttosto per amalgamarle in uno stato unitario. L'uso del simbolo del Leone, simbolo del Belgio oltre che di alcune sue regioni, era pertanto ricco di potenzialità anche in questo senso. Il prevalere della retorica fiamminga è dovuto alle vicende storiche del Movimento Fiammingo che nel corso dell'Ottocento finì per radicalizzarsi sempre più, visto che le richieste di introduzione del bilinguismo nella vita pubblica fiamminga venivano sminuite o semplicemente ignorate dal governo di Bruxelles.

---

[8] *Ivi*, pp. 53-54.

Camera Obscura: *scene di vita borghese tra i canali olandesi*

Solo due anni prima dell'uscita di *De Leeuw van Vlaanderen* ad Anversa, anche la vita culturale dei Paesi Bassi, in gran parte concentrata nella provincia dell'Olanda, tra la *hoofdstad*, la capitale Amsterdam, e la *hofstad*, la residenza reale L'Aja, aveva cominciato a dare segni di risveglio e di ritrovata creatività dopo lo *choc* della 'menomazione' del 1830. In quell'anno apparvero i primi racconti di *Camera Obscura*, pubblicati da Nicolaas Beets con lo pseudonimo di Hildebrand.

Nel caso di *Camera Obscura* è improprio parlare di romanzo in senso stretto. Il libro è infatti una raccolta di scene di vita borghese che l'autore raccolse in volume per la prima volta nel 1839, una versione poi arricchita con nuovi ritratti in prosa nelle successive edizioni del 1840 e del 1851. Nonostante l'evoluzione, *Camera Obscura* rispecchiava fin dall'inizio perfettamente l'esaurimento del romanticismo, con la sua attenzione alla Grande Storia e i suoi toni epici, e la ricerca di nuove strade, che proprio nell'attenzione realistica alle scene di vita quotidiana e alle strutture sociali avrebbe trovato uno dei suoi punti di forza.

L'idea per il libro sarebbe, secondo la tradizione, nata per caso a seguito di una scommessa tra alcuni studenti dell'università di Leida, tra cui appunto Beets e l'altro grande realista Johannes Kneppelhout, che avrebbe raggiunto la fama nel 1841 con i suoi ritratti di *Studenten-typen* (*Tipi studenteschi*), pubblicati con lo pseudonimo di Klikspaan. Obiettivo era vedere chi fosse riuscito per primo a completare e pubblicare una raccolta di schizzi sociali in stile dickensiano, in particolare usato nel *Circolo Pickwick* (1836): realistici quindi ma con una forte componente umoristica[9]. Beets si focalizza sulla borghesia olandese – tanto quella commerciale che quella industriale, sia quella alta sia quella di più recente costituzione – mettendone in luce i valori, le abitudini ed anche i difetti, dallo scarso senso della misura dei nuovi ricchi al conservatorismo di fondo di molti piccoli borghesi. L'ironia tipica della produzione dickensiana si combina quindi in Beets ad una simpatia, derivata essenzialmente dalla consapevolezza dell'autore di fare egli stesso parte di quella borghesia che popola il libro, che dà all'opera in certi passaggi i tratti del romanzo *Biedermeier*, con la sua celebrazione della pace domestica e dell'armonia familiare[10].

---

[9] M. MATHIJSEN, *Realisme* in G.J. VAN BORK-N. LAAN (a cura di), *Van Romantiek tot Postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*, Bussum, Coutinho, 2010, pp. 93-125, pp. 115-116.

[10] E. VAN BOVEN-M. KEMPERINK (a cura di), *Literatuur van de Moderne Tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19e en 20e eeuw*, Bussum, Coutinho, 2006, p. 51.

Esemplari in questo senso sono i ritratti dei membri della famiglia Stastok, zio, zia e cugino del protagonista, Pieter, *alter ego* dell'autore. La descrizione del villaggio in cui abitano, della casa, della famiglia stessa, in particolare dell'aspetto fisico del cugino e degli abiti della zia, accurata nei minimi dettagli, sono tra gli esempi più noti di realismo della letteratura neerlandese. Il racconto dei passatempi di questa famiglia prototipica della borghesia agiata – dalla partita a biliardo al tè pomeridiano – offre uno spaccato molto efficace della vita quotidiana nella prima metà dell'Ottocento. Oltre che nella figura di Pieter, studente in giurisprudenza, l'ambiente universitario, che l'autore frequentava in prima persona come studente di teologia a Leida, ritorna anche negli altri due episodi più noti di *Camera Obscura*. In queste scene, il personaggio di Gerrit Witse, iscritto a medicina, apparso per la prima volta nel 1840, fornisce l'occasione per presentare le sue serate in società, i suoi tentativi (falliti) di fidanzarsi con la giovane Klaasje e il suo avvio di carriera all'ospedale militare. Lo stesso ambiente fa capolino anche nel racconto (del 1851) dell'agonia e della morte di William Kegge, afflitto dal male romantico per eccellenza: la depressione. La famiglia, che aveva fatto fortuna nelle Indie Occidentali, presumibilmente il Suriname, torna in Olanda dopo la morte del figlio e invita il protagonista, amico di William, per una visita. L'esperienza e i contatti che ne seguono diventano l'occasione per un'acuta descrizione del prototipo del *parvenu*, di colui che ha accumulato i soldi più in fretta di quanto non sia riuscito ad apprendere i codici propri della nuova collocazione sociale:

> Er zijn in iedere stad huisgezinnen, die volstrekt niet georiënteerd zijn in hunne eigenlijke plaats en stand; familiën zonder familie, die den neus optrekken voor den eenvoudigen, den deftigen burger, wiens vader en grootvader ook eenvoudige en deftige burgers waren, maar verbaasd staan, dat de eerste kringen hen niet met open armen ontvangen.[11]

> Si trovano in ogni città famiglie che non riescono ad orientarsi secondo il posto e il ceto che occupano; famiglie senza famiglia, che guardano dall'alto in basso il semplice cittadino per bene, con padri ed antenati altrettanto semplici e per bene, ma che si sorprendono poi se i circoli migliori non le accolgono a braccia aperte.

In questa constatazione s'intravede un occhio attento alle peculiarità della struttura sociale olandese, che l'autore non esita – ne sono un esempio le descrizioni della servitù – a tipizzare anche con un'accurata resa degli accen-

[11] HILDEBRAND, *Camera Obscura,* Amsterdam, Atheneum/Polak, 1998, 2 voll,, vol. 1, p. 168.

ti e della pronuncia delle diverse classi sociali. Nelle conversazioni con la famiglia Kegge non manca infine neppure un costante sottofondo ironico, che pervade un po' tutto il libro. Si veda, per un altro esempio, la descrizione di un esame universitario ottocentesco nell'apposita «saletta del sudore» («zweetkamertje»[12]): un'esperienza che viene iperbolicamente paragonata ad una vera e propria tortura.

Anche nel caso di *Camera Obscura* il successo non si limita alle prime edizioni. I personaggi e molti degli episodi della raccolta sono diventati piccoli classici della letteratura neerlandese, da sempre punti cardine dei programmi di letteratura nelle scuole. Sono infatti il simbolo non solo del passaggio al realismo nelle lettere, ma anche dei cambiamenti socioeconomici che mutarono profondamente i Paesi Bassi a partire dal 1840 circa. Con la perdita del Belgio, i Paesi Bassi era rimasti di fatto senza industrie di livello. La cosiddetta rivoluzione industriale non aveva ancora messo piede tra i canali olandesi e fu solo verso la metà del secolo che anche la struttura economica e sociale del paese prese a cambiare. Beets non trascurava nemmeno le tradizionali virtù commerciali, a cui gli olandesi ispiravano da secoli la propria idea di sé, e individuava proprio nella borghesia commerciante uno dei pilastri della nuova società.

In *Camera Obscura* s'incontra una società borghese fondata su valori di rispettabilità sociale, etica del lavoro e conservatorismo morale e politico. Beets presenta l'opera come «gioco» («spelen»)[13], un passatempo, che ci permette oggi tuttavia di accedere a ritratti sociali della più accurata precisione. L'idea di un fotogramma – suggerita anche dal titolo del libro, che rimanda alla recente scoperta della camera oscura o camera ottica, una sorta di proiettore di immagini molto primitivo – viene richiamata da Beets anche nella postfazione alle prima edizione, in cui si sottolinea proprio il carattere 'istantaneo' delle scene narrate:

> Zij zijn bedacht in verloren uren, tussen de wielen en op het water, op wandelingen, en in vervelende gezelschappen. Zij zijn geschreven in ogenblikken, waarin een ander zijn piano opensluit, of een pijp rookt, of over Don Carlos praat. Zij werden in gezellige uurtjes voorgelezen onder vrienden, alleen onder vrienden. Nu ze dan bijeenvergaderd zijn en aan het publiek worden overgegeven, hoop ik dat het publiek ze als zodanig zal beschouwen.[14]

---

[12] *Ivi*, p. 252.
[13] *Ivi*, p. 292.
[14] HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Haarlem, F. Bohn, 1839, p. 246.

> [Queste scene] sono state create nei momenti di vuoto, in qualche viaggio su ruota e su acqua, durante una passeggiata e in compagnia di conoscenti poco divertenti. Sono state scritte mentre qualcuno apriva il piano, fumava la pipa o parlava del Don Carlos. Sono state lette nei momenti di allegria tra amici, soltanto tra amici. Ora che sono state raccolte e sono presentate al pubblico, spero che i lettori vorranno considerarle per quello che sono.

Il riferimento alla nascente fotografia dà in realtà anche l'impressione di una società stabile e tutto sommato statica, per di più sempre venata da un certo compiacimento. Siamo quindi senza dubbio ancora lontani dal romanzo sociale, anche se è chiaro che l'attenzione alla realtà dei rapporti di classe e l'occhio per il dettaglio avrebbero ben presto portato la letteratura ad accorgersi anche dei costi – per esempio, in termini di sfruttamento coloniale – del trionfo della società borghese. Evidente maturazione in questo senso venne rappresentata quasi trent'anni dopo dal celeberrimo *Max Havelaar*, pubblicato da Multatuli nel 1860 per denunciare il corrotto sistema di potere nelle Indie Orientali.

I perché di una differenza

Secondo un *cliché* duro a morire, la letteratura neerlandese non avrebbe mai conosciuto realmente il romanticismo autentico. Niente di meno vero, come ha dimostrato a più riprese Marita Mathijsen[15]. La produzione poetica del primo Beets, ispirata al byronismo internazionale, ma anche di Willem Bilderdijk, Hendrik Tollens e Isaäc da Costa possono indubbiamente venir fatti rientrare tra gli esempi di romanticismo neerlandese. Un romanticismo che condivideva con alcune correnti europee del movimento il forte intimismo, la celebrazione del passato e la riscoperta dell'anima e del sentimento dopo i consistenti apporti razionalistici dell'Illuminismo. L'attenzione alle scene di vita popolare di un Tollens o le oscillazioni filosofico-religiose, dalla mistica dell'inconoscibile al *Réveil* protestante antiliberale, di un Bilderdijk o di un Da Costa, possono a buon diritto essere collocate nel quadro di un sentimento romantico che una certa predilezione per forme poetiche classiche può mascherare ai nostri occhi, ma mai cancellare del tutto. Anche il romanzo storico non venne trascurato nei Paesi Bassi. A.L.G. Bosboom-Toussaint, unica tra le molte donne scrittrici ad aver sfondato – ma si ricordino almeno Betsy Hasebroek, Elise van Calcar e le sorelle fiamminghe Rosalie e Virginie

[15] M. MATHIJSEN, *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880*, Nijmegen, Vantilt, 2004.

Loveling – in uno scorcio di secolo ancora fortemente maschile, fu uno dei cultori più prolifici del genere, con romanzi di grande successo tra cui *Het huis Lauernesse* (*La dimora di Lauernesse*) del 1841, sulla diffusione del luteranesimo nei Paesi Bassi del Cinquecento. Ma il successo massimo, in termini di popolarità, fu raggiunto dal romanzo *De roos van Dekama* (*La rosa di Dekama*) di Jacob van Lennep, apparso per la prima volta nel 1836 e subito passato di mano in mano, finendo per rappresentare uno dei primi *bestseller* della letteratura neerlandese.

Eppure il successo di *De roos van Dekama* fu tanto intenso quanto breve. Se *Camera Obscura* è considerato ancor oggi uno dei vertici della letteratura neerlandese, il romanzo di Van Lennep giace invece inutilizzato in molte biblioteche. La domanda sorge quindi a questo punto inevitabile: per quale ragione la prosa in lingua neerlandese ebbe nelle Fiandre proprio in un romanzo storico come *De Leeuw van Vlaenderen* il segno della propria affermazione, mentre nei Paesi Bassi era ormai il realismo ad annunciarsi come 'nuova letteratura' e ad entrare in scena quale simbolo di una nuova Olanda? Come si spiega questa lampante divergenza e – soprattutto – cosa se ne deve concludere riguardo alla coesione interna della letteratura di lingua neerlandese?

La ragione di questa discrepanza va ricercata essenzialmente nella sviluppo storico separato dei Paesi Bassi meridionali e settentrionali, reso ufficiale dalla pace di Vestfalia del 1648. Neppure il tentativo di 'amalgama' di Guglielmo I con il suo Regno Unito dei Paesi Bassi (1815-1830) aveva avuto successo, proprio per mancanza di omogeneità culturale, religiosa ed economica tra il Nord e il Sud. Si aggiunga poi che la separazione dalle province settentrionali aveva significato per il neerlandese nelle Fiandre la riduzione a livello di dialetto e l'abbandono per tre secoli di ogni aspirazione letteraria. I primi *flaminganten*, gli esponenti del Movimento Fiammingo, si trovarono quindi di fronte all'esigenza di risollevare il livello linguistico del neerlandese in Belgio e contemporaneamente di ripopolare la *tabula rasa* della letteratura. Il romanticismo soddisfece alla perfezione queste esigenze perché permise di combinare da un lato ricerca delle radici storiche del Belgio e delle Fiandre, descrivendo episodi e figure storiche più o meno noti e dall'altro intenti educativi, di popolarizzazione di quella conoscenza storica, tramite l'inserimento di scene di vita popolare e quotidiana in un quadro di per sé epico-eroico. È una fase questa in cui la ricerca storico- scientifica per come la conosciamo oggi, già si annunciava ma decisamente ancora non si era compiuta e la sua combinazione con elementi romanzati veniva vista non come interferenza ma piuttosto come *conditio sine qua non* per instillare

un sentimento di appartenenza nazionale in un pubblico che fosse il più vasto possibile[16]. Sui confini di questa 'nazione', come si è detto, si può discutere molto, soprattutto in relazione alla crisi del cosiddetto 'unionismo' – la politica di unità nazionale conseguente alla rivoluzione del 1830 – e alla nascita del nazionalismo fiammingo. Nonostante questo, anzi proprio per questo, *De Leeuw van Vlaanderen* ha avuto la fama duratura che continua ancor oggi. La sua simbologia e il racconto della lotta antifrancese potevano agevolmente essere declinati in termini di rafforzamento dell'elemento germanico nel quadro della 'nazione belga' così come, in un secondo tempo, in ottica fiamminga antifrancofona.

Diversa era invece la situazione dell'Olanda, che aveva lavorato alla propria identità nazionale già prima che sorgesse il nazionalismo. Il *Gouden Eeuw*, il Secolo d'Oro del Seicento olandese, e l'esperienza della Repubblica delle Province Unite aveva infatti già contribuito a far nascere legami sovrapprovinciali tra i diversi territori. A rafforzare questi sentimenti di appartenenza ad un territorio comune aveva contribuito il periodo della Repubblica Batava (1795-1806) e il regno di Luigi Napoleone (1806-1810), tutti esperimenti politici pilotati da Parigi, e la vera e propria annessione all'impero napoleonico (1810-1814). Più di una voce si levò all'epoca per opporsi all'imposizione dall'alto dei valori della rivoluzione francese e delle leggi volute da Napoleone, vedendo in quell'imposizione un tradimento della tradizione giuridica e storica propria dei Paesi Bassi, incarnata dalla famiglia degli Orange. Bilderdijk, ad esempio, che era scrittore ma anche avvocato, con l'avvento della Repubblica Batava venne obbligato a giurare fedeltà oltre che alla Repubblica anche alla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino*. Contrario a questa evoluzione del diritto, decise di abbandonare il paese rifugiandosi dapprima in Germania e successivamente a Londra. Nel 1806 venne richiamato in patria e divenne precettore di Luigi Napoleone, ma questo non mutò le sue simpatie orangiste, come dimostrato dai versi di *Hollands verlossing* (*La redenzione dell'Olanda*) apparsi nel 1813, in cui il poeta prediceva il crollo della dominazione francese e la rinascita dei Paesi Bassi, il cui cuore pulsante, secondo una lunga tradizione, veniva identificato con la provincia da sempre più ricca e vivace, l'Olanda:

Holland groeit weêr!
Holland bloeit weer!
Hollands naam is weer hersteld!
Holland, uit zijn stof verrezen,

[16] W. GOBBERS, *Consciences Leeuw van Vlaenderen*, cit., pp. 46-47.

Zal op nieuw ons Holland wezen;
Stervend heb ik 't u gemeld![17]

L'Olanda torna a crescere!
L'Olanda torna a fiorire!
L'Olanda ritrova alfine la sua gloria!
L'Olanda, risorta dalla polvere,
sarà di nuovo la nostra Olanda;
Morente ve lo annunzio!

Più tardi, nel 1817, Hendrik Tollens creò il suo componimento, programmatico fin dal titolo, *Wien Neêrlands bloed in de aders vloeit* (*Colui al quale scorre sangue neerlandese nelle vene*), scritto in onore di Guglielmo I, appena risalito sul trono, e inno ufficiale olandese fino al 1932 quando si optò per l'attuale *Wilhelmus*, egualmente orangista in quanto scritto in onore dell'eroe della lotta antispagnola del XVI secolo, Guglielmo d'Orange[18]. L'incipit del componimento esemplifica alla perfezione il tono esaltato di certa produzione tollensiana:

Wien Neêrlandsch bloed in de aders vloeit,
Van vreemde smetten vrij,
Wiens hart voor land en koning gloeit,
Verheff' den zang als wij:
Hij stell' met ons, vereend van zin,
Met onbeklemde borst,
Het godgevallig feestlied in
Voor vaderland en vorst.[19]

Colui al quale scorre sangue neerlandese nelle vene,
Libero da macchia straniera,
Con il cuore in fiamme per la patria e per il re,
Alzi il suo canto insieme a noi:
Intoni con noi, con animo concorde,
Con il cuore libero,
Il canto di festa gradito a Dio
Per la patria e per il re.

---

[17] W. BILDERDIJK, *Hollands verlossing*, Haarlem, Bohn, 1813, p. 93.

[18] Recentemente 'riscritto' in chiave polemica contro il governo Rutte, in carica dal 2010 grazie al sostegno esterno del partito xenofobo e populista di Geerd Wilders, dal *poeta laureatus* Ramsey Nasr. Cfr. M. PRANDONI, *Poesia in neerlandese (da Olanda e Fiandre). Notizie da nessun luogo* in F. CIOMPI (a cura di), *2010. L'annuario mondiale della poesia*, I Quaderni di Soglie, Supplemento a «Soglie», XII, 2, 2011, pp. 268-279, p. 271.

[19] H. TOLLENS, *Volkslied* in *Volksliederen*, Amsterdam, Hengst, 1817, p. 3.

Ma ancor prima di Bilderdijk e Tollens, va ricordato qui Jan Frederik Helmers, che nel 1812 si era cimentato in un componimento in cui ripercorreva tutti i momenti più importanti e le figure più eroiche della storia olandese, in ottica fortemente nazionalista e antifrancese che gli valse la censura imperiale al momento della pubblicazione. Nel suo *De Hollandsche natie* (*La Nazione Olandese*) Helmers passa in rassegna con stile ridondante – la poesia all'epoca si declamava spesso in gruppo e aveva nella ripetizione uno dei suoi tratti imprescindibili – la lista degli oppressori storici degli olandesi – i Romani, gli spagnoli e, ovviamente, i francesi – e la ricca schiera degli eroi che avevano difeso e dato lustro all'Olanda – da Guglielmo d'Orange al principe Maurizio di Nassau, dall'ammiraglio Michiel de Ruyter all'esploratore Willem Barentsz, dai poeti Joost van den Vondel e P.C. Hooft all'astronomo e fisico Christiaan Huygens, dal giurista Ugo Grozio al filosofo Baruch Spinoza. Helmers unisce inoltre tutte queste figure in sei canti, ciascuno dei quali dedicato ad una delle qualità morali del popolo olandese. Il coraggio, l'esperienza nella navigazione, lo studio delle scienze, la pratica delle arti e la moralità sono ciò che fa degli olandesi uno dei riferimenti storico-culturali del mondo[20].

In tutta questa produzione nazionalistica, ben poche parole vennero spese sui Paesi Bassi meridionali, il Belgio, nonostante il tono 'unitario' della citazione di Tollens. Non deve quindi sorprendere che la creazione del Regno Unito dei Paesi Bassi sia stata vissuta dall'*élite* culturale e politica olandese essenzialmente come un'annessione, un'aggiunta territoriale che non poteva mettere in discussione la superiorità culturale olandese. Non mancarono ovviamente eccezioni. Lo stesso Bilderdijk, ad esempio, in alcuni componimenti d'occasione si espresse sull'unione di Belgio e Olanda con toni positivi e pieni di speranza[21]. Ma non si trattò in pratica che di aggiustamenti incidentali che non intaccarono la triade Olanda-Orange-protestantesimo che rendeva di fatto impossibile quell'amalgama profondo che Guglielmo I desiderava. In altre parole, nei Paesi Bassi la definizione di un'identità nazionale basata sulla selezione e canonizzazione dei grandi momenti storici di un popolo e dei propri avi aveva già avuto luogo in opposizione alla dominazione francese ed era rimasta negli anni successivi sostanzialmente immutata. Anche lo *choc* del 1830 portò sì ad un blocco creativo delle arti e lettere olandesi, ma non ad un loro cambiamento profondo. *Camera Obscura*, al di là del tono

---

[20] J.F. HELMERS, *De Hollandsche natie*, L. JENSEN-M. VAN HATTUM (a cura di), , Nijmegen, Vantilt, 2009.

[21] A. DEPREZ, *Bilderdijk, Willem* in R. DE SCHRYVER (a cura di), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt: Lannoo, 1998, pp. 496-497.

spesso ironico, contiene una celebrazione della borghesia olandese che s'inserisce in una lunga tradizione di elogio delle virtù domestiche delle donne e dell'intraprendenza commerciale degli uomini, che tanto stuzzicava i gusti dei lettori e che in certo senso sarebbe stata impossibile senza l'ondata di romanticismo che l'aveva preceduta.

Altrettanto chiare appaiono a questo punto le ragioni che portarono invece al successo di un tipico prodotto del romanticismo storico-nazionalista nelle Fiandre. Il neonato Belgio mancava di quello che i vicini settentrionali possedevano già da tempo: un'identità storica e una cultura nazionale. *De Leeuw van Vlaanderen* fu in grado di fornire le basi per potersi muovere in questa direzione. Le Fiandre venivano indicate come la culla del Belgio – un'idea che un secolo più tardi tanto avrebbe ispirato il celebre storico francofono Henri Pirenne –, la lotta antifrancese diventava la ragion d'essere e il tratto distintivo del popolo belga, l'utilizzo del neerlandese rompeva l'associazione all'epoca non inusuale tra neerlandese e Orange e quindi tra neerlandese e atteggiamento antipatriottico, facendo anche delle classi popolari fiamminghe dei 'perfetti Belgi'. Il permanere dell'uso del francese come unica lingua ufficiale del Paese avrebbe rafforzato nel corso del tempo un'interpretazione nazionalista fiamminga del romanzo di Conscience, confermando paradossalmente, anche a decenni di distanza dalla prima edizione, la forza identitaria di *De Leeuw van Vlaanderen*, in grado di contribuire nel contempo all'idea di un Belgio plurale e alla nascita di uno specifico senso nazionale fiammingo.

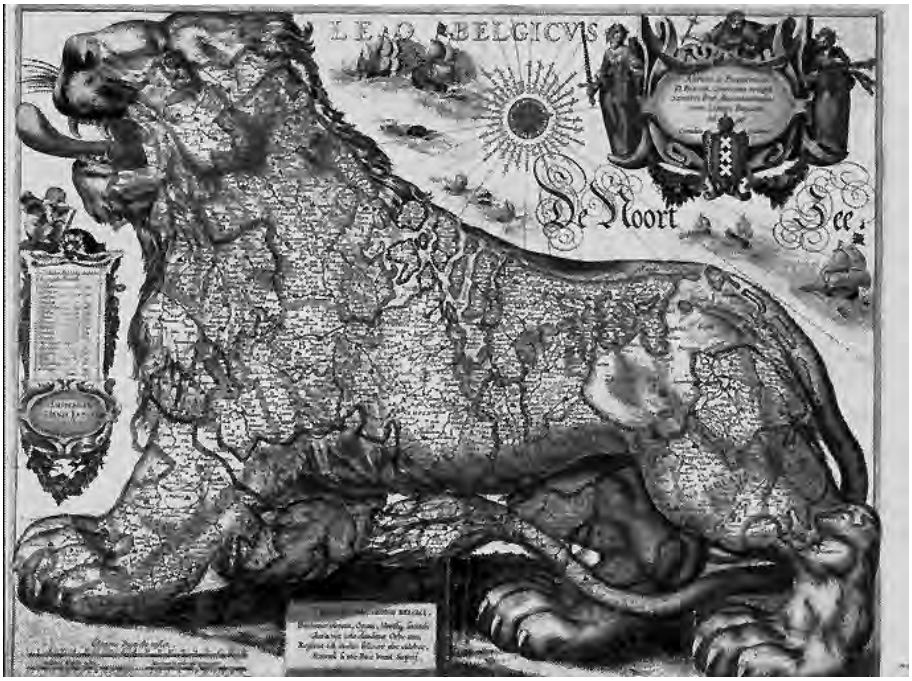


Fig. 1. Hendrik Doncker, *Leo Belgicus*, seconda metà sec. XVII, riproduzione: Universiteitsbibliotheek Groningen

ROBERTO DAGNINO

LA LETTERATURA OLANDESE ALLO SPECCHIO
LA RIVISTA «DE GIDS» DALL'OTTOCENTO A OGGI

Il contesto storico

La crisi identitaria in cui piombò la cultura olandese dopo il fallimento dell'esperienza del Regno Unito dei Paesi Bassi (1815-1830) e la perdita dei territori belgi si trovò rispecchiata non solo nella scarsa e poco innovativa produzione letteraria dei primi anni Trenta, caratterizzata da forti tratti autarchici e classicistici e da una sostanziale chiusura al romanticismo, ma anche nel panorama del giornalismo e del periodismo di quel periodo. Da più parti si invocava la fondazione di una vera e propria 'rivista nazionale' che si aprisse agli spiriti migliori del tempo e divenisse così punto di riferimento per la letteratura, le arti, la politica, la storia come pure le scienze esatte. In altre parole, un punto di incontro per la cultura 'alta', in gran parte accademica, che si veniva delineando in quel periodo. Se l'obiettivo fu a lungo mancato, ciò è da imputarsi essenzialmente alle fratture ideali e ideologiche che ancora troppo profondamente dividevano la società olandese. La contrapposizione tra classicisti e romantici, tutt'altro che sconosciuta anche nel resto d'Europa, e quella tra giornalisti e autori aperti alle influenze straniere e coloro che assumevano invece un tono più nazionalista rendevano di fatto impossibile elaborare una formula redazionale che soddisfacesse tutti[1].

La nuova guida della cultura olandese

Una certa funzione unificatrice svolgeva fin dal 1761 la rivista «Vaderlandsche Letteroefeningen» («Esercizi di Letteratura Patria») che da sempre manteneva una linea conservatrice e prudente – grigia, insipida, secondo i detrattori[2] – radicalizzandosi nel corso dell'Ottocento su posizioni fermamente antiromantiche. Diversi furono nel corso del tempo i tentativi di offrire un'alternativa, ma tutti si rivelarono più o meno estemporanei. «De Mu-

---

[1] R. AERTS, *De Gids sinds 1837*, Den Haag/Amsterdam, Letterkundig Museum/Meulenhoff, 1987, pp. 8-9.

[2] M. MATHIJSEN, *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880*, Nijmegen, Vantilt, 2004, p. 152.

zen» («Le Muse») non superò ad esempio i sei numeri, apparsi tra il 1834 e il 1835. Obiettivo della redazione di questa rivista, tutta composta da giovani autori tra cui Everhardus Potgieter, Reinier Bakhuizen van den Brink e Nicolaas Beets, era pubblicare recensioni letterarie ed artistiche che si ispirassero a principi, comuni a tutti i collaboratori, chiaramente identificabili dai lettori e quindi oggettivi da un punto di vista critico. Il principale ispiratore di questo orientamento fu il giovane cofondatore Arnoud Drost, convinto sostenitore dell'idea che l'apertura delle lettere olandesi al romanticismo europeo, e in particolare ai modi e alle forme del romanzo storico, potessero far tornare i Paesi Bassi alle glorie e al prestigio del Secolo d'Oro. La prematura scomparsa del ventiquattrenne Drost nel 1834 fece naufragare rapidamente l'impresa di «De Muzen», ma la sua convinzione che la storia e la letteratura dovessero essere lo stimolo per il risveglio della cultura olandese continuò ad esercitare una forte influenza sugli altri redattori della rivista.[3] La pur breve esperienza di «De Muzen» permise quindi a Potgieter, Bakhuizen van den Brink e Beets di far tesoro dell'esperienza maturata e di ritentare l'avventura poco tempo dopo – quando l'occasione si ripresentò – con maggiore successo[4].

A seguito dell'ennesima polemica – verso la metà del 1836 – tra le «Letteroefeningen» e altre effimere pubblicazioni sulla necessità o meno di aprirsi agli influssi culturali dei paesi vicini, nella fattispecie sulla qualità delle incisioni ed illustrazioni realizzate da artisti stranieri, l'editore Beijerinck prese contatto con Christianus Robidé van der Aa, già noto come redattore di almanacchi, e con Potgieter per l'avvio di una nuova rivista, con l'obiettivo esplicito di fare da controcanto al conservatorismo delle «Letteroefeningen»[5]. Il primo numero di «De Gids», apparso nell'agosto dello stesso anno, si apriva con il prospetto redazionale in cui veniva enunciata la filosofia della neonata rivista[6]. Come appariva chiaro fin dal titolo, il mensile aspirava a diventare quella 'guida' della cultura olandese che da più parti veniva invo-

---

[3] *Ivi*, p. 33. Nella breve opera di Drost furono soprattutto il romanzo storico *Hermingard van de Eikenterpen* (1832), che narra della conversione al cristianesimo della tribù germanica dei Batavi nel IV secolo, e la raccolta *Schetsen en verhalen* (*Schizzi e racconti*), uscita postuma nel 1835-1836, ad essere a lungo considerati come modelli di riferimento e pietre di paragone per i romanzi storici olandesi successivi.

[4] W. VAN DEN BERG-P. COUTTENIER, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam, Bert Bakker, 2009, p. 36.

[5] M. MATHIJSEN, *Amsterdam: Leliegracht 25. De Gids en het blijvend debat* in J. BANK-M. MATHIJSEN (a cura di), *Plaatsen van herinnering. Nederland in de negentiende eeuw*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, pp. 112-114.

[6] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 9-10.

cata ormai da diverso tempo. Grande attenzione era riservata alla letteratura, sia attraverso la pubblicazione di racconti, poesie, saggi ed estratti inediti – nella sezione *Mengelingen* (*Varia*) – sia tramite la recensione di quanto veniva dato alle stampe nel corso del tempo – nella sezione *Beoordelingen* (*Giudizi*) – il tutto sulla base di rigorosi criteri critici che trovassero fondamento nell'approccio imparziale al testo e nell'apertura a contributi ed opinioni anche divergenti in materia di politica o religione[7]. Per circa un decennio «De Gids» restò l'unica rivista 'di cultura generale' (*algemeen-cultureel*) del panorama editoriale olandese, occupando quindi di fatto un monopolio assoluto del genere della critica letteraria che la redazione aveva contribuito a introdurre e far riconoscere come genere letterario con le sue regole e le sue finalità anche in Olanda[8].

Nazionalismo, liberalismo e protestantesimo: De Gids *con Potgieter*

A tradurre in pratica questi principi furono soprattutto Potgieter, a casa del quale, ad Amsterdam, si tenevano gli incontri redazionali[9], e Bakhuizen van den Brink, che venne cooptato quasi subito nella redazione. I due si occuparono soprattutto di letteratura, secondo la convinzione tradizionale che la vedeva al vertice della produzione culturale. L'aspirazione a fare di «De Gids» una guida per i lettori e, soprattutto, uno stimolo per la coscienza critica degli autori, portò nei primi anni di pubblicazione a numerose stroncature, con lo scopo dichiarato di risvegliare gli scrittori nederlandesi dal loro torpore e di farli migliorare alla luce degli errori commessi[10]. Ciò emerge chiaramente dalla recensione di Bakhuizen van den Brink del romanzo storico *De roos van Dekama* (1836, *La rosa di Dekama*) di Jacob van Lennep, che ricostruisce l'amicizia tra due cavalieri dell'esercito olandese all'epoca della guerra del conte d'Olanda contro i Frisoni nel XIV secolo. Nonostante l'apprezzamento – in un'ottica di accrescimento della conoscenza storica del grande pubblico – per la collocazione storica della vicenda narrata, il romanzo venne comunque bocciato quale esempio di ciò che la 'letteratura nazionale' non doveva essere. Esso recuperava e popolarizzava infatti una delle fasi storiche – il Medioevo, periodo cattolico per definizione – meno 'olande-

---

[7] T. JACOBI-J. RELLEKE, *De leus van vooruitgang! Het literaire program van De Gids onder Potgieter en Bakhuizen van den Brink*, «De Negentiende Eeuw», XIX, 1995,, pp. 222-236.

[8] M. MATHIJSEN, *Nederlandse literatuur*, cit., p. 150.

[9] M. MATHIJSEN, *Amsterdam: Leliegracht 25*, cit., p. 109.

[10] T. JACOBI-J. RELLEKE, *De leus van vooruitgang!*, cit., p. 223.

si' della storia. Altri autori avrebbero fatto meglio ad imparare dagli errori di Van Lennep, celebrando piuttosto i momenti di gloria del Seicento olandese[11]. Ciò che la redazione comunque sanciva con l'attenzione rivolta al romanzo storico di Van Lennep era la consacrazione della storia come strumento di (ri)costruzione dell'identità nazionale e della prosa come genere letterario, di valore pari alla poesia, dalle chiare potenzialità artistiche e didattiche. La flessibilità stilistica, narrativa ma anche di definizione psicologica dei personaggi offerta dal romanzo ne faceva, a patto di saperne fare tesoro, una forma letteraria moderna e al passo con la mentalità borghese che ormai si annunciava[12].

Sebbene «De Gids» intendesse presentarsi come alternativa alle «Letteroefeningen», anche la nuova rivista non rifuggì un certo nazionalismo. I riferimenti alla storia nazionale e alla speranza di tornare alla gloria del Seicento – un *topos* nella cultura olandese già dal Settecento – ne sono un indizio visibile. Così come è indicativo della collocazione politica della rivista il desiderio di lasciare spazio anche ad opinioni e punti di vista contrastanti tra loro. Nonostante l'imparzialità programmatica, «De Gids» mostrò a partire dagli anni Quaranta – nel 1841 l'editore Van Kampen era subentrato a Beijerinck – grande entusiasmo per il liberalismo di Johan Thorbecke, giurista, docente di diritto pubblico e membro della Camera Bassa del parlamento olandese, che a partire dal 1844 si impegnò costantemente per una riforma della costituzione che riconoscesse il parlamentarismo e la monarchia costituzionale ed ampliasse le libertà pubbliche, in particolare quella economica e religiosa. Questa visione non era soltanto il prodotto del clima culturale del tempo, che non è azzardato definire rivoluzionario dal momento che la nuova costituzione venne infine approvata nell'anno 1848, ma anche delle personali convinzioni di Thorbecke, assertore di un'idea di progresso fondata sul pieno riconoscimento delle libertà fondamentali, ivi comprese quelle economiche, considerate condizione necessaria per stimolare la creatività e l'imprenditorialità che avevano già reso grande l'Olanda nel corso del Seicento[13]. Appoggiando apertamente questa corrente di pensiero e la politica seguita da Thorbecke dopo la nomina a primo ministro (1849-1853), «De

---

[11] *De Roos van Dekama. Een verhaal uitgegeven door Mr. J. van Lennep*, «De Gids», Amsterdam: Beijerinck, 1837, I, pp. 331-345 e 399-409; R. AERTS, *De letterheren*, Amsterdam, Meulenhoff, 1997, p. 117. Per una recente edizione di *De Roos van Dekama* cfr. J. VAN LENNEP, *De Roos van Dekama: een verhaal*, J. VAN DER WIEL (a cura di), Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 2003.

[12] R. AERTS, *De Gids*, cit., p. 16.

[13] J. ROMEIN-A. ROMEIN, *J.R. Thorbecke* in ID., *Erflaters van onze beschaving*, Amsterdam/Antwerpen, Querido/Wereldbibliotheek, 1959, pp. 668-669.

Gids» coltivava sì un certo nazionalismo nei propri lettori, ma con una proiezione verso il futuro, con un atteggiamento progressista che auspicava il cambiamento e l'apertura ad influenze anche eterodosse[14]. Tale atteggiamento, sebbene caratterizzato da una certa prudenza, è rintracciabile anche in campo teologico. «De Gids» s'interessò soprattutto ai dibattiti interni alla Chiesa Riformata d'Olanda e al protestantesimo più in generale, rispecchiando una certa idea tradizionale di 'olandesità', ma anche qui non senza accenti innovativi, tra cui la scelta di ospitare anche contributi di scrittori e intellettuali cattolici.

L'approvazione della nuova costituzione segnò di fatto un graduale ma inesorabile riorientamento di «De Gids» verso l'attualità e la saggistica. La sezione *Mengelingen* crebbe a vista d'occhio a scapito delle *Beoordelingen*, che mantennero comunque tutta la loro autorevolezza. Il nuovo corso venne ispirato da Gerrit de Clerck, che a partire dalla fine degli anni Quaranta divenne uno dei collaboratori di punta della rivista, oltre che animatore del partito liberale. Il suo progetto mirava a fare di «De Gids» una pubblicazione su modello inglese o francese, vale a dire una pubblicazione davvero *algemeen-cultureel*, che dedicasse quindi spazio a tutti i settori dello scibile umano. Anche la letteratura fiamminga e la posizione del neerlandese in Belgio cominciarono, proprio su impulso di De Clerck, a essere regolarmente discusse sulle pagine di «De Gids», che da quel momento ospiterà regolarmente contributi di autori fiamminghi, in nome dell'unità culturale e linguistica, da custodire al di là dei confini politici[15].

Sul fronte politico, la rivista conobbe una certa – moderata – radicalizzazione, ispirata però sempre al desiderio di stimolare la creatività, la mentalità imprenditoriale e il senso civico e di appartenenza del pubblico, considerati condizioni chiave per la rinascita del Paese. Apparvero contributi che chiedevano l'allargamento del censo elettorale, si cominciò a parlare di suffragio universale, si ribadì la fiducia nelle virtù del libero mercato arrivando anche ad opporsi agli aiuti statali ai poveri, che avrebbero dovuto essere sostenuti solo dalla filantropia dei singoli, si chiese una più netta separazione tra lo Stato e la Chiesa Riformata, che continuava informalmente a mantenere una posizione di prestigio nella società olandese, e si condannò la schiavitù nelle colonie, chiedendo l'accesso della popolazione locale ad un'istru-

---

[14] W. VAN DEN BERG-P. COUTTENIER, *Alles is taal geworden*, cit., p. 208.

[15] H.J. ELIAS, *Geschiedenis van de Vlaamse gedachte 1780-1914*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1971, II, pp. 218 e 225-226; la posizione filofiamminga era condivisa da Potgieter mentre Bakhuizen van den Brink propendeva per una cultura nazionale olandese in senso (anche geograficamente) più ristretto.

zione di livello occidentale. Fu su queste basi che Pieter Veth, storico ed etnologo all'università di Leida, salutò con grande entusiasmo l'uscita del romanzo *Max Havelaar* (1860) con cui Multatuli – pseudonimo di Eduard Douwes Dekker – puntava il dito contro la condizione di puro sfruttamento economico in cui versava la popolazione giavanese[16]. È importante sottolineare come Multatuli costituisca uno dei primi e più importanti esempi di 'dissidente', di intellettuale militante delle lettere olandesi, costantemente alla ricerca di posizioni anticonformiste, di un impegno politico e sociale controcorrente e di uno stile altamente personale, caratteristiche queste che gli attirarono in molti casi aspre critiche e lo trascinarono in accese polemiche[17]. Il già citato Veth e Petrus van Limburg Brouwer furono inoltre autori di dettagliati articoli sulla cultura, il folclore, le lingue e la spiritualità del Vicino e dell'Estremo Oriente[18]. Anche sul piano filosofico-teologico non mancarono le aperture, parallele all'aumento dello spazio dedicato alle scienze naturali. L'imporsi delle tendenze storiciste in ambito protestante e il crescente successo del positivismo giocarono in questo quadro un'influenza fondamentale[19], scatenando diverse polemiche tra i collaboratori più conservatori, ma risvegliando indubbiamente l'interesse del pubblico. Tra il 1858 e il 1864, la rivista raggiunse la cifra per quel tempo ragguardevole di ottocento abbonati [20].

Nel 1852 fece il suo ingresso in redazione Conrad Busken Huet che andò a curare e a ridare lustro alle pagine della critica letteraria. Anche l'interesse per la poesia tornò a crescere. Potgieter e Busken Huet formarono fino al 1865 una coppia indissolubile che ebbe voce in capitolo su tutta la gestione della rivista. Furono anni in cui la rivista, sulla scia del ritorno di Thorbecke alla guida del governo (1862-1866), riscoprì diversi suoi cavalli di battaglia in campo politico, ribadendo incessantemente la difesa della libertà di espressione, della libertà economica e commerciale e invocando un ritorno allo spirito del 1848. In nome proprio di queste libertà di cui «De Gids» voleva essere l'esemplificazione concreta sul fronte intellettuale, Potgieter diede il proprio *fiat* nel 1865 ad una recensione e ad un articolo (apparsi anonimi) di Bu-

---

[16] P.J. VETH, *Multatuli versus Droogstoppel*, «De Gids», XXIV, 1860, pp. 58-82 e 233-269; R. AERTS, *De Gids,* cit., pp. 32-41. Per la traduzione italiana del romanzo cfr. MULTATULI, *Max Havelaar ovvero Le aste del caffè della Società di Commercio olandese*, Milano, Iperborea, 2007

[17] F. RUITER-W. SMULDERS, *Literatuur en moderniteit in Nederland*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 1996, pp. 91-96.

[18] R. AERTS, *De Gids,* cit., p. 62.

[19] *Ivi*, p. 44.

[20] *Ivi*, p. 32.

sken Huet. Nella prima si ridicolizzava un piccolo almanacco uscito quello stesso anno, ma implicitamente anche la famiglia reale in onore della quale era stato pubblicato[21]. Nel secondo, Huet si occupava invece delle qualità oratorie dei membri della Camera Bassa per attaccare di fatto tutto il sistema politico, reo di essersi trasformato in una repubblica divisa in fazioni con un re al posto del presidente[22].

La polemica che ne seguì – per quello che venne interpretato come un doppio attacco al re e al parlamento – portò all'isolamento di Potgieter e Busken Huet all'interno della redazione, che aveva letto i contributi solo a pubblicazione avvenuta. I due si sentirono sempre meno a casa nella 'loro' rivista e decisero di rassegnare le dimissioni[23].

Cinquant'anni portati male

Con l'uscita di scena dell'ultimo fondatore ancora in redazione, nel 1865, De Gids mutò a poco a poco carattere, tornando a concentrarsi su temi extraletterari. Ciò ne accrebbe l'autorevolezza sul fronte storico e politico ma la lasciò insensibile ai cambiamenti che si annunciavano nelle lettere. Si ritenne raggiunto l'obiettivo di formare una cultura borghese liberale e si optò pertanto per un tono informativo, piuttosto che didattico. Scopo era non più formare, ma informare sulle novità e i temi caldi dell'attualità teologica, filosofica, socio-economica e politica.

Parallelamente alla critica della struttura economica coloniale, «De Gids» abbandonò anche la forma tipica del liberalismo ottocentesco, che esaltava il protezionismo, passando a chiedere una sempre maggiore apertura e un coordinamento internazionale dei flussi mercantili. Sul fronte politico, venne di fatto recepita quella che era stata la critica di Busken Huet. Il sistema parlamentare appariva sempre più dominato da partiti e notabilati – in particolare quelli confessionali, cattolici e protestanti, entrambi accesamente antiliberali – che ne bloccavano il funzionamento, limitando l'indipendenza dei parlamentari ed impedendo soprattutto una piena realizzazione del liberalismo costituzionale voluto da Thorbecke nel 1848[24]. Questo appello per un ritorno alla libertà del 1848 si fondava anche sulla convinzione di molti col-

---

[21] C.B. HUET, *Een avond aan het hof*, «De Gids», XXIX, 1865, pp. 115-131.

[22] *De Tweede Kamer en de Staatsbegroting voor 1865*, «De Gids», XXIX, 1865, XXIX, p. 42-63; R. AERTS, *De letterheren*, cit., p. 297.

[23] S. BAKKER, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1985, p. 28.

[24] R. AERTS, *De letterheren*, cit., pp. 347-354.

laboratori di «De Gids» che fosse necessario ribadire la vocazione etica e la componente spirituale dell'uomo, l'aspirazione e l'obbligo per ogni essere umano a progredire costantemente verso un mondo più libero e quindi migliore, una prospettiva umanistica che aveva proprio nei partiti cristiani i suoi oppositori più convinti. Tale posizione idealista fu sostenuta in particolare da Allard Pierson e non mancò d'incontrare voci contrarie, tra cui quella fortemente deterministica di Samuel van Houten, secondo il quale l'idea di un progresso costante non può che essere illusoria dal momento che la società e la massa limitano l'individuo più di quanto questo sia in grado di guidarle[25]. Sul piano letterario, ciò significava scegliere tra un intento moralistico, di stampo didattico, ed una maggiore attenzione alle tematiche (e alle costrizioni) sociali. In generale si può dire che «De Gids», nel corso degli anni Settanta e Ottanta, si accorse dei cambiamenti e della massificazione in corso nella cultura e nella vita pubblica olandese ed europea, ma lo fece con lo sguardo rivolto al passato, al 1848, al trionfo di un liberalismo elitario e di una borghesia ormai in profondo mutamento[26]. Quest'atteggiamento conservatore è simboleggiato dall'arrivo in redazione nel 1879 di Jacob van Hall, il quale si affrettò ad invitare alcuni collaboratori storici – ma ormai non più giovanissimi – di «De Gids»: tra gli altri, Busken Huet e Beets, che aveva ormai abbandonato lo pseudonimo di Hildebrand del suo periodo realista per diventare pastore protestante[27].

Esemplare in questo contesto fu il numero uscito nel 1886 per celebrare il cinquantesimo anniversario della fondazione della rivista. Nonostante i personaggi di grande caratura che vi contribuirono, tra questi non si contava nessun nome emergente. E questo conservatorismo apparve molto chiaramente nell'opposizione al naturalismo francese alla Zola, accusato di essere decadente e immorale[28]. La stessa incomprensione venne mostrata nei confronti dei *Tachtigers* (Ottantisti), il gruppo di giovani autori (tra cui spiccavano Willem Kloos, Lodewijk van Deyssel, Herman Gorter, Frederik van Eeden, Albert Verwey) che intorno al 1880 cominciò a chiedere il rinnovamento della letteratura e delle arti olandesi attraverso una rivista propria che programmaticamente fu battezzata «De Nieuwe Gids» («La Nuova Gui-

[25] R. AERTS, *De Gids*, cit., p. 64.

[26] Per la nascita delle prime formazioni partitiche liberali cfr. R. AERTS, *De letterheren*, cit., pp. 534-535.

[27] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 73-74.

[28] R. AERTS, *De letterheren*, cit., p. 514.

da»)[29]. Che «De Gids» fosse quindi parte integrante, anzi il simbolo stesso, di quell'*establishment* di *dominee-dichters* (poeti-predicatori, dai toni fortemente moralistici, come Nicolaas Beets) ormai privo di slanci, contro cui si scagliava la nuova generazione, è del tutto evidente. Ma il pungolo che questa generazione rappresentò non venne pienamente compreso dalla 'vecchia guida'. La produzione poetica degli Ottantisti venne bollata come promettente ma ancora immatura e troppo esuberante. L'*engagement* letterario di quest'avanguardia – che sosteneva il principio dell'*art pour l'art* e la superiorità dell'artista e dei suoi sentimenti sulla forma tradizionale e sugli intenti moralistici – si accompagnava in molti casi anche all'impegno politico e all'attenzione per la cosiddetta 'questione sociale', che a fine Ottocento era divenuta ormai di esplosiva attualità in tutta Europa[30]. Anche «De Gids» pubblicò alcuni contributi di Hendrik Quack e del deputato liberale Pieter Cort van der Linden, di lì a poco ministro della giustizia, nei quali si cercava un'alternativa liberale al puro capitalismo ma anche al socialismo rivoluzionario, ma si trattò di contributi isolati e in gran parte inascoltati. In questo senso, si può dire che se «De Gids» era ancora portavoce di buona parte della borghesia liberale del tempo, arrivando nel 1889 ad avere millesettecento abbonati, di certo non lo era della sua parte più innovatrice. Lodewijk van Deyssel, uno dei mattatori del gruppo degli Ottantisti, definì salacemente Van Hall (e con lui implicitamente la rivista che questi dirigeva) un «luogo comune ambulante» («aangekleede gemeenplaats»), l'emblema dell'incapacità di rinnovarsi di «De Gids» e del pubblico che la seguiva[31]. La replica della redazione, da attribuire verosimilmente a Van Hall, nel numero del 1886, confermò le accuse, più che smentirle:

> Versche stappen, frissche kunst – mag de oude *Gids* daar nog van spreken? Is hij niet verouderd, de vijftigjarige, en wordt het niet tijd dat hij de plaats ruime voor die jongeren, die hem reeds meer dan een jaar geleden door de oprichting van een *Nieuwe Gids* […] een wenk hebben gegeven? […] Wij gevoelen ons niet onmisbaar; maar wij hebben nog levenslust genoeg, wij stellen nog genoeg belang in de grootere en kleinere vragen, welke zich telkens weer voordoen op het veld van letteren, van kunst en van wetenschap, om met op-

[29] L'ironia della sorte volle che ben presto anche «De Nieuwe Gids» conoscesse divisioni ideali e spaccature interne alla redazione non dissimili da quelle che regolarmente affliggevano «De Gids». Alla nuova 'guida' queste fratture risulteranno però alla lunga fatali. Non senza vuoti e sospensioni delle uscite, «De Nieuwe Gids» uscì per l'ultima volta nel 1943, cfr. S. BAKKER, *Literaire tijdschriften*, cit., pp. 44-48.

[30] *Ivi*, pp. 46-48.

[31] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 83-84.

> gewektheid voort te werken aan de taak, welke het prospectus van 1836 omschreef, en die wij nog als de taak van *de Gids* beschouwen: "het schoone huldigend waar hij het vindt, onafgebroken te waken voor de eer onzer letterkunde".[32]

> Passi nuovi, aria fresca – la vecchia *Guida* può ancora usare queste parole? Non sarà troppo invecchiata, questa cinquantenne, e non sarà ormai giunto il momento per lei di lasciare spazio ai giovani, i quali fin dalla fondazione di una *Nuova Guida* un anno fa [...] le consigliano di sgombrare il campo? [...] Noi non ci sentiamo indispensabili; sentiamo però di avere ancora sufficiente voglia di vivere e sufficiente interesse per affrontare le sempre nuove domande, grandi e piccole, delle lettere, delle arti e delle scienze e per portare avanti con gioia il compito enunciato nel prospetto del 1836, che noi consideriamo essere ancora la missione di *De Gids*: "Rendere omaggio alla Bellezza dove questa si trova, vigilare senza posa sull'Onore della nostra letteratura".

Van Hall puntava tutto sul successo garantito dallo status che «De Gids» aveva raggiunto nei suoi cinquant'anni di storia. Questa strategia andò però a scapito della funzione di guida della cultura olandese e di *domina* più o meno incontrastata del dibattito pubblico. Accanto a «De Nieuwe Gids», che di fatto aveva rappresentato una prima chiara avvisaglia, pur di breve durata a causa dei dissidi interni, del cambiamento del panorama letterario, dopo il 1890 comparvero sulla scena anche il «Tweemaandelijksch Tijdschrift» («Rivista Bimestrale») degli ottantisti Albert Verwey e Van Deyssel, sempre più orientati verso il simbolismo, e «Van nu en straks» («Dell'ora e del poi»), grosso modo la versione fiamminga (con accenti nazionalisti) di «De Nieuwe Gids». Ma una ventata di novità fu soprattutto portata da «De Amsterdammer» – poco dopo ribattezzato «De Groene Amsterdammer» per il colore verde della copertina e a tutt'oggi pubblicazione di riferimento dei settori liberal-socialisti dell'*élite* olandese – e dalle socialisteggianti «De Nieuwe Tijd» («Il Tempo Nuovo») e «De Jonge Gids» («La Giovane Guida»)[33]. Queste nuove riviste costituirono una concorrenza assai potente per «De Gids», che in quegli anni finì da un lato per appaltare a queste nuove pubblicazioni il compito di scoprire e far maturare nuovi talenti, molti dei quali sarebbero poi stati accolti su «De Gids» solo una volta affermatisi, dall'altro per accodarsi alle posizioni dei concorrenti, più innovative in campo sociale e politico[34]. Preso fra questi due fuochi, Van Hall decise di aprire la rivista a nuove voci. Oltre al già citato Cort van der Linden, che sarebbe diventato primo

[32] *Letterkundige kroniek. Uit de geschiedenis van de Gids*, «De Gids», L, 1886, L, p'p. 583-584.
[33] R. AERTS, *De letterheren*, cit., p. 532.
[34] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 90-91.

ministro nel 1917, fece il suo ingresso in redazione Louis Couperus, all'epoca già noto (e controverso) per i forti accenti mistici e sensuali dei suoi romanzi. La condanna da parte di diversi lettori dei lavori di Couperus, che in diverse lettere alla redazione vennero esplicitamente definiti 'pornografici', pericolosi per la moralità della gioventù e del pubblico femminile, spinse poi il celebre scrittore ad abbandonare la rivista[35]. Il nuovo corso aperto da Van Hall non ne risultò però rallentato. A cavallo del nuovo secolo Cort van der Linden proclamò sempre più apertamente la necessità di un intervento regolatore dei poteri pubblici in economia per moderare il capitalismo ed alleviare la eccessiva sperequazione sociale[36]. Parallelamente, Conrad van Deventer pubblicò uno degli articoli più famosi della storia del giornalismo olandese, *Een eereschuld* (*Un debito d'onore*), in cui si invocava un gesto riparatore da parte del governo olandese nei confronti delle colonie delle Indie orientali – le cui terre e la cui popolazione erano sfruttate da secoli per il puro beneficio interno della madrepatria – sotto forma d'investimenti nell'istruzione e nelle infrastrutture e di un ampliamento dell'autogoverno e dell'autonomia[37]. Si registrarono inoltre anche i contributi di autrici, tra cui un pezzo a firma di Aletta Jacobs, la prima donna laureata in medicina nella storia dei Paesi Bassi, in cui si enunciavano obiettivi ed importanza del movimento di emancipazione femminile[38].

Tra neutralità ed occupazione

Con l'aumentare delle tensioni politico-diplomatiche che portarono nel 1914 alla Prima Guerra Mondiale, «De Gids» tornò a rivolgere sempre più attenzione all'attualità e alla politica. In questo ebbe grande influenza lo storico Herman Colenbrander, sostenitore dell'idea che solo cavalcando l'attualità la rivista potesse tornare ad essere la guida dell'opinione pubblica. È in questo quadro che apparve lo scritto *De roeping van Holland* (*La vocazione dell'Olanda*) in cui Cornelis van Vollenhoven si interrogava sul ruolo e sull'influenza di un Paese piccolo come i Paesi Bassi nel contesto internazionale, una domanda che mantiene a tutt'oggi la sua attualità[39]. La scelta di neutralità compiuta dal governo olandese nel 1914 trovò un convinto ap-

---

[35] *Ivi*, pp. 95-96.
[36] *Ivi*, p. 97.
[37] C.Th. VAN DEVENTER, *Een eereschuld*, «De Gids», LXIII, 1899, pp. 205-257.
[38] A. JACOBS, *Het doel der vrouwenbeweging*, «De Gids», LXIII, 1899,, pp. 503-522.
[39] C. VAN VOLLENHOVEN, *De roeping van Holland*, «De Gids», LXXIV, 1910, pp. 185-204.

poggio sulle pagine di «De Gids», che però non mancò, per voce di Colenbrander, di esprimere il proprio sostegno al Belgio occupato dai tedeschi e di attribuire la responsabilità della guerra a Germania e Austria[40].

Nel corso del conflitto, entrarono in redazione o iniziarono a contribuire alla rivista storici del calibro di Johan Huizinga e Pieter Geyl, che diedero a «De Gids» una sensibile impronta storica, con pezzi sui Primitivi Fiamminghi, sul Rinascimento italiano, sulla storia olandese e inglese oltre che sull'attualità politica, di norma in ottica antisocialista[41]. Nel corso degli anni Trenta, sempre più alte si levarono le voci di questi stessi autori a condanna degli attacchi antisemiti, di cui giungeva notizia dalla vicina Germania. L'opposizione al partito olandese filonazista NSB e al suo leader Mussert fu da parte di «De Gids» sempre molto forte, così come convinto fu il sostegno ai governi conservatori presieduti dal protestante ortodosso Hendrikus Colijn[42]. Più incerto fu invece l'atteggiamento verso Mussolini, cui – a detta di Colenbrander – dovevano pur essere riconosciute quelle doti da *leader* che Hitler doveva invece compensare ricorrendo al fanatismo, sebbene innegabili e pericolose fossero le potenzialità violente insite anche nell'ideologia fascista[43]. È da notare che la posizione di «De Gids» quale rivista liberale e moderata si fece in quegli anni ancor più difficile per la crescente polarizzazione della società olandese, compartimentata nella cosiddetta *verzuiling* (*pillarizzazione*). Si trattava di un fenomeno sociale che caratterizzò la vita pubblica nei Paesi Bassi – e in parte in Belgio – dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Sessanta del XX secolo, a causa del quale i cittadini risultavano organizzati in segmenti o 'pilastri' – *zuil* in olandese, *pillar* in inglese – secondo le

---

[40] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 108-110.

[41] *Ivi*, pp. 123-124.

[42] *Ivi*, p. 140. Non mancarono tuttavia neppure pezzi antisemiti e a difesa della neutralità totale e assoluta dell'Olanda, anche di fronte alla scelta - secondo molti più morale che politica - tra Alleati e Asse, cfr. *Ivi*, pp. 144-146.

[43] *Ivi*, pp. 133-137; l'atteggiamento non ostile al fascismo era abbastanza diffuso nei Paesi Bassi, soprattutto negli anni Venti, e nasceva dalla volontà di rivendicare il carattere nobile ed elitario dell'attività culturale unita ad una forte diffidenza verso la 'minacciosa' democrazia di massa. Negli anni Trenta, la nascita di un Asse Roma-Berlino acuì invece la polarizzazione. «De Gids» andò vieppiù sottolineando l'illiberalità anche del fascismo. Alcuni intellettuali aderirono invece convintamente a gruppi filonazisti e dopo il 1940 a movimenti di appoggio all'occupazione tedesca. Ricordiamo per brevità solo Martien Beversluis, poeta con iniziali simpatie socialiste, convertitosi nella seconda metà degli anni Trenta al nazismo, il pittore Erich Wichmann, che aveva vissuto in Italia nel 1923-1924 ed era stato in contatto con Marinetti, e l'editore Alfred Haighton. Per le informazioni riportate in questa nota ringrazio il prof. G. Dorleijn per i preziosi suggerimenti.

rispettive appartenenze ideologiche o religiose: media, scuole e università, sindacati, partiti politici, società sportive e ricreative, ospedali e casse malattia, tutta la vita degli olandesi era compartimentata secondo la loro appartenenza al 'pilastro' socialista, calvinista o cattolico. Il fenomeno aveva ovviamente anche ricadute anche in campo intellettuale dal momento che il sistema educativo e culturale non era immune dagli effetti della *verzuiling*. Di fronte all'entusiasmo socialista o apertamente rivoluzionario di «Nu» («Ora») e «Links richten» («Verso sinistra»), sorpresa dall'impegno protestante di «Opwaartsche wegen» («Vie verso l'alto») e «De werkplaats» («L'officina»), incalzata dalle riviste cattoliche «Roeping» («Vocazione»), «De gemeenschap» («La comunità») e dalle simpatie nazionalsocialiste del gruppo scismatico «De nieuwe gemeenschap» («La nuova comunità»), «De Gids» venne a ritrovarsi negli anni Trenta nella posizione manzoniana del vaso di coccio in mezzo ai vasi di ferro[44]. Le sue posizioni, per quanto motivate e ben approfondite, mancavano inevitabilmente di quella immediatezza che rendeva invece le varie ideologie del tempo particolarmente seducenti. Significativi in questo senso sono i contrasti che dilaniarono la redazione della rivista liberale «Forum», apparsa per la prima volta nel 1932. I membri cattolici della redazione, in particolare il romanziere fiammingo Marnix Gijsen, cercarono nel 1935 di opporsi alla pubblicazione di una novella in cui un parroco si lasciava coinvolgere in un piano di omicidio ed entrarono così rapidamente in contrasto con i colleghi liberali, capitanati dal critico e saggista olandese Menno ter Braak, che rivendicavano l'autonomia dell'artista e più in generale di ogni individuo rispetto alle appartenenze collettive. Il contrasto apparve ben presto non ricomponibile e la rivista dovette chiudere i battenti dopo nemmeno un lustro di pubblicazioni.[45] Se «De Gids» sopravvisse a questa difficile fase, ciò è dovuto in primo luogo alla composizione ben più omogenea della sua redazione, ma senza dubbio anche ad alcuni significativi cambiamenti introdotti dopo la fine della Prima Guerra Mondiale.

Il poeta Adriaan Roland Holst dal 1919 il responsabile di fatto per le pagine letterarie, pubblicando egli stesso studi critici sulla poesia contemporanea, e aprendo le porte, a partire dagli anni Venti, a giovani autori di talento quali Martinus Nijhoff, il fiammingo Karel van de Woestijne, Hendrik Marsman e Gerrit Achterberg per la poesia e la scrittrice Carry van Bruggen,

---

[44] S. BAKKER, *Literaire tijdschriften*, cit., pp. 101-102.

[45] *Ivi*, p. 173; F. RUITER-W. SMULDERS, *Literatuur en moderniteit in Nederland*, cit., pp. 201-202. Per la novella cfr. V. VARANGOT, *Virginia*, «Forum. Maandschrift voor Letteren en Kunst», Rotterdam, Nijgh & Van Ditmaar, V, 1935, pp. 1049-1070

Nescio, Ferdinand Bordewijk e il fiammingo Gerard Walschap per la prosa[46]. Proprio questa divisione di compiti – Colenbrander responsabile per la storia e la politica, Roland Holst per la letteratura – da un lato rappresentò il riconoscimento della specificità e dell'autonomia della letteratura, dall'altro diede a «De Gids» la flessibilità necessaria per tenere alta la propria tradizione di apertura e pluralismo e per superare alcune accuse di plagio che colpirono la redazione in quegli anni. Un ulteriore rinnovamento seguì con l'ingresso di Nijhoff in redazione nel 1926 accanto a Roland Holst e ancor più simbolicamente, vista la tradizione protestante della rivista e del suo pubblico, nel 1934 del cattolico Wilhelmus Asselbergs, meglio noto con lo pseudonimo di Anton van Duinkerken, il cui arrivo fu il frutto dell'accettazione di un concetto di cultura nazionale più pluralista e aperto alle diverse tendenze presenti nella società del tempo[47].

Se nel 1916 «De Gids» poteva annoverare ancora quasi millesettecento abbonati, nel 1936, l'anno del centenario, la cifra era scesa ormai a meno di settecento. Anche le pagine erano state ridotte da duecento circa a poco più della metà. Era chiaro quindi che la rivista aveva perso del tutto la funzione di guida della cultura olandese e che si rendeva urgente una ridefinizione del suo profilo, della sua identità e dei suoi obiettivi[48]. A ritardare la necessità di questo cambiamento ineluttabile intervennero la Seconda Guerra Mondiale e l'occupazione tedesca dei Paesi Bassi. Molte riviste concorrenti di «De Gids»furono più o meno rapidamente chiuse dai nazisti: si pensi a «Groot-Nederland» («Grande Neerlandia») di Louis Couperus e Cyriel Buysse, attenta agli sviluppi letterari nelle Fiandre, e a «Criterium» («Criterio»), che si era specializzata invece prevalentemente nella poesia olandese. «De Gids» poté invece continuare a pubblicare, per quanto ad autonomia fortemente limitata[49]: ciò avvenne non senza polemiche all'interno della redazione. Van Duinkerken e Nijhoff ritenevano infatti impossibile salvaguardare l'identità della rivista nel contesto per definizione illiberale dell'occupazione. Il direttore Johan Buning riteneva invece imprescindibile mantenere vivo il nome «De Gids» nella coscienza degli olandesi. Da qui la sua scelta di entrare nella cosiddetta *Kultuurkamer* ('Camera della Cultura'), imposta dai tedeschi, per evitare la sospensione coatta delle pubblicazioni, un passo che comunque divenne inevitabile nel settembre 1944 per le condizioni di lavoro sempre

[46] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 125-129.
[47] R. AERTS, *De letterheren*, cit., p. 533.
[48] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 140-141.
[49] S. BAKKER, *Literaire tijdschriften*, cit., p. 31.

più difficili e la scarsità di carta e inchiostro nella fase finale e più cruenta del conflitto[50].

Una guida in cerca di una nuova direzione

Il dopoguerra fu animato in Olanda, come nel resto d'Europa, da un grande desiderio di guardare al futuro. Dominavano concetti come ricostruzione e rinnovamento, che portarono anche sul piano editoriale alla nascita di una serie di nuove riviste, tra cui «Podium» («Podio») e «Nieuw Vlaams Tijdschrift» («Nuova Rivista Fiamminga») e dagli anni Cinquanta in poi «Tirade» («Tirata»), «Barbarber», «Hollands Maandblad» («Mensile Olandese»), «Raster» («Griglia») e «De Revisor» («Il Revisore»). «De Gids» ritornò sulla scena nell'ottobre 1945 con tutta la sua grande tradizione alle spalle ma con la stessa redazione del periodo antebellico. Van Duinkerken, Nijhoff, lo stesso Buning, nonostante le difficoltà incontrate per la sua parziale collaborazione con i nazisti, erano ancora tutti lì. Fino alla fine degli anni Quaranta, la rivista manterrà un carattere fortemente accademico, professorale, con pochissimo spazio dedicato alle novità letterarie[51].

Il tanto auspicato rinnovamento arrivò nel 1950 con la fusione con «Ad Interim», nata nel corso della guerra, e il passaggio all'editore De Haan. Le redazioni delle due pubblicazioni si fusero e portarono alla creazione di una redazione estesa di dodici persone. Una scelta che, se da un lato non consentiva sempre decisioni rapide e pacifiche, favorì dall'altro le contaminazioni. È in questo periodo che poeti come Gerrit Achterberg e Gerrit Kouwenaar cominciarono o ripresero a pubblicare su «De Gids» – che rimase il nome anche della nuova rivista –, che furono accolti i primi contributi del belga Hugo Claus, e che si mostrò interesse anche per il lavoro di altri esponenti del movimento Cobra e dei cosiddetti *Vijftigers* (Cinquantisti), inizialmente ospitati da «Podium», favorevoli a sperimentare, in ottica antiborghese, una fusione tra linguaggi artistici differenti in grado di liberare la capacità espressiva dell'artista[52]. Due anni dopo la fusione, le tensioni interne alla redazione

---

[50] R. AERTS, *De Gids*, cit., p. 151.

[51] Tra le eccezioni la collaborazione di S. Vestdijk e di H. Lampo, il quale fu il primo ad aprire gli occhi del pubblico olandese sul talento dello scrittore fiammingo L.P. Boon, che negli anni successivi avrebbe raggiunto la notorietà per i suoi romanzi a tono socialista e pauperistico, cfr. *Ivi*, pp. 156-161.

[52] *Ivi*, pp. 167-168; S. BAKKER, *Literaire tijdschriften*, cit., p. 31; W. VAN DEN BERG-P. COUTTENIER, *Alles is taal geworden*, cit., pp. 108-117 e 205-206.

si fecero tuttavia talmente forti che gran parte dei redattori provenienti da «Ad Interim» abbandonarono la rivista, che contestualmente ritornò anche all'editore Van Kampen. L'ingresso del poeta Eduard Hoornik in redazione permise di non abbandonarsi nuovamente ad un tono professorale, mantenendo l'apertura verso le novità letterarie. Lucebert e Remco Campert per la poesia, Marnix Gijsen per la prosa, il romanziere Simon Vestdijk per la cronaca letteraria divennero collaboratori più o meno assidui. Parallelamente, il numero di articoli scientifici tese a diminuire e soprattutto ad essere raggruppato in speciali numeri tematici, una scelta, come si vedrà, di lungo respiro[53].

Il passaggio all'editore Meulenhoff nel 1962 consentì la creazione di una redazione piccola e di un comitato di redazione senza veri poteri nel quale furono nominati – confinati, si potrebbe dire – tutti i nomi più vecchi di «De Gids», tra cui Van Duinkerken. In questo modo si poté avviare un rinnovamento generazionale senza arrivare ad una aperta sconfessione dei Grandi Vecchi[54]. Il nuovo corso aprì ai giornalisti lo spazio riservato agli accademici, con interviste ai leader mondiali e con articoli sui dibattiti politici e culturali nei paesi stranieri, creando così di fatto un canale di comunicazione tra università e divulgazione che è ancor oggi estremamente produttivo nella cultura olandese. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta, la redazione assunse stabilità nella forma di un gruppo a cinque composto dagli scrittori Harry Mulisch – affiancato per un certo periodo da Claus e da Kouwenaar –, dal saggista Godfried van Benthem van den Bergh, dal sociologo Abram de Swaan, dal critico e poeta Wiel Kusters e dal fisico Hendrik Casimir. Fu in quegli anni che, oltre a riservare costantemente un certo spazio alla letteratura con la pubblicazione di brani dello stesso Mulisch, di poesie di Armando, di componimenti antiapartheid dello scrittore *afrikaans* Breyten Breytenbach, a cui sono da aggiungere due numeri speciali – nel 1975 – dedicati a Amnesty International e al festival di poesia di Rotterdam *Poetry International*, «De Gids» prese a dare alle stampe sempre più frequentemente numeri tematici incentrati sui grandi temi dell'attualità, evitando d'inseguire singoli episodi dell'attualità quotidiana e cercando piuttosto di approfondirne i retroscena e di collocarli in una prospettiva più ampia che coinvolgesse politica, storia, filosofia e dove possibile anche le scienze[55].

---

[53] R. AERTS, *De Gids*, cit., pp. 172-173.

[54] *Ivi*, p. 178.

[55] *De Gids*, Amsterdam, Meulenhoff, 1975, III-IV.

A partire dagli anni Novanta e grosso modo fino ad oggi, «De Gids»pare aver trovato un nuovo *ubi consistam* proprio nella combinazione di uno spazio letterario all'interno di numeri monotematici, una formula che le consente da un lato di restare fedele all'equilibrio tra finzione letteraria e realtà storica ideata già nel 1837, dall'altro di presentarsi in maniera propositiva rispetto agli eventi contemporanei, rappresentando un punto di incontro tra 'specialisti' e lettori interessati ad approfondire l'attualità. La redazione attuale, composta da otto personalità del mondo letterario, artistico, accademico ed editoriale, ha dato alle stampe nel corso degli ultimi anni numeri tematici sulla cultura e la letteratura di paesi come il Sudafrica, la Spagna e la Turchia, su temi sociali, politici ed ambientali di grande peso nel mondo contemporaneo, sull'opera di autori olandesi e stranieri quali Montaigne, Jan Jacob Slauerhoff e Willem Frederik Hermans e concedendosi qua e là anche un numero di *varia* o non a tema (*Themaloos nummer*, *Varianummer*)[56]. Temi variegati, certo, ma non di meno impegnati, di urgente attualità e soprattutto approfonditi in ogni loro aspetto, in rispettosa fedeltà al modello nato ormai quasi due secoli fa. «De Gids», in altre parole, pare aver tratto le dovute lezioni dai propri errori storici ed essere finalmente riuscita a completare il suo lungo processo di adattamento alla società contemporanea.

Quando il presente volume era già in fase di redazione finale e stampa, tra la fine del 2011 e le prime settimane del 2012, «De Gids» si è vista costretta a sospendere le pubblicazioni a causa di problemi finanziari. Frattanto, la proprietà del mensile è stata rilevata dalla società editrice che già pubblica il settimanale «De Groene Amsterdammer» e nell'aprile 2012 ha visto la luce il primo numero di «De Gids» nuova veste. I prossimi mesi riveleranno quale sarà il corso che sceglierà di seguire la nuova compagine redazionale, ridotta a cinque personalità del mondo letterario, accademico e giornalistico olandese.

[56] Per una lista completa dei numeri degli ultimi anni cfr. l'archivio online su http://www.literairtijdschrift-degids.nl/ (13 marzo 2011)

De Gids.

NIEUWE
VADERLANDSCHE LETTEROEFENINGEN.

Het Vlaten.

N°. 1.

TE AMSTERDAM,
BIJ G. J. A. BEIJERINCK
1837.

Fig. 1. Il primo numero di «De Gids», 1837: Universiteitsbibliotheek Groningen

JAAP GRAVE

MULTATULI, *MAX HAVELAAR OVVERO LE ASTE DEL CAFFÈ DELLA SOCIETÀ DI COMMERCIO OLANDESE* «SÌ, VOGLIO ESSERE LETTO!»

L'opera di un solitario

Nella letteratura in lingua neerlandese del diciannovesimo secolo, l'opera di Multatuli ('Molto ho sopportato', pseudonimo di Eduard Douwes Dekker) si erge solitaria. L'autore, un eclettico, non appartiene ad alcun gruppo o corrente. Lo stesso può dirsi anche di Conrad Busken Huet, Allard Pierson e Carel Vosmaer, della stessa generazione, che iniziano a pubblicare attorno al 1860, esprimendo un giudizio critico sul livello della letteratura neerlandese del loro tempo, nella cui prosa idealistica il bene viene immancabilmente premiato, e il male punito[1]. Essi si situano a cavallo tra la generazione del 1830, che prediligeva romanzi storici, byronismo e novelle umoristiche, e il più tardo naturalismo dei *Tachtigers* ('Ottantisti'). Per svariate ragioni, non formano un gruppo vero e proprio: Multatuli, affine soprattutto a Huet, era un solitario, estraneo al mondo letterario, e non si considerava nemmeno un romanziere.

Nonostante Multatuli abbia vissuto una lunga parte della sua vita in Germania, colpisce che non sia rimasta quasi traccia di scambi intellettuali con colleghi scrittori o con altri intellettuali dell'area linguistica tedesca e che nel suo epistolario vi siano soltanto pochi cenni alle novità della letteratura internazionale contemporanea, a cui probabilmente s'interessava a malapena. Fanno eccezione le figure di Henrik Ibsen ed Emile Zola, che Multatuli lesse nell'ultima parte della sua vita, trovando dei paralleli con la propria stessa situazione di scrittore *engagé*. In una lettera del 1884, loda l'uomo Ibsen ma, prosegue, «lo ammiro e lo commisero se pensa ancora di poter raggiungere qualcosa con la scrittura [...] La mia convinzione più intima è che vi sia un'unica arma pratica, chiamata violenza» («ik waardeer het en beklaag den man als hy nog altyd denkt met schryvery iets te kunnen bereiken […] Myn innige overtuiging is dat er slechts één praktisch wapen is, het heet

[1] Cfr. O. PRAAMSTRA, *Drie modernisten: Allard Pierson, Conrad Busken Huet en Carel Vosmaer*, «De Negentiende Eeuw», XXI, 1, 1997, pp. 83-95.

geweld»[2]). Usare la letteratura come mezzo per cambiare il mondo è divenuto per lui un nonsenso. L'opinione su Zola è meno positiva. Multatuli paragona nel 1881 il realismo di Zola a «quello del ragazzaccio che scrive una parola proibita su di una recinzione o un muro» («dat van den kwajongen die 'n verboden woord op 'n schutting of muur schryft»). Afferma inoltre di riconoscere una sola corrente artistica, il realismo, anche se bisognerebbe «diffidare degli *ismi*» («*ismussen* wantrouwen»); tuttavia, in accordo con la visione del realismo presente nel suo capolavoro *Max Havelaar* (1860), non accetta che la realtà venga descritta nella sua totalità:

> Kunst, poëzie en wysbegeerte moeten berusten op *waarheid*. Indien 't noodig is, behoort de voortbrengende geest ook zekere dingen áántedurven die men gewoonlyk ter zyde schuift, overspringt of omzwachtelt. *Indien 't noodig is*. Het byvoorkeur behandelen van viezigheid geeft 'n nadeelig getuigenis van smaak en... waarheidszin.[3]
> Arte, poesia e filosofia devono basarsi sulla *verità*. Qualora necessario, compete alla mente creativa anche affrontare certe cose che normalmente vengono messe da parte, tralasciate o abbellite. *Qualora necessario*. Trattare di preferenza di sporcizie è segno di cattivo gusto e... di scarso senso della verità.

Multatuli: '*Molto ho sopportato*'

Eduard Douwes Dekker nacque nel 1820, quintogenito di una famiglia anabattista di Amsterdam[4]. Avrebbe dovuto diventare pastore protestante, come il fratello Pieter, ma per motivi sconosciuti abbandonò gli studi nel 1835, per dedicarsi agli affari. Tuttavia continuò a curare la propria formazione.

Nel 1838 s'imbarcò sulla nave del padre, alla volta delle Indie Olandesi, dove fece rapidamente carriera: nel 1839 divenne impiegato della Corte dei Conti Generale di Batavia (l'odierna Giacarta), ricoprendo successivamente cariche amministrative a Menado e Natal; nel 1856 venne nominato assisten-

---

[2] Cfr. MULTATULI, *Volledige Werken*, H. VAN DEN BERGH -B.P.M. DONGELMANS (a cura di), Amsterdam, G.A. van Oorschot, XXIII, p. 92 e ss.

[3] Lettera del 7 ottobre 1881 a J.H. de Haas e G.C. de Haas-Hanau in MULTATULI, *Volledige Werken*, cit., XXI, p. 452.

[4] Quasi tutti i riferimenti biografici di questo articolo provengono da D. VAN DER MEULEN, *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker*, Nijmegen, SUN, 2002, integrati da informazioni tratte dai lemmi di C. KEIJSPER (a cura di), *K. ter Laan's Multatuli-Encyclopedie*, Den Haag, Sdu, 1995.

te residente nel Lebak[5]. A Natal, Dekker si trovò a fronteggiare un ammanco di cassa. Nella letteratura secondaria si è molto dibattuto di una sua possibile frode; comunque sia, dovette rimborsare l'ammanco. Nel 1845 conobbe Tine, una baronessa protestante, che sposò l'anno successivo, avendo così accesso alla piccola *élite* nelle Indie Olandesi e nei Paesi Bassi. Durante un periodo di licenza dal 1852 al 1855, Dekker e Tine risedettero nei Paesi Bassi, per tornare in seguito nelle Indie oberati di debiti.

Gli avvenimenti verificatisi nel Lebak, dove Dekker lavorò per circa tre mesi agli inizi del 1856, furono all'origine della pubblicazione del *Max Havelaar*. Appena giunto sul posto, Dekker studiò l'archivio del predecessore Carolus: la vedova di Carolus era convinta che il marito fosse stato avvelenato per aver avviato un'inchiesta sui maltrattamenti e sull'oppressione perpetrati dai membri del governo indigeno ai danni della popolazione. Dekker trascorse nottate intere ascoltando le lamentele degli abitanti e si mise addirittura alla ricerca di prove; sulla base di quanto scoperto, decise di denunciare formalmente il reggente[6]. Il residente tentò di dissuadere Dekker; il governatore generale giudicò che Dekker avesse agito in modo frettoloso e ingiusto e decise di trasferirlo[7]. Dekker non accettò il trasferimento e richiese un licenziamento onorevole[8].

Un anno dopo il Lebak e il licenziamento volontario, Dekker fece ritorno in Europa, dove avrebbe scritto il *Max Havelaar* e dove sarebbero iniziati per lui anni di vagabondaggi e di una vita privata burrascosa. Tine e i figli giunsero nei Paesi Bassi solo nel 1859, ma il ricongiungimento fu di breve durata, perché Multatuli aveva conosciuto nel frattempo Mimi Hamminck Schepel e Tine si trasferì nello stesso anno con i figli a Milano. Multatuli, su suggerimento di Busken Huet, divenne corrispondente in Germania per la «Opregte Haarlemsche Courant» («Veritiero Corriere di Haarlem»), per poi tornare, nel 1868, con Mimi nei Paesi Bassi, dove prese in affitto una casa a L'Aia e

---

[5] Un residente è un «governatore di una residenza (una delle provincie in cui erano suddivise le Indie), la carica amministrativa più alta per un europeo al di sotto del governatore generale»; un assistente residente è il suo assistente (C. KEIJSPER (a cura di), *K. ter Laan's Multatuli-Encyclopedie*, cit., lemma *Resident*).

[6] Un reggente è un «capo indigeno di alto rango, che affiancava in ogni distretto della residenza l'assistente residente. Faceva solitamente parte di una delle casate reali che vi avevano regnato in passato» (C. KEIJSPER (a cura di), *K. ter Laan's Multatuli-Encyclopedie*, cit., lemma *Regent*).

[7] Governatore generale è il titolo «del funzionario che detiene il potere più alto nelle Indie Orientali Olandesi» (*Woordenboek der Nederlandsche Taal*).

[8] Va detto che l'azione di Dekker non fu per nulla unica nel suo genere: tra il 1839 ed il 1848 vennero licenziati dodici reggenti a Giava, di cui otto per concussione (C. FASSEUR, *Het 'Indië' van Multatuli,* «Over Multatuli», II, 3, 1979, pp. 1-14).

fece rientrare Tine coi figli dall'Italia. Tuttavia questa forma particolare di convivenza durò soltanto alcuni mesi. Nel 1870 Tine tornò in Italia coi figli, dove morì quattro anni più tardi[9], mentre Multatuli si trasferì nuovamente in Germania con Mimi, che sposò dopo la morte di Tine. Nel 1881 poté acquistare, con i mezzi finanziari messigli a disposizione da un ammiratore, una casa nella zona tedesca del Nieder-Ingelheim, dove visse fino alla morte. Anche se non pubblicò più nulla dal 1877, mantenne un'ampia rete di corrispondenza, da cui si evince una forte delusione e una radicalizzazione delle idee. Morì il 19 febbraio 1887 e fu uno dei primi olandesi ad essere cremato, a Gotha, in Germania, poiché la cremazione nei Paesi Bassi era vietata.

Di Multatuli, oltre al *Max Havelaar*, andranno ricordate almeno le *Minnebrieven* (1861, *Lettere d'amore*), a cui seguirono le *Ideën* (1862-1877, *Idee*), sette volumi per un totale di 1282 pensieri[10], in cui esprime le sue convinzioni in materia di scienze naturali, storia, matematica, educazione – era contrario all'istruzione pubblica –, letteratura, politica, religione, scienza e, argomento assai popolare nel diciannovesimo secolo, l'origine del linguaggio. Ne emerge un personaggio in grado di conciliare opinioni contrastanti: aveva idee reazionarie ed illuminate – non era ad esempio favorevole alla democrazia parlamentare, a cui preferiva la monarchia illuminata; era ateo, ma usava lo stile della Bibbia, si identificava con Gesù ed ebbe innumerevoli seguaci.

Il romanzo

Dopo il licenziamento, Dekker desiderava un mezzo per ottenere la riabilitazione e per realizzare un fine politico. Decise allora di scrivere un romanzo che compose in poche settimane di permanenza all'ostello Au Prince Belge di Bruxelles, nel 1859: il *Max Havelaar*. L'autore cercò allora un editore disposto a pubblicare il manoscritto, che arrivò infine nelle mani di Jacob van Lennep, uomo politico e letterato tra i più noti dei Paesi Bassi. Van Lennep trovò il libro splendido, ma si rese conto che il contenuto avrebbe suscitato molto scalpore. Contattò quindi J.J. Rochussen, allora Ministro per le Colonie, che avvicinò a sua volta Dekker. Quest'ultimo si disse disposto a rinunciare alla pubblicazione, alle seguenti condizioni: diventare residente a Giava, ricevere un'onorificenza da parte del re oltre a un consistente acconto e,

[9] Multatuli aveva un'opinione negativa anche dell'Italia. Si veda a tal proposito la lettera del 7 agosto 1880 a J.H. de Haas in MULTATULI, *Volledige Werken*, cit., XX, pp. 494-497.

[10] Antologia italiana: MULTATULI, *Pensieri*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1997.

ai fini pensionistici, riscattare il tempo di servizio perduto. Il ministro gli offrì invece un impiego nelle Indie Occidentali. Dekker rifiutò, alzando anzi ancora la posta: chiese di diventare membro del Consiglio per le Indie in cambio della mancata pubblicazione del *Max Havelaar*. Alla fine non venne riabilitato: il *Max Havelaar* sarebbe stato pubblicato.

Van Lennep riuscì a ottenere i diritti sul manoscritto del romanzo, misura a suo dire necessaria per chiudere un contratto con un editore. Successivamente apportò alcune modifiche al testo: introdusse una suddivisione in capitoli, fece scomparire le date e sostituì in parte toponimi e cognomi con puntini di sospensione. In un primo tempo, Dekker non ebbe nulla da obiettare su tali cambiamenti. Non accettò invece di modificare il finale del romanzo, disapprovato da Van Lennep, in cui Multatuli si rivolge al re Guglielmo III, chiedendogli se sia sua volontà che nelle Indie Olandesi «più di trenta milioni di Tuoi sudditi vengano maltrattati e sfruttati in Tuo nome...» (p. 354[11], «Uw meer dan *dertig millioenen* onderdanen worden MISHANDELD EN UITGEZOGEN IN UWEN NAAM...», p. 294[12]). Tantomeno accettò di eliminare l'esortazione alla violenza, al termine del romanzo: «E ispirerei canti di guerra taglienti come scimitarre nei cuori di quei martiri a cui ho promesso aiuto» (p. 353, «En ik zou klewangwettende krygszangen slingeren in de gemoederen van de arme martelaren wien ik hulp heb toegezegd», p. 294). Il 10 gennaio 1860, Dekker scrisse a Van Lennep una lettera di protesta: «*Max H*. deve forse restare senza coda? È come l'uccello del paradiso. L'intero animale è stato creato attorno a quella coda» («Moet *Max H.* zijn staart missen? 't Is er meê als de paradijsvogel. Het heele dier is om dien staart geschapen»[13]). La 'coda' venne mantenuta.

La tiratura del *Max Havelaar* fu di 1300 copie, il triplo rispetto a un normale debutto. Era un libro costoso. Sebbene Dekker ne fosse in un primo momento abbastanza soddisfatto, in seguito venne a sapere che il libro non aveva avuto quasi distribuzione nelle Indie Olandesi e che il prezzo aveva rappresentato per molti l'ostacolo maggiore all'acquisto, mentre lui era sempre stato un sostenitore di una pubblicazione popolare e di un'ampia distri-

---

[11] Edizione di riferimento: MULTATULI, *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelsmaatschappy*, A. KETS-VREE (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 1998.

[12] Si cita da MULTATULI, *Max Havelaar, ovvero le aste del caffè della Società di Commercio olandese*, trad. P. BERNARDINI MARZOLLA, postf. F. FERRARI, Milano, Iperborea, 2007.

[13] Collaborò di malavoglia alle correzioni e nel 1875 aggiunse le *Aantekeningen en opheldering*en (*Postille e chiarimenti*), ampliate ulteriormente nel 1881.

buzione. Perse tuttavia la causa intentata contro Van Lennep per riottenere i diritti. Solo nel 1875 Multatuli ebbe modo di rimettere mano alle modifiche[14].

Max Havelaar si svolge in parte ad Amsterdam e in parte a Giava. Il personaggio Batavus Droogstoppel, sensale nel ramo del caffè, sua moglie e i figli Frits e Marie fanno parte dei personaggi dell'ambiente di Amsterdam. Così si presenta Droogstoppel nell'*incipit* del romanzo:

> Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht, N° 37. Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik er toe overging een paar riem papier extra te bestellen, en het werk aantevangen, dat gy, lieve lezer, zoo-even in de hand hebt genomen, en dat ge lezen moet als ge makelaar in koffi zyt, of als ge wat anders zyt. Niet alleen dat ik nooit iets schreef wat naar een roman geleek, maar ik houd er zelfs niet van, iets dergelyks te lezen, omdat ik een man van zaken ben. Sedert jaren vraag ik my af, waartoe zulke dingen dienen, en ik sta verbaasd over de onbeschaamdheid, waarmede een dichter of romanverteller u iets op de mouw durft spelden, dat nooit gebeurd is, en meestal niet gebeuren kan. Als ik in *myn* vak – ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht N° 37 – aan een principaal – een principaal is iemand die koffi verkoopt – een opgave deed, waarin maar een klein gedeelte der onwaarheden voorkwam, die in gedichten en romans de hoofdzaak uitmaken, zou hy terstond Busselinck & Waterman nemen. Dat zyn ook makelaars in koffi, doch hun adres behoeft ge niet te weten. Ik pas er dus wel op, dat ik geen romans schryf, of andere valsche opgaven doe (p. 45).

> Faccio il sensale nel ramo del caffè, e abito in Lauriergracht n.37. Non è mia abitudine scrivere romanzi o cose del genere, e c'è anche voluto un bel po' prima che mi decidessi a ordinare un paio di risme di carta extra per stendere quest'opera che tu, caro lettore, hai appena preso in mano e devi leggere, se fai il sensale del caffè, o anche se fai qualcos'altro. Non solo io non ho mai scritto nulla che assomigli a un romanzo, ma non mi piace neppure leggere romanzi, perché sono un uomo d'affari. Da anni mi chiedo a che possa servire roba simile, e mi stupisco della spudoratezza con cui un poeta o un romanziere vi propinano storie che non sono mai accadute e che, nella maggioranza dei casi, nemmeno possono accadere. Se io nella *mia* professione (faccio il sensale del caffè e abito in Lauriergracht n.37) presentassi a un principale (un principale è uno che vende caffè) una relazione che contenesse anche soltanto una piccola percentuale delle fandonie che sono l'essenza delle poesie e dei romanzi, quello assumerebbe subito Busselinck & Waterman. Anche costoro fanno i sensali di caffè, ma non c'è bisogno che voi sappiate il loro indirizzo. Perciò io mi guardo bene dallo scrivere romanzi, o dal riferire altre falsità (p. 17).

---

[14] Sull'intervento di Van Lennep nell'edizione, cfr. M. MATHIJSEN, *De Januskop van Jacob van Lennep* in I. SORGDRAGER-D. VAN DER MEULEN (a cura di), '*Ik heb u den* Havelaar *niet verkocht'. Multatuli* contra *Van Lennep*, Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2010, pp. 23-38.

Mentre l'ipocrita Droogstoppel incarna lo spirito commerciale dei Paesi Bassi, il predicatore Wawelaar fornisce le basi ideologiche che sostengono la sottomissione dei 'pagani' nelle Indie Olandesi. In una delle sue prediche, che Droogstoppel riassume nel capitolo IX, informa il lettore che gli Olandesi hanno il sacro compito di salvare i pagani, facendoli lavorare per il governo olandese:

> Daar kruipen zy rond in de walgelyke slangenholen van heidensche onkunde, daar buigen zy het zwarte kroesharige hoofd onder het juk van eigenbelangzuchtige priesters! Daar aanbidden zy God onder aanroeping van een valschen profeet, die een gruwel is voor de oogen des Heeren! En, geliefden, zelfs zyn er die, als ware het niet genoeg een valschen profeet te gehoorzamen, zelfs zyn er die een anderen God, wat zeg ik, die goden aanbidden, goden van hout of steen, die zyzelf gemaakt hebben naar hun beeld, zwart, afschuwelyk, met platte neuzen en duivelachtig! (p. 165).

> Là essi strisciano nelle spire disgustose dell'ignoranza pagana, chinando la nera testa ricciuta sotto il giogo di sacerdoti che pensano solo al proprio interesse. Là adorano Dio incitati da un falso profeta che è un mostro agli occhi del Signore. E, miei diletti, vi sono perfino di quelli che, quasi non bastasse obbedire a un falso profeta, adorano un altro Dio, che dico?, adorano gli dèi, dèi di legno o di pietra che si sono fatti da sé, a propria immagine e somiglianza, neri, ripugnanti con i loro nasi camusi, e diabolici! (p. 156)

Come tradiscono i loro stessi nomi, Droogstoppel ('Stoppiasecca') e Wawelaar ('Chiacchierone', 'che ciancia a vuoto') sono personaggi negativi, ma soprattutto il caricaturale Droogstoppel presenta aspetti spassosi.

Nei capitoli seguenti vengono descritti gli eventi a Giava. Il narratore introduce la storia di Max Havelaar a Lebak, che coincide a grandi linee con le esperienze reali di Dekker: Havelaar propone il licenziamento del reggente che aveva abusato della propria posizione, maltrattando i sudditi e facendoli lavorare senza compenso. Tale procedura occupa la maggior parte della seconda parte del romanzo, includendo la descrizione delle mansioni di Havelaar in altre regioni delle Indie olandesi. Degni di nota sono i dialoghi a tavola (capitoli XI-XIV) in cui Havelaar ostenta la propria erudizione di fronte al controllore Verbruggen e al militare Duclari, e utilizza il metodo socratico, mostrandosi impegnato in una ricerca della verità e in un ampliamento della conoscenza in numerosi campi del sapere. Vengono inserite inoltre lettere burocratiche ufficiali di Havelaar agli alti organi di competenza, semplificate da Multatuli.

Il personaggio Max Havelaar costituisce il *trait d'union* tra Giava ed Amsterdam. Droogstoppel, un tempo compagno di scuola di Havelaar, lo incon-

tra per strada ad Amsterdam. Con disprezzo lo ribattezza *de Sjaalman* ('l'Uomo dallo Scialle'): uno che non si può nemmeno permettere un cappotto decente. Infatti, l'Uomo dallo Scialle è appena tornato dalle Indie Olandesi, non riesce a trovare un lavoro, la moglie e il figlio patiscono la fame. Consegna a Droogstoppel un pacco traboccante di articoli, trattati, lettere, poesie e racconti (tra cui *De Japanse Steenhouwer, Lo scalpellino giapponese* e *Saidjah e Adinda)*[15]. Droogstoppel decide di aiutarlo cercandogli un editore e incaricando lo stagista tedesco Ernst Stern, figlio di un contatto d'affari di Amburgo – secondo la caratterizzazione di Droogstoppel, il figlio «è un tipetto simpatico. Sembra intelligente e capace, ma credo che sia un po' esaltato» (p. 45, «het is een aardig ventje. Hy schynt vlug en bekwaam, maar ik geloof dat hy *schwärmt*», p. 36) – di scrivere un romanzo dal titolo *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy* (*Max Havelaar ovvero le aste del caffè della Società di Commercio Olandese*), utilizzando il contenuto del pacco dell'Uomo dallo Scialle. Frits, il figlio di Droogstoppel, gli dovrà dare una mano poiché il neerlandese di Stern non è ancora perfetto, ma sarà soprattutto Droogstoppel stesso ad integrare il racconto di Stern: il romanzo si apre col monologo citato ed il personaggio ritorna regolarmente coi suoi commenti sul contenuto del romanzo. Quel contenuto, i passi scritti da Stern, vengono letti durante i ricevimenti domenicali presso «i Rosemeyer i quali lavorano nello zucchero» («de Rosemeyers die in suiker doen»).

Tuttavia alla fine è Multatuli stesso, la più alta istanza narrativa[16], a prendere in mano la penna, dando addio bruscamente a Stern e Droogstoppel, gli altri due narratori:

> Genoeg, myn goede Stern! Ik, Multatuli, neem de pen op. [...] het is genoeg, Stern, ge kunt gaan! Ge zyt niet geroepen Havelaars levensgeschiedenis te schryven. Ik heb u in 't leven geroepen... ik liet u komen van Hamburg... ik leerde u redelyk goed hollandsch schryven, in zeer korten tyd... ik liet u Louise Rosemeyer kussen, die in suiker doet... het is genoeg, Stern, ge kunt gaan! (pp. 335-336).

---

[15] I titoli del pacco di Sjaalman hanno gli stessi contenuti e la stessa struttura di trattati che vennero effettivamente letti nelle società nel diciottesimo e diciannovesimo secolo o inviati a concorsi banditi da Accademie e Università. Multatuli conosceva i titoli e le associazioni per l'esperienza personale nella *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen* (*Società per il Pubblico Bene*). Su Multatuli e la Maatschappij, cfr. E. FRANCKEN, *De veelzinnige muze van E. Douwes Dekker*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1990, pp. 47-52.

[16] Interessante le analisi del romanzo da parte di L. HERMAN-B. VERVAECK, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Brussel/Nijmegen, VUBPress/Vantilt, 2005, pp. 85-86.

> Basta, mio buon Stern! Io, Multatuli, prendo la penna. [...] basta così, Stern, puoi andare! Tu non sei tenuto a scrivere la biografia di Havelaar. Io ti ho chiamato in vita... io ti ho fatto venire da Amburgo... io ti ho fatto imparare abbastanza bene l'olandese, in brevissimo tempo... io ti ho fatto baciare Louise Rosemeyer, quella che è nello zucchero... Basta così, Stern, puoi andare (p. 351).

E, congedando Droogstoppel:

> Halt, ellendig produkt van vuile geldzucht en godslasterlyke femelary! Ik heb u geschapen... ge zyt opgegroeid tot een monster onder myn pen... ik walg van myn eigen maaksel: stik in koffie, en verdwyn! (p. 336).

> Alt, miserabile prodotto della sporca avidità di denaro e della sacrilega bacchettoneria! Sono stato io a crearti... tu mi sei cresciuto mostruosamente sotto la penna... ho disgusto della mia stessa creatura... affoga nel caffè e sparisci! (p. 351)

Multatuli spiega quindi gli obiettivi con cui ha scritto il *Max Havelaar*: vuole chiarire ai propri figli che i loro genitori hanno agito con onore e secondo coscienza, ma soprattutto intende essere letto!

> Ja, ik wil gelezen worden! Ik wil gelezen worden door staatslieden, die verplicht zyn te letten op de teekenen des tyds... door letterkundigen, die toch ook eens 't boek moeten inzien waarvan men zooveel kwaads spreekt... door handelaren, die belang hebben by de koffiveilingen... door kameniers, die me huren voor weinige centen... door Gouverneurs-generaal in-ruste... door Ministers in bezigheid... door de lakeien van die Excellentien... door bidpredikers, die *more majorum* zullen zeggen dat ik den Almachtigen God aantast, waar ik slechts opsta tegen 't godje dat *zy* maakten naar hun beeld... door duizenden en tienduizenden van exemplaren uit het droogstoppelras, die - voortgaande hun zaakjes op de bekende wys te behartigen - 't hardst zullen meeschreeuwen over de mooijigheid van m'n geschryf... door de leden der Volksvertegenwoordiging, die weten moeten wat er omgaat in 't groote Ryk over zee, dat behoort tot het Ryk van Nederland...
> Ja, ik *zal* gelezen worden! (pp. 336-337).

> Sì, voglio essere letto! Voglio essere letto da uomini di Stato che hanno il dovere di badare ai segni del tempo; da letterati che una buona volta dovranno pur dare un'occhiata a questo libro di cui si parla tanto; da commercianti interessati alle aste del caffè; da dame di compagnia che mi prendono a servizio per quattro soldi; da governatori generali a riposo e da ministri in carica; dai lacchè di queste eccellenze; dai predicatori che *more maiorum* diranno che io offendo l'Onnipotente, mentre io mi oppongo soltanto al dio che essi si son fatti a propria immagine e somiglianza; dai membri del parlamento, che de-

> vono sapere che cosa succede nel grande impero d'oltremare, in quell'impero che fa parte del Regno d'Olanda...
> Sì, io sarò letto! (pp. 351-352)

Seguono il famoso appello alla violenza, e la dedica del libro a Guglielmo III, da cui Multatuli si attende un intervento attivo, visto che il re non può certo accettare che i sudditi nelle Indie Olandesi vengano maltrattati in suo nome.

Un romanzo. Oppure no, o non del tutto

La composizione del *Max Havelaar* è certamente dovuta all'obiettivo che Dekker intende perseguire. Nelle lettere del 1859 e dell'anno successivo, l'autore, alla ricerca di un editore, fa delle affermazioni interessanti a proposito del libro. Prima di terminarlo, scrive a Tine:

> Het is een *protest* tegen onze positie even als *de hut van oom Tom* tegen de Slavernij. Het moet overal gelezen worden als *lectuur van vermaak*, en dat besef moet de regering *dwingen* er op te letten omdat men geen boek dat in aller handen is, ter zijde leggen kan als een brief. Als mijn werk goed opgenomen wordt en goed gerecenseerd, is elke gunstige recensie een bondgenoot voor mij en tegen de regering en welligt doen zij dan uit vrees wat zij niet zouden doen uit regtvaardigheid.[17]

> È una *protesta* contro la nostra posizione come *la capanna dello zio Tom* lo è contro la Schiavitù. Dev'essere letto ovunque come *lettura di piacere*, e quella consapevolezza deve *costringere* il governo a fare attenzione poiché un libro in mano a chiunque non può essere messo da parte come una lettera. Se la mia opera verrà accolta e recensita bene, allora ogni recensione favorevole sarà mia alleata e nemica del governo, e può essere che il governo faccia per paura ciò che non farebbe per senso di giustizia.

Spiega dunque che sarà in grado di conquistarsi i lettori secondo la norma di Orazio del 'prodesse et delectare', l'unire l'utile al dilettevole: intrattenendoli con un racconto avvincente, chiarendo quale sia il messaggio dell'opera, convincendoli della bontà della propria causa, e da ultimo mettendo in difficoltà il governo[18].

---

[17] Lettera a Tine del 28 settembre 1859 in MULTATULI, *Volledige Werken*, cit., X, p. 62.

[18] La conoscenza di Ovidio traspare invece del resto anche dallo pseudonimo Multatuli, derivato da un passo del poeta latino.

In una lettera a Van Lennep del 10 gennaio 1860, in cui protesta contro le modifiche apportate da quest'ultimo, sottolinea di non considerare il *Max Havelaar* un romanzo; è Van Lennep ad averne fatto un romanzo:

> Juist, het weglaten der data maakt *M.H.* tot een *roman – maar het is geen roman*. 't Is eene *geschiedenis*. 't Is eene *memorie van grieven*, 't Is eene *aanklagt*, 't is eene *sommatie!* En dat dit alles in den beginne op een roman *lijkt*, is slechts om 't ding verkoopbaarder te maken dan verwacht worden kan van iets *officieels.*[19]

> Proprio il fatto di tralasciare le date rende *M.H.* un *romanzo – ma non è un romanzo*. È una *storia*. È un *resoconto di affronti*, è una *denuncia*, è un'*ingiunzione*! E che tutto questo all'inizio *somigli* a un romanzo, è solamente per renderlo più vendibile di quanto ci si aspetti da qualcosa di *ufficiale.*

Questi concetti vengono approfonditi nel seguito della lettera. Anche se il governo e la gente nelle Indie sapessero, continua, che lui, Dekker, ne è l'autore (uno pseudonimo non era necessario, in fin dei conti), egli è dell'opinione che al popolo debba rimanere il dubbio se si tratti di un romanzo, «basato certamente su veridicità ma comunque poetizzato ed abbellito. Le faccende di cui parlo sono tali che bisogna pur chiedersi se siano vere» («wèl op waarheid gegrond maar toch verdicht en opgesierd. De zaken die ik mededeel zijn toch zóó dat men er over moet twisten of het waar is»[20]). Un romanzo, prosegue, viene letto più di un *pamphlet* e può esercitare maggiore influenza.

In una lettera, Dekker parla anche della forza della *fiction* e della verità. Vi sono due 'tipi' contrapposti di verità. Il primo è costituito da una descrizione della realtà completa e dettagliata. Il racconto di Saidjah e Adinda, la parte più letta del *Max Havelaar*, fa capire che Multatuli non ne è un fautore: il racconto è fittizio ma il narratore sostiene «che c'erano *molte* Adinde e *molti* Saidjah, e che *ciò che è una favola nel caso particolare, in generale è verità*» (p. 309, «dat er *vele* Adinda's waren en *vele* Saïdjah's, en dat, *wat verdichtsel is in 't byzonder, waarheid wordt in 't algemeen*», p. 297). Lo scrittore risparmia ai lettori gli orribili dettagli che a suo parere non appartengono alla letteratura ed è, in questo senso, un conservatore, poiché ritiene che la miseria sociale non sia materia di letteratura. Il secondo tipo di verità è basato sulla selezione e sulla forma. In questo caso, si tratta della descrizione dell'essenziale, del cuore della faccenda, come nel caso di Saidjah e Adinda. Un altro esempio di questa forma di verità è la descrizione delle caratteristiche rappresentative

---

[19] Lettera a Van Lennep del 10 gennaio 1860 in MULTATULI, *Volledige Werken*, cit., X, p. 187.
[20] Lettera a Tine del 28 settembre 1859 in MULTATULI, *Volledige Werken*, cit., X, p. 63.

del personaggio Max Havelaar. Havelaar rimanda direttamente a Dekker ma allo stesso tempo non è un personaggio realistico. Multatuli traccia una rappresentazione idealizzata della sua permanenza e delle sue azioni a Lebak: Havelaar, grazie alla sua forte personalità, emerge come figura esemplare. Un discorso divenuto famoso, indirizzato ai 'capi' del Lebak, non venne probabilmente mai tenuto da Dekker[21], così come si dubita che la popolazione indigena si fosse veramente rivolta a lui per esternare le proprie lamentele (poiché Dekker non conosceva il sundanese)[22].

Multatuli congiunge nel *Max Havelaar*, come nel resto della sua opera, verità e arte, poesia e filosofia. Per presentare tali elementi in maniera adeguata, sceglie una forma radicalmente nuova per il dominio linguistico neerlandese, rivelandosi 'autore enciclopedico'[23]. Con il suo stile e la sua mescolanza di generi, per non parlare dell'uso della lingua – un esempio per gli autori successivi – si può sostenere che il *Max Havelaar* nel suo complesso sia stato un'opera fortemente innovativa nella letteratura neerlandese.

Nel *Max Havelaar* Multatuli stesso scrive:

> Het boek is bont... er is geen geleidelykheid in... jacht op effekt... de styl is slecht... de schryver is onbedreven... geen talent... geen methode...
> Goed, goed... alles goed! Maar... *de Javaan wordt mishandeld!*
> Want: *wederlegging der* HOOFDSTREKKING *van myn werk is onmogelyk!* (p. 337)

> Il libro è confuso, non c'è nessuna gradualità, va a caccia d'effetto; lo stile è brutto, l'autore è inesperto... niente talento, niente metodo...
> Bene, bene, tutto bene; ma intanto il giavanese viene angariato!
> Il fatto è che *contraddire il* SIGNIFICATO CENTRALE *del mio libro è impossibile!* (p. 352).

Con l'aggettivo 'confuso' egli sembra voler anticipare le obiezioni dei critici riguardo alla forma. All'aggettivo 'confuso' è connesso anche il concetto

---

[21] Cfr. capitolo VIII.

[22] O. PRAAMSTRA, *Honderd jaar Max Havelaar-studie*, «Over Multatuli», XV, 29, 1992, pp. 63-81; D. VAN DER MEULEN, *Multatuli*, cit., pp. 303-306.

[23] Il concetto è stato elaborato da Edward Mendelson: «Each major national culture in the west […] produces an encyclopedic author, one whose work attends to the whole social and linguistic range of his nation, who makes use of all the literary styles and conventions known to his countrymen, wose dialect often becomes established as the national language, who takes his place as national poet or national classic» (E. MENDELSON, *Encyclopedic Narrative. From Dante to Pynchon,* «Modern Language Notes», XCI, 91, 1976, pp. 1267-1275, p. 1268). Tratti tipici della 'letteratura enciclopedica' sono la frammentarietà e la dissoluzione/commistione dei generi. A questo proposito si veda A.B. KILCHER, *Mathesis und Poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600-2000*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003. Kilcher analizza, tra gli altri, Cervantes, Rabelais, Laurence Sterne e Jean Paul, autori la cui opera Multatuli conosceva.

di 'digressione' con cui Stern indica la necessità di vie traverse per raggiungere il suo scopo:

> Een uitweiding is hier nodig, en zelfs wil ik eens uitweiden over uitweidingen. Het valt een schryver soms niet gemakkelyk, juist door te zeilen tussen de twee klippen van het te-veel of te-weinig, en die moeilykheid wordt te groter als men toestanden beschryft, die den lezer verplaatsen moeten op onbekenden bodem (p. 168).

> E qui è necessaria una digressione; anzi, una volta tanto farò una digressione sulle digressioni. Non è facile per uno scrittore barcamenarsi tra i due scogli del troppo e del troppo poco, e questa difficoltà è ancora più grande quando si descrivono circostanze che costringono il lettore a trasferirsi in terre sconosciute[24] (p. 207).

Le molte 'liste' che si incontrano nel *Max Havelaar* (non solo i titoli del pacco dell'Uomo dallo Scialle), i generi tanto disparati, il confuso e le digressioni, sono indicatori diretti della forma enciclopedica del romanzo. All'opposto della conoscenza enciclopedica, si pone la conoscenza dello specialista: Multatuli combatté contro gli specialisti fin dalle sue prime pubblicazioni[25].

Ricezione in vita

Le grandi aspettative che Multatuli riponeva nella pubblicazione del *Max Havelaar* – mettere fine all'oppressione dei giavanesi e ottenere la riparazione del suo onore – non si realizzarono. A suo parere, la stampa prestò attenzione soprattutto alle qualità estetiche[26] e non al contenuto del libro. Quasi tutti i recensori considerarono il *Max Havelaar* un capolavoro letterario e molti furono d'accordo sul fatto che sarebbe stato necessario porre fine al maltrattamento dei giavanesi. Inoltre Multatuli venne molto elogiato poiché indicava le differenze tra la comunicazione ufficiale, burocratica, e la realtà. Numerosi recensori si espressero invece negativamente sul finale in cui Multatuli faceva riferimento a possibili sollevazioni[27].

---

[24] Lo si può considerare un riferimento al concetto di 'digression' di Laurence Stern. Nel *Tristam Shandy* (1759-1767) le digressioni giocano un ruolo altrettanto prominente. Il cognome del personaggio Ernest Stern è probabilmente un'allusione a Sterne.

[25] Più tardi vi dedicherà una pubblicazione specifica, *Duizend-en-enige hoofdstukken over specialiteiten* (1872, *Mille e uno capitoli sulle specializzazioni*).

[26] Sul linguaggio nel *Max Havelaar*, si veda il saggio di Jeannette E. Koch in questo volume.

[27] N. MAAS, '*Dat boek is meer dan een boek – het is een mensch'. Reacties op Max Havelaar in 1860* in ID., *Multatuli voor iedereen (maar niemand voor Multatuli*), Nijmegen, Vantilt, 2000, pp. 7-49.

L'autore poté contare sull'ammirazione degli ambienti degli operai, dei liberi pensatori e degli insegnanti. Il leader socialista olandese Ferdinand Domela Nieuwenhuis lo appoggiò e Multatuli iniziò a pubblicare regolarmente sulla rivista «De Dageraad» («L'Alba»). Tuttavia dichiarò pubblicamente di non condividere i punti di vista dei socialisti.

Nell'anno 1885, all'uscita del primo numero della rivista letteraria «De Nieuwe Gids» («La Nuova Guida»), Multatuli fece sapere di essere stanco delle delusioni e delle belle lettere. Anche se conobbe Ottantisti quali Frederik van Eeden (di cui apprezzava soprattutto il romanzo *De kleine Johannes*, *Il piccolo Giovanni*) e Albert Verwey, non s'interessò davvero alla loro opera: l'anelito al Bello e la mancanza d'impegno sociale aveva pochi punti di contatto con la sua visione della letteratura[28].

Max Havelaar *all'estero*

Come detto, al termine del *Max Havelaar* Multatuli prende in mano la penna. La frase «Sì, io voglio essere letto!» è fondamentale per la ricezione dell'opera. Se i Paesi Bassi non si dovessero mostrare ricettivi nei confronti della sua accusa, allora, scrive, «tradurrei il mio libro nelle poche lingue che conosco e nelle molte lingue che posso imparare, per chiedere all'Europa ciò che invano ho cercato in Olanda» (p. 353, «zou ik mijn boek vertalen in de weinige talen die ik ken, en in de vele talen die ik leren kan, om te vragen aan Europa, wat ik vruchteloos zou hebben gezocht in Nederland», p. 293). In effetti, durante la vita di Multatuli comparvero alcune traduzioni e adattamenti del romanzo, in Francia, Inghilterra, Germania. Multatuli parla con disprezzo della traduzione tedesca di tale Theodor Stromer nel 1875, apparsa senza che lui ne fosse a conoscenza e di cui non era soddisfatto. Nelle *Aantekeningen en ophelderingen* (*Postille e chiarimenti*), aggiunte alle nuove edizioni del 1875 e 1881 del *Max Havelaar*, scrive:

> Die snuggere letterman [Stromer] blyk geeft geen verschil te kennen tussen de woorden pantalon en pantoffel [...] Hy heeft bovendien omstreeks 2/5 van 't boek mir nichts dir nichts doodeenvoudig weggelaten, en alzo 't hele boek tot onzin gemaakt [...]

[28] Su ciò che Lodewijk van Deyssel, Frederik van Eeden, Willem Kloos e Willem Paap pensavano di Multatuli, si vedano i contributi in «Over Multatuli», XXVI 53, 2004.

> Ook de Franse vertaling van Nieuwenhuis en Crisafulli laat zeer veel te wensen over, maar zo slecht als de Duitse kon ze nu eenmaal niet worden. Onbereikbaar!
> De Engelse bewerking van myn nobelen Alphons Nahuys daarentegen is goed, en wordt ook in Engeland geprezen (p. 309).

> Quell'acuto letterato [Stromer] risulta non conoscere la differenza tra le parole pantalone e pantofola. […] Egli ha inoltre semplicemente tralasciato circa i 2/5 del libro, come se niente fosse, e così facendo ha reso l'intero libro insensato [...]
> Anche la traduzione francese di Nieuwenhuis e Crisafulli lascia molto a desiderare, ma non poteva esser peggio della traduzione tedesca. Ineguagliabile!
> La riduzione inglese del mio nobile Alphons Nahuys al contrario è buona, e viene elogiata anche in Inghilterra.

La traduzione inglese del 1868 fu la prima edizione in cui Multatuli poté eliminare le correzioni apportate da Van Lennep all'originale. Con le traduzioni che nel 1900 il tedesco Wilhelm Spohr fece della sua opera, e il successo di queste traduzioni nell'area linguistica tedesca, vennero poste le basi per molte traduzioni in altre lingue. Soprattutto l'antologia di Spohr del 1899, *Multatuli. Auswahl aus seinen Werken* (*Multatuli. Scelta dalle opere*) ebbe notevole influenza per la presenza di un'ampia biografia di Multatuli.[29] L'interpretazione unidirezionale di Multatuli proposta da Spohr – Multatuli quale innovatore sociale e socialista – e la diffusione di questa da parte del 'Friedrichshagener Dichterkreis', un gruppo informale di scrittori anarchici e socialisti, risultò di grande influenza per la sua immagine.

Il *Max Havelaar* è stato tradotto in una quarantina di lingue, europee e non. L'interesse verso l'opera non diminuisce, con nuove traduzioni e ritraduzioni a sostituire quelle ormai invecchiate[30]. La bella traduzione italiana di Piero Bernardini Marzolla, del 1965, che si apriva con un'introduzione ampia, seppur datata (pp. 4-24)[31], è stata ristampata nel 2007 dall'editore Iperborea, con una postfazione di Fulvio Ferrari. L'Indonesia è un caso a parte: il racconto di Saidjah e Adinda è stato a lungo l'unico testo disponibile di Multatuli. Solo nel 1972 è stata pubblicata una traduzione completa del *Max Ha-*

---

[29] W. SPOHR, *Multatuli. Charaktersitik seiner Persönlichkeit, seines Lebens, seines Schaffens* in ID, *Multatuli, Auswahl aus seinen Werken*, Minden, J.C.C. Bruns' Verlag, 1899.

[30] Lo studio delle traduzioni dell'opera di Multatuli iniziò nel 1962 con J.J. Oversteegen: cfr. J.J. OVERSTEEGHEN, *Multatuli in het buitenland, 100 Jaar Max Havelaar. Essays over Multatuli*, Rotterdam, Ad Donker, 1962, pp. 134-148. La rivista «Over Multatuli» vi presta regolarmente sin dal 1978, ma in maniera sistematica soltanto dal numero LIX (2007).

[31] MULTATULI, *Max Havelaar, ovvero le aste del caffè della Società di commercio olandese*, P. BERNARDINI MARZOLLA (a cura di), Milano, Utet, 1965.

velaar[32], fino a quel momento osteggiata dal governo indonesiano. Il testo creava grande imbarazzo alle autorità, come spiega Gerard Termorshuizen, curatore insieme a Jan de Vries della traduzione in questione[33].

Un classico

I membri della *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* ('Società della Letteratura Neerlandese') hanno eletto nel 2002 il *Max Havelaar* quale libro più importante nella letteratura di lingua neerlandese. L'anno successivo, Dik van der Meulen ha vinto il prestigioso premio letterario AKO, per la sua dissertazione e biografia *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker* (*Multatuli. Vita e opere di Eduard Douwes Dekker*). Non soltanto la sua persona, anche la sua opera può contare a tutt'oggi su una grande attenzione di pubblico, sia nei Paesi Bassi che nelle Fiandre. Ad Amsterdam, la casa natale è stata adibita a museo (La Casa di Multatuli). A cinquant'anni dalla pubblicazione del *Max Havelaar*, è stata fondata la *Multatuli Genootschap* (*Società Multatuli*) e dal 1978 esce «Over Multatuli» («Su Multatuli»), rivista semestrale a lui interamente dedicata. La pubblicazione dell'*opera omnia* è stata completata nel 1995.

Il fatto che Multatuli non sia mai scomparso dalla memoria culturale neerlandese, deriva anche dall'impegno di scrittori di rilievo nel mantenerla viva. Carel Vosmaer ebbe la funzione di ponte tra Multatuli e gli Ottantisti. Conrad Busken Huet scrisse un ampio schizzo biografico di Multatuli nel 1885. Willem Paap, che inizialmente faceva parte degli Ottantisti, esaltò Multatuli nel romanzo *Vincent Haman* (1898). Nelle Fiandre fu Julius Pée, che difese la tesi di dottorato su Multatuli a Gand nel 1894, a pubblicare costantemente su questo autore[34].

Nel periodo tra le due guerre, Eddy du Perron e Menno ter Braak difesero Multatuli dalla critica. Du Perron raccolse anche materiale negli archivi nelle Indie e pianificò un'edizione dell'*opera omnia*. Dopo la Seconda Guerra mondiale, fu soprattutto W.F. Hermans a pubblicare molto su Multatuli, in particolare la biografia *De raadselachtige Multatuli* (1976, *L'enigmatico Multatuli*)[35]. Atte Jongstra, esponente della generazione successiva a Hermans, con

---

[32] Sulla ricezione del *Max Havelaar* in Indonesia, si veda K. SNOEK, *Max Havelaar in Indonesië: constanten en variabelen,* «Over Multatuli», XXXII, 65, 2009, pp. 35-45.

[33] G. TERMORSHUIZEN, *De Max Havelaar in Indonesische vertaling (1972). Wat persoonlijke ervaringen*, «Indische Letteren», XXV, 2010, pp. 125-135.

[34] P. VERMOORTEL, *Multatuli in Vlaanderen*, Wommelgem, Den Gulden Engel, 1987.

[35] W.F. HERMANS, *De raadselachtige Multatuli,* Amsterdam, Boelen Uitgevers, 1976.

De multatulianen (1985, *I multatuliani*)[36] tracciò un profilo delle persone attorno a Multatuli, e continuò a scrivere della sua opera. Vi sono infine molti autori che fanno riferimento a Multatuli nelle proprie opere letterarie[37].

Multatuli conta lettori rinomati anche al di fuori dell'area linguistica neerlandese. Sigmund Freud incluse le lettere e l'opera di Multatuli nel 1907 nella sua classifica personale dei dieci migliori autori. D.H. Lawrence scrisse una prefazione alla traduzione inglese di William Siebenhaar del 1927 notando tra le altre cose: «As far as composition goes, it is the greatest mess possible» («per quel che riguarda la composizione, è il più grande caos immaginabile»). Lawrence definì il libro una satira della borghesia olandese e lo paragonò alla *Capanna dello Zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, opera citata nel *Max Havelaar* stesso, e a Mark Twain e Jean Paul Richter[38]. Hermann Hesse diede un posto al *Max Havelaar* in *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (1929, *Una biblioteca della letteratura mondiale*). Anche al di fuori dell'area linguistica neerlandese, vi sono autori che si sono ispirati direttamente o indirettamente a Multatuli, come il russo Konstantin Paustovsky[39], l'indonesiano Pramoedya Ananta Toer e i sudafricani C. Louis Leipoldt ed Elsa Joubert.

Il *Max Havelaar* è stato adattato in svariati spettacoli teatrali e *musical*. Nel 1976 il regista Fons Rademakers ha realizzato un film tratto dal romanzo, con il patrocinio del governo indonesiano. In occasione dei 150 anni dell'opera, nel 2010, sono usciti anche un'edizione in lingua modernizzata e un fumetto[40].

(traduzione di Chiara Beltrami)

---

[36] A. JONGSTRA, *De multatulianen. 125 jaar Multatuli-verering en Multatuli-hulde*, Amsterdam, Joost Nijsen, 1985.

[37] Alcuni esempi: F. SPRINGER, *Bougainville, Een gedenkschrift*, Amsterdam, Querido, 1981; N. NOORDERVLIET, *Tine of De dalen waar het leven woont*, Amsterdam, Meulenhoff, 1987.

[38] Il contributo di D.H. Lawrence è stato utilizzato anche nella traduzione di Roy Edwards del 1982, con una prefazione di E.M. Beekman: MULTATULI, *Max Havelaar. Or the Coffee Auctions of the Dutch Trading Company*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1982, pp 11-15.

[39] P. COUVÉE, *Van de Indische archipel tot de Goelag. Multatuli's heldendom in Rusland*, «Over Multatuli», XXVIII, 57, 2006, pp. 29-36.

[40] Il film uscì in Indonesia soltanto nel 1987: cfr. K. SNOEK, *Blijvende controverse. Max Havelaar als spiegel van een neofeodale samenleving* in G. TERMORSHUIZEN-K. SNOEK, *Adinda! Duizend vuurvliegjes tooien je loshangend haar. Multatuli in Indonesië*, Leiden, Stichting voor letterkundige en wetenschappelijke uitgaven, 1991, pp. 43-68. Il nuovo adattamento è di Gijsbert van Es: MULTATULI, *Max Havelaar of de koffieveiling van de Nederlandse Handelsmaatschappij*, G. VAN ES (a cura di), Amsterdam, NRC Boeken, 2010. Fumetto: W. VANDERSTEEN, *Suske en Wiske. De halve Havelaar*, testo P. VAN GUCHT, illustrazioni L. MORJAEU, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2010.

TON ANBEEK

IL NATURALISMO NEI PAESI BASSI
NERVI DEBOLI & PUGNI DI FERRO

Il romanzo sperimentale

Il termine 'naturalismo' viene introdotto in letteratura dall'autore francese Emile Zola, fecondo romanziere e propagandista di successo in campo letterario. Zola aveva compreso che per diventare famosi bisogna sì scrivere romanzi scandalosi ma anche dare uno sfondo teorico alla propria produzione letteraria. Per questo nel 1868 aggiunge alla seconda edizione del controverso romanzo *Thérèse Raquin* una difesa del suo modo di scrivere in cui sostiene, riferendosi ai due protagonisti: «ho semplicemente fatto su due corpi viventi il lavoro analitico che i chirurgi fanno sui cadaveri». Questo paragone un po' morboso sintetizza la sua poetica: il romanziere non è un pornografo ma uno scienziato che registra senza pregiudizi né vergogna il temperamento dei propri personaggi. Zola sottolinea a più riprese il suo ruolo di uomo di scienza: compie esperimenti fisiologici, conduce analisi scientifiche, e via dicendo.

Nel 1880 pubblica *Le roman expérimental* (*Il romanzo sperimentale*), saggio che si basa interamente sul trasferimento del metodo scientifico alla letteratura, cioè alla *fiction*. Punto di partenza è il manuale *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* (1865, *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*) di Claude Bernard. Zola sostiene che basta sostituire la parola 'medico' alla parola 'prosatore' o 'romanziere' ed ecco, bell'e pronta, la teoria del romanzo sperimentale o, secondo la definizione che preferirà in seguito, del romanzo naturalista – visto che naturalista è chi studia senza pregiudizi morali i fenomeni della natura. Così il romanziere studia i personaggi in quanto caratteri, che agiscono in un certo ambiente e interagiscono gli uni con gli altri[1].

A noi, il paragone può sembrare un po' ingenuo. Un medico compie le sue indagini su esseri viventi, ne osserva i cambiamenti e gli sviluppi, fenomeni che anche altri scienziati vedrebbero se ripetessero l'esperimento. Un romanziere crea invece i suoi personaggi e li fa agire e reagire secondo il proprio sentimento. Non è certo l'unica differenza tra la medicina e la lette-

---

[1] Sulla teoria di Zola, cfr. T. ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1982, pp. 23-24.

ratura: è evidente che il paragone non funziona. Nel 1880 tuttavia l'idea di Zola sembra tanto sorprendente quanto geniale. Per lui il paragone non è una metafora qualsiasi, ha anzi uno scopo propagandistico. Cruciale per l'impatto delle sue teorie è il nome di Claude Bernard, medico e fisiologo di fama mondiale.

La medicina dell'Ottocento aveva già avuto dei successi impressionanti con i lavori di Pasteur e Koch ed era diventata il campo in cui si applicava un nuovo metodo che stava cambiando il mondo. Zola ricorre alla reputazione di Claude Bernard per difendere i propri romanzi, una difesa che serve anche allo scrittore per sferrare l'attacco contro la letteratura idealistica. Il procedimento retorico di Zola è il seguente: la medicina moderna usa il metodo sperimentale, un metodo di successo adatto ai nostri tempi; è necessaria allora anche una nuova letteratura, una letteratura a sua volta determinata dall'atteggiamento scientifico, cioè dall'esperimento. Un ragionamento simile si ritrova anche nella nostra epoca: la nostra cultura è diventata digitale, con un predominio dell'immagine a cui anche la letteratura deve adeguarsi: la letteratura del futuro saranno dunque i fumetti. Con questo trucco Zola incanta il suo pubblico convincendolo che ci sono ormai due letterature: una in cui regna una visione metafisica, non realistica, e un'altra, il naturalismo, che mira ad una descrizione esatta – scientifica – della realtà; una letteratura sorpassata, antiquata, e una letteratura moderna di cui lui si presenta come campione assoluto.

La teoria di Zola non avrebbe comunque suscitato tanta impressione se non avesse pubblicato romanzi audaci come *L'Assommoir* (1877, *L'ammazzatoio*, analisi drammatica ed intensa del fenomeno dell'alcoolismo), *Nana* (1880, la vita di una prostituta) e *Germinal* (1885, sulla vita dei minatori), inseriti nella serie di venti romanzi intitolata *Les Rougon-Macquart* (1871-1893).

Un libro scandaloso come *Nana* ottiene un successo incredibile: 45 000 copie vendute il giorno della pubblicazione[2]. Come sempre accade quando un autore ottiene grande successo di vendite, l'*élite* letteraria si ribella. Abbiamo una testimonianza interessante di una discussione tenutasi nel 1877 tra letterati francesi che si incontravano frequentemente, tra cui Gustave Flaubert ed Emile Zola. Flaubert attacca lo scrittore popolare a causa dei suoi scritti propagandistici, che l'autore di *Madame Bovary* definisce «spettacoli da fiera», una forma di pubblicità piuttosto volgare. Zola si difende dicendo che mentre Flaubert ha qualche soldo da parte e può quindi permettersi un certo

[2] C. BERNHEIMER, *Prostitution in the novel* in D. HOLLIER (a cura di), *A New History of French Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989, p. 780.

grado d'indipendenza, lui deve guadagnarsi da vivere con la penna ed è quindi costretto a dedicarsi ad attività che lo screditano, come ad esempio la scrittura di articoli di giornale. È in fondo consapevole di essere un po' un ciarlatano, quando usa il termine 'naturalismo', ma il pubblico deve credere che si tratti di qualcosa di nuovo: «sono tutti trucchi per promuovere i miei romanzi»[3]. Con questa sincera confessione, Zola si presenta come un tipo di scrittore di cui troveremo tanti esempi nel Novecento: un 'ciarlatano' che fa di tutto per attirare l'attenzione del pubblico. Se Zola fosse un nostro contemporaneo, sarebbe in televisione una volta alla settimana. Ciarlatano o meno, l'attività di Zola è stata molto efficace e si potrebbe perfino dire che ha esercitato una profonda influenza sullo sviluppo della prosa europea di fine Ottocento. Il termine 'naturalismo' – a proposito del quale Zola confessa a Flaubert: «ne rido anch'io» – stimolerà dibattiti molto seri in quasi tutti i paesi europei. In Italia sarà all'origine del movimento del verismo con protagonisti come Verga e De Roberto; in Germania ispirerà autori che sperimenteranno con un realismo estremo; anche nei Paesi Bassi attecchirà il romanzo naturalista, ma con differenze sorprendenti tra Olanda e Fiandre.

Un naturalismo nervoso

Inizialmente sia in Olanda che nelle Fiandre l'influenza della teoria e della pratica di Zola viene aspramente contrastata dalla critica letteraria, abituata a una prosa idealistica con modelli di virtù come protagonisti, trame molto complesse (e spesso inverosimili) e un finale rappacificante, insomma una lettura edificante per il pubblico femminile. L'affacciarsi dell'ombra minacciosa di Zola, il 'pornografo', semina il panico nella quieta vita letteraria a cui erano abituati i compiti critici olandesi. Proprio romanzi come *L'Assommoir* e *Nana* vendono migliaia di copie in Olanda, acquistate da mariti e padri 'preoccupati' che volevano sapere quali letture proibire a mogli e figlie[4].

Resistere al nuovo movimento era però ormai impossibile. È possibile perfino fissare una data precisa in cui il naturalismo fa breccia nella letteratura olandese: il 1888, anno di pubblicazione del romanzo-scandalo *Een liefde* (*Un amore*) di Lodewijk van Deyssel. Nello stesso anno, sulle pagine del giornale «Het vaderland» esce a puntate *Eline Vere*, il primo romanzo di

---

[3] E.-J. DE GONCOURT, *Dagboek*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1985, pp. 279-280.
[4] T. ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, cit., pp. 14-18.

Louis Couperus, e Marcellus Emants pubblica *Juffrouw Lina* (*La signorina Lina*). Si tratta di tre romanzi diversi, di autori che successivamente intraprenderanno percorsi autonomi, ma nell'anno 1888 a spiccare sono soprattutto le somiglianze tra i testi: tutti presentano una protagonista femminile, una ragazza o donna fatalmente segnata da un temperamento 'nervoso'; le protagoniste incontrano una tragica fine; due di loro si tolgono la vita. A caratterizzare questi romanzi come testi naturalisti è proprio la centralità del temperamento nervoso. Nel primo capitolo di *Eline Vere*, due personaggi commentano così il comportamento della giovane protagonista che dà il nome all'opera:

- Wat heeft ze?
- Ach, ik weet niet, ze was zenuwachtig, geloof ik.
- Ze moet heusch niet zoo toegeven aan die buien. Met een beetje energie kom je die nervoziteit wel te boven.
- U weet het tante, het is de ziekte van het jongere geslacht![5]

- Che cos'ha?
- Mah, non so, era nervosa, credo.
- Ah, ma non dovrebbe abbandonarsi a questi sbalzi d'umore. Basta reagire con un po' di energia al nervosismo.
- Lo sai, zia, è la malattia della giovane generazione!

'La malattia della giovane generazione' è un'indicazione abbastanza vaga, dalla bocca di un personaggio non particolarmente profondo o dotto – di cui forse Couperus intende sottolineare proprio il carattere superficiale. In effetti, qualche pagina dopo si capisce che la malattia di Eline potrebbe non aver nulla a che fare con l'età. Il narratore onnisciente tratteggia a chiare linee i dati ambientali e genetici che hanno formato il temperamento dell'eroina: il padre era un artista (un pittore), privo però di «forza creativa»; aveva sposato una donna dominante e si sentiva oppresso dalla sua prepotenza. Identica la relazione tra le loro figlie: Eline «trema» quando deve confrontarsi con il carattere deciso della sorella. Lo schema genetico è dunque chiaro: Eline ha preso dal padre debole (morto giovane), la sorella dalla madre energica. Nel romanzo la differenza viene inoltre descritta con precisione in termini scientifici, almeno nella terminologia della scienza genetica di allora: Eline ha una costituzione fiacca e linfatica, mentre la sorella è sanguigna. Anche il cugino Vincent patisce l'handicap di un'indole nervosa, ma ne

[5] L. COUPERUS, *Eline Vere. Een Haagse roman*, Utrecht, Veen, 1987, p. 13.

è consapevole, e basa la sua visione del mondo sull'immutabilità dei fattori ereditari:

> Waarom zoû hij niet zijn zooals hij was? … Er was geen goed en geen slecht in de wereld; alles was, zooals het wezen moest en het gevolg van een aaneenschakeling van oorzaken en redenen; alles had recht van bestaan; niemand kon iets veranderen aan wat was of zijn zoû; niemand had een vrije wil; ieder was een gestel, een temperament en kon niet anders handelen, dan volgens de eischen van dat temperament, overheerscht door omgeving en omstandigheden; dàt was de waarheid die de menschen steeds met hun kinderachtig idealisme, zeurend over deugd en met een handjevol religieuze poëzie, zochten te bedekken…[6]

> Perché non sarebbe dovuto essere com'era? ... Non esisteva il buono e il cattivo nel mondo; tutto era come doveva essere ed era la conseguenza di una concatenazione di cause e necessità; ogni cosa aveva diritto ad esistere; nessuno poteva cambiare ciò che era o sarebbe stato, nessuno possedeva una volontà propria; ognuno aveva la sua natura, il suo temperamento, e non era in grado di agire che secondo le esigenze di quel temperamento, dominato dall'ambiente e dalle circostanze; era quella la verità che la gente cercava sempre di nascondere con il suo idealismo infantile, con grandi tirate sulla virtù e una manciata di versi religiosi...

Troviamo qui espresso il credo del determinismo che sostituisce l'idealismo delle generazioni precedenti. La nuova fede nell'inevitabilità dell'ereditarietà – che Zola aveva presentato come un fatto scientifico ineluttabile – pervade la letteratura di fine Ottocento. Un esempio tra i tanti: quando in un romanzo compare un gobbo, il narratore commenta che la deformazione fisica è la conseguenza degli eccessi di un antenato dalla vita sfrenata[7]. Spesso il peso del passato conduce i protagonisti all'inattività oppure è una giustificazione per i loro fallimenti in ambito sociale o per i loro vizi sessuali. Nel caso di Eline questo nuovo credo ha un effetto devastante su un carattere già di per sé instabile: i suoi deboli tentativi di trovare uno scopo nella vita oltre al matrimonio falliscono. All'epoca non si prevede alcun ruolo alternativo e soddisfacente nella società per una signorina perbene come Eline: è impossibile per una donna della sua estrazione sociale andare a lavorare in un negozio o in un ufficio. I sentimenti amorosi di Eline si spengono perché irrealizzabili – ha una passione adolescenziale per un cantante lirico –, oppure perché il fidanzato è troppo superficiale, o ancora a

---

[6] *Ivi*, pp. 114-115.

[7] J. DE MEESTER, *Geertje*, Amsterdam, Contact, 1942, p. 380.

causa di un malinteso tragico che separa gli innamorati. Non le resta che un'*overdose* di morfina.

Mentre le teorie deterministe, propagate dal cugino Vincent, minano il temperamento nervoso di Eline, Marcellus Emants nel romanzo *Een nagelaten bekentenis* (1894, *Una confessione postuma*) mette in campo un determinismo ancor più aggressivo. Il protagonista è un uomo che ha assassinato la moglie: un criminale, primo esempio di antieroe nella letteratura olandese. Nella sua confessione l'io narrante, Willem Termeer, individua subito nel determinismo il fattore decisivo della propria vita:

> In de glasheldere, nuchtere ogenblikken, dat ik mijn verleden, als een reeks van schakels door de noodzakelijkheid aaneengesmeed, achter me uitgestrekt ontwaarde en die ketening zag voortlopen tot in de horizont van mijn toekomst, begon ik te begrijpen, dat mijn onhandigheid, mijn gebrek aan moed en volharding, mijn behoefte aan emotie, mijn hang naar het verbodene slechts de giftige bloesems waren van zaadkorrels in mijn voorouders ontkiemd. De wortels reikten over me heen tot in afgesloten levens en daarom zou ik ze nimmer kunnen uitroeien.[8]

> Nei momenti di chiarezza e lucidità, quando scorgevo dietro di me il mio passato come una serie di anelli saldati dall'ineluttabilità e vedevo quella concatenazione continuare fino all'orizzonte del mio futuro, cominciavo a capire che la mia goffaggine, la mia mancanza di coraggio e tenacia, il mio bisogno di emozioni, la mia propensione verso i vizi altro non erano che i fiori velenosi nati dai semi germinati nei miei antenati. Quelle radici, partendo da me, affondavano in vite ormai spente, e perciò non sarei mai stato in grado di estirparle.

Il protagonista sa di non essere una persona 'normale' – considera se stesso un'eccezione, «il prodotto di una degenerazione» – tuttavia non accetta passivamente questa condizione d'inferiorità. Tutta la sua confessione mira infatti a dimostrare che anche tra la gente 'normale' non abbondano i modelli di virtù. Se l'uomo medio ci appare onesto e decoroso, quest'impressione è soltanto il risultato di un tratto essenziale della società, l'ipocrisia. Nel libro il vicino di casa di Termeer è l'esempio perfetto dell'ipocrita che si mostra onesto ma in realtà cova un piano segreto: questo pastore protestante cerca di convertire l'eroe a una visione più ottimistica del mondo, secondo cui ogni meta è raggiungibile grazie alla volontà, ma mentre predica queste belle teorie, prova a sedurre di nascosto la moglie di Termeer. Un pastore

[8] M. EMANTS, *Een nagelaten bekentenis*, Amsterdam, Prometheus, 1994, p. 54.

che trasgredisce quindi uno dei dieci comandamenti, il divieto di desiderare la donna d'altri!

La composizione del romanzo *Una confessione postuma* obbliga i lettori a scegliere fra due atteggiamenti: il pessimismo onesto di Termeer e l'ottimismo ipocrita del suo vicino. In questo senso si tratta di un libro polemico che mira ad abolire la distinzione netta fra 'normale' e 'anormale'. Il protagonista potrebbe essere definito un uomo 'decadente', ma non gli mancano un'intelligenza acuta e un certo coraggio morale. Alla fine della sua confessione, i lettori si ritrovano immedesimati in un assassino: ognuno è chiamato ad un esame di coscienza.

Anche negli altri suoi romanzi Emants si mostra critico severo di una società del tutto ipocrita. Il romanzo *Inwijding* (1901, *Iniziazione*) segue l'evolversi delle convinzioni di un giovane avvocato che all'inizio mostra segni di un atteggiamento indipendente verso l'ipocrisia del suo ambiente perbenista: difende ad esempio un lavoratore socialista, ma poi scopre che gli manca la forza di perseverare in questa ribellione contro la propria classe sociale di appartenenza. Anche nel campo dei sentimenti non sa prendere una posizione chiara verso l'amante, una mantenuta. Alla fine si adatta alla doppia morale dell'alta borghesia e viene ricompensato immediatamente dal suo ambiente, la casta degli avvocati. Non riesce dunque a sviluppare una morale autonoma. La sola persona nel libro a scegliere e difendere un punto di vista indipendente è Dora, un'infermiera di famiglia nobile che difende con passione le sue opinioni progressiste. Il protagonista è spesso coinvolto in accese discussioni con lei, ma ogni volta ha la peggio e deve riconoscere la sua sconfitta di fronte a una personalità più forte e convincente.

Sia in *Una confessione postuma* che in *Iniziazione* viene citata una frase di Zola: «Quels gredins que les honnêtes gens» («Che mascalzoni, la gente onesta!»[9]). Per la sua critica della borghesia, Emants ci appare un discepolo del maestro francese. Naturalmente anche l'accento sull'ereditarietà come forza inevitabile, e quasi sempre distruttiva, ricorda la lezione di Zola, ma Emants, uomo di vasta cultura, è anche tributario dello scrittore russo Turgenjev, a cui dedica nel 1880 un saggio colmo di ammirazione. Come spesso accade quando un autore loda un altro autore, nel saggio emergono chiaramente i tratti caratteristici dei testi di Emants: in Turgenjev Emants individua il tema della delusione, che ritornerà in tutti i suoi romanzi; in chiusura sottolinea poi che Turgenjev è un innovatore nell'ambito della tendenza moderna «che, armata di scalpello, vuole penetrare il più profondamente possibile nella na-

[9] T. ANBEEK, *Over de romanschrijver Emants*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1981, p. 35.

tura umana». Emants mira evidentemente a trasformare il russo quasi in un naturalista[10]!

Anche il terzo importante rappresentante del naturalismo olandese, Lodewijk van Deyssel, subisce diverse influenze. In gioventù si profila come critico e campione del nuovo movimento sviluppando un suo stile che si oppone alla letteratura idealistica. In uno scritto pone Zola sullo stesso piano di Omero e Shakespeare (un canone non più condiviso al giorno d'oggi). Presto però si rende conto di non voler essere semplicemente un discepolo (esisteva già un giovane naturalista olandese che Van Deyssel aveva demolito in quanto «masticatore delle cicche di tabacco di Zola»), perché una letteratura che voglia essere davvero grande deve aggiungere elementi nuovi ai modelli esistenti. Van Deyssel lancia allora una tendenza nuova e originale, il 'sensitivismo', che nelle sue intenzioni completerà o sostituirà il naturalismo francese[11].

Il risultato si può vedere nel romanzo *Een liefde*, libro molto ambiguo. Da una parte, esso registra in modo naturalista la sfortunata evoluzione del rapporto fra una ragazza molto ingenua e romantica e un mercante libertino, che la sposa solo perché si rende conto che per lui è ora di formare una famiglia. Ma a tre quarti del testo, nel famoso tredicesimo capitolo, uno stile del tutto diverso si fa strada nel romanzo: con una sbrigliata sperimentazione linguistica Van Deyssel tenta di riprodurre le più minute sensazioni dell'eroina, arrivando fino a descrivere, inequivocabilmente, una scena di autoerotismo. Per questo, come per alcune parole 'volgari' che contiene, *Un amore* scandalizzò i lettori, ma la sua importanza risiede soprattutto nel nuovo modo di scrivere introdotto dall'autore, che può essere designato come 'dipingere con parole': il 'sensitivismo' è in effetti una forma estrema d'impressionismo, che mira a tradurre sulla pagina ciò che fanno sulla tela i pittori francesi e olandesi. Un piccolo esempio, dalla descrizione di un tramonto: «Il porpora si azzurrava annerendosi in alto nel cielo, il viola e il violetto sfumavano al nero-bruno, nero-verde, nero-grigio» («Het purper verblauw-zwartte hoog in de lucht, het paarsch en het violet werd bruin-zwart, groen-zwart, grijs-zwart»)[12].

Anche in questo caso il modello si ritrova nella letteratura francese, cioè nelle opere dei fratelli Goncourt. Il naturalismo olandese ha dunque due origini: Zola e lo stile dei Goncourt, con il risultato che l'energia narrativa di

---

[10] Sulla relazione Emants-Turgenjev: T. ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, cit., pp. 20-22.

[11] *Ivi*, pp. 29-34.

[12] L. VAN DEYSSEL, *Een liefde*, Den Haag, Bakker, 1975, vol. 2, p. 107.

Zola – che voleva descrivere il processo di uno scontro tra temperamenti molto diversi – viene rallentata dalle descrizioni dettagliate dell'*écriture artiste* ('scrittura pittorica'; in neerlandese: *woordkunst*) dei Goncourt.

A fine secolo Zola perde la sua influenza come modello di riferimento. L'accento sull'ereditarietà e le categorizzazioni 'scientifiche' dei vari temperamenti scompaiono; resta solo la popolarità della saga familiare in cui non mancano mai figli dai nervi deboli. Romanzo esemplare di questa moda nella letteratura olandese sarà *De boeken der kleine zielen* (1901-1904, *I libri delle anime piccole*) di Louis Couperus, suggestiva descrizione della decadenza di una famiglia dell'Aja, che può essere paragonata a *I Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann.

Il naturalismo olandese predilige personaggi instabili dell'ambiente altoborghese. Couperus e Emants, cresciuti in quell'ambiente, si occupano quasi esclusivamente di questo ceto e mostrano assai minor interesse per il proletariato urbano o agricolo. Il naturalismo fiammingo è invece tutto rivolto verso un altro mondo.

Il naturalismo fiammingo

Anche nelle Fiandre s'incontra inizialmente una forte resistenza al naturalismo, non solo perché la chiesa è più dominante che non nel nord, ma anche perché il nuovo movimento proviene dalla Francia e la lingua e la cultura francese avevano marginalizzato il fiammingo, definito 'gergo contadinesco'. La borghesia colta nelle città fiamminghe preferisce ancora il francese, con il risultato che un'intellighenzia fiamminga stenta a consolidarsi. Il piccolo gruppo che si occupa di letteratura e di cultura in generale dapprima ignora qualunque segno dell'incipiente moda zoliana in Belgio, poi cerca di resistere, indignato, a questa moda francese brutta e indecente che va contro la discrezione e il pudore che regnano nella prosa fiamminga[13].

Tuttavia, come in Olanda anche nelle Fiandre la forza dei romanzi scandalosi di Zola inizia ad affascinare i letterati. Non c'erano forse già romanzieri, nella comunità francofona, che seguivano la teoria naturalista? In Vallonia, ad esempio, Camille Lemonnier si propone come discepolo del maestro francese. In fondo, fatto salvo l'antagonismo tra fiammingo e francese, i

[13] P.H.S. VAN VRECKEM, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Cyriel Buysse*, «Tijdschrift van de Vrije Universiteit», Brussel, 1968.

contatti tra gli intellettuali sono continui, con Bruxelles come punto d'incontro, una capitale aperta a molte tendenze innovative.

Nel 1893 Cyriel Buysse pubblica il primo romanzo naturalista fiammingo, *Het recht van de sterkste* (*Il diritto del più forte*). L'autore propone il testo in prima battuta alla rivista degli Ottantisti in Olanda, «De Nieuwe Gids» («La Nuova Guida»), che rappresenta le nuove istanze letterarie, ma la redazione, pur avendo precedentemente accettato una sua novella, rifiuta il romanzo perché contiene «troppi riferimenti sessuali». *Il diritto del più forte* è infatti un libro che evoca un mondo violento in cui regna la brutalità. È la storia di una ragazza che cresce in un ambiente rurale, popolato da bracconieri, ubriaconi e criminali. Maria, fanciulla «onesta e pura», vuole sfuggire alla sua sorte e sposare un bravo ragazzo, ma questo tenero fiore nato in un letamaio viene crudelmente reciso: una notte, mentre torna a casa da una sagra paesana, viene violentata da Reus ('Gigante'), un bracconiere, dedito al vizio e alla violenza, che la prende «come una bestia». Il romanzo ci mostra poi come questa prima brutale esperienza sessuale sia normale per le ragazze del paese. Il Gigante impone il diritto del più forte, e Maria non può fare altro che arrendersi al potere maschile, sposandolo.

Vengono descritti alcuni momenti di relativa tranquillità nella vita della coppia ma i lettori sanno che a questi intervalli sereni seguirà inevitabilmente uno scoppio di violenza. L'unico periodo che concede un po' di serenità all'eroina è quello che il marito trascorre in prigione. Dopo il secondo parto, Maria si ammala gravemente e in questo stato d'impotenza deve assistere allo stupro della sorella, morendo alla fine come una martire.

Buysse stesso ammette di aver composto questo straziante romanzo sotto l'influenza di Zola (che aveva scritto il romanzo *La terre*, *La terra*, nel 1887). Il fiammingo era stato affascinato soprattutto dal «movimento colossale delle folle» evocato dallo scrittore francese[14]. Ed è proprio in queste scene corali, come ad esempio la festa di matrimonio con la sua drammatica conclusione, le scorrerie o la descrizione degli avventori di una birreria, che anche Buysse mostra il suo virtuosismo:

> En, als vanzelf, geraakte 't slecht befaamde kroegje eindelijk ledig. Het licht werd flauwer in de kolende, schier tot op de bodem uitgebrande hanglamp, de gezangen galmden doffer, verzwakten en zwegen; een onhuiselijke, akelige duisternis omhulde trapsgewijs de steeds aanstotelijker schijnende tronies. En zeer natuurlijk, zonder weerspannigheid noch moeite, na een laatste, mis-

[14] A.M. MUSSCHOOT, *Cyriel Buysse. Het recht van de sterkste* in *Lexicon van Literaire Werken*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1992, p. 9.

lukkende poging van gevecht tussen twee dronken vellenploters, bevond zich het gezelschap, zachtjes door Stoute Treze buitengedreven, op straat.
Daar ging men waggelend en knorrend uiteen.
's Anderendaagsmorgens werd geconstateerd dat bij Klakke Maerschalck, de herbergier uit de *Gloeiende Koteraar*, en in nog twee andere huizen konijnen gestolen waren.[15]

E la piccola birreria malfamata infine si svuotò quasi spontaneamente. La luce si affievoliva nella lampada al soffitto, annerita e ormai bruciata quasi fino in fondo, mentre i canti, già arrochiti, si indebolivano e tacevano; un'oscurità inospitale e inquietante avvolgeva man mano quei ceffi che apparivano sempre più turpi. E naturalmente, senza proteste o reazioni, dopo un ultimo vano tentativo di scazzottata fra due conciatori ubriachi, la combriccola, indirizzata dolcemente da Trees la Cattiva verso l'esterno, si ritrovò in strada.
Ciascuno, barcollando e mugugnando, prese una direzione diversa.
La mattina successiva si constatò che erano stati rubati dei conigli a Klakke Maerschalck, il gestore dell'*Attizzatoio Ardente*, e in altre due case.

Personaggio certamente non naturalista è Maria, fanciulla delicata e virtuosa. La teoria genetica e ambientale del naturalismo non prevede la presenza di fiori poetici nel letamaio: in una visione coerentemente naturalista simili ambienti possono solo ospitare caratteri degenerati. Insomma, questa tragica figura ci appare come un rimasuglio dell'idealismo del periodo precedente. Il personaggio femminile che sogna un futuro felice, vittima di un uomo primitivo che la domina con il suo pugno di ferro, è ricorrente nella prosa di Buysse.

E così troviamo anche nel secondo romanzo naturalista di Buysse, *Schoppenvrouw* (1898, *Regina di picche*) il confronto tra brutalità maschile e debolezza femminile. Jan, un vero e proprio buzzurro, odia suo cugino, un fannullone che ha sposato una ragazza giovane e ricca, la bella Rosa, per cui Jan nutre un forte desiderio. Il romanzo sembra in effetti la descrizione di uno stupro a lungo differito: per due volte Jan cerca di sopraffare la donna, ma solo al terzo tentativo vi riesce. L'aggressore viene poi assassinato dal marito di Rosa. Dopo *Regina di picche*, la prosa di Buysse prende una nuova strada: scompaiono le scene di violenza e il tono si fa più ironico, con una leggerezza che ricorda più i racconti di Maupassant che i romanzi di Zola.

Sebbene Buysse prenda in seguito le distanze dalle prime opere, esse hanno lasciato un'impronta decisiva sul naturalismo fiammingo, che in generale mostra un mondo molto più violento e prosaico rispetto ai romanzi

[15] C. BUYSSE, *Verzameld werk*, A. VAN ELSLANDER-A.M. MUSSCHOOT (a cura di), Brussel, Manteau, 1974-1982, 7 voll., I, p. 19.

olandesi in cui i personaggi languiscono nelle serre soffocanti delle loro eleganti dimore. Altro romanzo naturalista fiammingo in cui regna la brutalità è *Hard labeur* (1904, *Lavoro duro*) di Reimond Stijns. Anche in questo caso un uomo dal comportamento animalesco è il personaggio centrale: uccide uno zio, maltratta la moglie e i figli, arrivando fino al punto, in una scena sconvolgente, di ucciderne uno. Gli altri due getteranno poi il padre degenere dalla finestra per derubarlo, mentre la moglie lo aggredirà per portare a compimento l'omicidio. Con questi intrecci che mostrano il lato più oscuro dell'essere umano, i naturalisti fiamminghi s'ispirano ad un aspetto dell'opera di Zola che non ha avuto grande seguito nei Paesi Bassi del nord[16].

Il ruolo della donna

Nelle opere naturaliste fiamminghe, le donne sono spesso vittime di uomini estremamente violenti. In Olanda prevale il tipo della donna passiva che rassomiglia molto al modello della *femme fragile*: una ragazza priva di energia, incapace di dirigere la propria vita e opporsi attivamente al dominio maschile.

Non è sorprendente che il femminismo nascente alla fine dell'Ottocento cerchi di mostrare un atteggiamento alternativo. In questi anni vengono pubblicati alcuni romanzi impegnati tra cui spicca il *bestseller* di Cécile de Jong van Beek en Donk, *Hilda van Suylenburg* (1897). La vita dell'eroina Hilda ricorda per molti aspetti il romanzo di Couperus *Eline Vere*. Ritroviamo infatti l'atmosfera frivola dell'Aja, i *flirt*, un temperamento debole, la paura di restare zitella. La differenza tra i due testi è che *Hilda van Suylenburg* prospetta una soluzione alle ragazze annoiate che stanno aspettando un marito perbene: lavorare, trovare un impegno che dia un senso alla vita. Così Hilda diventa avvocato, e difende le donne che hanno subito ingiustizie, mentre suo marito tenta di migliorare le condizioni di lavoro nelle fabbriche. Il romanzo è un grande successo e viene tradotto in altre lingue. Come si conviene a un romanzo impegnato, mostra sia modelli di virtù sia personaggi assolutamente negativi ma, al di là di questa troppo netta dicotomia, presenta un ritratto interessante della società di fine Ottocento, e dei problemi di quel periodo di transizione[17].

---

[16] R. DEBBAUT, *Het naturalisme in de Nederlandse letteren*, Leuven-Amersfoort, Acco, 1989.

[17] E. LEIJNSE, *Cécile de Jong van Beek en Donk. Hilda van Suylenbur*g in *Lexicon van Literaire Werken*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 2005, pp. 1-11.

Più complesso è un altro romanzo che suscita grande scalpore: *Van de koele meren des doods*, (1900, *I freddi laghi della morte*) di Frederik van Eeden. L'autore, psichiatra attivo anche nel campo delle riforme sociali, presenta nell'eroina Hedwig una donna tipica dell'epoca: sensibile ma squilibrata, confusa nei propri istinti sessuali, insicura riguardo alle proprie capacità e alla propria posizione nella società. Van Eeden, come tanti altri autori del periodo, utilizza una protagonista femminile per illustrare la propria visione del mondo. Alla fine del libro, Hedwig trova un equilibrio grazie ai consigli di una suora che incontra in un ospedale a Parigi: lavorando con una famiglia di umili contadini riesce a superare l'ossessione della morte che l'ha turbata fin dall'infanzia. Van Eeden presenta dunque in questo libro la sua ricetta per guarire dai turbamenti che affliggono la borghesia dell'epoca. Il titolo, ad esempio, non si riferisce alla paura di morire ma alla consolazione che una mente disperata può trovare nel freddo dei laghi della morte. Ovviamente, non è possibile definirlo un romanzo naturalista, perché è anzi una risposta al determinismo di quel movimento letterario, un antidoto al suo pessimismo[18]. La morte di Hedwig ci appare infatti serena, priva di drammaticità:

> Haar leven verliep gelijkmatig en stoorloos tot het einde, in kalme helderheid. De schone dromen, die zij in haar dagboek beschreef, herhaalden zich en spreidden glans ook over haar dagen. Zij wist telkenmale stelliger dat het waren de eerste schemer-lichtingen van een langzaam nader-trekkend hoger en klaarder bestaan. Terwijl de vreugde in dit leven niettemin gestadig fijner en intenser werd.
> Toen kreeg zij in een guur herfst-getij longontsteking en bezweek in tien dagen tijds.
> Zolang haar geest zich helder uitte, waren het uitingen van tevredenheid en dankbaarheid.[19]

> La sua vita trascorse regolare e indisturbata fino alla fine, in una lucida calma. I bei sogni che aveva descritto nel diario continuavano e spandevano la loro luce anche sulle sue giornate. Ogni volta le si mostravano con sempre maggior chiarezza, come le prime luci dell'alba di un'esistenza più alta e più luminosa che lentamente si avvicinava. Allo stesso tempo, però, la sua gioia in questa vita diveniva sempre più sottile ed intensa.
> Poi in un gelido autunno prese un'infezione polmonare e si spense, nel giro di dieci giorni.

---

[18] J. FONTIJN, *Frederik van Eeden. Van de Koele Meren des Doods* in *Lexicon van Literaire Werken*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1991.

[19] F. VAN EEDEN, *Van de koele meren des doods*, Amsterdam-Antwerpen, Wereldbibliotheek, 1969, pp. 263-264.

Fino a quando fu in grado di esprimersi lucidamente, affermò la sua soddisfazione e la sua gratitudine.

L'eredità del Naturalismo

Si potrebbe concludere che il naturalismo non sia un fenomeno degno di gran nota nell'evoluzione della letteratura in Olanda e nelle Fiandre. L'influenza di Zola, che voleva approfittare dell'autorità riconosciuta in quegli anni alla scienza, è visibile negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento nell'uso di termini come 'linfatico', 'sanguigno', 'degenerazione', e simili. Ma questa patina scientifica scompare presto dalla letteratura olandese: il grande campione del naturalismo, Van Deyssel, dopo pochi anni dice addio al maestro francese per proporre un movimento autonomo, il sensitivismo. Nelle Fiandre il grande naturalista Buysse, dopo i primi romanzi dominati da istinti primordiali e violenti, sceglie un tono più ironico, e mitiga il potere dell'ereditarietà nella seconda edizione (1924) del pionieristico *Il diritto del più forte*[20]. È vero allora che l'influenza di Zola è molto più superficiale di quanto non pensassero i critici di fine Ottocento?

Le apparenze ingannano. In realtà, l'importanza dell'esempio di Zola per la letteratura neerlandese viene chiaramente individuata da uno dei protagonisti dell'innovazione, Louis Couperus, che lo definisce un maestro formidabile per la nuova generazione di autori, colui che ha mostrato la Vita per com'è, «senza sentimentalismo, senza romanticismo, crudele e fatale». La violenza delle polemiche e la brutalità dei romanzi sgomberano il campo dal «sentimentalismo romantico dell'epoca dei nostri genitori e nonni». In questo senso, secondo Couperus, tutti coloro che hanno cominciato a scrivere in quel periodo sono discepoli di Zola, e aggiunge: «non ce ne dimenticheremo mai». Anche se i singoli prendono poi altre direzioni, orientati verso mete più elevate, come il neoromanticismo, «il naturalismo è stato il nostro educatore sincero nei primi anni, quando avremmo potuto perdere la strada»[21].

Si può concludere dicendo che Zola non è un autore grande quanto Omero o Shakespeare (per tacere di Dante), ma ha il merito di aver liberato tanti autori giovani dalle ingombranti illusioni della letteratura romantica, dando spazio ad aspirazioni completamente nuove nell'Europa di fine Ottocento.

---

[20] A. M. MUSSCHOOT, *Cyriel Buysse. Het recht van de sterkste*, cit., p. 9.

[21] L. COUPERUS, *Ongebundeld werk*, Amsterdam, Veen, 1996, pp. 594-599.

1900-2010
Lacerazioni, sperimentalismi, globalizzazione

Lancio di fumogeni al matrimonio della principessa Beatrice
e di Claus von Amsberg, 10 marzo 1966

Nel 1900 vedono la luce tre capolavori della letteratura nederlandese, i romanzi *De stille kracht* (*La potenza occulta*) di Louis Couperus, *Van de koele meren des doods* (*Dei freddi laghi della morte*) di Frederik van Eeden e il dramma *Op hoop van zegen (La buona speranza)* di Herman Heijermans. I primi due libri, di statura europea per temi, qualità letterarie e avvisaglie di modernità, gettano un ponte ideale tra Otto e Novecento. Nel suo unico romanzo orientale Couperus, nel delineare la figura di un protagonista tutto di un pezzo incapace di aprirsi all'altro, agli indonesiani, oscilla tra tematiche *fin-de-siècle* e una critica più o meno sottile del sistema coloniale olandese e dell'atteggiamento etnocentrico degli europei. Van Eeden, nello stesso tempo psichiatra e utopista, individualista e impegnato, pur riassumendo in sé interessi tipici degli intellettuali e scrittori dell'epoca - lo studio dell'occulto, l'analisi scientifica e razionale, l'intento moralista, gli slanci sinestetici e mistici - scava però nella mente della protagonista Hedwig non più come narratore neutrale, distanziandosi nettamente dal naturalismo imperante, e con la sua forte carica sociale ed etica si allontana definitivamente anche dalla concezione dell'*art pour l'art* degli Ottantisti olandesi e della loro rivista, «De Nieuwe Gids» («La Nuova Guida»), che poneva l'accento sull'autonomia della sfera estetica. Ancor più lontano dagli ideali estetizzanti, con il suo impegno politico, è il drammaturgo Heijermans, la cui opera arriverà persino a influenzare il nuovo teatro sovietico. Altra direzione sta prendendo la letteratura nelle Fiandre, in cui una marcata linea di romanzo regionalistico (Vermeylen, Buysse, Streuvels, Timmermans e Teirlinck) si accompagna alla ricerca poetica in chiave impressionista, espressionista e simbolista di K. van de Woestijne e alle personalissime rielaborazioni dei più importanti movimenti artistici e letterari europei, dal neoromaticismo al dadaismo, da parte di P. van Ostaijen. Anche al nord la lirica mostra segni di grande vivacità e qualità, proponendo due importanti figure di riferimento per una nuova generazione di poeti, come A. Verwey e H. Gorter. Le riviste, più o meno legate a un pilastro ideologico, continuano a svolgere nei due paesi un ruolo decisivo non solo nel proporre nuovi temi e approcci formali (emblematico il caso della già citata «De Nieuwe Gids»), ma anche nel portare avanti intenti programmatici di rottura e nel dare spazio a giovani emergenti, come fanno «De Beweging» («Il Movimento») e «De Gids» («La Guida»), che nel 1911 pubblica i primi scritti di Nescio, autore dallo stile diretto, asciutto, ironico, destinato a essere apprezzato solo molti anni dopo.

Il 1916, durante un conflitto mondiale che coinvolge il Belgio ma non i Paesi Bassi, vede l'esordio poetico di due autori fondamentali per intere generazioni, P. van Ostaijen e M. Nijhoff. Van Ostaijen apre la letteratura ai più

importanti movimenti d'avanguardia, Nijhoff nella sua evoluzione diventerà il maggior rappresentante del modernismo, raggiungendo l'apice lirico nel 1934, in una poesia di ampio respiro e di grande impatto linguistico, *Awater*, in cui il poeta esce dalla torre d'avorio in cerca del mondo. Lo stesso anno nasce la rivista letteraria «Het Getij» («La Marea»), particolarmente sensibile alle nuove istanze letterarie. In questo contesto va situato il primo esperimento modernista della scrittrice C. van Bruggen, *Eva* (1927). L'anno successivo, nel 1917, appare la rivista artistica «De Stijl» («Lo Stile»), fondata da T. van Doesburg e arricchita in seguito dai contributi teorici e artistici di P. Mondriaan, che propugna un'arte astratta e democratica, autonoma e non immediatamente riconducibile al mondo delle cose concrete. Le concezioni e le opere di questi artisti, destinate a cambiare radicalmente l'arte novecentesca, sono per molti versi affini a quelle del poeta più innovatore dell'epoca, Van Ostaijen, per esempio nell'interpretazione in chiave estetica della realtà, anche se in quest'ultimo era ben più accentuato il desiderio di dar vita a un nuovo mondo in una nuova arte. Nell'ambito del rinnovamento dei codici artistici e letterari, in cui la prosa sulla scia della *Neue Sachlichkeit* tedesca prende le distanze da ogni inutile abbellimento stilistico, altra fondamentale figura di riferimento in poesia è H. Marsman, massimo rappresentante dell'espressionismo e del vitalismo, a cui possono essere ricondotti anche prosatori e poeti di grande rilievo come J.J. Slauerhoff, con la sua lingua suggestiva e il desiderio di purezza e di grandezza, F. Bordewijk, spigoloso e surrealista, M. Gijsen, lucido liquidatore di tradizioni e dogmi, e S. Vestdijk, fine psicologo. Marsman collabora prima con la rivista «De Vrije Bladen» («I Fogli Liberi») e poi con l'olandese «Forum», che diventa il fulcro del dibattito letterario fra le due guerre. Il periodico annovera tra i collaboratori personalità come Slauerhoff e Vestdijk, nonché autori e intellettuali ancora legati agli ideali della rivista fiamminga «Van Nu en Straks» («Di Oggi e di Domani»); mantiene vivo l'interesse per autori quali W. Elsschot e Nescio e, anche dopo la Seconda Guerra Mondiale, continua per qualche tempo e esercitare una certa influenza, per esempio sul giovane W.F. Hermans. Il periodo è dominato dalla figura dello storico J. Huizinga che, nei suoi magnifici saggi, fornisce nuove chiavi per l'interpretazione del Basso Medioevo, di Erasmo, e dell'uomo come *homo ludens*, e come storico e intellettuale si oppone, pagandone anche le conseguenze, all'incombente barbarie del nazifascismo. Anche il redattore di «Forum» M. ter Braak, saggista e critico, è un appassionato difensore della dignità umana contro ogni forma di massificazione e di dittatura. Insieme a E. du Perron, autore con l'autobiografico *Het land van herkomst* (1935, *Il paese d'origine*) di un intenso e riuscito romanzo modernista, è prota-

gonista del dibattito teorico, incentrato sulla famosa disputa 'vorm of vent' ('forma o individuo'), polemica in cui gli scrittori di «Forum» si schierano a favore dell'espressione di una personalità libera contrapposta alla padronanza della forma. In questo periodo sono altresì degni di nota gli autori che si muovono ancora sulla scia degli Ottantisti, in direzione simbolista (come Boutens), o danno vita a una corrente neoromantica (come Van Schendel), quelli impegnati nel sociale (H. Roland Holst) o nel religioso (Gossaert) o i cosiddetti umanisti (P.N. van Eyck). Particolare rilievo va assumendo, soprattutto nelle Fiandre, il rinnovamento della prosa, portato avanti da personalità quali M. Roelants, G. Walschap, W. Elsschot e M. Gilliams. La filosofia, una maggiore attenzione al sociale, soprattutto nella realtà urbana, un mondo esterno subordinato alla psiche dei personaggi, una ribellione non di rado di origine sociale che riflette problemi di identità e aspirazioni indipendentiste, tutto questo fa il suo ingresso nella prosa e porta a vertici assoluti come *Villa des Roses* (1913) di Elsschot, un esordio che già fa scuola con uno stile sobrio, disincantato e ironico, ed *Elias of het Gevecht met de Nachtegalen* (1936, *Elias o la lotta con gli usignoli*) di Gilliams, in cui la finezza psicologica e la ricchezza lessicale confluiscono in un mondo di pura fantasia seguendo un ordine che non è solo cronologico ma perfino musicale. Nell'ambito della poesia spicca, al nord, la figura di G. Achterberg, legato all'ambiente protestante, che incentra le sue liriche sul tentativo di instaurare un contatto con l'amata defunta, un approccio che diventa nel contempo una ricerca della poesia perfetta.

Tutta questa ricchezza intellettuale e letteraria viene drammaticamente troncata il 10 maggio del 1940, quando i tedeschi invadono i Paesi Bassi. L'inizio del secondo conflitto mondiale spazza via, non solo in senso figurato, un'intera generazione di scrittori e intellettuali olandesi: il giorno dell'invasione Du Perron muore d'infarto e Ter Braak si suicida; cinque settimane dopo la nave su cui Marsman cerca riparo in Inghilterra viene affondata. Ci vorranno anni se non decenni, a partire dall'immediata messa a nudo del tema scottante del rapporto con gli invasori tedeschi in *Pastorale* (1943) e dal tentativo in chiave simbolica di *De kellner en de levenden* (1949, *I viaggiatori del giudizio*) di S. Vestdijk, per far sì che le ferite e le devastazioni materiali, e tabù quali il collaborazionismo e il senso di colpa, vengano in qualche modo elaborati e superati. La guerra comunque non interrompe del tutto l'attività letteraria che vede per esempio, malgrado l'istituzione della famigerata 'Kultuurkamer' nazista nel 1941, la circolazione clandestina degli articoli di S. Carmiggelt in «Vrij Nederland» o della toccante lirica *Het lied der achttien doden* (*La ballata dei diciotto morti*) di J. Campert, sull'esecuzione

di quindici partigiani e tre scioperanti. Per la loro straordinaria rilevanza storica e le qualità letterarie vanno ricordate numerose opere, di memorialistica e non, legate ai traumi bellici. Oltre al commovente *Diario* di Anne Frank, pubblicato per la prima volta nel 1947 - l'opera in nederlandese di gran lunga più conosciuta e tradotta al mondo - il pensiero va a un altro diario che riflette l'esperienza dell'Olocausto con altrettanta drammaticità ma in maniera più matura e 'consapevole' e con un profondo impianto etico-filosofico, *Het verstoorde leven (La vita interrotta*) della scrittrice E. Hillesum (1914-1943), pubblicato solo diversi decenni dopo la guerra. Le lettere della Hillesum inducono un altro scrittore, J. Presser, a scrivere *De nacht der Girondijnen (La notte dei Girondini*, 1957, tradotto da Primo Levi, 1976), intensa testimonianza incentrata sull'ambiguo 'odio di sé' ebraico. Nello stesso anno appare anche *Het bittere kruid (Erbe amare*) di M. Minco, un'autrice che rende l'orrore con stile disadorno e coinvolgente, spezzando il silenzio sulle lacerazioni della guerra degli anni della ricostruzione. La lunga ombra del conflitto, con tutti i suoi drammatici interrogativi, si proietterà ancora negli anni Ottanta su due libri cruciali per gli olandesi e i fiamminghi, *De Aanslag* (1982, *L'attentato*, 1986) di H. Mulisch e *Het verdriet van België* (1983, *La sofferenza del Belgio*, 1999) di H. Claus.

La guerra cambia quindi radicalmente anche il modo d'intendere la letteratura. L'accento posto sull'assurdità dell'esistenza e sull'inutilità di qualsiasi tentativo di spiegazione, (figurarsi degli intenti morali), conduce a una sorta di deintellettualizzazione, che subordina l'analisi psicologica alla rappresentazione, e produce una lingua più vicina alla realtà, più corposa. Il primo scrittore a manifestare con un linguaggio diretto tale atmosfera di disillusione, se non di disperazione, è G. van het Reve con *De avonden* (1947, *Le sere*), un romanzo che descrive, con linguaggio diretto, dieci serate della vita del protagonista, un antieroe olandese annoiato e cinico. La stessa visione pessimistica e disillusa si trova in un altro importantissimo scrittore, W.F. Hermans, che in *De tranen der acacia's (*1949, *Le lacrime delle acacie*) delinea un mondo caotico in cui non si comprende più chi sia partigiano e chi collaboratore e che in *De donkere kamer van Damocles* (1958, *La camera oscura di Damocle*), sempre situato negli ambienti della resistenza olandese, ci porta in una realtà disintegrata che annienta ogni ideologia e abolisce ogni ideale. Nel 1952 fa il suo debutto l'ultimo dei tre grandi romanzieri olandesi del dopoguerra, H. Mulisch, con *Archibald Strohalm*. Nel suo delirio demiurgico lo scrittore trascende ogni forma di realismo, costruendo una mitologia personale e arrivando a paragonarsi a Goethe, e perfino a Dio. Al pessimismo e al cinismo di Reve e di Hermans, si contrappone in queste opere una visione

magico-alchemica del mondo. Gli anni successivi al conflitto vedono anche nelle Fiandre l'affermazione di due grandi scrittori. Suscitano subito grande interesse e ammirazione, per la sapiente mescolanza di motivi storico-politici e vicende personali, per la moderna tecnica di montaggio, con tratti per molti versi già postmodernisti, per il virtuosismo stilistico, per la forte critica sociale unita all'empatia per il popolo che lotta e soffre, *De kapellekensbaan* (1953, *La via della piccola cappella*) e *Zomer te Ter-Muren* (1956, *Estate a Ter-Muren*) di L.P. Boon. Negli stessi anni si mette in luce la personalità che diventerà un punto di riferimento fondamentale della letteratura nederlandese della seconda metà del novecento, H. Claus, che esprime in un'opera vastissima una ricerca incessante dell'onestà intellettuale e della verità, una critica delle convenzioni e delle ipocrisie della società occidentale e uno sperimentalismo assai peculiare non solo in romanzi e poesie, ma anche in opere teatrali, cinematografiche e artistiche (è stato tra l'altro uno dei cofondatori del movimento CoBrA).

In poesia, la cesura bellica favorisce l'evoluzione di un gruppo di artisti e poeti impegnati politicamente a sinistra, in aspra opposizione a qualsiasi tentativo di restaurazione letteraria e decisi a liquidare senza mezzi termini la lirica precedente. Si tratta dei cosiddetti *Vijftigers* (*Cinquantisti*), che s'impongono all'attenzione e suscitano scalpore con la pubblicazione della raccolta *Atonaal* (*Atonale*), nel 1951. Da quel momento autori come S. Vinkenoog, G. Kouwenaar, Lucebert e altri danno vita a un movimento contrassegnato, da un punto di vista tematico e stilistico, da una sperimentazione volta al recupero dell'arte primitiva e dell'ingenuità infantile, nonché al collegamento con le altre espressioni artistiche, per esempio la musica *jazz*, con un'enfasi posta sulle associazioni libere piuttosto che sulla cosiddetta logica.

Un altro filone che conserva una straordinaria vitalità letteraria e una grande valenza storica e culturale è quello della letteratura *Indisch*, legata al mondo scaturito dall'incontro-scontro tra i Paesi Bassi e l'Indonesia. In tale ambito spicca, per la maestria stilistica, la complessità tematica e il successo popolare, l'opera della *grande dame* (nel senso più nobile del termine) del Novecento olandese, Hella S. Haasse, amatissima sin da subito dal pubblico e molto apprezzata, seppur tardivamente, anche dalla critica. Dall'esordio, *Oeroeg* (1948, *Il lago degli spiriti*, 1992) fino alle ultime opere, ha saputo rendere come pochi l'incanto, il fascino, le lacerazioni suscitate dal tormentato rapporto con l'(ex) colonia. Di grande rilevanza anche i suoi romanzi storici, ispirati alla classicità, al Mediterraneo medievale e rinascimentale e alla mitologia nordica, e quelli legati alla fondamentale questione del secondo conflitto mondiale (come *De meermin*, *La sirena*, del 1962, in cui si affronta il tema

delle esecuzioni sommarie) e di attualità (come *Transit*, sul disagio giovanile), nonché il suo contributo teorico alla questione, oggi assai sentita, del rapporto tra narrativa e storia. Il tema dell'identità e dello sradicamento continuano ad essere fondamentali in tale contesto, da *De tienduizend dingen* (1956, *Le diecimila cose*) di M. Dermoût, passando per le opere di T. Robinson, fino a *Indische Duinen* (1994, *Le dune delle Indie*, 1996) di A. van Dis. Il trauma del secondo conflitto mondiale irrompe anche nei romanzi della letteratura *Indisch*. Tra i libri di J. Brouwers – che in un'esplosione di motivi e ossessioni vertono sui temi forti di *eros* e *thanatos* e della letteratura che si sostituisce alla vita – va ricordato soprattutto il coinvolgente *Bezonken rood* (1981, *Rosso decantato*) che descrive in chiave autobiografica prima gli abusi subiti durante l'infanzia dai giapponesi in un campo di prigionia femminile in Indonesia, poi le conseguenze del tormentato rapporto con la madre. L'opera, accusata da alcuni intellettuali e storici di falsificare i fatti, scatena un aspro dibattito sul rapporto tra romanzo e credibilità storica. Qualche anno dopo, nel 1997, esce un libro che affronta di fatto la stessa tematica, con una linea sottile e impalpabile tra ricordo e fantasia, *Het lied en de waarheid* (*Il canto e la verità*) di H. Ruebsamen, una dicotomia quella tra vissuto e immaginario che Haasse ha di fatto annullato.

Un discorso a parte merita la narrativa per ragazzi, che a partire dagli anni Cinquanta, grazie soprattutto a Annie M.G. Schmidt, acquisisce sempre più dignità letteraria e considerazione internazionale, anche da parte della critica. Si tratta di un filone con esiti sempre nuovi e interessanti, sia graficamente che da un punto di vista letterario, che sfociano ad esempio nei racconti filosofici sugli animali di T. Tellegen.

La società e le lettere dei Paesi Bassi e del Belgio sono scosse, a partire dagli anni Sessanta, da una serie di ribellioni, alle autorità costituite, alla morale, ai padri, che sfocerà nel 1966 in un'anticipazione di tutte le rivendicazioni formulate due anni dopo in tutta Europa grazie al movimento dei *provo's* ('provocatori'). Questa 'democratizzazione' della letteratura viene propugnata tra l'altro da due riviste, «Gard Sivik» («Guardia Civica») e «Barbarber», e da autori come J. Bernlef e P. Snoek che tendono a smitizzare l'arte e la letteratura e a farle uscire dalla torre d'avorio in cui ancora si trovavano in parte malgrado gli sforzi dei Cinquantisti. Riassume al meglio lo spirito di quegli anni *Turks Fruit* (1969, *Olga la rossa*), di J. Wolkers, un'opera, magistralmente adattata per il cinema da un Paul Verhoeven prehollywoodiano, che sprizza sensualità, in cui si affrontano con disinvoltura temi quali la religione e la morte. Altrettanto *cult* è il libro di impianto autobiografico di un altro autore olandese, J. Cremer, *Ik Jan Cremer* (*Io, Jan Cremer*), del 1966,

che esprime in modo significativo la paura di una vita troppo borghese. Una rivoluzione che porta al rifiuto di una 'Storia' tendenzialmente falsificatrice e a un infittirsi di ricerche formali. Defizionalizzazione, registri diversi, una religiosità intensa, personale e dissacrante, e il tema forte dell'omosessualità caratterizzano le nuove opere di Reve, come *Nader tot U* (1966, *Più vicino a Te*) e *Taal der liefde* (1972, *Il linguaggio dell'amore*, 1986). Sulla stessa falsariga si muovono nelle Fiandre J. Geeraerts, che dà inizio al suo ciclo Cancrena con *Black Venus* (1968, *Venere nera*), opera ambientata nel Congo degli anni Cinquanta, piena di sesso, violenza e ribellione alla rigida morale piccolo borghese e I. Michiels, che dà il via al ciclo Alfa con il suo *Het boek alfa* (1963, *Il libro alfa*), opera altamente sperimentale sulla crisi del romanzo. Gli anni Settanta e Ottanta vedono da un lato il ritorno a un tipo di scrittura più tradizionale, come quella di M. 't Hart, dall'altro soprattutto in poesia un'accentuazione del carattere autonomo dei componimenti, come in H. Faverey e in R. Campert. Sono anche gli anni in cui permangono elementi di contestazione in poesia, come in J. Zwagerman e nei 'Maximalen', e si affermano scrittori come F. Kellendonk, che nel suo romanzo a tesi *Mystiek lichaam* (1986, *Corpo mistico*, 2007) scrive una metafora-testamento sulla nostra società avida, confusa e oscura. A partire dagli anni Ottanta, sia in poesia che in prosa, sembrano intensificarsi anche contatti e influssi tra autori olandesi e fiamminghi. Una prosa non di rado postmodernista caratterizza le opere di autori di rilievo quali S. Hertmans e P. Verhelst. La poesia degli ultimi decenni mostra segni di grande vitalità, originalità e apertura alla contemporaneità, e la contrapposizione tra la poesia più tradizionale di poeti quali G. Komrij ed H. de Coninck da un lato, e di autori più trasgressivi quali R. van Gogh, S. van Duijnhoven e T. Lanoye dall'altro, sembra essere più mediatica che reale.

Nel 1993, la *Buchmesse* di Francoforte fa conoscere agli editori stranieri molti autori di rilievo e segna una svolta nella diffusione all'estero. Significativo è il caso dell'olandese C. Nooteboom, autore che in cronache di viaggio, narrativa e poesia viaggia nella memoria, nello spazio e nel tempo, e che negli ultimi anni è diventato talmente popolare in Germania da pubblicare non di rado prima in tedesco e poi in nederlandese. Negli stessi anni si afferma la cosiddetta generazione Nix, costituita da autori che vivono in una temperie tardopostmodernista e paiono non avere alcun ideale, né tantomeno impegno, da trasmettere, delineando personaggi indifferenti, annoiati, edonisti, quali A. Grunberg e H. Brusselmans.

All'inizio del nuovo millennio, gli omicidi a sfondo politico che scuotono gli olandesi nel pieno del cosiddetto 'dramma multiculturale' – nel 2002 il

politico Pim Fortuyn e nel 2004 il regista Theo van Gogh – e le problematiche linguistiche, sociali e culturali che attraversano le Fiandre portano alla nascita di una saggistica di autore di grandi qualità letterarie molto sensibile a problematiche storiche e attuali, come in F. Westerman, A. van der Zijl, G. Mak e F. Denissen, e alle opere di *autofiction*, tra l'autobiografico e il pubblico, di scrittori quali G. van Istendael e T. Lanoye.

Stanno emergendo infine, in questi anni, personalità di assoluto rilievo, non facilmente riconducibili a un unico movimento e in continua evoluzione stilistica e tematica in corso, che non possono non essere almeno menzionate, tra le altre E. Mortier, S. Hertmans, S. Brijs, D. Verhulst, T. Rosenboom, A. F. Th. van der Heijden, H. M. van den Brink.

La globalizzazione che contraddistingue gli ultimissimi anni non ha fatto che accentuare, nei Paesi Bassi e nelle Fiandre, il fenomeno già irruento nelle proporzioni e sorprendente negli esiti letterari della letteratura della migrazione. I migliori esponenti, come A. Benali, H. Bouazza, M. Stitou, K. Abdolah. M. Isegawa, R. Lamrabet, che rifiutano l'inquadramento in un'etichetta o subgenere, con la loro scrittura portano a un arricchimento culturale e linguistico di questa società già tradizionalmente aperta e multietnica. Lo scrittore inglese Tim Parks, in una recente intervista, si esprime così sulla letteratura nederlandese:

> Ho passato un mese a parlare con scrittori olandesi e a leggere i loro romanzi […] Nonostante il momento di intenso scontro politico […] la preoccupazione di tutti gli scrittori era di non chiudersi nella vita nazionale ma di far parte della comunità più estesa che si va formando […] Le opere di Grunberg, Weijts, Van Mersbergen, Valens e Wieringa mi hanno convinto che si può anche scrivere una buona narrativa senza che il lettore vi percepisca la benché minima particolarità nazionale.

Franco Paris

GIORGIO FAGGIN

GEZELLE, VAN OSTAIJEN, ELSSCHOT, GILLIAMS LIRICI FIAMMINGHI

Guido Gezelle e Paul van Ostaijen: alla ricerca della 'poesia pura'

> Ah! poesis begoocheling! Myn poesis begoocheling en hertverblindheid die men haestig uitschudden moet, wil men de menschen behagen, neen toch, maer Poesis-Religie, Religie-Poesis; Poesis-Engel Raphael qui ducit et reducit! leidt my! leidt my waer ik zyn moete, leidt my door 't onbekende land des levens en, moet het een harde reize zyn dat het zoo zy; moet het eene gedurige oefening zyn 't zy dan eene dichtoefeninge! oefeninge met hoofde ende borst, met zweeten en zwoegen tot den laetsten dag.

> Ah *poèsis*, malia! Mia *poèsis*, malia e abbaglio del cuore, che è necessario scrollarsi di dosso al più presto se si vuole piacere alla gente... No no! Ma invece: *Poèsis*-Religione, Religione-*Poèsis*, *Poèsis*-Arcangelo Raffaele *qui ducit et reducit*! Oh guidami! Guidami alla meta! Guidami attraverso il Paese sconosciuto della Vita! … E se il viaggio dovrà essere duro, pazienza! … Se dovrà essere una esercitazione continua, sia esercitazione di poesia! Esercitazione con la mente e col cuore, col sudore e la fatica, fino all'ultimo giorno!

Guido Gezelle, sacerdote di Dio e della Poesia, così scriveva nel 1858 all'amato discepolo Eugène van Oye[1]. Non dunque per piacere alla gente il poeta dovrà consacrarsi alla sua arte. In effetti, la poesia di Gezelle fu a lungo ignorata e osteggiata, e si dovrà attendere il 1896 per trovare i primi entusiastici consensi.

Guido Gezelle nasce a Brugge da genitori semplici e timorati – il padre è giardiniere e arboricoltore – nel 1830, nell'anno in cui si consuma per la seconda volta la scissione politica dei Paesi Bassi. I secessionisti del Sud, aiutati dalle armi francesi, si staccano dal Nord e danno vita a un nuovo stato europeo, il Belgio, dominato dalla borghesia di lingua francese. Il piccolo Guido fa appena in tempo ad imparare il buon neerlandese da un maestro del Nord; poi questa lingua verrà proscritta per molti anni. La famiglia di Gezelle non è ancora snaturalizzata, si mantiene fedele al dialetto fiammingo occidentale di Brugge e con orgoglio lo trasmette al figlio. Il contatto giornaliero con la gente del popolo della più varia origine nel seminario minore di

[1] Lettera del 22 giugno 1858.

Roeselare, in cui svolge umili mansioni di portinaio, acutizza la sua sensibilità linguistica e il suo appassionato amore per l'idioma locale.

Completata la formazione, insegna all'istituto di Roeselare. Dal 1857 gli viene affidata la poësis-klasse ('classe di poesia'). Gezelle è un docente appassionato, assolutamente originale e anticonformista: agli allievi fa conoscere i tesori delle grandi letterature, da quella greca e latina a quella spagnola e italiana, da quella inglese – fu in relazione con esponenti di primissimo piano del cattolicesimo britannico – a quella tedesca e, ovviamente, neerlandese, in particolar modo fiamminga. Della rinascita linguistica e culturale della Fiandra Gezelle è un fervente sostenitore, e non esita a cozzare contro il suo ambiente francesizzato.

Nel 1858 vengono pubblicate le due prime raccolte poetiche: *Kerkhofblommen* (*Fiori di camposanto*) e *Vlaamsche dichtoefeningen* (*Esercizi poetici fiamminghi*). Tuttavia, a questo periodo di esaltazione e creatività viene posta brusca fine per il trasferimento a Brugge, dove egli va a dirigere un pensionato cattolico inglese ed è quindi professore di filosofia nel Seminarium Anglo-Belgicum. Grazie alle premure dei più fedeli ex allievi, nel 1862 compare la raccolta *Gedichten, gezangen en gebeden* (*Poesie, canti e preghiere*), poi rimaneggiata nel 1879. Nel 1865 diviene vicario della parrocchia di Sint-Walburga. Sono anni d'intenso impegno giornalistico e polemico rivolto, in nome di un battagliero patriottismo fiammingo e di un'incrollabile fede cattolica, a combattere il liberalismo anticlericale dei *Franskiljons* (fiamminghi francesizzati). Nel 1872 viene trasferito a Kortrijk. In un ambiente amichevole e sereno, riprende a occuparsi di giornalismo e filologia, e riprende anche il lavoro poetico. A questa nuova stagione poetica appartengono due trittici: *Tijdkrans* (*Serto del tempo*), del 1893, che presenta poesie d'occasione e liriche personali intessute armoniosamente entro la cronologia dell'anno, e *Rijmsnoer om en om het jaar* (*Collana di rime intorno all'anno*), del 1897. Nel 1899 riceve l'incarico onorifico di *chaplain* delle canonichesse inglesi di Brugge. Tuttavia, stanco e malato, muore nello stesso anno, dopo un viaggio in Inghilterra. Le sue ultime poesie, *Laatste verzen* (*Ultimi versi*) escono, postume, nel 1901. Da ricordare anche la magistrale traduzione, del 1886, di *The Song of Hiawatha* di Henry Wadsworth Longfellow[2].

---

[2] Le opere di Gezelle vennero raccolte per la prima volta dall'editore L.J. Veen di Amsterdam tra il 1903 e il 1915, in 17 volumi. Di grande pregio i 18 volumi della *Jubileumuitgave* (Edizione del Giubileo, a cent'anni dalla nascita), 1930-39. Su questa edizione è basata l'opera *Guido Gezelle's dichtwerken*, in due volumi su carta sottile: la popolare *dundrukeditie* dalla copertina azzurra. Per lo studio di Gezelle sono importanti le riviste «*Gezellekroniek*» (1963-1987) e «*Gezelliana*» (1970-). Molte le antologie, tra cui ricordiamo G. GEZELLE, *Verzameld dichtwerk*, J.

Nel corso degli anni '90 giungono, finalmente, una serie di riconoscimenti da parte dell'*establishment* del Sud e del Nord. In Olanda, dov'era già stato notato da J.A. Alberdingk Thijm, apostolo dell'emancipazione dei cattolici olandesi, viene scoperto dai *Tachtigers* (Ottantisti), i combattivi giovani ai quali si deve il rinascimento delle lettere olandesi a fine Ottocento. Uno dei maggiori, Willem Kloos, definirà Gezelle «poeta per grazia divina»[3]. Il giovane August Vermeylen addita ai contemporanei nella rivista d'avanguardia fiamminga «Van nu en straks» la grandezza del poeta di Bruges, considerandolo una delle più alte personificazioni del 'poeta puro'.

Secondo Vermeylen, che torna su Gezelle nell'introduzione alla *Jubileumuitgave* (Edizione del Giubileo) del 1930, il poeta-sacerdote dice soltanto quello che contempla e sente intimamente; e lo dice in modo talmente diretto che i suoi versi sono solamente suoi, sono versi nuovi, non costruiti con le mani ma nati come una pianta che esce dalla terra o un fiore che sboccia[4]. Il miracolo di Gezelle è che l'arte ha in lui un'apparenza squisitamente naturale; pur essendo un'arte assai elaborata, la sua freschezza è senza smagliature. Tra l'emozione e l'espressione non si interpongono echi letterari: Gezelle vede e sente come chi scopre il mondo per la prima volta. E raggiunge una purezza che si vorrebbe definire sacra:

O! 't ruischen van het ranke riet!
o wist ik toch uw droevig lied!
wanneer de wind voorbij u voert
en buigend uwe halmen roert,
gij buigt, ootmoedig nijgend, neêr,
staat op en buigt ootmoedig weêr,
en zingt al buigen 't droevig lied,
dat ik beminne, o ranke riet!

Oh, il sussurro delle esili canne!
Oh, se sapessi il vostro mesto canto!
Quando il vento su di voi trascorre
e piega i vostri steli,
voi vi chinate ed umili annuite,

BOETS (a cura di), Kapellen, Uitgeverij DNB-Pelckmans, 1980-1991, 8 vll., riprodotta in un unico volume in occasione del centenario della morte del poeta (*Guido Gezelle. Volledig dichtwerk*, Arnhem, Terra Lannoo, 1998) e G. GEZELLE, *Poëzie en proza*, P. COUTTENIER-A. DE VOS (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2002, da cui si cita.

[3] Citazione in J.H. METER, *Il mondo lirico di Guido Gezelle*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Germanica», XII, 1969, pp. 149-266, p. 260.

[4] A. VERMEYLEN, *Gezelle's betekenis* in F. BAUR (a cura di), *Guido Gezelle's Volledige Werken*, Amsterdam, L.J. Veen's Uitgeversmaatschappij, 1930, pp. ix-xiii, *passim*.

rialzate il capo e ancora vi chinate
e cantate chinandovi quel mesto
canto che amo, mie esili canne!

Il poeta stesso era ben conscio delle sue esigenze espressive. Nella prima raccolta, *Kerkhofblommen*, dopo essersi richiamato al magistero linguistico e poetico dell'olandese Willem Bilderdijk, la cui lingua considera la propria, spezza una lancia in favore della naturalezza del linguaggio poetico, che deve far tutt'uno con la lingua del popolo. Attraverso le forme dialettali si propone di tornare al fiammingo degli avi. Tutto questo materiale deve tuttavia venir trasformato in idioma letterario: «le parole antiche valgono più delle pietre preziose» («oude woorden zijn meer weerd als oude gesteenten»). Ma il virtuosismo linguistico ha anche i suoi confini, infatti il poeta sospira: «con le parole non si può mica fare tutto ciò che si vuole!» («men doet ook niet al dat men wilt met de woorden!»)[5].

L'atteggiamento di Gezelle di fronte alla realtà è ben definito da Vermeylen: «Gezelle ama la creazione, perché essa è per lui un universo di segni attraverso i quali egli può riconoscere il Creatore. Il poeta loda la Creazione perché l'opera del Creatore gli appare meravigliosa. Del Creato l'uomo è un elemento […] Il legame tra le cose e l'energia cosmica che le anima, il connubio tra la Natura e Dio, è presente dappertutto, financo nelle cose più minute. La forza universale vive in noi e noi stessi viviamo nelle cose»[6]. Di questa poesia naturalistica e religiosa rappresenta un esempio sommo *Ego Flos*, tratto dai versi postumi:

[5] Citazioni tratte da G. GEZELLE, *Gedichten*, E.J.M. LAUDY-ARNOLDS (a cura di), Urecht-Antwerpen, Prisma Boeken, 1962, p. 11.

[6] «Hij bemint de schepping, omdat zij hem een wereld van tekens is, waardoor hij de schepper erkennen mag; hij looft de schepper omdat hij diens schepping zo wonderschoon vindt. De mens is deel van het geschapene [...] Het verband tussen ieder ding en het albezielende wereldkracht, het verband tussen natuur en God is overal en tot in het geringste aanwezig. De universele kracht leeft in ons, en wijzelf leven in de dingen» (A. VERMEYLEN, *De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden* [1938], Hasselt, Uitgeverij Heideland, 1963, risp. p. 14 e 55).

EGO FLOS...

Cant. II.i.

Ik ben een blomme
en bloeie vóór uwe oogen,
geweldig zonnelicht,
dat, eeuwig onontaard,
mij, nietig schepselken,
in 't leven wilt gedoogen
en, na dit leven, mij
het eeuwig leven spaart.

Ik ben een blomme
en doe des morgens open,
des avonds toe mijn blad,
om beurtelings, nadien,
wanneer gij, zonne, zult,
heropgestaan, mij nopen,
te ontwaken nog eens of
mijn hoofd den slaap te biên […]

Haalt op, haalt af!...
ontbindt mijne aardsche boeien;
ontwortelt mij, ontdelft
mij!... Henen laat mij... laat
daar ’t altijd zomer is
en zonnelicht mij spoeien
en daar gij, eeuwige, ééne,
alschoone blomme, staat.

Laat alles zijn
voorbij, gedaan, verleden,
dat afscheid tusschen ons
en diepe kloven spant;
laat morgen, avond, al
dat heenmoet, henentreden,
laat uw oneindig licht
mij zien, in 't Vaderland!

Dan zal ik vóór...
o neen, niet vóór uwe oogen,
maar naast u, nevens u,
maar in u bloeien zaan;
zoo gij mij, schepselken,
in ’t leven wilt gedoogen;
zoo in uw eeuwig licht
me gij laat binnengaan.

Ego flos

Cant. II, 1

Io sono un fiore
e fiorisco davanti ai tuoi occhi,
o possente luce del sole,
che eternamente pura,
me, piccola creatura,
vuoi tollerare in vita
e, dopo questa vita,
a vita eterna chiami.

Io sono un fiore
ed apro all'alba e chiudo
a sera la corolla,
per poi, con ritmo alterno,
quando, o sole, sorgendo
a ciò mi sproni,
ancora ridestarmi e ancora
offrire il capo al sonno […]

Sollevami, rapiscimi!
sciogli i nodi terreni;
sradicami, strappami dalla zolla!
lascia che vada... lascia che corra
là dove c'è sempre il sole,
dove tu dimori, o eterno,
unico, mirabile fiore!

Fa' che sia tutto
passato, finito, remoto
quanto è tra noi distacco,
profondo solco;
fa' che passi il mattino, la sera,
tutto ciò che deve passare,
e ch'io veda la tua luce
infinita, nella Patria!

Allora, innanzi a te...
oh, non davanti ai tuoi occhi,
ma a te vicino, ma accanto a te,
ma in te rifiorirò;
se me, piccola creatura,
in vita vorrai tollerare;
se nell'eterna luce
mi lascerai entrare.

L'importanza della religione, della teologia, del dogma, nella poesia di Gezelle, non va evidentemente sottovalutata, anche se la sua fu una religiosità inquieta, non certo piattamente ortodossa. Detto questo, va subito aggiunto che Gezelle si dichiarò sempre fedele alla Chiesa di Roma e avverso sia al protestantesimo sia al liberalismo anticlericale del suo secolo. Tuttavia, come scriveva Bernard Verhoeven, eminente rappresentante del cattolicesimo olandese, «Gezelle è sacerdote-poeta, ma non patrimonio esclusivo dei cattolici […] È questa la più grande novella annunciata da Gezelle: nell'esaltazione pagana della bellezza, in estasi davanti alla natura, non negò Iddio, ma anzi a Dio rese onori nuovi nella sua poesia mistico-naturale»[7].

Che Gezelle sia stato amato anche da poeti lontanissimi dall'esperienza religiosa, o, diciamo meglio, dalla teologia cattolica, non deve quindi stupire. Così si espresse in un'intervista l'anversese Paul van Ostaijen, geniale esponente dell'espressionismo e del dadaismo neerlandesi:

> Gezelle è il nostro maggior poeta. È il poeta della lirica pura, il poeta che in una poesia dinamica, istintiva, spontanea esprime quasi tutti i misteri della sensibilità: una sensibilità non individualistica o epocale, ma umana tout court. E a causa di questa sensibilità, questa tradizione viene accettata da tutti i poeti realmente moderni. Gezelle è per noi il poeta-fenomeno. In lui non c'è niente di artificiale, non ci sono tracce di metri e di ritmi secondo i modelli canonici: la sua poesia ha come fondamento la parola come portatrice di suono[8].

Come Guido Gozzano e tanti della sua generazione, anche Van Ostaijen (fig. 1) morì giovane, minato dalla tisi, nel 1928, a trentadue anni. Aveva esordito ventenne nel 1916 con le poesie di *Music-Hall*, e nel successivo *Het sienjaal* (1918, *Il segnale*) diede voce a un espressionismo umanitario:

LIED VOOR MEZELF

Mijn Heer, mijn schip is op de zee.
Ik vraag U niet: laat kalm zijn de baren nu;

---

[7] Si cita dalla fine prefazione alle versioni italiane di Luisa van Wassenaer-Crocini: G. GEZELLE, *Poesie*, L. VAN WASSENAER-CROCINI (a cura di), introd. B. VERHOEVEN, Firenze, Fussi, 1949, p. 10. In italiano andranno ricordate poi la ricca monografia di Romana Guarnieri (R. GUARNIERI, *Guido Gezelle. Vita del poeta e saggio delle sue poesie*, pref. G. De Luca, Brescia, Morcelliana, 1941) e il saggio citato di J.H. Meter che analizza con rigore filologico-critico la figura del poeta, inquadrata nel suo ambiente storico e culturale. Scelta delle poesie con traduzione italiana in G. GEZELLE, *Poesie*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1999 e G. FAGGIN (a cura di), *Lirici fiamminghi*, Faenza, Mobydick, 2005, pp. 9-47.

[8] « Le XXe siècle», 18 ottobre 1925.

wie klaagt, draagt hij niet met zich mee
bestendig een poel die eens zich sluiten zal over zijn hoofd?

Mijn schip zal niet liggen aan de ree,
te luisteren naar het spelemeien van der tijen eb' en vloed,
niet onder morose regenzege, noch onder zonnevree,
mijn schip moet in de storm mee op zee.

Ik heb betrouwen in mijn boot, doch de baren slaan zo hoog,
reeds over de voorsteven, reeds over de achtersteven.
Als weer de zee vol vrede en rust is, zal dan het wrak van mijn boot
niet mededrijven naar de ree?

Met mijn boot moet ik op zee.
Of ik de rijke haven vinden zal weet geen; de sterren niet.
Doch steeds zingen de baren: Kom met ons mee, kom met ons mee!
Is het de lokstem van de Loreley?

Ik ben een koen kind dat niets weet van de kloof
die ligt tussen dood en leven.
Kan een boot, mijn Heer, vergaan
die niets draagt dan het licht gewicht van mijn blauwe ziel?

En zo mijn boot nochtans vergaat, mijn Heer,
kan ik dan zondigen nog?
Neen … neen … Al de stemmen zingen mij: Ga mee op zee,
met de baren van Kristus, met de baren van Loreley.

18 mei 1918

Canzone per me stesso

Signore, la mia barca è in mare.
Non ti domando la calma delle onde;
chi si lamenta non porta con sé
un pantano che infine lo ricopre?

La mia barca non rimarrà in rada
ad ascoltare la nenia del flusso e del riflusso
sotto la triste pioggia vittoriosa, sotto il pacifico sole:
la mia barca deve affrontare le tempeste del mare.

Ho fiducia nella barca ma le onde continuano a salire,
già sovrastano la prua, già sormontano la poppa.
Al ritorno della bonaccia, il relitto della mia barca
finirà sulla rada?

Con la mia barca devo entrare in mare.
Se troverò il ricco porto, nessuno sa; neppure le stelle.
Ma le onde non cessano di cantare: vieni con noi, con noi!
È la voce ammaliante di Loreley?

Sono un ragazzo ardito che nulla sa della linea
che separa la vita dalla morte.
Può, Signore, una barca perire
con solo il peso leggero della mia anima azzurra?

Ma se dovesse perire, Signore,
sarei forse peccatore?
No … no … Tutto mi canta: vieni anche tu in mare,
sulle onde di Cristo, sulle onde di Loreley.

18 maggio 1918

Tuttavia, nello stesso 1918, a causa del suo patriottismo fiammingo, pur non avendo assunto posizioni collaborazioniste con l'occupante tedesco del Belgio, fu costretto a fuggire a Berlino, dove visse per tre anni a contatto con letterati e artisti, specialmente del dadaismo e del Bauhaus. Approdato al nichilismo, espresse il suo mondo sconsolato nel curioso libro *De bezette stad* (1921, *La città occupata*), ispirato ai *Calligrammes* di Apollinaire (fig. 2). Le poesie scritte negli anni successivi, dopo il ritorno in patria, rimasero nel cassetto e vennero pubblicate postume dagli ammiratori[9]. Si tratta di testi in cui Van Ostaijen persegue con determinazione la poesia pura, i valori ritmici e musicali. La poesia, affermava, «è un gioco di parole ancorato al metafisico» («een in het metafysische verankerd spel met woorden»). Ecco la più celebre:

MELOPEE

Onder de maan schuift de lange rivier
Over de lange rivier schuift moede de maan
Onder de maan op de lange rivier schuift de kano naar zee

[9] Edizione di riferimento: P. VAN OSTAIJEN, *Verzamelde gedichten*, G. BORGERS (a cura di), Amsterdam, Prometheus 1996 [1952[1]]. Scelta di traduzioni in P. VAN OSTAIJEN, *ποίησις*, M. VAILATI (a cura di), trad. I. GARZONIO, Ti.Pe.C., Milano, 1966, G. FAGGIN (a cura di), *Lirici fiamminghi*, cit., pp. 109-131 e M. GIANNOTTA-F. PARIS (a cura di), *Immutato ma irriconoscibile. Antologia di poesie fiamminghe e olandesi di acqua e di mare*, Roma, La città e le stelle, 2001, pp. 53-57. Un recente studio in italiano è F. PARIS, *Suggestioni paniche. La pioggia in Gabriele D'Annunzio e Paul van Ostaijen* in ID., *Scrosci di modernità. Scrittori fiamminghi e olandesi in un contesto europeo*, Milano, Albalibri, ristampato in M. PRANDONI-G. ZANELLO (a cura di), *Multas per gentes. Omaggio a Giorgio Faggin*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 109-126.

Langs het hoogriet
langs de laagwei
schuift de kano naar zee
schuift met de schuivende maan de kano naar zee
Zo zijn de gezellen naar zee de kano de maan en de man
Waarom schuiven de maan en de man getweeën gedwee naar de zee

MELOPEA

Sotto la luna va il lungo fiume
Sopra il lungo fiume va la stanca luna
Sotto la luna sul lungo fiume va la canoa verso il mare

Lungo le canne alte
lungo i pascoli bassi
va la canoa verso il mare
va con la luna vagante la canoa verso il mare
Così vanno insieme verso il mare la canoa l'uomo e la luna
Perché vanno l'uomo e la luna unitamente docilmente verso il mare?

Le prose di Van Ostaijen (*Grotesken*) ricordano per certi aspetti i racconti di Kafka, alcuni dei quali il poeta tradusse in neerlandese già nel 1924. Ma oltre che con l'autore praghese, esse denotano una certa affinità con il francese Alfred Jarry e con l'austriaco Gustav Meyrink. Van Ostaijen, anversese cosmopolita, si allontana pertanto dallo 'specifico' narrativo fiammingo, caratterizzato da un saporoso connubio di sensualità e religiosità, di folclore e pittoresco. Definisce infatti il realismo peccato capitale dei fiamminghi, che li ha screditati agli occhi del mondo. Le sue prose, scritte in un linguaggio asciutto e a volte inelegante, sono innervate da accenti satirici, paradossali e nichilisti. Non mancano allusioni politiche e frecciate alla società borghese del tempo. Più tardi l'aggressività andrà scemando e lo *humor* acquisterà maggior rilievo. Molte prose di Van Ostaijen vennero pubblicate postume e costituirono il più importante contributo dato allora dalla letteratura neerlandese al modernismo europeo. Van Ostaijen rappresentò pertanto degnamente l'avanguardia del suo tempo, al pari del confratello olandese C.E.M. Küpper, nome anagrafico del celebre pittore e architetto Theo van Doesburg, che nel 1917 aveva dato un contributo fondamentale alle avanguardie europee, con la creazione della rivista «De Stijl» («Lo Stile»), insieme a Piet Mondrian, e che come poeta ricorreva a un secondo pseudonimo: I.K. Bonset.

E fu soprattutto da parte degli olandesi che, trent'anni dopo la morte, Van Ostaijen divenne oggetto di un trepido culto.

La poesia di due narratori anversesi: Willem Elsschot e Maurice Gilliams

Paul van Ostaijen è, insieme a Karel van de Woestijne, uno dei due grandi poeti 'a tutto tondo' che può annoverare la letteratura fiamminga della prima metà del secolo: lirici la cui produzione rappresenta un tutto organico e compiuto, un'opera di assoluto impegno che coinvolge la loro intera esistenza. Vi sono poi due poeti per così dire 'in bassorilievo': i narratori di Anversa Willem Elsschot e Maurice Gilliams, per i quali la poesia fu un'espressione saltuaria ed episodica di un forte sentire, non incalliti professionisti ma piuttosto sublimi dilettanti. Accanto a loro andranno ricordati almeno due poeti loro contemporanei: l'elegiaco Jan van Nijlen, molto sorvegliato nella sua classica versificazione dal tono discorsivo, avvicinabile all'olandese J.C. Bloem, e l'anarchico e anticonformista Richard Minne[10].

Di Elsschot abbiamo soltanto 22 poesie autorizzate, di Gilliams 67: tanti almeno sono i componimenti che l'autore volle salvare[11]. Esiti lirici diversissimi quelli dei due anversesi: quanto Elsschot è diretto, comunicativo, caldo di passione, tanto Gilliams è costruito, introverso, filtrato attraverso l'intelletto.

Alfons de Ridder, vero nome di Willem Elsschot (1882-1960), dedicò buona parte della sua vita a una redditizia attività commerciale. Lavorò per alcuni anni tra Anversa, Rotterdam, Schiedam e Parigi, prima della Grande Guerra. Nel 1931 fondò un ufficio pubblicitario. La sua fama è legata a romanzi caratterizzati da un'ironia inconfondibile, e da uno stile conciso e cristallino[12]: da citare almeno *Villa des Roses* (1913), *Lijmen* (1924, *Raggiro*) *Kaas* (1933, *Formaggio olandese*, 1992) e *Het dwaallicht* (1946, *Fuoco fatuo*, 1993[13]). Gran parte delle poesie di Willem Elsschot risale alla prima giovinezza, quand'era suggestionato dalla lettura dei versi dell'olandese Willem Kloos, lirico ottantista neoromantico, per il quale anche il giovane Van de Woestijne nutriva una grande ammirazione. A uno dei più celebri sonetti di Kloos, *Aan de zee* (*Al mare*) fa eco l'armoniosa e compatta poesia *De zee* (*Il mare*), del 1902:

---

[10] Cfr. *Lirici fiamminghi*, cit., pp. 75-107.

[11] Edizione di riferimento, da cui si citano gli originali, è M. GILLIAMS, *Verzamelde gedichten*, met een nawoord van S. HERTMANS, Amsterdam-Gent, Meulenhoff-Poëziecentrum, 1993. Scelta di poesie con traduzione italiana in M. GILLIAMS, *Elegie fiamminghe*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1994 e G. FAGGIN, *Lirici fiamminghi*, Faenza, Mobydick, 2005, pp. 133-155.

[12] Si veda l'introduzione di Charles van Leeuwen in W. ELSSCHOT, *Formaggio olandese*, introd. CH. VAN LEEUWEN, trad. G. FAGGIN, Milano, Iperborea, 1992.

[13] W. ELSSCHOT, *Fuoco fatuo*, trad. M. JACQMAIN-M. VAN DAM, Milano, Iperborea, 1993.

DE ZEE

Aan Willem Kloos

Wat een machtig en woelerig deinen
van baar op baar,
bruisend opstaand en bruisend verdwijnend
over elkaar.

De stemklank der menschen die zingen
maakt mij zo wrang;
van verouderde krachtloze dingen
spreekt mij hun zang.

Doe uw geesten mij bouwen een woning
diep in uw schoot,
waar ik zingen zal als barenkoning
tot mijnen dood.

Want geen keel die aan wal uwe zangen
ooit navertelt,
en geen menschenbrein ooit zal omvangen
uw effen geweld.

IL MARE

A Willem Kloos

Oh il potente e irrequieto mareggiare
di flutti e flutti,
che mugghiando s'innalzano e mugghiando
crollano tutti!

Il timbro della voce di chi canta
è per me un'onta;
di cose vecchie e deboli quel canto
sempre racconta.

Di' ai tuoi geni di farmi una casa
nel tuo profondo;
e, re del mare, canto fino a quando
non lascio il mondo.

Perché a terra il tuo canto nessun uomo
può mai ripetere,
né mente umana la tua forza eterna
può mai comprendere.

Se la lingua e la metrica delle poesie di Elsschot sono quelle della tradizione, molto personale è invece la forza dei sentimenti e degli affetti con cui egli sa esprimere, a volte crudamente, il suo umanitarismo solidale e totale[14].

Aristocratica, individualistica e simbolica è stata invece definita l'opera di Maurice Gilliams (1900-1982), che visse nella sua Anversa in una sorta di torre d'avorio, lontano dal chiasso e dalle polemiche dei letterati. Attivo dapprima come tipografo, cartolaio e insegnante, divenne in seguito bibliotecario scientifico presso il Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Museo Reale di Belle Arti) di Anversa, e più tardi segretario dellla Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde (Reale Accademia Fiamminga di Lingua e Letteratura), con sede a Gent.

Il suo ripiegarsi in se stesso si volse al recupero delle memorie d'infanzia e d'adolescenza, che costituirono il telaio dei bozzetti in prosa *Oefentocht in het luchtledige* (1933, *Viaggio di prova nel vuoto*) e *Winter te Antwerpen* (1953, *Inverno ad Anversa*, 1969[15]), ma soprattutto del suo capolavoro *Elias of het gevecht met de nachtegalen* (1936, *Elia o la lotta con gli usignoli*). Di fronte al realismo sanguigno e a volte cinico di Elsschot, le narrazioni di Gilliams si caratterizzano per l'introspezione autobiografica, l'anatomia delle esperienze interiori, l'analisi al posto dell'azione[16]. Gli echi letterari non mancano, e vanno da Proust a Rilke (*Malte*), ad Alain Fournier.

Gilliams era in effetti un uomo imbevuto di cultura, non soltanto letteraria, ma anche musicale e artistica. Fu anche critico, e si occupò tra l'altro di Van Ostaijen, suo concittadino, con il quale esiste una certa affinità d'intenti, poiché entrambi vanno alla ricerca di una lirica 'pura'. Ma più forti sono le divergenze: spericolato e ludico Van Ostaijen, equilibrato e malinconico Gilliams. Un tratto comune è anche la passione per le arti figurative. Gilliams scrisse ad esempio un saggio sul pittore ottocentesco Henry de Braekeleer. Immagini desunte da dipinti più o meno celebri non sono rare nella sua poesia. Così il contadino sdraiato a gambe larghe nella *Ballade* del 1920 fa pensare all'analoga figura nella *Mietitura* di Pieter Bruegel (New York, Metropolitan Museum), mentre i «rossi contadini che conducono rossi tori» nella lirica *Vaarwel* (*Addio*) richiamano un altro famoso dipinto bruegeliano, il *Ritorno della mandria* (Vienna, Kunsthistorisches Museum):

---

[14] Le poesie rifiutate e quelle dell'adolescenza si possono ora leggere nell'undicesimo (e ultimo) volume dell'*opera omnia* di W. ELSSCHOT (*Nagelaten werk*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 2006).

[15] Traduzione italiana: W. ELSSCHOT, *L'inverno ad Anversa*, trad. TH.-J. SEIDL, Roma, Carte Segrete, 1969.

[16] Cfr. J. WEISGERBER, *La letteratura neerlandese del Belgio* in A. MOR-J. WEISGERBER, *Le letterature del Belgio*, Milano, Sansoni, 1968, p. 352.

VAARWEL

Avond heeft ons zijn gezag ontplooid.
Zwervers met zwaarmoedige schalmei
dwalen langs de zwoele Scheldeboorden.
Dichters hebben de eerste ster verstaan.
Rode boeren drijven rode stieren.
In de holen langs de haven loeren
stierenogen bloedig in elk mens.
Donkre vrouwen op de wandelbrug
zien drie boten aan de kim verdwijnen,
luistren naar het klotsen van het water,
leunen op de reling zonder spreken.
Maar hun hart, gereed voor machtig wenen,
en hun smachten kunnen zij bedwingen
in een droge, blindversteende blik.

ADDIO

La sera ha steso su di noi il suo potere.
Vagabondi con la mesta zampogna
vagano per gli afosi bordi della Schelda.
I poeti hanno sentito la voce della prima stella.
Rossi contadini conducono rossi tori.
Dagli antri del porto ci spiano
occhi di tori macchiati di sangue.

Donne scure sopra il ponticello
vedono scomparire tre barche all'orizzonte,
ascoltano lo sciabordio dell'acqua,
si appoggiano al parapetto senza dir parola.
Il loro cuore, maturo per il pianto,
ansioso d'amore, hanno represso
in uno sguardo muto, cieco, fatto di pietra.

Gilliams era conscio del suo bisogno di ricorrere a elementi concreti – naturali, pittorici, poetici – per dar corpo ai suoi fantasmi lirici. Scrisse infatti: «io stesso, poetando, mi servo di immagini oggettive per fissare con esse un contenuto soggettivo» («zelf dicht ik met objectieve beelden om er, in het gedicht, een subjectieve inhoud mee vast te leggen»[17]). Sono particolarmente evidenti nella sua poesia gli echi dell'espressionismo pittorico di Georg Trakl, ma passato attraverso il filtro della *clarté* francese. Non dimentichiamo

[17] P.H. DUBOIS, *Maurice Gilliams*, Antwerpen, Helios, 1966, p. 9.

che Gilliams nacque nel 1900 e fu inevitabile per lui compiere gli studi in francese, dato che in quegli anni il popolo fiammingo era ancora dominato dalle *élite* francofone.

Fiammingo atipico fu, d'altra parte, il poeta, che scrisse: «forse non penso abbastanza da fiammingo, o meglio: alla fiamminga. Amo le feste di stile borgognone, ma non lo scialo nella vita e nell'arte» («wellicht denk it niet voldoende Vlaams, beter uitgedrukt: op zijn Vlaams. Ik houd wel van feesten op zijn Boergondisch: niet van teren-en-smeren in het leven en in de kunst»[18]). L'esuberanza 'alla Rubens' è pertanto estranea alla severa concezione artistica di Gilliams, caratterizzata per contro dal ritegno, dalla solitudine, dal silenzio. Il poeta soppesa ogni parola, che viene ad acquistare valenze quasi magiche. Del resto, quando Gilliams esordiva, la sensibilità languida e decorativa del *liberty* si era già dissolta al rombo delle cannonate della guerra mondiale.

Proprio durante il conflitto, quando il poeta, come tanti altri cittadini belgi, si era rifugiato nella neutrale Olanda, ad Amsterdam, sbocciarono i primi versi: fu una poesia *in memoriam*, composta per ricordare una ragazza morta a 16 anni. Gilliams stesso ne curò un'edizioncina – ebbe sempre una particolare predilezione per la *plaquette* – ma quei precoci versi, del 1917, vennero in seguito ripudiati. È disagevole, anche se non impossibile, tracciare una linea evolutiva entro la limitata produzione poetica di Maurice Gilliams. Le poesie più antiche (1919-20) rientrano nel clima di un incantato espressionismo. La trasognata fantasia vi convive con i ricordi e i sogni su un fondo di mestizia elegiaca. Non a caso, una *plaquette* del 1921 porta già il titolo di *Elegiën* (*Elegie*). Gilliams fu anche autore di splendide poesie d'amore, come *Het bruidje* (*La sposa*), *Nachtzoelte* (*Afa notturna*), *Gedroomd geluk* (*Felicità sognata*) o il lungo, enigmatico *Landelijk solo* (*Assolo campestre*), con elementi surrealisti. La donna è tratteggiata con rispetto e devozione, pur nel riferimento alla sua miseria creaturale e all'acutezza del desiderio sensuale: l'amore fisico, peraltro, affonda le radici in una misteriosa sacralità.

Con l'avanzare degli anni e l'affacciarsi della vecchiaia, il franare della vita dà origine a poesie cariche di simboli, contrassegnate da una struggente desolazione. Si è potuto parlare, a proposito di questi versi, di ermetismo. Il poeta stesso, del resto, aveva affermato di amare i poeti che portano nella tomba il segreto della loro arte («ik houd van poëzie waarvan de di-

[18] *Ivi*, p. 6.

chter de sleutel in het graf meedraagt»[19]). Infine sopraggiunge, piuttosto bruscamente, il silenzio creativo: nel 1958 si chiude, in pratica, il ciclo poetico di Maurice Gilliams, che vivrà ancora ventiquattro anni. Nelle poesie del suo precoce tramonto, che vengono generalmente giudicate le più perfette, troviamo un frequente tessuto di assonanze, mentre sono evitate le tradizionali rime. In mezzo a tanta rovina di tutte le cose, un punto fermo rimane. È una figura femminile, Maria, alla quale il poeta è legato da un amore indissolubile[20]:

HET AFGESLOOFDE LOVER...

Het afgesloofde lover van de beuken
waarin de vossen van november jagen
- bij bladerval, hier kwam mijn moeder treuren;
ze zong en streelde mij. Ze gaf mij namen

van vogels - mees en vink. Warm van gebeden
doorliepen wij de laan. 'k Droeg de lantaren.
Op 't landhuis hoorden wij piano spelen,
doorheen de lissen, over 't zieke vijverwater.

- Gedroomde kaars, hoelang nog zult gij branden?
Maria zit naast mij. Stenen en sterren
vallen op tafel, langs mijn dor-bevreesde wangen

terwijl ik schrijf. En harde sleutelbossen
rinklen. In 't vunzig voshol van mijn werken
belaagt een spin een mier. De wortels rotten.

L'AFFRANTO FOGLIAME...

L'affranto fogliame dei faggi,
su cui scorrazzano le volpi di novembre
- al cader delle foglie mia madre era qui a dolersi;
cantava, mi faceva carezze. Mi chiamava

cinciallegra, fringuello. Caldi di preghiere,
percorrevamo il viale. Tenevo la lanterna.
Dalla villa giungevano note di pianoforte
attraverso i giaggioli, sopra lo stagno malato.

---

[19] M. GILLIAMS, *Een bezoek aan het Prinsengraf. Essay over de dichter Paul van Ostaijen*, Heist op den Berg, Colibrant, 1952.

[20] Già nel 1930-31 Gilliams aveva composto il ciclo poetico *Het Maria-leven*, nel quale il rapporto madre-figlio ha qualcosa di tragico. Il ciclo consta di 13 poesie, come la celebre sequenza *Das Marien-Leben* di R.M. Rilke.

- Candela sognata, quanto arderai ancora?
Maria mi siede accanto. Pietre e stelle
cadono sul tavolo, rasente le mie gote smunte,

mentre scrivo. Grevi mazzi di chiavi
tintinnano. Nel sozzo covo volpino in cui lavoro
un ragno insidia una formica. Marciscono le radici.

JEAN ROBAEY

KAREL VAN DE WOESTIJNE, POETA DEL SIMBOLISMO

Un esteta difensore della causa fiamminga

L'opera del poeta fiammingo Karel van de Woestijne s'impone come un risultato di bellezza certa: una bellezza che ha qualcosa da insegnare alle stesse letterature maggiori.

La lingua rimane un ostacolo al pieno godimento di uno scrittore come Van de Woestijne. Così come il secentesco Racine – uno dei suoi miti – pare destinato a non essere pienamente apprezzato al di fuori delle zone dove si parla francese, il maggiore autore fiammingo tra fine Ottocento e inizio Novecento varca difficilmente i propri confini linguistici: non solo per la conoscenza limitata della lingua all'estero, ma anche e più precisamente per la concezione di Van de Woestijne in un certo senso dannunziana della lingua che si costruisce come una vera e propria opera d'arte («in letterlijke zin een kunsttaal», «letteralmente una lingua artistica»[1]). La traduzione della poesia e della prosa woestijniana richiede un impegno volto a creare con l'altra lingua un'opera d'arte, possibilmente non troppo dissimile né indegna rispetto all'originale.

Scrittore nederlandofono e difensore della causa fiamminga, Van de Woestijne[2] riceve una formazione compiutamente francese di cui fanno fede anzitutto le lettere che scrive al fratello pittore Gustaaf (o Gustave), spesso redatte interamente in francese. Tale formazione non era eccezionale per la borghesia fiamminga dell'epoca, in particolare cittadina: il poeta nasce infatti nel 1878 a Gand, capoluogo della Fiandra Orientale e importante centro industriale. A parte qualche scherzo poetico e un omaggio a Valéry, egli non scriverà tuttavia in francese. Dopo la scuola elementare francofona, Karel non frequenta il Collège Sainte-Barbe della sua città, bensì il liceo nederlandofono. Il padre, titolare di una ditta, muore quando Karel è ancora ragazzo. Questi, il maggiore di quattro fratelli, viene iscritto, nella sezione 'moderna',

---

[1] W.E. KRUL, *Lente in Latem. Natuur, erotiek en schuldbesef bij Van de Woestijne* in A. MUSSCHOOT-H. VANDEVOORDE-H. GROENEWEGEN (a cura di), *'Al ben ik duister, 'k zet me glanzend uit'. Over Karel van de Woestijne*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2007, pp. 15-38, p. 17.

[2] Per la biografia si vedano P. THEUNYNCK, *Karel van de Woestijne*, Amsterdam, Meulenhoff, 2010 e lo splendido G. VAN DE WOESTYNE, *Karel en ik. Herinneringen*, Brussel-Amsterdam, Elsevier-Manteau, 1979.

senza latino, con l'obiettivo di fargli riprendere la ditta familiare. Lo studente è brillante nelle lingue e ottiene di passare, secondo il suo desiderio, nella sezione classica, ma diventerà uno studente mediocre proprio in greco e latino. Tanto mediocre (secondo i parametri scolastici) che non giungerà mai al diploma e non potrà iscriversi all'università, dove tuttavia seguirà, in qualità di uditore, il corso di laurea in filologia germanica, equivalente a quello italiano in lettere moderne.

La famiglia è agiata ma dopo la morte prima del padre e in seguito della madre, quando Karel è da poco uscito dall'adolescenza, la situazione economica diventa difficile: Karel dovrà lavorare per tutta la vita. Dopo un primo infruttuoso tentativo di riprendere la ditta familiare, sarà funzionario ministeriale con mansione di traduttore per la lingua francese, corrispondente del prestigioso giornale olandese «Nieuwe Rotterdamsche Courant» («Nuova Gazzetta di Rotterdam») e, nell'ultimo decennio della sua vita, professore di letteratura nederlandese nell'università di Gand. Si sposa nel 1904, ha un figlio e una figlia. Si spegne nel 1929.

Il giornalista e il critico

L'attività di giornalista, dal 1906 all'anno della morte, rivela le sue qualità di uomo e di scrittore. Van de Woestijne si dimostra testimone attento della società, con spirito indipendente anche se, dopo avere abbracciato nell'adolescenza la causa anarchica, torna all'ortodossia cattolica, che influisce fin dall'inizio sulle sue scelte letterarie, in particolare nei confronti degli autori olandesi. Nei contributi al giornale «Nieuwe Rotterdamsche Courant» (riprodotti in 15 volumi[3]) tratta molteplici temi: dall'economia alla cultura, dall'organizzazione statale alle arti, dalla mondanità alla quotidianità. Particolarmente dolorosi ma anche ironici sono i pezzi che invia durante la Prima Guerra Mondiale dalla capitale belga occupata ai lettori olandesi che vivono in una nazione rimasta libera.

L'ironia vi si rivela suprema, e così la provocazione. Van de Woestijne si serve del quotidiano come di un baluardo per difendere la causa della Fiandra. Eccolo parlare dello sciopero dei minatori nella provincia vallona di Liegi:

---

[3] Cfr. K. VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld Journalistiek Werk. Nieuwe Rotterdamsche Courant* [d'ora in poi *VJW*], 1-15, A. DEPREZ (a cura di), Gent, Cultureel Documentatiecentrum, 1986-95.

> Waar de Walen de toepassing der mijnwet eischen, strijden de Vlamingen voor…
> De goedgunstige lezer, die mij de eer zijner aandacht bewijst, weet al waar dit heen gaat. Misschien wordt hij bij deze laatste woorden wrevelig, en werpt het blad weg, terwijl hij moppert: "Weer de Vlaamsche Hoogeschool…" Die lezer heeft gelijk allicht.[4]

> Mentre i Valloni esigono l'applicazione della legge sulle miniere, i Fiamminghi lottano…
> Il lettore benevolo, che mi mostra l'onore della sua attenzione, sa già dove si va a parare. Forse si è già spazientito per queste ultime parole e sta buttando via il foglio mentre sbotta: "Di nuovo la Scuola Superiore Fiamminga…" Questo lettore ha proprio ragione.

Economicamente e culturalmente arretrata fin dal Seicento, in seguito alla sconfitta nella guerra contro gli Spagnoli e alla creazione dello stato dei Paesi Bassi settentrionali, la Fiandra conosceva un fenomeno di depauperamento culturale (molti fiamminghi colti, sospettati di calvinismo – nato proprio nelle Fiandre –, erano fuggiti al Nord) e di perdita dell'identità culturale, dovuta alla condizione d'inferiorità in cui era tenuto il nederlandese (o più esattamente, come si diceva e si scriveva allora, il *Vlaamsch*, 'fiammingo') di fronte al francese. La situazione era anche un retaggio del passato: fin dal Medioevo nelle Fiandre le famiglie agiate parlavano francese. Occorreva rendere dignità, anzitutto linguistica, al popolo tutto.

Uno dei problemi più spinosi riguardava la lingua. La situazione è tuttora mossa. Quale lingua bisogna difendere di fronte al francese, quale lingua deve rappresentare la Fiandra? Così come l'olandese non è mai stata la lingua dei Paesi Bassi settentrionali ma solo di alcune Province, il fiammingo non è la lingua della Fiandra. Non solo il fiammingo non esiste in quanto tale, ma i dialetti fiamminghi sono ed erano ancor più nell'Ottocento sensibilmente diversi tra loro. Come fare? Una parte del *Vlaamse Beweging*, o 'Movimento Fiammingo', pensò di difendere comunque tali dialetti e di cercare di creare una specie di *koinè* fiamminga, e qualcosa del genere effettivamente esisteva: quella specie di lingua d'uso con alcune caratteristiche comuni che si è a lungo chiamata *Schoon Vlaamsch*, il 'bel fiammingo', e che oggi alcuni chiamano *Algemeen Vlaams*, il 'fiammingo comune'. La maggioranza del Movimento Fiammingo ritenne tuttavia che fosse il caso di adottare quella che già era una lingua a tutti gli effetti, riconosciuta tale e dotata di grammatiche e vocabolari, il nederlandese cioè dell'Olanda, che era stato definito fuori

[4] *Ivi*, 4, p. 173 («De Strijd», «La Lotta», 11 gennaio 1911).

dalla Fiandra ma che era nato letterariamente nelle zone meridionali, e in particolare in Fiandra, ed era stato costruito col decisivo apporto meridionale nel Secolo d'oro, periodo di gloria dell'Olanda ma anche della lingua nederlandese *tout court* (lo stesso Vondel, il cantore di Amsterdam e altro mito del nostro poeta, era originario di Anversa).

Questa problematica identitaria nutre la scrittura anzitutto critica di Van de Woestijne. I centri di interesse maggiori sono le letterature nederlandese e francese in Olanda, Belgio e Francia, nonché l'arte fiamminga; oltre ai libri *De Vlaamsche primitieven. Hoe ze waren te Brugge* (1903, *I primitivi fiamminghi. Come erano a Bruges*), *Kunst en Geest in Vlaanderen* (1911, *Arte e spirito in Fiandra*) e *De Schroeflijn* (1928, *La spirale*), l'autore firma, per il «Nieuwe Rotterdamsche Courant», ma non solo, oltre duemila articoli[5].

La problematica identitaria si lega direttamente a quella letteraria. Fondamentale è la valutazione degli scrittori fiamminghi francofoni – uno per tutti: Émile Verhaeren, da Van de Woestijne fortemente amato[6] – che gli appaiono, per via della loro ignoranza della lingua, irrimediabilmente tagliati fuori dal popolo, anche se ciò non gli impedisce di ammirare proprio in Verhaeren la capacità di descrivere la Fiandra. Anche negli scrittori fiamminghi nederlandofoni egli vede comunque una perdita dell'identità e natura fiamminga originarie, causata dalla sopraggiunta cultura francese: parla di «fransche takken op germaansch bodem geënt»[7], «rami francesi innestati su un terreno germanico». Sono cioè anch'essi, come Verhaeren, degli sradicati (il rimando è ai *Déracinés* di Barrès): il poeta lotta contro la propria stessa cultura non solo francese ma più in generale borghese se non propriamente simbolista, cultura che gli impedisce un contatto vero col popolo.

Van de Woestijne fa parte, subito dopo André Gide e Paul Valéry, dell'ultima generazione simbolista, dopo l'antesignano Baudelaire e i padri Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, dopo i vari Moréas, Régnier o Vielé-Griffin in Francia, Verhaeren, Rodenbach, Van Lerberghe, Maeterlinck e Elskamp in Belgio[8]. Molti contributi critici di Van de Woestijne riguardano proprio

---

[5] Molti tra i più significativi vengono ripresi in K. VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld Werk* [d'ora in poi *VW*], o *Opere raccolte*, impropriamente 'complete', secondo un abuso filologico corrente nelle lettere nederlandesi: 1-8, Brussel, Manteau, 1947-1950: 5 e 6.

[6] Cfr. in particolare il capitolo su Verhaeren di *Kunst en Geest in Vlaanderen* in *VW*, cit., 4, pp. 157-93.

[7] In A. DE RIDDER, *Onze schrijvers*, 2, *Vlaamsche schrijvers*, Baarn, Hollandia-Drukkerij, 1909, p. 92 (*Bij Karel van de Woestijne. (Eene reportage-studie)*).

[8] Ricordiamo che, in senso stretto, il Simbolismo nasce con un articolo sul *Figaro* del 1886 di Moréas e muore con la creazione, a cura dello stesso, dell'École Romane nel 1891.

gli scrittori simbolisti francofoni della Francia e del Belgio (ma egli si dimostra attento anche alle avanguardie, da Apollinaire a Cocteau, da Cendrars a Van Ostaijen). Il poeta fiammingo si pone anche subito a ridosso della stagione simbolista olandese: dopo Albert Verwey, attivo fin dai primi anni '80 e la cui influenza rimane determinante fino ai primi decenni del Novecento; dopo il mallarmeano J.H. Leopold, appartato e assente per tutti gli anni '80 dalla scena letteraria; dopo P.C. Boutens, nato nel 1870, discepolo del precedente.

La posizione di Van de Woestijne di fronte al simbolismo è al tempo stesso di appartenenza ed estraneità: appartenenza, anche molto forte, per l'aspirazione all'ideale e il frequente uso del simbolo, anche se ciò non gli impedisce di esser talvolta esemplarmente realista, o meglio di coniugare simbolismo e realismo, come seppero d'altronde fare molti simbolisti belgi e gli stessi Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam o Laforgue; estraneità per il superamento e il rifiuto di alcune caratteristiche dello stesso simbolismo. Egli si considera un essere doppio, preso tra sensualità e spiritualità, tratti che considera come costitutivi dei fiamminghi – e in particolare degli abitanti di Gand – per motivi culturali e non certo per motivi di razza: la sua critica a Taine è chiara. Questa duplicità si ritrova in tutta la sua opera: egli rimane aperto, malgrado la tensione verso l'alto, alla realtà sociale. Molti di questi aspetti sono presenti in altri scrittori belgi dell'epoca, primo fra tutti Verhaeren.

Il poeta vuole rimanere lontano da ogni pratica logica, razionale o scientifica, ed è anzitutto questo che lo allontana dai simbolisti francesi, ai quali rimprovera la volontà di sistematizzare. Egli si mostra d'altronde fortemente critico riguardo a molta poesia olandese (in particolare a Verwey) in cui ritrova un tratto negativo del simbolismo: la costruzione di un ideale staccato dai sensi. Esemplare è il suo omaggio, velatamente polemico, a Valéry, in un testo del 1927, in cui contrappone alla concezione neoclassica della *poésie pure* la più concreta dimensione del verso (letteralmente: «Ne dites pas: poésie pure; dites: vers pur»[9], «Non dite: poesia pura; dite: verso puro») e vede nel «buon verso» un'«evidenza al di fuori della ragione» («Le bon vers est une évidence en dehors de la raison»[10]).

---

[9] K. VAN DE WOESTIJNE, *Approximations* in AA.VV., *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry*, Bussum, A.A.M. Stols, 1927, p. 97.

[10] *Ivi*, p. 98.

Il prosatore

Il giovane Van de Woestijne fa le sue prime prove in piccole riviste fiamminghe, giungendo però presto alle maggiori, fiamminghe e olandesi, mantenendo contatti con i direttori delle riviste come farà successivamente con gli editori (quanto si parla di soldi nella sua corrispondenza!). Egli pubblica così fin dagli anni '90 nelle più importanti riviste, come le belghe «Van Nu en Straks» («Ora e tra poco», 1893-94 e 1896-1901) e «Vlaanderen» («Fiandra», 1903-07) nonché l'olandese «De Nieuwe Gids» («La Nuova Guida», 1885-94); è in stretto contatto con Vermeylen e Teirlinck in Fiandra, Van Deyssel e Verwey nei Paesi Bassi. Questi ultimi fanno parte dei *Tachtigers*, degli Ottantisti olandesi come Kloos (il più vecchio, il più folle e da lui particolarmente amato), Van Eeden e Gorter, di quella generazione cioè individualista, almeno in un primo tempo, e partigiana de *l'art pour l'art*, che si nutre del postromanticismo inglese, tedesco e francese (in questo ordine, mentre per i fiamminghi – e tanto più per Van de Woestijne – la cultura francese è nettamente predominante) e che approderà in Verwey allo stesso simbolismo. Rimangono motivi di stupore la rinascita delle lettere nederlandesi alla fine dell'Ottocento, l'attività delle due maggiori riviste, l'olandese «De Nieuwe Gids» e la fiamminga «Van nu en straks» (più sincretista e attenta al sociale), la collaborazione tra gli scrittori, al di là dei confini nazionali. Si rimane stupiti di fronte al numero e al valore dei già citati olandesi Kloos, Van Eeden, Dèr Mouw, Couperus, Gorter, Verwey e Leopold. Le personalità fiamminghe di altrettanto rilievo sono i prosatori August Vermeylen, figura di primo piano della cultura fiamminga, della rivista e del Movimento Fiammingo, Stijn Streuvels e Herman Teirlinck, mentre per la poesia spicca l'unico Van de Woestijne.

Le sue prime prove sono sia in versi che in prosa. La prima opera, del 1902, è in prosa: *De Laethemsche Brieven over de Lente*, le brevi *Lettere da Latem sulla primavera* rimarranno un classico[11]. La freschezza del racconto accompagna l'impegno spirituale. L'incanto di queste pagine è tutto nel tono, che non si può precisare meglio se non con l'aggettivo virgiliano:

> Een smak regen is voor de aard-appelen goed, als het lang gedroogd heeft. […] Zij gaan onder den hemel van den avond, en krommen hun rug. En met een flits der spâ, ploft de aarde, omgekeerd, sneê voor sneê, in dikke sneden.[12]

---

[11] Cfr. P. MINDERAA, *Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken*, Arnhem, Van Loghum Slaterus, 1942, p. 211.

[12] *VW*, cit., 3, p. 10.

> Una sorda pioggia è buona per le patate, quando è stato secco a lungo. […] Vanno sotto il cielo della sera, e curvano la schiena. E con un guizzo della vanga, ricade la terra, rovesciata, taglio dopo taglio, in grossi tagli.

È il periodo più intenso della vita dell'autore, un periodo di grandi letture, in particolare di Vondel, Racine e Virgilio, e di definitiva scoperta della propria scrittura. Latem, dove l'autore si stabilisce e vive alcuni anni prima e dopo il matrimonio, a pochi chilometri da Gand, diventa presto uno dei centri culturali della Fiandra; il fratello Gustaaf accompagna Karel (i quadri di Gustaaf sono la migliore introduzione alle sue opere); lo seguiranno i maggiori pittori espressionisti fiamminghi, tra cui Permeke.

Molta prosa corre parallela alla poesia, ma al prosatore va riconosciuta l'eccellenza di alcuni risultati. Tra questi va annoverata la novella (imitata dal già splendido racconto *Les Images*, *Le immagini*, di Hellens) *De Boer die sterft*, *Il contadino che muore* e che, morendo, rivede l'intera sua vita. Questo l'inizio:

> Een oude boer lag te sterven. Op de vout-kamer, in de zure lucht, stond zijn bed. De dag ging al naar den avond, en die boer lag, uit de diepte van zijn kafzak, onder de sargie die grauw en groezelig was, te kijken. In de saargie haakten zijne donkere knekel-vingeren, en hij merkte het een oogenblikje, en dacht: "Daar-zie, ik maak al mijnen pak".[13]

> Un vecchio contadino era a morire. Nello scantinato, nell'aria acre, c'era il letto. Il giorno andava già verso la sera, e il contadino stava, dalla profondità del paglericcio, sotto la coperta che era grigia e sporca, a guardare. Alla coperta si aggrappavano le buie nocche, ed egli lo notò un attimo, e pensò: "Ecco guarda, sto già facendo fagotto".

Vicina a questa novella, e come questa inserita in *De Bestendige Aanwezigheid* (*La presenza costante*, del 1918) è *De Geboorte van Eva* (*La nascita di Eva*[14]). Ricordiamo altri due titoli di questa scrittura estremamente ricca se non barocca, figlia dell'*écriture artiste* (che risale ai fratelli Goncourt, ripresa al nord da Lodewijk van Deyssel fin dal romanzo *Een Liefde*, *Un amore*, del 1887) e spesso allegorica: *Janus met het dubbele voorhoofd* (1908, *Giano bifronte*) e *Goddelijke Verbeeldingen* (1918, *Rappresentazioni divine*).

---

[13] *Ivi*, p. 421.

[14] Parzialmente tradotta in G. PRAMPOLINI, *La Letteratura olandese e fiamminga (1880-1924)*, pref. G. PREZZOLINI, Roma, Stock, 1927 e A. MOR-J. WEISGERBER, *Le più belle pagine delle letterature del Belgio*, Milano, Nuova Accademia, 1965.

Notevoli, e di segno in parte diverso, essenziale e spiazzante, metapoetico, sono *Afwijkingen* del 1910 vicine, già nel titolo (*Deviazioni*, o *Divagazioni*), a Mallarmé, e *Beginselen der Chemie*, *Principi di chimica*, del 1925:

> De witte rib van mijne tafel en hare lang-rechte perspectief. Daarnaast ijlte. […] Mijn rechter-kant is warm van zon. Mijn linker-kant is koel en, voel ik, vochtig.[15]

> Il bianco spigolo del tavolo e la sua lunga, dritta prospettiva. Accanto, il vuoto. […] Il mio lato destro è caldo di sole. Il mio fianco sinistro è freddo e, lo sento, umido.

Eccezionale è il romanzo *De Leemen Toorens* (*Le torri d'argilla*), scritto a quattro mani da Van de Woestijne e dal romanziere Herman Teirlinck, composto di lunghe lettere che gli amici si mandano l'uno da Gand e l'altro da Bruxelles, in cui vengono descritti gli ambienti borghesi e popolari delle rispettive città. Il romanzo si arena, per la reazione negativa di Teirlinck al metodo di Van de Woestijne, poco rispettoso di qualsivoglia logica narrativa. Nel 1928, Van de Woestijne pubblica il romanzo intero, aggiungendovi il finale. Il titolo è biblico e rimanda al libro di Daniele e al Vangelo: le città degli uomini, costruite sulla sabbia, sono di argilla. La lingua è strabiliante e pone come un veto a ogni traduzione: nel romanzo si riconoscono sia il fiammingo che il francese, colti e popolari, delle due città («Il fait chaudjes vandaag»[16], «Fa caldino oggi», dichiara un personaggio di Karel).

Il poeta lirico

La fama di Van de Woestijne è però legata soprattutto alla sua poesia lirica, che consta di nove raccolte complessive e dove più si vede la dipendenza dal simbolismo, con un accento tutto suo e con un approdo spirituale assolutamente originale[17].

---

[15] *VW*, cit., 3, pp. 714-15 (*Beginselen der Chemie*).

[16] *Ivi*, 7, p. 212.

[17] Cfr. K. VAN DE WOESTIJNE, *Verzameld Dichtwerk* [d'ora in poi *VD*], 1-2, A.M. MUSSCHOOT (a cura di), Tielt, Lannoo, 2007, p. 1, *Lyrische Poëzie* (una presentazione di tutta l'opera poetica si legge in *Ter begeleiding*, 2, *Epische Poëzie*, pp. 468-89). Per una scelta italiana essenziale: K. VAN DE WOESTIJNE, *Liriche*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 2000; pochi testi sono anche nelle citate antologie di G. PRAMPOLINI e A. MOR-J. WEISGERBER.

Un «dichterdier», un «animale poeta», è stato definito l'autore dal modernista olandese Martinus Nijhoff[18]. La sensibilità poetica woestijniana è estrema e riguarda esclusivamente, sembrerebbe, il mondo dei sensi. Egli diffida infatti del mondo della ragione. La sua poesia è tutta ritmo e immagine, con una sonorità fortemente battuta: in questo si rifà direttamente alla tradizione fiamminga di Guido Gezelle. Tuttavia, a differenza di Gezelle, egli si rivela incerto, dubbioso, barocco, involuto, a tratti ermetico.

La raccolta d'esordio, *Het Vader-Huis* (*La casa paterna*), del 1903, è dichiaratamente autobiografica e dedicata in gran parte al padre:

O gij, die kommrend stervend moest, en Váder waart,
en mij liet leven, en me teeder léerde leven
met uw zacht spreken, en uw streelend hande-beven,
en, toen ge stierft, wat late zon op uwen baard.[19]

O tu, che triste dovevi morire, e Padre eri,
e a me desti la vita, e mi insegnasti a vivere teneramente
con le tue dolci parole, e il tuo tremare e accarezzare delle mani,
e, quando moristi, qualche tardo sole sulla tua barba.

Ecco il gioco, tutto nederlandese, tra le vocali lunghe e brevi, l'opposizione tra le 'a' lunghe e brevi:

Het huis mijns vaders, waar de dagen trager waren,
was stil, daar 't in de schaduwing der tuinen lag.[20]

La casa di mio padre, dove i giorni erano più lenti,
era silenziosa, ché nell'adombrare degli orti stava.

Il poeta si rivela teso a salvaguardare narcisisticamente l'integrità del proprio io. L'accento è spesso direttamente verlainiano:

't Is triestig dat het regent in den herfst,
dat het moe regent in den herfst, daar buiten.[21]

È triste che piova nell'autunno,
che piova stancamente nell'autunno, là fuori.

---

[18] M. NIJHOFF, *Verzameld Werk*, 2, Amsterdam, Bert Bakker, 1982, p. 435 («NRC», 15 maggio 1926).
[19] *VD*, cit., 1, p. 23.
[20] *Ivi*, p. 25.
[21] *Ivi*, p. 41.

La seconda raccolta, *De Boom-Gaard der Vogelen en der Vruchten* (*Il giardino degli uccelli e dei frutti*), del 1905, è figlia diretta del periodo di Latem. Vi si legge una notissima lode alla Fiandra:

Vlaanderen, o welig huis waar we zijn als genooden
aan rijke taeflen![22]

Fiandra, casa rigogliosa dove siamo come invitati
a ricche tavole!

Si approfondisce, insieme alla scoperta della donna o meglio del sentimento d'amore per la donna, il dissidio tipicamente simbolista, con relativo senso di colpa, tra spirito e carne. La presenza della morte è ossessiva: «Wanneer ik sterven zal, vol dagen en vol lasten»[23] («Quando morirò, pieno di giorni e pieno di pesi»).

La terza e lunga raccolta *De Gulden Schaduw* (*L'ombra dorata*, 1910) chiude questa prima fase e segna l'uscita dal periodo sentimentale. Notevole il topico *Rei der Maanden*, o *Danza dei mesi*:

De ladder en de koorde; 't stroo; de gladde kilte
van teile en mes.[24]

La scala e la corda; la paglia; il freddo liscio
di coltello e catino.

La voce è ora più sicura, come più sicuro è il sentimento dell'uomo. Permane l'inquietudine esistenziale che accompagna il poeta nei suoi spostamenti da città a città, dalla campagna al mare, spostamenti che scandiscono la raccolta. Il tono si fa quasi rassegnato:

Ik heb een vrouw; ik heb een kind;
en 'k heb in 't harte harde zorge…
[…]
maar 'k heb een kind, en 'k heb een vrouwe.[25]

Ho una donna; ho un figlio;
e ho nel cuore una forte pena…
[…]
ma ho un figlio, e ho una donna.

---

[22] *Ivi*, p. 155.
[23] *Ivi*, p. 158.
[24] *Ivi*, p. 194.
[25] *Ivi*, p. 238.

Un'opera di passaggio, se non di profondo tormento creativo, è *Substrata* (1921). Si tratta di frammenti, che constano di pochissimi versi e toccano pochi temi: la città, il mare, la donna, l'io, Dio. Si è voluto vedere in questi un esempio di poesia pura alla Valéry, ossia d'ispirazione allo stato puro, di primi versi regalati dagli dèi. I frammenti presentano una forma moderna, un verso vicino alla prosa, una forma ferma nel suo sviluppo, fissata per un attimo eppure già quasi conclusiva. Il fascino di questi «sostrati» rimane grandissimo: «Beeld: hijgend danser tusschen God en mij»[26] («Immagine: ballerina ansante tra Dio e me»).

Una profonda riflessione contraddistingue *De Modderen Man*, *L'uomo di fango* (titolo biblico), del 1920. Van de Woestijne definisce in un'intervista del 1908 la propria poesia, tutta, «eene symbolistische autobiografie»[27] («un'autobiografia simbolista»). L'aggettivo non va inteso secondo rigidi parametri francesi: si tratta di trovare nella propria vita e nella trasformazione poetica di questa elementi più generalmente umani di una ricerca che va al di là del sentire umano; si tratta – e ce ne accorgiamo meglio con questa lirica nata dopo la guerra – di un cammino spirituale. Parallelamente Ungaretti chiama la sua opera *Vita d'un uomo* e supera il simbolismo con una piega religiosa.

La realtà dell'uomo appare cruda e fragile; anziché i tormenti sentimentali della giovinezza e l'apertura al mondo sensibile della prima maturità, parlano ora le sole riflessioni sulla condizione umana. Il dissidio tra carne e spirito si fa, se possibile, ancora più amaro, la lingua meno sontuosa e insistita, più scarna:

Zij ligt te bedde, 'lijk ik lig te bedde;
ze is wachtend, trage en vragend, 'lijk ik wacht;
– o naakte wake aan ongenaakb're wedden! –
en tusschen bei de blinde en doove nacht.[28]

Lei sta coricata a letto, come io sto coricato;
lei sta aspettando, lenta e richiedente, come aspetto io;
– o nuda veglia davanti a inaccessibili guadi! –
e tra noi due la cieca e sorda notte.

La poesia di Van de Woestijne è stata spesso accostata a quella di Baudelaire e Mallarmé. La vicinanza è reale e alcune influenze sono precise (egli

[26] *Ivi*, p. 293.
[27] In A. DE RIDDER, *Onze schrijvers*, 2, cit., p. 79.
[28] *VD*, cit., 1, p. 419.

ammira d'altronde e ci ricorda i francesi Vigny e Valéry, l'inglese Shelley e il tedesco George). La ricerca e l'approdo del poeta fiammingo sono tuttavia radicalmente diversi, e lo dimostrano in particolare le ultime raccolte: *L'uomo di fango* appunto, *God aan Zee* (*Dio al mare*) del 1926 e *Het Berg-Meer* (*Il lago sul monte*) del 1928, trilogia che l'autore voleva raccogliere sotto il titolo *Wiekslag om de kim*[29] (*Colpo d'ala all'orizzonte*), un titolo che ricorda, più ancora dell'albatros di Baudelaire, il cigno di Mallarmé e l'impossibile colpo d'ala che impedisce al poeta di alzarsi in volo. Qui si sfiora il vero e proprio misticismo, di cui l'autore del resto era nutrito, a cominciare da quello medievale fiammingo di Jan van Ruusbroec. Il poeta giunge ad una rara essenzialità della parola: il senso pascaliano del vuoto ha saputo alzare vertiginosamente la sua voce. È questo il Van de Woestijne più verticale, di *Dio al mare*:

voel 'k – loomer dan in 't loof der luidelooze boomen
een vrucht die valt, – mijn hart, gelijk een vrucht
die valt…[30]

sento – più pesante del fogliame degli alberi silenziosi
un frutto che cade, – il cuore, quale un frutto
che cade…

Zie, ik ben niet, dan uit Uw hand geboren,
een appel die, gerijpt, Gij vallen laat.
[…]
Doch Gij voorziet mijn eeuwig-daauw'ge verve
ten boom-gaard, waar Ge me eindloos geuren doet.[31]

Vedi, non sono se non nata dalla Tua mano,
una mela che, matura, Tu lasci cadere.
[…]
Ma Tu provvedi il mio colore di eterna rugiada
nel verziere, dove Tu senza fine mi fai profumare.

Oppure di *Lago sul monte*:

Ik ben de hazel-noot. – Een bleeke, weeke made
bewoont mijn kamer, en die blind is, en die knaagt.
[…]

[29] Cfr. l'edizione critica K. VAN DE WOESTIJNE, *Wiekslag om de kim*, 1-2, L. JANSEN (a cura di), Assen, Van Gorcum, 1996.
[30] *VD*, cit., 1, p. 419.
[31] *Ivi*, p. 525.

Maar raak' de vinger van een kind me, dat me rade:
hij hoort mijn holte; ik luid; ik zing.[32]

Sono la nocciola. – Un pallido, debole verme
abita il mio guscio, e che è cieco, e che rode.
[…]
Ma se mi tocca il dito di un bambino, che mi indovini:
sente il mio vuoto: suono; canto.

Il poeta epico

La scrittura epica accompagna da sempre in Van de Woestijne quella lirica ma se ne nota una chiara accelerazione negli anni tra *L'ombra dorata* e lo scoppio della guerra. Bisogna anche tener presenti, negli stessi anni, le notevoli traduzioni dai *Sette contro Tebe* del largamente epico Eschilo e dalla stessa *Iliade* di Omero[33]. La frequentazione delle letterature classiche accomuna peraltro Van de Woestijne, oltre che a Guido Gezelle, ai maggiori poeti olandesi di fine Ottocento come Kloos e Gorter, Verwey, Leopold e Dèr Mouw, autore degli strabilianti sonetti di *Brahman,* e di inizio Novecento, come Boutens e P.C. van Eyck.

Le raccolte sono fondamentalmente tre, dieci poemetti di mediamente poco meno di 1000 versi: *Interludiën* (1912, *Interludi*), *De Tweede Bundel der Interludiën* (1914, *La seconda raccolta degli Interludi*) e *Zon in den rug* (1924, *Il sole sulla schiena*)[34]. Siamo qui lontani non dalla sensibilità del Van de Woestijne lirico ma dalla sua 'autobiografia' lirica; l'autore considera gli *Interludi* uno «spel»[35] («gioco»), «een zich vermeien der verbeelding» («un divertimento dell'immaginazione»), «geheel buiten» («completamente al di fuori») dagli altri suoi libri poetici.

Come detto, l'epica è stata molto coltivata nella poesia nederlandese tra Otto e Novecento, specialmente in Olanda. Dietro a questa tradizione si tro-

---

[32] *Ivi*, p. 591.

[33] *VW*, cit., 2: *Aischulos' Zeven op Thebe los (Fragment)* e *Homeros Ilias. Proza-bewerking*; K. VAN DE WOESTIJNE, *L'Iliade di Omero. Adattamento in prosa. Nota introduttiva,* trad. J. ROBAEY in AA.VV., «*Ripae ulterioris amore*». *Traduzioni e traduttori*, G. FRANCI-A. MARCHETTI (a cura di), Marietti, «Agenda, In forma di parole», Genova 1991, pp. 55-68.

[34] La produzione epica è raccolta in K. VAN DE WOESTIJNE, *VD*, cit., 2. Si vedano M. RUTTEN, *De Interludiën van Karel van de Woestijne*, Paris, Les Belles Lettres, 1972 e la *summa* di H. VANDEVOORDE, *De Spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie*, Nijmegen, Vantilt, 2006.

[35] *VD*, cit., 2, p. 482.

vano vari poemi, classici e moderni, ma il precedente diretto è *Hyperion* di Keats, poemetto tradotto da W.W. van Lennep nel 1874 con l'uso – sciolto dalle rime, parallelo a quello inglese – del pentametro giambico, il verso epico classico nederlandese (accanto all'esametro giambico, più vicino al dodecasillabo francese). Sull'esempio di *Iperione* si sono cimentati Kloos con *Okeanos* (1881, *Oceano*), e Verwey con *Persephone* e *Demeter* (1885, *Persefone* e *Demetra*); questa tradizione trova il suo coronamento proprio negli *Interludi*.

Essi presentano, al di là della lingua e della sensibilità dell'autore, due caratteristiche che li differenziano dalle prove precedenti sia inglesi che francesi o olandesi (mentre originali e lontani dalla tradizione indicata sono tanto i poemi di Gorter come *Mei*, *Maggio*, o *Pan* e di Van Eeden come *Het Lied van Schijn en Wezen*, *Il canto dell'essere e dell'apparire*, quanto *Cheops*, *Cheope*, di Leopold[36] e *Medousa, een mythe*, *Medusa, un mito,* di Van Eyck). La prima è una piacevole sorpresa per il lettore: la conoscenza della mitologia aggiunge ben poco al godimento della semplice lettura. Il mito non importa in quanto tale e viene rivissuto con immediatezza.

La seconda caratteristica è legata alla concezione propriamente simbolista della poesia. Leggiamo da *De Paarden van Diomedes*[37] (*I Cavalli di Diomede*); la coesione sonora è rilevante:

Want: en is de zee
gelijk een bok? Dées heeft een harden kop;
een huid die aan de breede ribben spant
en holt ten flanke; een dij, die, pezig, eindt
in platte voeten. Komt een meester nu,
en grijpt de hoornen die geweldig zijn,
en buigt de' onwil'gen kop, totdat de knoop
der wervlen aan den nek een klip bouwt, pal
als een rots, en 't voor-hoofd wordt een vlak
onroerbaar, en een trillend-nijd'ge kin
gaat puilen, en aan beiden mond-hoek trekt
een grijnzende onwil tand en tand-vleesch bloot:
dan rimpelt boven 't huivren van den neus
vier-rimpelig de huid.

Perché: e non è il mare
quale un capro? Questo ha la testa dura;
una pelle che alle larghe costole si tende

[36] J.H. LEOPOLD, *Cheope*, trad. J. ROBAEY, «Punto. Almanacco della poesia italiana», I, 1, 2011, pp. 188-200.

[37] Cfr. J. ROBAEY, *Tussen holte en ijlte. Klassieke gemeenplaatsen voor* De Paarden van Diomedes, Bologna, Quaderni del Masaorita, 2002.

e scava ai fianchi; una coscia che, tendinosa, finisce
nei piedi piatti. Viene ora un padrone,
e prende le corna che sono potenti,
e piega la testa ribelle, finché il nodo
delle vertebre crea uno scoglio al collo, fermo
come una roccia, e la fronte diviene una superficie
immobile, e un mento che trema rabbioso
va a sporgere, e ad ambedue gli angoli della bocca tira
un ghigno ribelle il dente e la nuda carne del dente:
allora si corruga sopra il brivido della narice
di quattro rughe la pelle.[38]

La critica di Verwey è decisa: «wat in Nederland en elders onder geestelijke poëzie verstaan wordt, [Van de Woestijne] levenslang vreemd zal blijven» («ciò che in Olanda e altrove s'intende con poesia spirituale rimarrà [a Van de Woestijne] per tutta la vita estraneo»[39]). Il lettore non riesce a percepire il mare: «De zee voelt men niet» («Il mare non si sente»[40]).

Altrettanto deciso è l'appunto di Van de Woestijne, secondo cui la poesia oggi in Olanda

> zo weinig geeft om het onmiddellijke, spontane leven […] alles laat gaan door de geest en alles distilleert op eigen manier. Dat is bijvoorbeeld de kwade invloed geweest van Verwey, die de gewaarwordingen en het gevoel heeft willen filtreren door de idee.[41]

> così poco concede alla vita immediata, spontanea […] fa passare tutto per lo spirito e distilla tutto a modo suo. Questo è stato ad esempio il cattivo influsso di Verwey, che ha voluto filtrare le percezioni e il sentimento attraverso l'idea.

Che cos'è precisamente il mare? Che cosa rappresenta davvero questa similitudine? La tecnica è imparentata a quella dell'allegoria: si descrive il capro ma si pensa al mare, ogni dettaglio della descrizione del capro rimanda ad ogni dettaglio (della testardaggine) del mare. La pratica del poeta risulta più attenta alla descrizione precisa, metonimica e allegorica, che non al rimando simbolico e ideale – quasi che questo fosse temuto, non di per sé

---

[38] K. VAN DE WOESTIJNE, *I Cavalli di Diomede*, J. ROBAEY (a cura di), Milano, Ariele, 1995, pp. 56, 57.

[39] A. VERWEY, *Proza*, 1, Amsterdam, Van Holkema & Warendorf, 1921, p. 93 (*Karel van de Woestijne en De Paarden van Diomedes*).

[40] *Ivi*, p. 83.

[41] K. VAN DE WOESTIJNE, in E. D'OLIVEIRA, *'80 en '90 aan het word*, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1966 (1914[1]), p. 106.

ma perché riduttivo, tale da soffocare troppo presto quanto di vitale c'è nella percezione, che va minuziosamente spiegata, raccontata.

All'allegoria si vorrebbe opporre diametralmente la metafora: intellettuale e fredda quella, viva se non istintiva la seconda, immediata; la metafora terrebbe misteriosamente unito ciò che l'allegoria volontaristicamente separerebbe. Di un'allegoria moderna, che non dev'essere né cosciente né costruita, conviene parlare a proposito di Van de Woestijne[42]. Egli fa della similitudine un'allegoria complessa e misteriosa; ritrovando e celebrando l'opacità della materia. Il poeta fiammingo Van Ostaijen ammira in una nota sulla raccolta *Il sole sulla schiena* la lentezza e la staticità delle descrizioni, la pesantezza dei sensi[43].

L'ultimo poemetto, *Penthesileia* (*Pentesilea*) rappresenta l'apice della scrittura epica di Van de Woestijne. Il dialogo qui è con la *Penthesilea* di Kleist, l'*Achilleis* di Goethe e la *Gerusalemme* di Tasso, con *Salammbô* di Flaubert e *Akëdysséril* di Villiers de l'Isle-Adam, oltre che, come per gli *Interludi* tutti, con l'*Iliade*, i postomerici alessandrini e l'*Eneide*, con Leconte de Lisle, Régnier e Hérédia (nonché, idealmente, con i *Poemetti* di Pascoli e *Maia* di d'Annunzio se non con l'Ungaretti della *Terra promessa*). La poesia epica, o epicheggiante, di Van de Woestijne si nutre degli stessi tormenti che hanno fatto sbocciare la sua voce lirica. La lussureggiante forma epica intende non già risolvere ma innalzare, oggettivandola, la lotta che lo tormenta tra la carne e lo spirito. Eracle, l'eroe di quattro poemetti (tra cui i già citati *Cavalli di Diomede* e *Hebe*, *Ebe*[44]), continua a sentire, dopo la vittoria contro la materia, un vuoto mallarmeano nel petto. Pentesilea si offre invece direttamente quale vittima alla forza vitale che la porta alla morte mentre Achille è vinto dalla *pietas* se non dall'amore, dalla pietà per la sofferenza che egli stesso ha causato; ecco i versi finali:

Hij kijkt met langen blik hare oogen in
en sluit hare oogen met een zachten duim.
Hij haalt haar kleed over haar naakte leên.
hij breidt heur haar over de keelen wond.
En dan – zinkt hij ter knieën, en een vloed

---

[42] Cfr. P. MINDERAA, *Karel van de Woestijne*, cit., p. 606.

[43] Cfr. P. VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, 2, *Proza. Besprekingen en beschouwingen*, Amsterdam, Bert Bakker, 1977, pp. 354-61 (*Karel van de Woestijne: "Zon in den rug"*, 1926).

[44] Cfr. K. VAN DE WOESTIJNE, *Ebe*, J. ROBAEY (a cura di) in AA.VV., *Il Pomerio. Antologia poetica* («In forma di parole», Libro Settimo), G. SCALIA (a cura di), Reggio Emilia, Elitropia, 1983, pp. 245-79.

van tranen rijst, en snikken gaat de lucht
van de overdaad der tranen...[45]

Guarda con lungo sguardo gli occhi di lei
e le chiude gli occhi con dolce pollice.
Tira la sua veste sopra le membra nude.
Spande i suoi capelli sulla gola ferita.
E poi – cade in ginocchio, ed un flusso
di lacrime sale, e singhiozza l'aria
per la sovrabbondanza delle lacrime…

All'incrocio di più culture (germanica e latina – nederlandese e francese – , greca) Van de Woestijne ha saputo creare un'opera inquieta e classica, simbolista nella sua tensione, moderna nella sua temerarietà e nella stessa rivisitazione dell'antico. Al pari della poesia lirica del *Colpo d'ala all'orizzonte*, la poesia epica di Van de Woestijne si pone per la sua bellezza come un *unicum* nella poesia europea.

[45] *VD*, cit., 2, p. 438.

HERMAN VAN DER HEIDE

LA POESIA DEL SECONDO DOPOGUERRA
CASTELLI DI CARTE

Lo spazio letterario

Nella raccolta *Droom* (*Sogno*) del 1988 il poeta olandese Kees Ouwens ripercorre la propria gioventù del dopoguerra:

IK WAS EEN MAN GEEN JONGEN MEER

Zo ben ik voortgekomen uit het laatste oorlogsjaar en groot
werd ik in de wederopbouw
In het kaartenhuis daarna van de overvloed heb ik gewoond
Onder het dak van de illusie ben ik schuilgegaan
In de luwte van de welvaartsstaat heb ik mijn tijd verdaan
tot ik geen jongen meer was maar een man en
ook al weigerde ik die laatste staat
de kaarten zijn opnieuw geschud
het huis is afgebroken en als gewordende werd ik
desolaat

ERO UN UOMO NON PIÙ UN RAGAZZO

Così nacqui nell'ultimo anno di guerra e crebbi
nella ricostruzione
Nel castello di carte poi dell'abbondanza ho abitato
Sotto il tetto dell'illusione mi sono rifugiato
Al riparo dello stato sociale ho sprecato il mio tempo
finchè non ero più ragazzo ma un uomo e
anche se rifiutavo quest'ultimo stato
le carte furono rimescolate
il castello fu demolito e come crescendo
divenni desolato[1]

Col suo stile eccentrico – si veda l'ultimo verso con la curiosa espressione «als gewordende» («come crescendo/crescente»), allo stesso tempo perfetto e imperfetto del verbo *worden* ('divenire, diventare') – Ouwens descrive l'estraniazione dal mondo intorno a sé. Il castello fa riferimento alle carte da

[1] Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono dell'autore del contributo.

gioco (segnate da simboli e valori numerici) poste l'una sull'altra per costruire uno spazio fragile fra quattro mura di carta, oppure in forma piramidale. Abbiamo tutti cercato di fare un simile castello – in nederlandese l'espressione è, più umilmente, 'casa' di carte –, da ragazzi. Idealmente verrebbe coperto con un tetto, sempre con le carte, per creare uno spazio, o degli spazi geometrici che costituiscono un interno vuoto e rinchiuso fra confini, in equilibrio precario. Basta poco per far cadere il castello di immagini e simboli e il giocatore dovrà cominciare daccapo. Un lavoro da Sisifo, insomma: quello del poeta contemporaneo, che non può più contare sull'ispirazione.

La metafora del castello di carte illustra in modo esemplare il clima culturale della seconda metà del Novecento. La parola chiave nella società olandese dopo la Seconda Guerra mondiale è disincanto, uno stato d'animo che convive però con una gran voglia di dimenticare e ricominciare. La letteratura pare riprendere la stessa strada dell'anteguerra e bisogna aspettare gli anni Cinquanta per sentire voci nuove. Le autorevoli riviste letterari degli anni precedenti, «Criterium» (1940-1942, 1945-48) e «Forum» (1932-1935), trovano ancora molti seguaci e restano il punto di riferimento principale dei poeti dell'immediato dopoguerra. Prima di costruirsi una nuova casa la poesia ritrova e continua la tradizione poetica precedente.

La letteratura in lingua nederlandese si divide in realtà in diverse letterature: quella dei Paesi Bassi, quella del Belgio nederlandofono, e quella della letteratura delle ex-colonie, Indonesia, Suriname e Antille Olandesi. L'esperienza bellica espresse profonde differenze nei diversi paesi e di conseguenza anche preoccupazioni letterarie differenti nei singoli contesti. Qui l'analisi poggerà soprattutto sulla poesia dei Paesi Bassi, con riferimenti alle altre realtà poetiche.

Partendo dagli inizi del secolo scorso, si possono tracciare tre linee principali nelle opere poetiche nederlandesi: quella romantica, quella simbolista e quella (post)modernista, che comunque non possono essere distinte troppo rigorosamente, visto che in molte opere le linee si intrecciano. Le influenze di poeti stranieri si manifestano anche con diverse decadi di ritardo. Oltre a seguire i periodi storici delle varie correnti europee e americane, si potrebbe considerare una divisione tipologica fra idealismo e realismo[2].

All'inizio del ventesimo secolo si assiste prima alla ribellione neoromantica dei cosiddetti *Tachtigers* (Ottantisti: Jacques Perk, Willem Kloos, Herman Gorter, Albert Verwey, Lodewijk van Deyssel, Frederik van Eeden), che avevano

[2] Questo approccio viene seguito da R.L.K. FOKKEMA, *Aan de mond van al die rivieren*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999.

reagito a fine Ottocento alla *domineespoëzie* (poesia con forte tendenza didattica prodotta dai pastori della chiesa calvinista) dichiarandosi profeti della Bellezza, quindi agli sconvolgimenti provocati dalla Grande Guerra, nella quale i Paesi Bassi rimangono neutrali, mentre il Belgio è uno dei principali campi di battaglia. I due giganti della poesia fiamminga a cavallo dei due secoli, Guido Gezelle e Karel van de Woestijne, trovano nei Paesi Bassi poeti alla loro altezza in Herman Gorter e J.H. Leopold. Figli del romanticismo e del simbolismo, questi poeti si concentrano soprattutto sul soggetto lirico e sull'opera letteraria come entità autonoma. La devastazione della Prima Guerra mondiale trova eco invece soprattutto nell'espressionismo del poeta fiammingo Paul van Ostaijen, in seguito considerato uno dei padri del modernismo, in una poesia impegnata e con forti accenti futuristi, dadaisti e surrealisti. Gorter dal canto suo si converte alla fede socialista e cambia totalmente rotta, rinunciando alla poesia romantica e innovativa degli esordi.

Nel 1916 Martinus Nijhoff debutta in Olanda con la raccolta *De Wandelaar* (*Camminando*). Nijhoff fu il poeta più rappresentativo del modernismo nei Paesi Bassi e la 'linea-Nijhoff' va a confluire nella poesia autonomista di origine simbolista portata avanti anche negli ultimi decenni del ventesimo secolo. La linea idealista e romantica passa da J.J. Slauerhoff e A. Roland Holst a H. Marsman, per trovare negli anni Trenta e Quaranta un culmine in due poeti protestanti, Gerrit Achterberg e Ida Gerhardt, che saranno da esempio per i poeti degli anni del dopoguerra. Achterberg sarà l'unico poeta olandese riconosciuto come precursore dai *Vijftigers* (Cinquantisti), gruppo di artisti e scrittori d'avanguardia con forti legami internazionali che nasce negli anni Cinquanta.

La poesia di Achterberg è molto innovativa e si richiama allo stesso tempo a tradizioni letterarie e religiose, ma è del tutto priva dell'impegno politico e sociale dei giovani. È una poesia con radici bibliche e mitologiche, segnata da un dramma personale. Achterberg viene infatti internato in una clinica psichiatrica dopo aver ucciso nel 1937 la sua padrona di casa a Utrecht. Tutta la vita e la poesia di Achterberg ruotano attorno alla lotta tra vita e morte, tra Eros e Thanatos. Negli anni '40-'45, pubblica tre raccolte che mostrano da una parte un profondo isolamento, dall'altra una dedizione assoluta alla poesia. Per Achterberg la casa rappresenta il sistema immunitario: metafore dello spazio interiore, la casa e le stanze vengono identificate con uno spazio in cui esiste ancora la possibilità dell'incontro con l'amata. Tuttavia questi spazi sono statici e fuori dal tempo, significano cioè la morte. «Alleen in mijn gedichten kan ik wonen» («Solo nei miei versi posso abitare») aveva dichiarato il neoromantico Slauerhoff in *Woningloze* (*Senza tetto*) ed è

un verso che vale anche per Achterberg. La magia della poesia gli dà la possibilità di stare ancora con lei. Non è tanto la tematica principale della sua poesia che affascina, quanto piuttosto la capacità di trasformarla e allegorizzarla ogni volta in componimenti originali, spesso plasmati in figure rigorosamente formali. La tensione fra forma e contenuto sta nella lotta continua tra controllo e abbandono. Achterberg crede nella poesia come dono: «Ik hoop te mogen hopen op het vers» («Spero di poter sperare nel verso») è una delle sue massime. Nel seguente sonetto la casa viene protetta dagli alberi che le stanno intorno:

ETS

De bomen waren tot een staalgravure
gebeten tijdens mijn afwezigheid.
Toen ik terugkwam stonden zij de tijd
Tegen te houden en verscherpt te duren

in droge naald gezet voor de azuren
avond, aftekenend hun takken wijd
Daaronder lag het huis in veiligheid
en kon ik doorgaan met dezelfde uren

aan u besteed; zij bleven uitgespaard.
Ik had alleen de plaat binnen te treden;
De voordeur achter mij op slot te doen

De kamers hielden u bijeenvergaard
Er hing een geur lavendel, onversneden.
Een grijze braam besloeg de ruit als toen.

INCISIONE

Gli alberi erano stati incisi
sulla lastra d'acciaio, in mia assenza.
Quando tornai, tenevano lontano
il tempo e duravano rigidi,

a punta secca davanti all'azzurro
serale, profilando in largo i rami
Sotto, la casa stava protetta,
e potevo riprendere le ore
a te offerte, che erano intatte.
Bastava solo entrare nella lastra
e chiudere l'uscio alle mie spalle.

Le stanze ti tenevano raccolta.
C'era un profumo di lavanda, denso.
Ai vetri grigi bava, come allora[3].

L'incisione del titolo (che sarebbe stato meglio tradurre con 'acquaforte') ha fermato il tempo. Il soggetto lirico, tornando dopo un'assenza, si trova di fronte all'immagine degli alberi intorno alla casa che hanno formato una barriera contro il tempo. La casa ha conservato il passato. Entrando nella casa, il soggetto lirico ritroverà le ore passate con l'amata. Non a caso la parola italiana 'stanza' significa sia uno spazio interno alla casa sia uno spazio nel componimento poetico. La metafora dell'acquaforte preserva quella presenza e quell'eternità che la poesia, costretta a uno svolgimento temporale, non può dare. Come Alice in *Attraverso lo Specchio*, il soggetto entra nell'incisione, unendo così presente e passato. La lastra delinea una parete magica, un motivo che ritorna spesso nell'opera di Achterberg, e i vetri della stanza funzionano come confine tra presente e passato. In corrispondenza della volta del sonetto lo spazio si lega con il tempo e le ore vengono raccolte nella stanza in cui il profumo della donna custodisce la sua presenza. Nella volta si trova il cardine fra quartine e terzine, in cui passato e presenza vengono rovesciati come immagini speculari, come avviene nella stampa di un'acquaforte. L'ultimo verso, invece, con la sbavatura dell'acquaforte, sembra mettere in crisi la calma serenità dell'unione. La magia ha funzionato solo per la durata del sonetto.

Gerrit Achterberg, come in seguito Kees Ouwens, è stato considerato poeta barocco per la ricercatezza e la complessità della sua poesia. Verso la fine della sua carriera, negli anni Cinquanta, accentua l'attenzione per la forma, con una predilezione per il sonetto, tuttavia la rigidità formale non riesce a costringere il suo viaggio interiore. L'opposizione fra il dentro e il fuori crea una tensione profonda che sfida il tempo e riporta il soggetto lirico al passato. Il sonetto *Eben Ezèr* del 1961 racconta la casa natale del poeta nella campagna di Utrecht. Ecco l'inizio:

Besloten zaterdagavond bij ons thuis
Mistvoeten liepen sluipend langs de schuur.
Er was geen ziel meer buiten op dat uur;
De blauwe boerderij een dichte kluis.

Sabato sera chiusi in casa nostra

---

[3] In G. VAN WOUDENBERG-F.NICOSIA, *Poesia olandese contemporanea*, Milano, Schwarz, 1959, pp. 204-5.

Piedi di nebbia furtivamente lungo il casotto.
Non c'era più un'anima fuori a quell'ora;
la fattoria blu una cassaforte chiusa[4].

Come Achterberg anche Ida Gerhardt fonda la sua tematica sull'origine e sulla propria fanciullezza. Debutta nel 1940 con la raccolta *Kosmos* (*Cosmo*). La seconda raccolta del 1945, *Het veerhuis* (*La casa del traghettatore*), lega l'esperienza infantile al paesaggio olandese e conferma la sua posizione come autrice profondamente radicata nella tradizione calvinista nederlandese. L'olismo e l'idealismo platonico – Gerhardt era stata allieva del grecista Leopold – che sottostanno al componimento *Studentenkamer* (*La camera dello studente*) collegano questa tradizione alla metafisica della bellezza degli Ottantisti:

Daar, in de Donkere Gaard
waar mijn eerste kamer ik had
diep in de binnenstad
zat ik te werken: ik las
over het woord quintessens.

Là nel Giardino Oscuro,
dove avevo la mia prima stanza,
nel profondo del centro della città
stavo lavorando: leggevo
sulla parola quintessenza.

La *quinta essentia*, l'etere che unisce gli elementi terra, acqua, aria e fuoco in una totalità, è un'eredità dei presocratici e del (neo)platonismo, una costante nella poesia idealista, ma l'idea verrà sempre più contestata nel corso del secolo dai poeti che vorrebbero uscire dalla restrizione del proprio 'io' per rivolgersi alla 'realtà', la vita al di fuori delle mura della casa poetica. Con la sua poesia classica e formale, Ida Gerhardt viene rivalutata negli anni Settanta insieme a Margaretha Vasalis dopo l'onda sperimentale dei Cinquantisti e la poesia neorealista degli anni Sessanta, soprattutto da parte delle scrittrici femministe che si etichettavano come 'De Nieuwe Wilden' ('Le Nuove Selvagge'). La sua opera ha comunque goduto di un successo costante con un seguito di lettori assai consistente.

Il contrasto – o la sintesi – tra le poetiche della terra e dell'acqua traspare da molta poesia olandese. Lo spazio sicuro e statico della casa, la terra e la

[4] In H. VAN DER HEIDE, *Colpito dalla fionda di Dio. Un'introduzione alla poesia di Gerrit Achterberg*, Bologna, Clueb, 2003, pp. 54-5.

pietra, viene minacciato oppure trasformato dall'acqua in perenne movimento. L'acqua diviene così un'immagine del tempo e il traghettare fra due sponde la metafora della vita e della poesia. Il traghetto è un *topos* nella poesia olandese del Novecento. Già Nijhoff nel poemetto *Het veer* (*Il traghetto*) del 1934 stabiliva il motivo della metafora concettuale della vita come viaggio e il riferimento al mitico traghettatore Caronte si ritrova in diversi poeti (post)modernisti della seconda metà del Novecento. *La casa del traghettatore* di Gerhardt inizia con *Spreuk bij het werk* (*Motto all'opera*):

Als ik nu in dit land
maar wat alléén mag blijven
dan zal de waterkant
het boek wel voor mij schrijven.

Se io potessi ora in questo paese
rimanere un poco sola,
la riva dell'acqua
scriverà il libro per me.

Gli elementi primordiali, con la suggestione di continuità e rovesciamento, sono materia prima per il poeta, come racconta Cees Nooteboom nella seconda parte della poesia Xenofane:

Jij zei het, ik hoor het:
we zijn uit aarde en water geboren,
uit water en aarde is alles
wat ontstaat en wat groeit.
En ik, met mijn betere weten,
ruil mijn geërfde gelijk voor jouw antwoord
Zoveel hoger is vragen dan weten
dat ik mijn kennis beklaag.

Tu lo dicesti, io lo sento:
siamo nati da terra e acqua,
da acqua e terra viene tutto
ciò che nasce e cresce.
E io, con il mio sapere superiore,
scambio la ragione ereditata con la tua risposta.
Il chiedere è così piu alto del sapere
che deploro la mia conoscenza.

Nelle metafore della terra e dell'acqua si esprime l'eterna dicotomia tra ragione e sentimento, tra mente e cuore.

Castelli di sabbia: la terra

Ik bewoon met jou de aarde
Droefgeestig en dan weer vrolijk,
maar altijd zijn wij
van de aarde

Niemand is banneling

Io abito con te la terra,
affranti e poi di nuovo allegri,
ma sempre siamo
della terra.

Nessuno è esiliato

Così Remco Campert, poeta che faceva parte dei Cinquantisti, ma che tutt'ora prosegue un percorso proprio. Dichiarerà più tardi che la 'poesia senza metafisica' non è in fondo molto interessante. La terra, da sempre elemento precario nei Paesi Bassi, si oppone all'acqua per accentuare la necessità di concretezza, del legame con il mondo esteriore in cui viviamo.

Nel 1969, H.H. ter Balkt debutta con *Boerengedichten* (*Poesie contadine*) con lo pseudonimo di Habakuk II de Balker, un gioco con il proprio nome: 'balken' in nederlandese indica il raglio dell'asino, mentre Habakuk fa riferimento al profeta del vecchio testamento, dunque 'Abacuc II Ragliante', nome poi abbandonato. Il personaggio Abacuc in queste poesie è anche una cornacchia con il talento di veggente. Nella poesia di Ter Balkt c'è posto per tutto e per tutti: elementi storici e letterari, oggetti della cultura contadina e tanti termini tecnici e specifici dell'ambiente rurale. È una poesia abbondante e generosa che negli anni è cresciuta in intensità. Le 'profezie' di Abacuc il Secondo castigano il mondo moderno e 'globale', predicando apertura e resistenza contro l'appiattimento della società odierna. Ecco la sua casa:

HET HUIS

Huis, leger voor wie niet reizen.
Met aarde beduimeld oord. In één slok
kan wind het huis opdrinken als hij wil
kunnen klokken het huis ledigen
Om te ontsnappen aan zijn stilstand
rust het huis zich toe met schubben
bedenkt het, alsof het brandde, rook
om op te stijgen naar de sterren.
Het huis is een veld op zijn qui-vive.
Licht reist door de adren van het huis,

water snelt door de nerven van het huis
als de sapstroom in de houthakwal.

Een goed huis is een hazenleger.
Jagers, koperen strikken van de straten,
de nachten van zwart kruit hoe zij jagen:
een sterk huis breekt koude verbonden.

LA CASA

Casa, tana per chi non viaggia.
Macchiata d'impronte della terra. In un sorso
il vento può bersi la casa se vuole,
gli orologi possono svuotare gluglu la casa[5].

Per fuggire dalla sua stasi
la casa si attrezza con squame
l'escogita, come se bruciasse, fumo
per salire alle stelle.

La casa è un campo sul chi va là.
La luce viaggia nelle vene della casa,
l'acqua corre nei nervi della casa
come il flusso succoso nell'argine alberato.

Una buona casa è una tana di lepre.
Cacciatori, lacci di rame delle strade,
le notti di polvere da sparo dove cacciano:
una casa forte rompe alleanze fredde.

Lo spazio della casa è sempre stato un tema fondamentale della poesia[6], ma negli anni Sessanta non è più un luogo dove nascondersi e ripararsi dal mondo al di fuori. Alla generazione dei Cinquantisti segue una reazione da parte di scrittori neorealisti che prendono la vita quotidiana a modello. Poesie come quelle del poeta olandese Bernlef o del fiammingo Herman de Coninck mostrano come il concetto della casa tra i Sessantisti si modifica, con il passaggio da un uso metaforico a un uso metonimico in cui la parola 'casa' non appare più[7]. Le metafore concettuali 'corpo-casa' e 'poesia-casa'

---

[5] *Klokken*, in nederlandese, è sia il plurale di *klok*, 'orologio', sia un verbo onomatopeico per dire 'bere velocemente'.

[6] Cfr. ad esempio G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.

[7] Cfr. I. KALLA, *'Een woord mag dan niet langer een woord heten'. Het huis als ruimte voor poëticale reflectie bij Bernlef en De Coninck*, «Internationale Neerlandistiek», XLVIII, 1, 2000, pp. 5-15.

di Achterberg e dei Cinquantisti si trasformano da spazio interiore a dominio di confine, con l'esteriorità delle cose rappresentata in contesti quotidiani[8].

La stasi della casa e della terra porta a elogiare il viaggio secondo il concetto 'la vita è un viaggio'. Il viaggio per mare è da sempre un tema portante nella cultura olandese, così come il movimento dei fiumi verso il mare ha costantemente ispirato i poeti ad accostare i due elementi, creando una frontiera reale e metaforica. Il bagnasciuga, la spiaggia dove i poeti costruiscono i loro castelli di sabbia, costituisce il confine fra il dentro e il fuori con il mare come eterno mistero. L'ambiguità profonda nella poesia fra spazio e tempo, stasi e movimento, si lega tendenzialmente con il soggettivo e l'oggettivo, il poeta e il suo mondo.

Negli anni Sessanta debuttò anche Rutger Kopland con *Onder het vee* (1966, *Sotto il bestiame*). «Siamo nell'Olanda dai sapori forti di terra e letame», scrive il poeta Paolo Ruffili sulla copertina della raccolta tradotta in italiano da Giorgio Faggin e Giovanni Nadiani[9], notando la predilezione di Kopland per la campagna e la vita domestica, dove mitici cavalli galoppano e dove a prevalere sono osservazioni precise del rapporto intimo con le campagne del nord e con la famiglia.[10]

DE ROEIER

Vanavond trok de mist over de wei
alsof de aarde zich opende en
het grondwater buiten zijn oevers trad

paarden en koeien raakten vlot en
als in een moeras uit de oertijd
dreven tenslotte alleen nog koppen
en ruggen voorbij
van het geboomte aan de overkant
maakte zich iets los waarvan ik dacht
dat het een roeier was die overstak voor mij

IL VOGATORE

---

[8] G. LAKOFF-M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

[9] R. KOPLAND, *Prima della scomparsa e dopo (Poesia 1966-2004)*, trad. G. FAGGIN-G. NADIANI, Edizioni del Leone, Venezia, 2005, pp. 40-1.

[10] Anche in Hans Faverey, nella raccolta *Chrysanten, roeiers (Crisantemi, vogatori)*, troviamo il motivo del vogatore, collegabile a quello del traghettatore. Il ciclo *Crisantemi, vogatori* è stato tradotto in inglese dal premio Nobel sudafricano Coetzee: J.M. COETZEE, *Landscape with Rowers. Poetry from the Netherlands*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2004.

Stasera s'è alzata la nebbia dal pascolo
come se da uno squarcio della terra
tracimasse l'acqua del fondo

cavalli e mucche galleggiavano e
come in un acquitrino preistorico
emergevano alla fine solo teste
e gropponi

dagli alberi della riva opposta
si staccò una figura e pensai
fosse un vogatore che mi veniva incontro.

Negli anni seguenti, Kopland si avvicina sempre più alla poesia autonomista del cinquantista Kouwenaar e dei suoi epigoni.

Con Gerrit Kouwenaar torniamo agli anni Cinquanta. Egli può essere definito un poeta terreno purosangue. Insieme con Lucebert, è considerato uno dei maggiori esponenti del movimento dei Cinquantisti, nato all'inizio degli anni Cinquanta con la fondazione del gruppo 'Cobra' (Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam) unione internazionale di artisti che abbracciano i principi sperimentali dei gruppi delle avanguardie storiche d'inizio secolo. Il loro manifesto riprende gli elementi fondamentali del surrealismo e del dadaismo nella ricerca dell'origine dell'arte, sia figurativa che letteraria. Il loro primitivismo si esprime al meglio nella poesia di Lucebert, mentre le tecniche di Kouwenaar tendono al simbolismo. In totale, si contano una decina di poeti appartenenti al movimento, in evidente contrasto rispetto alla poesia della generazione di «Criterium» e «Forum». La reazione del mondo letterario è molto critica, tanto più che il gruppo si manifesta anche in pubblico, sostenendo la necessità di un rinnovamento rigoroso della poesia nederlandese. L'unico membro fiammingo, Hugo Claus, farà parte in seguito anche del gruppo che ruota intorno alla rivista belga «Tijd en Mens» («Tempo e Uomo»), che sottoscrive approssimativamente gli stessi principi dei colleghi olandesi. Come spesso accade, i legami di questi poeti con la tradizione emergono chiaramente più tardi, quando ognuno di loro se ne va per la sua strada. Mentre Lucebert riconosce le proprie radici romantiche, Kouwenaar scrive una poesia autonomista e simbolista, con forti richiami a Nijhoff e Mallarmé. Non il cuore romantico, ma il cibo e la digestione sono le sue metafore-guida: corpo e mente formano un'unica macchina che può essere paragonata alla scrittura, alla produzione di testi. Come il cibo è il nutrimento del corpo, così le parole sono entità fisiche che nutrono la poesia. Il metabolismo della poesia è un processo complesso e il

poeta sviluppa uno stile piuttosto ermetico. Kouwenaar ha spesso riconosciuto l'influenza della poetica dei modernisti, così come quella dell'americano Wallace Stevens che avrà un impatto notevole anche su altri poeti modernisti come Hans Faverey e Willem Jan Otten. Oggi è uno dei poeti nederlandesi più apprezzati e studiati.

op reis (*in viaggio*) è un componimento tratto dalla raccolta *de ondoordringbare landkaart (la mappa inpenetrabile,* come Lucebert, anche Kouwenaar ha bandito le maiuscole) del 1957:

OP REIS

twee handen vol vierkante woorden
brood en vruchten voor brood en vruchten
wind er is veel langzame stekende adem
er is één lange gapende letter

prijs de aviateur met zijn mechanisme
prijs de visser met zijn sleepnet
de tongstem der druiven als een oud kerklied
zinloos en onverstaanbaar en lieflijk

het brood is veel waard wit in de nachtwind
ik lig krom als een mens in lachkramp
ik ben geheel een mens op blote sandalen
tellend mijn vingers, tellend mijn vingers

IN VIAGGIO

due mani pieni di parole quadrate
pane e frutti per pane e frutti
vento c'è molto respiro lento e pungente
c'è un'unica lettera lunga e sbadigliante

lodate l'aviatore con il suo meccanismo
lodate il pescatore con la sua rete a strascico
la voce sciolta dell'uva come un vecchio inno di chiesa
senza senso e incomprensibile e dolce
il pane vale molto bianco nel vento notturno
mi sdraio come un uomo curvo dal ridere
sono totalmente uomo su sandali nudi
contando le dita, contando le dita.

Lucebert, 'Imperatore dei Cinquantisti', o 'Apollo olandese', come l'ha chiamato Kees Ouwens, nasce nel quartiere Jordaan di Amsterdam, zona operaia dove oggi abitano studenti e artisti, e da subito si rivela un talento sia nell'arte figurativa che nella poesia. I giovani poeti Kouwenaar ed El-

burg sono impressionati dalle sue poesie dinamiche e originali e lo invitano a leggerle nel loro gruppo di amici, tra cui artisti del gruppo Cobra. Lucebert diventerà il leader indiscusso dei Cinquantisti e la sua reputazione è rimasta tutt'ora intoccabile. La prima raccolta, del 1952, anche se pubblicata dopo la seconda, porta il nome biblico e 'adamitico' *apocrief/ de analphabetische naam* (*apocrifo / il nome analfabetico*), una chiara indicazione del progetto dei Cinquantisti. È una poesia che vuole reinventare la lingua, una lingua di prima che esistesse l'alfabeto: la lingua di Adamo che nominava le cose e gli esseri viventi, creando così la lingua originale. Il nome era tutt'uno con la cosa e la scissione fra soggetto e oggetto si ebbe solo con la cacciata dal paradiso. Il ritorno alle origini significa che i poeti fanno *tabula rasa*, dimenticandosi tutta la letteratura precedente e cercando nelle proprie origini l'inizio della scrittura: da ciò nasce l'interesse per la fanciullezza e per il mondo 'primitivo', come nella pittura di Cobra e nelle avanguardie storiche. L'illusione di poter creare dal nulla contrasta fortemente con la tradizione e ricorda la vecchia discussione fra antichi e moderni. L'origine della poetica di Lucebert dev'essere perciò cercata nel Romanticismo e Lucebert stesso riconosce l'influenza di Hölderlin e Blake. L'orientamento internazionale è comunque caratteristico di tutto il gruppo. La prima raccolta di Lucebert presenta alcune poesie che possono essere considerate dichiarazioni d'intento:

ik tracht op poëtische wijze
dat wil zeggen
envouds verlichte waters
de ruimte van het volledig leven
tot uitdrukking te brengen

io cerco in modo poetico
ciò significa
acque della semplicità illuminate
di esprimere
lo spazio della vita completa[11]

«Eenvouds verlichte waters»: l'avverbio *eenvouds* è morfologicamente del tutto inusuale, un neologismo formato in modo analogo ad aggettivi come *aards*, 'terreno', o *hemels*, 'celestiale, 'divino'; il sostantivo *water*, 'acqua', di solito non si usa al plurale. Una frase memorabile di quello che è stato chiamato un mistico. Lucebert ha una forte predilezione per la musica *jazz* e per

[11] G. VAN WOUDENBERG-F.NICOSIA, *Poesia olandese contemporanea*, cit., pp. 236-7.

le tecniche d'improvvisazione, come molti negli anni Cinquanta, ispirati al *jazz* e alla cultura *bohémienne*. 'La vita completa' non è solo il mondo visibile, ma comprende anche lo spazio acustico che più si lascia identificare con il tempo musicale e poetico. In nederlandese, la parola *volledig*, 'completo', consiste di due componenti di cui il primo, *vol*, significa 'pieno' e l'altro, *ledig*, 'vuoto'. Il paradosso riassume in modo esemplare la poetica di Lucebert e degli altri Cinquantisti: lo spazio della vita è al tempo stesso pieno e vuoto.

Alcuni dei Cinquantisti, Simon Vinkenoog, Rudy Kousbroek, Hugo Claus ed altri del gruppo Cobra, si stabilirono temporaneamente a Parigi e furono attratti dalla filosofia esistenzialista. Ovviamente i pittori, come Karel Appel, e gli scultori fecero meno fatica ad inserirsi nell'ambiente parigino, non essendo legati ad una lingua nazionale, ma l'aria fresca e cosmopolita ispirò anche l'ambiente letterario olandese e fiammingo. Lucebert si rese conto che la sua rivoluzione era una regressione, una *ri*-voluzione, piuttosto che una rottura con il passato:

ik draai een kleine revolutie af
ik draai een kleine mooie revolutie af
ik ben niet meer van land
ik ben weer water
ik draag schuimende golven op mijn hoofd
ik draag schietende schimmen in mijn hoofd
op mijn rug rust een zeemeermin
op mijn rug rust de wind
de wind en de zeemeermin zingen
de schuimende golven ruisen
de schietende schimmen vallen

ik draai een kleine mooie ritselende revolutie af
en ik val en ik ruis en ik zing

io giro una piccola rivoluzione
io proietto una piccola rivoluzione bella
non sono più di terra
sono di nuovo acqua
porto onde spumeggianti sulla mia testa
porto ombre guizzanti nella mia testa
sulla mia schiena si riposa una sirena
sulla mia schiena giace il vento
il vento e la sirena cantano
le onde spumeggianti mormorano
le ombre guizzanti cadono

io giro fino in fondo una piccola bella rivoluzione frusciante
e cado e mormoro e canto.

Una piccola rivoluzione, fatta di carta e diretta verso l'origine, la terra e l'acqua, gli elementi della creazione. Più tardi nella sua carriera, dopo un lungo silenzio, lo slancio rivoluzionario svanirà, e Lucebert si avvicinerà al pensiero orientale.

Operazione cardiaca: l'acqua

Ovviamente, già i romantici erano innamorati del viaggio, ma quella ricerca portava soprattutto verso l'alto e verso il dentro, come in questa strofa di Achterberg, dalla raccolta *Afvaart* (*Partenza*) del 1931:

Aan het roer die avond stond het hart
en scheepte maan en bossen bij zich in
en zeilend over spiegeling
van al dat het geleden had
voer het met wind en schemering
om boeg en tuig voorbij de laatste stad

Al timone quella sera stette il cuore
e imbarcò luna e boschi con sé
e veleggiando sulla riflessione
di tutto quello che aveva sofferto
navigò con vento e crepuscolo
intorno a prua e velatura oltre l'ultima città[12]

La strofa contiene già tutti i simboli che definiranno la sua tematica: il cuore, la luna, i boschi, lo specchio e la città, elementi che daranno corpo al suo viaggio poetico. I tropi sono quelli del romanticismo[13].

Il filosofo Peter Sloterdijk sottolinea come nella cultura occidentale il cuore continui a costituire il fondamento dell'intimo e dell'umanità interiorizzata, anche in un'epoca in cui è ormai possibile sostituirlo. Fra idealismo e realismo, la poesia comincia però a cambiare il gioco. H.H. ter Balkt presenta

[12] H. VAN DER HEIDE, *Colpito dalla fionda di Dio*, cit., p. 33. 'L'ultima città' sta probabilmente per una città celeste o per la città della morte.

[13] P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle. Vol I: Microsferologia*, G. BONAIUTI (a cura di), Roma, Meltemi editore, 2009.

nelle sue *Poesie contadine* un componimento in prosa, *Raadsels* (*Indovinelli*), in cui utilizza il genere antico dell'enigma. L'ultimo recita così:

> Ik zat alleen in mijn zaal, dat is lang geleden. Niemand wist nog wie ik was, niemand hoorde mijn eenzame stap . Ik was Christofoor, drager van liefde, van de liefde ja. Ze hoorden niet wie ik was, waar ik was, maar ze openden de deuren op een dag, kwamen binnen met messen en lichten: van heerser werd ik gevangene. En nu ik bij jullie ben, ik geloof dat het wel haast gedaan is met mij. Ik die er nu nog ben, ik zal jullie op een dag verlaten. Ik hang als een klok in je ribbekast en tel je tijd af van 100 tot 0, pas op je klok! Rara, wie zou ik zijn?
>
> Ero da solo nella mia sala, è molto tempo fa. Nessuno sapeva chi ero, nessuno udiva il mio passo solitario. Ero Cristoforo portatore dell'amore, dell'amore, sì. Non sentivano chi ero, dov'ero, ma un giorno aprirono la porta, entrarono con coltelli e luci: da sovrano divenni prigioniero. E adesso che sono da voi, credo che ormai per me sia finita. Io che ci sono ancora, un giorno vi lascerò. Pendo come un orologio nella vostra cassa toracica e conto alla rovescia il vostro tempo da 100 a 0, attenti al vostro orologio! Indovinate, chi sarei?

La risposta non è difficile e mette in luce lo sviluppo storico della parola. Con il suo gioco linguistico, Ter Balkt ironizza con la tradizione e, allo stesso tempo, critica la società odierna. Achterberg si teneva ancora stretto il cuore romantico, come un po' tutti i poeti idealisti. Il poeta fiammingo Leonard Nolens[14] chiama una sua raccolta senza ironia *Hart tegen Hart* (*Cuore contro cuore*), con un gioco di parole con l'omofono *hard*, 'duro'. Il suo conterraneo Dirk van Bastelaere reagisce in *Hartswedervaren* (*Avventure del cuore*) del 2000 con la poesia *Er bestaat een werk* (*Esiste un'opera*), che apre così:

> Hart, er bestaat een werk
> dat zich Nolens noemt
> Het werkt, tegen zijn wil,
> als een slaaf
> in het veen van de muziek die het voortbrengt.
>
> Cuore, esiste un'opera
> che si chiama Nolens
> Lavora, controvoglia,
> come una schiava
> nella torba della musica che produce.

[14] In italiano: L. NOLENS, *Porte socchiuse*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1995; ID., *Congedo e altre poesie*, G. FAGGIN (a cura di), Pistoia, Via del Vento, 1999.

Van Bastelaere criticando il (neo)romantico Nolens, poeta di grande successo anche in Olanda, per l'uso indiscriminato della parola 'cuore', intende attaccare la poesia che si è fermata al Romanticismo. Boccia anche quei moderni che ignorano il contesto in cui scrivono e si limitano ai meccanismi della lingua.

I fiamminghi precedono i vicini olandesi anche nella reazione al modernismo. Il postmodernismo è per le sue stesse caratteristiche piuttosto una polemica *contro* il modernismo che non una corrente letteraria vera e propria. I poeti che si definiscono – o vengono definiti – postmodernisti respingono sia la poetica autonomista che quella neoromantica e prendono le distanze dal linguaggio poetico dei modernisti. La loro poesia parte da un atteggiamento filosofico che sottolinea l'impossibilità della poesia di riflettere un mondo ideale e nello stesso tempo integra diversi generi di scrittura nel tessuto testuale. Molti poeti degli anni '80 e '90 mostrano elementi postmoderni, ma rimane difficile stabilire un programma comune.

Nella raccolta *Klem* (aggettivo: 'incastrato'; sostantivo: 'tagliola') del 1984, Kees Ouwens conclude la sua poesia dallo stesso titolo con una supplica al cuore, o forse un supplizio *del* cuore:

Hart,
Ik vluchtte uitwaarts in de nieuwbouw
van de bijstad op de plempgrond
in het westelijk licht in de naschijn

Droefheid van de keel
Ik zag niets dan de borstkas
van mijn lichaam
van mijn ik-schap
in de nadag
op de flatrand,

hart
Cuore,
Fuggii fuori verso l'edilizia moderna
della città annessa sul suolo recuperato dall'acqua
nella retroluce dell'occidente

Tristezza della gola,
Non vedevo che la cassa toracica
del mio corpo
del mio essere
nel tramonto
sul margine dell'appartamento,

cuore

Il soggetto lirico lotta con l'eredità della parola 'cuore': nel Romanticismo questa lotta era stata interiore, ma il poeta non trova nulla dentro il proprio corpo. Rimane dentro l'appartamento, oppresso dal mondo esterno. Ouwens stravolge sintassi e morfologia e crea un lessico del tutto particolare pieno di neologismi, mantenendo tuttavia uno stile arcaico, soprattutto nelle prime raccolte: *Arcadia* (1968); *Intieme handelingen* (1973, *Atti intimi*); *Klem* (1984) e *Droom* (*Sogno*), del 1988. Poeti a lui affini, e dei quali probabilmente subisce l'influenza, sono Achterberg e Gerard Reve. Anche Lucebert ostenta spesso il tono profetico e biblico che caratterizza la poesia di Ouwens. L'oscurità della scrittura maschera il vuoto sottostante e il poeta si nasconde dietro, o dentro, la sua opera. Nelle sue ultime raccolte usa in modo sempre più massiccio elementi grafici e sfrutta al massimo il bianco della pagina.

Nella raccolta *Waterstudies* (*Studi dell'acqua*) del 1999, il poeta K. Michel ritorna alle origini. Nel componimento *Vers twee* (*Versetto due*), salta il primo versetto della Genesi – il vero inizio è impenetrabile – per decifrare il secondo, per penetrare nello spirito divino degli elementi e della natura: «La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque». Parte dal testo originale e considera il suono, il suono della voce di Dio:

Bij herlezing klinkt het als
Een postcoïtaal gevoel van droefenis
Tohoe wa bohoe, tohoe wa bohoe

Rileggendolo suona come
un sentimento di tristezza postcoitale
tohu wa bohu, tohu wa bohu

Il suono /u/ si ripete nei primi versi, come nella parola *oer* (pronuncia /ur/) morfema (come nel tedesco 'Ur') usato come prefisso in parole che indicano uno stato iniziale e originario. La creazione dal nulla del primo versetto causa una tristezza postcoitale che segue all'incontro fra cielo e terra. È la tristezza di non essere più nello stato creativo iniziale. Anche la parola del poeta non è il verbo originale o originario, ma dev'essere (ri)letta e tradotta in nederlandese per poter immaginare lo spazio primordiale. Il Verbo era

Dio, ma il peccato originale e la cacciata dal paradiso hanno definitivamente separato il verbo divino e la parola umana:

Vijf loeizware lettergrepen
met meer gewicht dan alle elementen samen
tohoe wa bohoe, de aarde woest en ledig
in de Hebreeuwse tekst van Genesis vers twee

Cinque sillabe pesantissime
con più peso di tutti gli elementi insieme
tohu wa bohu, la terra informe e deserta
nel testo ebraico della Genesi versetto due

Anche pensando a paesaggi deserti e incolti non ci si può immaginare quello stato iniziale, che pare pertanto irraggiungibile:

Misschien is de plotse stuiptrekking die
vlak voor je in slaap valt door je lichaam schrikt
een verre naschok van dat oorspronkelijke geweld

Een stuip die zegt:
er is slaap, er zijn dromen
loom drijvende, onder water wiegende
maar gedragen worden wij door geen grond

Forse lo spasmo improvviso che
prima di dormire spaventa il corpo
è un sobbalzo lontano di quella violenza originaria

Un spasmo che dice:
c'è il sonno, ci sono i sogni,
galleggianti, cullandosi sott'acqua
ma portati non siamo dalla terra

Cees Nooteboom, più volte candidato al premio Nobel, è forse l'autore olandese più conosciuto all'estero, soprattutto come romanziere[15]. La sua

[15] Si segnalano i romanzi, tra cui *In Nederland* (Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984; *Le montagne dei Paesi Bassi*, trad. F. FERRARI, intr. E. SICILIANO, Milano, Iperborea, 1996) e *Allerzielen* (Amsterdam, Atlas, 1998; *Il giorno dei morti*, trad. F. FERRARI, Milano, Iperborea, 2001), i racconti di viaggio, tra cui *Nootebooms Hotel* (Amsterdam, Atlas, 2002; *Hotel Nomade*, trad. F. PARIS-C. DI PALERMO, Milano, Feltrinelli, 2003) e l'antologia *Ich hatte tausend Leben und nahm nur eins* (R. SAFRANSKI (a cura di), trad. H. VAN BEUNINGEN, Berlin, Suhrkamp, 2008; *Avevo mille vite e ne ho preso una sola*, trad. M. AGOSTI-F. FERRARI, Milano, Iperborea, 2011).

poesia è meno nota, forse perché considerata piuttosto ermetica e di difficile traduzione[16]. Nooteboom è un grande viaggiatore, conosce molte lingue e molti poeti stranieri e la loro influenza conferisce alla sua poesia un tono decisamente cosmopolita. Il poema *Bashō* prende spunto della vita e dall'opera del leggendario poeta giapponese di *haiku*, brevi poesie di diciassette sillabe che evocano una sensazione epifanica:

Oude man tussen het riet achterdocht van de dichter.
Hij gaat op weg naar het Noorden hij maakt een boek met zijn ogen.
Hij schrijft zichzelf op het water hij is zijn meester verloren.
Liefde alleen in de dingen uit de wolken en winden gesneden.
Dit is zijn roeping zijn vrienden bezoeken tot afscheid.
Schedels en lippen vergaren onder wuivende luchten.
Altijd de kus van het oog vertaald in de dwang van de woorden.
Zeventien het heilige getal waarin de verschijning bestemd wordt.
Het voorbije verteren bevriest zo versteend als een vlinder.
In een marmer getij de geslepen fossielen.
Hier kwam de dichter voorbij op zijn reis naar het Noorden.
Hier kwam de dichter voor altijd voorgoed voorbij.

Vecchio uomo nel canneto sospetto del poeta.
È in cammino verso il Nord scrive un libro con gli occhi.
Scrive se stesso sull'acqua ha perduto il suo maestro.
Amore solo in cose ritagliate nelle nubi e nei venti.
Questa è la sua vocazione andare dagli amici per prendere congedo.
Accumulare crani e labbra sotto cieli ondeggianti.
Il bacio dell'occhio sempre tradotto nella costrizione delle parole.
Diciassette il numero sacro in cui si determina la visione.
La passata putrefazione congela pietrificata come una farfalla.
In una marmorea marea i fossili levigati.
Di qui è passato il poeta nel suo cammino verso il nord.
Di qui è passato il poeta passato per sempre[17].

Gli elementi si uniscono nella visione del saggio che continua per sempre il suo viaggio. Ogni verso sembra formare un piccolo *haiku*.

Anche Lucebert trova nell'Oriente un equilibrio provvisorio, prima di cadere nel silenzio e nel pessimismo:

---

[16] Tuttavia esistono traduzioni in diverse lingue. Segnalo quelle in italiano (*Autoritratto di un altro,* trad. F. FERRARI, Milano, Crocetti, 1998; *Le Porte della notte,* trad. F. FERRARI, Venezia, Edizioni del Leone, 2003) e spagnolo (*Así pudo ser. Poesía Selecta,* trad. F. GARCÍA DE LA BANDA, Madrid, Huerga y Fierro, 2003, oltre che nella citata antologia di Coetzee. Si veda anche F. FERRARI, *Cees Nooteboom. Poesia come meditazione,* «Poesia», XXIV, 258, 2011, pp. 4-12.

[17] C. NOOTEBOOM, *Le porte della notte*, cit., pp. 32-3.

VISSER VAN MA YUAN

onder wolken vogels varen
onder golven vliegen vissen
maar daartussen rust de visser

golven worden hoge wolken
wolken worden hoge golven
maar intussen rust de visser

PESCATORE DI MA YUAN

sotto nubi nuotano uccelli
sotto onde volano pesci
ma in mezzo il pescatore riposa

onde diventano alte nubi
nubi diventan alte onde
ma intanto il pescatore si riposa[18]

Il componimento compare nella raccolta *van de afgrond en de luchtmens* (*dell'abisso e l'uomo d'aria*), del 1953.

Castelli in aria

Su come cantar
l'allodola e la rana
discutano

Queste diciassette sillabe sacre di Shīki, poeta di *haiku* dell'Ottocento, descrivono un'impressione uditiva di primavera. Il poeta giace steso nell'erba, vicino a uno stagno. L'invisibile allodola canta una bellissima musica nell'alto dei cieli, mentre nel suo stagno la rana gracida la sua canzone poco attraente. Discutono sull'arte sonora, lo 'spazio completo' di Lucebert. Il dibattito è quello tra idealismo e realismo, tra la poesia aulica e romantica e la poesia del fango e dei bassifondi, tra gli eredi di Keats e Shelley e gli eredi di Baudelaire e Trakl, tra poesia e prosa, tra visione panoramica e visione limitata. L'uccello che canta è un simbolo eterno del poeta e della poesia, ma nel Novecento le specie cambiano: l'allodola e l'usignolo diventano uccelli più terreni e acquatici. Il corvo di Poe si trasforma, nella poesia di Ted Hughes,

[18] G. VAN WOUDENBERG-F.NICOSIA, *Poesia olandese contemporanea*, cit., pp. 240-1.

in cornacchia malvagia[19]. Anche nella poesia olandese appare la cornacchia, per esempio in Ter Balkt e Robert Anker, al posto dell'anima alata del *Fedro* platonico. Una poesia di Willem van Toorn è intitolata *Een kraai boven Siena* (*Una cornacchia sopra Siena*). La voglia di volare rimane, ma le possibilità e la volontà degli uccelli diminuiscono. Il sogno del poeta idealista viene contrastato dall'incubo del mondo reale. Il cigno di Mallarmé diventa l'anatra di Willem Jan Otten. Il suo è un poemetto in tre parti, un *epyllion* che tratta della disputa fra la metafisica e il materialismo. Nel prologo l'anatra descrive il suo habitat: il porto di Amsterdam sul fiume IJ, distesa d'acqua che collega la città al mare, dove navi immense passano a fianco di relitti e immondizia:

Er is in de haven voor zwanen geen plaats [...]

ik ben een eend, ik woon
In het IJ, en ik heb van dit epos geen weet.

Non c'è posto nel porto per i cigni: [...]

io sono un'anatra, abito
Nell' IJ, e non so di questo epos.

La seconda parte è intitolata *De tocht* (*Il viaggio*) ed è un viaggio verso l'alto. L'anatra entra in città e, galleggiando in un canale, vede in cima alla torre della chiesa un gallo segnavento d'oro[20]. L'anatra lo scambia per un simile e vuole raggiungerlo in alto. Si sente un dio, vede tutto il mondo intorno, ma presto si rende conto che il gallo non è un'anatra, ma un uccello presuntuoso, rigido, silenzioso e piatto, con vernice dorata negli occhi. La sera una fitta nebbia impedisce la vista e l'anatra comincia a desiderare un ritorno all'acqua sporca del suo porto. Quando, nell'epilogo, si chiede se il suo viaggio sia stato un fallimento, si rende conto che comunque ha imparato qualcosa:

Je zou kunnen zeggen: de haven alléén
Die bestaat niet. Maar verbeelding alleen evenmin –
Zonder haven geen eend die ontsnapt naar de Eend.

Voila het echec. Wij zijn niet als zwanen.

---

[19] T. HUGHES, *Crow. From the Life and Songs of the Crow*, London, Faber & Faber, 1972.

[20] A un lettore italiano viene in mente *Il passero solitario* di Leopardi. L'anatra è comunque un uccello decisamente più olandese.

Si potrebbe dire: il porto solo
Non esiste. Ma neppure solo l'immaginazione –
Senza porto nessun'anatra che scappa verso l'Anatra.

Ecco il fallimento. Non siamo come cigni.

Con questa piccola allegoria olandese, prosaica e umile, Otten sceglie la realtà, ma capisce che comunque esiste l'immaginazione che unisce il dentro e il fuori: l'esperienza ha arricchito il poeta-anatra[21].

La rana, insieme alla mucca, altro emblema dell'Olanda fredda e umida, appaiono in una favola di Leo Vroman, il nestore della poesia olandese, che vive negli Stati Uniti dov'è fuggito dopo la guerra nella quale era stato internato in un campo di concentramento giapponese in Indonesia. 'La rana e la mucca' racconta di due animali che tentano di comunicare:

Het aldus zeer verrijkte kwaken
moest alles duidelijker maken

Così il verso molto arricchito
doveva chiarire tutto

La conversazione rimane incomprensibile, ma la conclusione spiega:

moraal

tegen het spreken is gezang
dat niets beduidt van groot belang

morale

contro il parlato il canto senza
significato è di grande importanza[22]

La metafora che unisce la casa e l'origine all'idea di libertà e protezione è il nido che l'uccello si deve costruire e dal quale partirà per il suo viaggio attraverso la vita. Il primo frammento scritto in lingua nederlandese, trovato in margine a un manoscritto di prediche antico-inglesi del Kent, risalente all'undicesimo secolo, è un testo lirico:

---

[21] Si veda anche la poesia *Raadsel* (*Enigma*) di Nooteboom: C. NOOTEBOOM, *Le porte della notte*, cit., pp. 18-9.

[22] Cfr. H. BREMS, *De dichter is een koe*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991, pp. 27-30.

Hebban olla vogela nestas hagunnan
Hinase hi(c) (e)nda thu
Uu(at) unbide(n) (uu)e nu

È un testo nel dialetto delle Fiandre orientali, prima che si fosse formata la lingua nederlandese moderna. A fianco del testo in volgare si trova la versione latina:

abent omnes volucres nidos inceptos
nisi ego et tu
quid expectamus nu(nc)

Negli ultimi versi della poesia *binnen* (*dentro*), Gerrit Kouwenaar connette la fine con un nuovo inizio che sfrutta il frammento degli inizi della letteratura in nederlandese, suggerendo una circolarità della cultura letteraria:

in het diepste van de tuin dooft het buitenste binnen
altijd die vogels die nesten beginnen

nel profondo del giardino si spegne il più esterno dentro
sempre quegli uccelli che cominciano nidi

Il giardino di Kouwenaar si riallaccia al 'Giardino Oscuro' di Ida Gerhardt, uno spazio più classico in cui lo studio e la ricerca dei testi rinchiude l'iniziata dentro la sua stanza e la sua testa. «Il più esterno dentro» raccoglie invece tutto il mondo esterno dentro di sé, dove sparisce nella soggettività del poeta. In nederlandese l'espressione *binnenste buiten* significa 'alla rovescia' (di maglie, calze ecc.). Kouwenaar rovescia un'altra volta il dentro e il fuori.

Già Nijhoff, nella famosa lirica *Het lied van de dwaze bijen* (*La canzone delle api stolte*), del 1934, criticava l'idealismo della poesia del tempo[23]. Il dibattito ricorda la vecchia disputa fra antichi e moderni come descritta nella satira *The Battle of the Books* (*La battaglia dei libri*) di Jonathan Swift, del 1697. L'ape, sempre alla ricerca del miele altrui, rappresenta gli antichi che trovano la loro ispirazione nei testi della tradizione classica, mentre i moderni vengono rappresentati dal ragno, che crea la sua opera dal proprio corpo. Ovviamente l'ape è molto più attraente del ragno, ma quest'ultimo crea una tela tutto sua.

Nell'opera di Hans Faverey troviamo un ragno particolare, modellato su un eroe della tradizione mitologica africana e caraibica: il ragno Anansi, che ha un ruolo simile a quello della volpe nella tradizione europea. È un'imbro-

[23] G. VAN WOUDENBERG-F.NICOSIA, *Poesia olandese contemporanea*, cit., p. 83.

glione furbo che nelle storie raccontate riesce sempre ad avere la meglio. Per Faverey, Anansi rappresenta la cultura d'origine, poiché è nato nell'ex-colonia olandese del Suriname, in cui la lingua nederlandese viene parlata accanto a diverse altre lingue. Faverey integra elementi culturali in una propria mitologia personale. Il ragno delle storie della sua gioventù è identificato con la cultura dei Caraibi e diventa un'incarnazione del poeta, della sua opera e delle sue radici. Partendo con una poesia che ricorda i giochi linguistici di Kouwenaar, Faverey sviluppa uno stile ermetico molto personale e la sua reputazione ha continuato a crescere. Pur considerato un autonomista che opera nella tradizione simbolista, è tuttavia consapevole degli antichi e delle tradizioni. Nel seguente frammento del ciclo di poesie *De vijver in het meer* (*Lo stagno nel lago*), dalla raccolta *Zijden kettingen* (*Catene di seta*) del 1983, il soggetto lirico visita il padre moribondo in Suriname:

[...] als het verdriet, zoals voorzien, zich
doodloopt. In zijn huis naast zijn huis
zit Spin: Zoon komt hem opzoeken:
zij zien elkaar nooit meer terug
'Je gaat vaak aan dit land denken'

[…] quando la tristezza, come previsto, si
spegne. Nella sua casa di fianco alla sua casa
c'è Ragno: Figlio viene trovarlo:
non si rivedranno mai più.
'Tu penserai spesso a questo paese'

Il racconto del ragno, inserito in mezzo al discorso lirico, cambia la prospettiva della poesia. Inizia un tipico episodio degli *Anansitori*[24]. Per tre versi il punto di vista dell'anonimo narratore del racconto prevale, poi viene citato il personaggio Ragno, dopodiché riprende la lirica in prima persona. L'identificazione del ragno con il padre e la cultura del paese d'origine introduce nell'intertesto l'elemento della cultura africana, i racconti orali del ragno Anansi. La frase nel nederlandese di Suriname «Je gaat vaak aan dit land denken» sottolinea l'elemento esotico nel contesto di una lirica olandese e conferma l'identità interculturale di questa poesia.

Il tema delle cose ultime traspare in modo travolgente nelle dieci poesie della sua ultima raccolta *Het Ontbrokene* (*Il mancante*) del 1989. Il poeta mori-

[24] H. VAN NECK-YODER, *Zo sprak Zoon tot Spin. Hans Faverey en de Caraïbische traditie*, «Literatuur », XVII, 2000, pp. 159-166.

rà nel 1990 e la malattia e la morte incidono prepotentemente negli ultimi testi. La prima poesia del ciclo recita:

Aan zijn zeer netelige draad
daalt neer in de afgrond
een kleine soevereine spin en schuift
mijn lichaam terzijde. Het is een spin

die zijn landing opschort [...]

Appeso al suo fragile filo
cala nel precipizio
un piccolo ragno sovrano e sposta
il mio corpo. È un ragno,

che sospende il suo atterraggio [...]

Schiuma e cenere[25]

Cees Nooteboom ha formulato metaforicamente le preoccupazioni della poesia contemporanea in una sintesi degli elementi alla ricerca della quinta essenza:

SCHOLASTIEK

Dit is het oudste gesprek op aarde.
De retorica van het water
ontploft op het dogma van steen

Maar bij het onzichtbare einde
weet de dichter alleen hoe het afloopt
Hij doopt zijn pen in de rotsen
en schrijft op een tafel
van schuim.

SCOLASTICA

È questa è il più antico dialogo sulla terra
La retorica dell'acqua
esplode sul dogma della pietra.
Ma all'invisibile conclusione
solo il poeta sa come va a finire.

[25] Titolo di un libro di racconti del 1930 di J.J.Slauerhoff: J.J. SLAUERHOFF, *Schiuma e cenere*, trad. L. PIGNATTI, postf. F. FERRARI, Milano, Iperborea, 1994.

Intinge la penna nelle rocce
e scrive su una tavola
di schiuma[26].

Nella terza parte della sua trilogia *Sfere*, Peter Sloterdijk introduce la metafora 'schiuma' per indicare il tempo odierno. Nel capitolo 'Schiuma fertile – intermezzo mitologico', descrive le connotazioni positive nelle mitologiche antiche, facendo riferimento anche alla nascita di Afrodite dalla schiuma del mare, e propone una 'teoria della schiuma'. Come un filo rosso la metafora attraversa la poesia olandese contemporanea. Dalle «onde spumeggianti» di Lucebert, passando per la «tavola di schiuma» di Nooteboom fino alle mitologie private di Faverey e Ouwens. Faverey, in *Het ontbrokene*:

De zefier waait, eens liefste
der winden ons; de zee schuimt

boosaardig nu: verstikkend in algen

Lo zefiro soffia, una volta più caro
dei venti nostri; il mare schiuma

malvagio ora: soffocando nelle alghe.

Kees Ouwens, nella raccolta *Mythologieën* (*Mitologie*), del 2000, si dirige dai boschi delle sue prime raccolte verso il mare per cercare la luce e l'acqua alla periferia della terra. Sloterdijk chiama la schiuma «aria in luoghi inaspettati»:

[…] aan de blonde
kust, de oesterlijke, openlijke zee, winfried, de
zee waardige, de windelings zijn schuimende
terrassentreden over, de kust bestemde,
afdalende zee [...]

[…] alla bionda
riva, il mare l'ostrica aperta, winfried, degno
del mare, sui suoi ventosi
gradini spumeggianti, destinato alla riva,
il mare calante [...]

[26] C. NOOTEBOOM, *Le porte della notte*, cit., pp. 52-3.

Faverey chiama la «dea bianca», che unisce Afrodite con Artemide e Persefone, «una bionda mora ai capelli rossi», mentre Persefone ha i capelli «biondo cenere»[27].

La serie di poesie dedicate a *G*, nella raccolta *Al die mooie beloften*, (*Tutte quelle belle promesse,* 1978), di Rutger Kopland finisce con un riferimento alla fine dei tempi, alle aspettative religiose del credente nel ritorno e nell'ultimo giudizio. Nel dialogo con D si rimpiangono le sicurezze che dava «Il Dio d'Olanda», come l'ha chiamato ironicamente lo scrittore Nescio. La parola *als*, il condizionale 'se', viene abitualmente pronunciata /as/, omofono della parola *as*, cenere. Siccome *als* può significare anche 'quando', l'ambiguità nel ultimo verso è rafforzata. Kopland interroga la fede dei padri:

Ik schreef Lieve G
maar ik stookte een vuur, met mijn brieven

een vuur. L.G, hoe gaat het, hoe gaat het toch
met mij, [...]

Ik heb een vuur
gemaakt, je vindt as als je terugkomt, as.

Scrissi Caro D
ma appiccai un fuoco, con le mie lettere

un fuoco. C.D, come sto, come sto
dunque [...]

Ho fatto
un fuoco, troverai cenere quando tornerai, cenere.

La terra, il globo terrestre, la sfera celeste, l'unica sfera dell'olismo idealista, si è ridotta a polvere o cenere, rimanenza di un apocalittica visione di un futuro fragile.

[27] Sulla 'dea bianca' si veda il libro eccentrico, ma influente, di R. GRAVES, *La Dea Bianca*, Milano, Adelphi, 1992.

Franco Paris

POETI CONTEMPORANEI
VOCI, COLORI, SUONI

Contrapposizioni e approdi

L'espressione 'modernità liquida', con cui Bauman descrive la nostra società d'inizio millennio[1], con conseguente ridefinizione del rapporto tra spazio e tempo, un rapporto in cui quest'ultima dimensione rappresenta il lato dinamico, fluido e sempre mutevole, è una formulazione che sembra riassumere alla perfezione non solo la situazione politica ed economica[2] ma anche il contesto multiforme, dinamico e sfuggente in cui agiscono i poeti che prenderemo in considerazione, nel periodo che va dal 1980 ai giorni nostri. Ci troviamo dinanzi a un paesaggio contemporaneo che pare privo di punti di riferimento indiscutibili, un magma in divenire, mobile e 'impalpabile'. Assistiamo allo sfaldamento dell'ideologia fagocitatrice del postmodernismo e al riemergere di forme deboli, tardopostmoderniste, della tradizione (per esempio con le correnti neoromantiche), mentre da un lato sussistono tendenze sperimentali, mai del tutto sopite dopo la lezione un secolo orsono di Van Ostaijen[3], e dall'altro si rafforza la concezione della poesia come strumento conoscitivo. Il tutto va poi inserito in un contesto che vede il prepotente ritorno dell'oralità e soprattutto l'esplosione, particolarmente rilevante nei Paesi Bassi e nelle Fiandre, dei festival e delle performance di poesia. Malgrado tale quadro confuso e la conseguente, ridotta rilevanza delle periodizzazioni, pare non si possa fare a meno di insistere su date simboliche capaci di fissare in qualche modo l'inizio di nuovi movimenti o tendenze in poesia, come il sessantesimo compleanno del mostro sacro belga Hugo Claus, il 5 aprile 1989, con l'inchiesta della rivista «Vrij Nederland» («Libera Olanda») sulle tracce lasciate dallo scrittore sulle ultime generazioni di poeti fiamminghi, che sancì di fatto la sorprendente liquidazione della presunta,

---

[1] Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. S. MINUCCI, Bari, Laterza, 2011.

[2] Sul rapporto tra politica e letteratura, tra capitalismo e poesia alla luce tra l'altro delle teorie di Bauman si veda F.W. KORSTEN, *alles inclusief! Het poëtische en het kapitalisme*, orazione tenuta all'Erasmus Universiteit Rotterdam il 18 ottobre 2007, consultabile *online* sul sito <http://repub.eur.nl/res/pub/10675/Korsten,%20alles%20inclusief.pdf>

[3] Il grande poeta fiammingo che di fatto, nella poesia in lingua nederlandese, ha marcato la linea tra un prima e un dopo le avanguardie.

imprescindibile eredità dell'eclettico autore da parte di elementi di spicco come Dirk van Bastelaere e Tom Lanoye, e fornì lo spunto per proclamare l'inizio di una nuova stagione poetica[4]. Sfociò in un'analoga periodizzazione nel 1997, stavolta sul versante olandese, la disputa tra l'autorevole critico e polemista, nonché poeta, Gerrit Komrij (*Dichter des Vaderlands*, Poeta Laureato dei Paesi Bassi dal 2000 al 2004) e il poeta, storico e giornalista Serge van Duijnhoven. In tale disputa, innescata dalla pubblicazione di una ristampa di un'antologia sulla poesia olandese del diciannovesimo e ventesimo secolo curata da Komrij[5], i due scrittori rappresentano di fatto gli estremi della forbice che racchiude le più svariate manifestazioni poetiche nei Paesi Bassi e in Belgio. Komrij, alfiere dell'*establishment*, propone un ritorno a una lirica di grande spessore formale e maestria tecnica, scevra da ogni forma di dilettantismo, da sentimenti volgari e superficiali spacciati come espressione di sincerità e immediatezza, e auspica soprattutto il recupero di versi che superino i tentativi sperimentali dei 'Vijftigers', i Cinquantisti[6], autori della neoavanguardia che a suo avviso continuavano a condizionare sin troppo il dibattito poetico. Non è l'unico a pensarla così. Nel 1999 la poetessa Elly de Waard, in «De Revisor» («Il Revisore»), scrive che è arrivato il momento di considerare tale movimento «als een van de vele stijlen uit de twintigste eeuw die hun nut en tijd hebben gehad» («come uno dei tanti stili del ventesimo secolo che hanno avuto la loro utilità e hanno fatto il loro tempo»)[7]. Nell'attuazione pratica del suo ideale lirico, Komrij non esita a riabilitare il sonetto come forma adatta per antonomasia a 'cogliere' la vera poesia e non perde occasione per rimarcare che la poesia olandese contemporanea non sa proporre niente di veramente nuovo. In realtà sarebbe riduttivo considerarlo un neoromantico e sottolineare solamente i suoi rimandi agli antichi e al manierismo. Movimenti come il surrealismo, il dada e il modernismo fanno la loro

---

[4] Vedi D. DE GEEST, *Hugo Claus viert zijn zestigste verjaardag* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, M. Nijhoff, 1993, pp. 867-872. La presa di posizione contro Claus è tanto più sorprendente se consideriamo la vicinanza tematica di Lanoye e il carattere altrettanto polisemico dell'opera di Van Bastelaere, con numerosi riferimenti non solo alla letteratura ma anche alla pittura, al cinema e alla musica pop.

[5] G. KOMRIJ, *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten*, Amsterdam, Bert Bakker, 1979. Negli ultimi anni tale antologia è stata di continuo riveduta e ampliata, letteralmente raddoppiata, arrivando a comprendere nelle intenzioni anche il ventunesimo secolo, vedi G. KOMRIJ, *Nederlandse poëzie van de 19de t/m de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004 (sedicesima ristampa).

[6] I Cinquantisti Campert, Kouwenaar, Schierbeek e Lucebert si risentirono a tal punto che nel gennaio del 1980 citarono in giudizio la casa editrice, Bert Bakker, che aveva pubblicato l'antologia di Komrij.

[7] E. DE WAARD, *De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij*, «De Revisor», 26-5, 1999, pp. 5-25.

irruzione anche nei suoi versi, in una poesia in cui convivono in maniera sorprendente un desiderio di struttura e una volontà distruttiva e che tende a essere non di rado 'een gesloten circuit', un circuito chiuso, potenzialmente capace di trasformarsi addirittura in un 'poëtische kamikaze'[8]. In *Een gedicht* (*Una poesia)*, l'unico componimento giovanile riproposto nella voluminosa antologia della propria produzione poetica del 2004, Komrij attua una satira della pretenziosità nell'arte poetica ricorrendo alla sua forma prediletta, anche più del sonetto: un componimento con tre strofe di quattro versi con evidente richiamo al parallelismo caro alla poesia ebraica. L'autore gioca con il lettore, l'andamento giambico conferisce al tutto un effetto quasi cantilenante, e la riflessione è chiaramente metapoetica[9]. La poesia parla di se stessa, caratteristica peculiare della lirica moderna, come più volte sottolineato nel suo fondamentale saggio da Hugo Friedrich[10] :

De eerste regel is om te beginnen.
De tweede is de elfde van beneden.
De derde is om wat terrein te winnen.
De vierde moet wel rijmen op de tweede.

Per cominciare c'è il primo rigo.
Poi viene l'undicesimo dal fondo
Con il terzo possiamo farci largo.
Col quarto si fa rima col secondo.

Sulla stessa linea, conservatrice ma con aperture alla contemporaneità, si colloca il popolare (anche in termini di vendite) Jean Pierre Rawie, immancabilmente associato all'immagine del poeta un po' *bohème*, al punto da guadagnarsi l'appellativo di 'Oscar Wilde di Groningen', fautore di una poesia che sia soprattutto *verstaanbaar*, comprensibile. Nei suoi, di sonetti, Rawie ripropone non di rado il tema della fugacità delle cose terrene. In *Herfstwandeling* (1993, *Passeggiata autunnale*)[11], tuttavia, il classicismo anche lessicale di Rawie non è impenetrabile all'irruzione del contemporaneo e di sonorità ed espressioni più quotidiane:

Reeds vroeg ontstegen aan het bed
waarin ook zij wel heeft gelegen

---

[8] G. KOMRIJ, *Alles onecht*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1984, p. 205.

[9] G. KOMRIJ, *Alle gedichten tot gisteren*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004, p. 64. Le traduzioni delle poesie, salvo diversa indicazione, sono opera dell'autore del saggio.

[10] H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna,* Milano, Garzanti, 2002.

[11] J.P. RAWIE, *Oude gedichten*, 3de druk, Amsterdam, Bert Bakker, 1993, p. 17.

wier doen en laten toen mij tegen-
woordig vaak nog aan het denken zet,

ging ik de herfst in. Allerwegen
stond boomskelet na boomskelet
van alle allerliefsten het
verkoold geraamte in de regen.

Wat is dat toch ontezettend met
relaties die hun einde kregen;
al was je ook zeer genegen,

je hebt er jaren van gezwegen
en dan opeens kom je ze tegen
terwijl je op iets anders let.[12]

Già di buon'ora dal letto levato
in cui soleva giacere
anche colei il cui agire
spesso i miei pensieri ha stimolato,

ho varcato l'autunno. Per passare
di scheletro in scheletro di albero
e nella pioggia di quello a me più caro
rimane l'ossatura di carbone.

Quant'è duro ...
veder la fine d'una relazione;
anche con la tua benedizione,

per anni non ne hai fatto menzione
e mentre ad altro fai attenzione
d'un tratto le vedi sul tuo sentiero.

Una situazione per certi versi paragonabile, anche se molto più sfaccettata, è quella che coinvolge nelle Fiandre l'apprezzato e temuto critico Herman de Coninck. Come poeta viene considerato ora neorealista ora neoromantico: l'aspirazione alla chiarezza si sposa con l'esigenza insopprimibile di aneddotica e realtà quotidiane. Come critico è un punto di riferimento chiave nella polemica che tanto appassiona nell'ultimo decennio del ventesimo secolo sia

[12] Cfr. G. DORLEIJN, *Jan Pierre Rawie en het kleurloos classicisme*, «Ons Erfdeel», XXXIX, 1996, pp. 57-63, per il suo rapporto con il classicismo.

gli olandesi che i fiamminghi e che mette in gioco questioni fondamentali[13], anche se talora risapute, concernenti la possibilità di scrivere versi realistici, espressivi e comunicativi, la relazione tra poesia e vita e, in ultima istanza, anche il rapporto tra le teorie sulla poesia e la pratica della stessa. De Coninck rifiuta soprattutto l'eccesso di cerebralismo che, a suo modo di vedere, appesantisce e intorbida la lirica di molti dei cosiddetti poeti postmoderni, sui quali torneremo in seguito. Osserva caustico che «als je Derrida of Foucault of (antisemiet) De Man niet gelezen hebt, kun je geen zinnig dichter meer zijn. Ik vind dat kruiperig. De dichter als bediende van een theorie: nee, liever andersom» («se non hai letto Derrida o Foucault o [l'antisemita] De Man non puoi essere un poeta intelligente. Ciò mi sembra servile. Il poeta come servo di una teoria: no, preferisco il contrario»)[14]. De Coninck stabilisce tre criteri per la valutazione di una poesia, che può essere bella, interessante o innovativa. L'unico criterio letterario che conti davvero, però, è quello della bellezza. Il suo linguaggio immediato, che vuole essere uno specchio democratico, per tutti, e la tematica delle piccole cose quotidiane non escludono tuttavia motivi quali la memoria e il tempo, come nella seguente lirica, *Blijven* (*Restare*), tratta dalla raccolta *Enkelvoud* (*Singolare*) del 1991, pochi anni prima della morte improvvisa, nel 1997:

Zes jaar heeft ze geleerd wat blijven was:
wat ouders deden, en wat alles dus ging doen:
een tafel bij een stoel, nu bij toen.
Het meervoud van geluk was: wij.

Sindsdien heeft zij geleerd wat enkelvoud is.
Zij. Nu weer half van jou, morgen half van mij.

Toen ze acht was was ze tien.
Eén helft van haar gezicht lief,
de andere liever. Bang om te kiezen
tussen verliezen en verliezen.

Vandaag is ze gewoon twaalf.
Vier ouders, twee echt, twee stief.
Slapen gaan moet met eindeloos gezoen.
Ze wint altijd. Ze heeft geleerd wat blijven is.
Wat ouders niet en kinderen wel doen.

---

[13] H. BREMS, *Een zangwedstrijd. Over literatuur en macht*, Leuven, Davidsfonds/Clauwaert, 1994, pp. 40-41.

[14] H. DE CONINCK, *Beste Spinoy, E.*, «Yang», XXVIII, 156, 1992, p. 92.

Per sei anni ha imparato cosa fosse restare:
ciò che i genitori facevano, le cose che stavano insieme:
la tavola con la sedia, ora con allora.
Il plurale di felicità era: noi.

Da allora ha imparato cos'è il singolare.
Lei. Oggi la metà di te, domani di me.

A otto anni ne aveva dieci.
La metà del suo viso carina,
l'altra metà più carina. Timorosa di
scegliere tra perdere e perdere.

Oggi semplicemente ne ha dodici.
Quattro genitori, due veri, due spuri.
Dover andare a letto con baci senza fine.
E la vince sempre. Ha imparato cos'è restare.
Ciò che i genitori non fanno e i bambini sì.[15]

Decisamente agli antipodi sembrerebbe collocarsi la visione di Serge van Duijnhoven. Se Komrij, Rawie e De Coninck anelano comunque a ricollocare la vera poesia negli ambienti e nelle forme che le sono congeniali da secoli, oltre che a rivalutare l'intelligenza, la profondità, l'ironia, l'abilità tecnica del poeta, Duijnhoven invece ritiene che la poesia debba accuratamente evitare proprio ogni sorta di artificio sintattico e verbale, come metafore ardite e parole inusuali. Tale immediatezza e un rinnovato *engagement* in chiave soprattutto pacifista, che lo porta ad esempio a diventare testimone degli orrori nei Balcani negli anni Novanta, sfociano in testi come *Teletopia* di cui qui si propone l'incipit:

Sworkin, de uitvinder van de televisie, droomde ervan
televisiecamera's in raketten te kunnen installeren
zodat het mogelijk zou zijn om de ruimte

vanuit de ruimte te bekijken. Oorlogsfotograaf Tim Page
vatte tijdens de Vietnamoorlog het plan op om een
mini-fotocamera te installeren op het geweer van een GI

en zo het moment suprême van de dood
vast te kunnen leggen. Er is geen blinde plek
meer over; de mens is een geboren voyeur[16]

---

[15] *Enkelvoud*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1991, inclusa in G. FAGGIN-G. NADIANI (a cura di), *Poesia fiamminga contemporanea*, Faenza, Mobydick, 1998, pp. 30-31, trad. it. di Giovanni Nadiani.

Sworkin, l'inventore della televisione, sognava di
poter installare telecamere tv nei missili
in modo che fosse possibile osservare lo spazio

dallo spazio. Il fotografo di guerra Tim Page
concepì durante la guerra del Vietnam il piano di
installare una macchina fotografica mini sul fucile di un GI

e di poter immortalare così il momento supremo
della morte. Non c'è rimasto nemmeno
un punto cieco; l'uomo è un voyeur nato

Sul versante fiammingo, il rifiuto della poesia 'alta' è espresso in modo inequivocabile dal già citato Tom Lanoye in *Programma*, del 2005:

Weet ik veel hoe poëzie eruit
moet zien. Niet dat statische,
dat uniforme. Daar hou ik niet
zo van. Dezelfde toon herhaald
tot in den treure, en dat dan
'vormvastheid' noemen, of 'een
eigen stem', dat soort gelul.[17]

Che ne so di come dev'essere
la poesia. Non così statica,
così uniforme. Non mi piace
molto. Lo stesso tono ripetuto
all'infinito, e poi la
chiamano 'metrica', o 'una voce
propria', cazzate del genere.

La poesia, uscita dai luoghi deputati che l'hanno imprigionata per troppo tempo, si può trovare dappertutto, sui palchi dei concerti (non a caso Duijnhoven vanta esordi da *rapper*), sui muri, nelle pubblicità, nei posti più impensati e meno nobili (persino nei gabinetti pubblici). Il silenzio e il libro vanno quindi sostituiti dalla folla e dai podi. Lo smantellamento dell'ultimo residuo della poesia tradizionale si concretizza con il concetto di 'gebeurende poëzie', 'poesia che ha luogo'. A vent'anni esatti dalla pubblicazione della controversa antologia di Komrij vede la luce, nel 1999, una raccolta che si tuffa in senso letterale e figurato tra le stelle e intende rappresentare, come

[16] In «Het liegend konijn», V, 1, 2007, p. 147.

[17] G. KOMRIJ, *Nederlandse poëzie van de 19de t/m de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten*, cit., p. 1900.

recita il sottotitolo, *L'ultima generazione di poeti del ventesimo secolo*[18], curata dall'olandese Ruben van Gogh, un passato da *stand-up comedian* e un presente da librettista, presentatore, poeta *performer* e organizzatore di serate letterarie e multimediali a sorpresa. Un poeta-*performer* che recita poesie che accadono lontano dalla carta e con immagini che sembrano prese da Internet o da un videoclip. La possibile eliminazione di carta e inchiostro come unici o prevalenti 'supporti' della poesia viene teorizzata negli stessi anni dal critico americano Dana Gioia, anche se l'analisi della situazione americana evidenzia una carica politica anti-establishment e una netta contrapposizione tra cultura accademica dominante e poesia popolare (*rap*, *cowboy*, *poetry slams*, *perfomance poetry*) riemergente che non trova riscontro in termini così radicali tra i poeti olandesi e fiamminghi[19]. Un qualcosa di simile era già accaduto anche in Europa, ad esempio nella Liverpool e nella stessa Amsterdam degli anni Sessanta, con poeti come Simon Vinkenoog, in contesti in cui i *poetry reader* traducevano il rigetto della cultura tradizionale da parte dei giovani in una comunicazione orale della poesia, letta e recitata più che scritta, e che tendevano già allora a una contaminazione della poesia con altre forme d'arte[20]. Ruben van Gogh tuttavia, pur nella sua aspirazione alla scrittura di poesie come fare, di componimenti concepiti per essere letti e consumati fugacemente in pubblico, pur nel suo essere alfiere di una versificazione antisacrale e anticonvenzionale, non ripudia del tutto il piacere di proporre al pubblico motivi, rime e assonanze più riconoscibili. Emblematica in tal senso è la poesia che dà il titolo alla sua raccolta d'esordio, *De Man van Taal* (*L'uomo lingua*)[21], di nuovo una poesia sulla poesia:

Hermetisch als de neten;
het gedicht.
De Man van Taal

---

[18] R. VAN GOGH, *Sprong naar de sterren, de laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*, Utrecht, Kwadraat, 1999.

[19] D. GIOIA, *Diseappearing Ink. Poetry at the End of Print Culture*, Minneapolis, MBI Publishing Company, 2004.

[20] Il poeta più rappresentativo del movimento inglese è Brian Patten. Questi poeti sperimentavano fusioni della poesia con la musica, la pittura, la pittura, la drammaturgia, e ricorrevano a un linguaggio diretto e informale. Nei Paesi Bassi divenne leggendario il festino poetico, 'Poëzie', organizzato da Simon Vinkenoog nel 1966 nel teatro Carré ad Amsterdam, con la partecipazione di venticinque poeti.

[21] R. VAN GOGH, *De Man van Taal*, Amsterdam, Prometheus, 1996, p. 7. Si veda anche l'antologia in lingua italiana a lui dedicata, *L'uomo lingua*, a cura di F. PARIS, Milano, Albalibri, 2007 e l'articolo M. PRANDONI, *Salta alle stelle. I* podiumdichters *olandesi* in «Hebenon», Quarta serie, 3-4 (2009), pp. 27-36.

stuitte op de eerste regels
- de titel simpelweg negerend.
Hij nam waar: één wankele woordenbrij;
gemene zinnen, lepe klinkers, etc. …
Hij richtte razendsnel zijn lezertaal,
trefwoorden als munitie.
De taalconstructie spatte uiteen
in duizend kleine lettergrepen.
Vergelijkingen
moesten het veld ruimen
medeklinkers sloegen op de vlucht.
Twee woorden restten slechts;
volgens overlevering betraand
en vol van spraakverwarring.
Ze waren vrij te gaan; bevrijd.
De Man van Taal keek ze na:
mooie woorden; Vrouw & Liefde.

Maledettamente ermetica;
la poesia.
L'Uomo Lingua
si imbatté nelle nuove righe
- ignorando semplicemente il titolo.
Osservò: una sola traballante accozzaglia di parole;
frasi infide, vocali astute, ecc. …
Eresse fulmineo la sua lingua di lettura,
Lemmi come munizione.
La costruzione della lingua si frantumò
in mille piccole sillabe.
Le comparazioni
dovettero farsi da parte,
le consonanti si dettero alla fuga.
Non restavano che due parole;
secondo tradizione lacrimose
e in piena babele.
Erano libere di andare, liberate.
L'Uomo Lingua le esaminò:
parole belle: Donna & Amore.

L'irruzione del quotidiano e dell'ironia nella lirica classicheggiante di Rawie e Komrij e la permanenza di residui tradizionali nella poesia rap e hip-hop di Van Gogh evidenziano che tra il polo del ritorno komriano a «gedichten die het verstand scherpen en amuseren» («poesie che aguzzano e divertono l'ingegno») e quello vangoghiano dell'ibridazione e dell'immersione della poesia nella frenesia multimediale contemporanea la distanza è meno

incolmabile di quanto sembri, se è vero che proprio Komrij a proposito delle poesie di Van Gogh commenta positivamente: «de poëzie is democratisch geworden» («la poesia è diventata democratica»). La consapevolezza del ruolo delle contaminazioni e delle implicazioni della mutata fruizione del testo sono molle cruciali anche per il musicista-poeta olandese Micha Hamel, che si rivolge con versi ironici e giocosi a un pubblico nuovo che, a suo modo di vedere, mira a sperimentare impulsi drammatici e sensoriali per mezzo di combinazioni di musica, teatro, danza, poesia e architettura. Hamel si richiama significativamente a tre principali fonti di ispirazione: il poeta francese Guillaume Apollinaire (che concepì tra l'altro «l'ideogramma lirico»), *Teorema* (1968) del regista e scrittore Pier Paolo Pasolini, prima film e poi romanzo, un'opera in chiave antiborghese che si sottrae al concetto stesso di genere, e Jacques Hamelink (1939), poeta e saggista olandese, che pone l'accento su una poesia come comunicazione, sempre più immateriale e 'mobile'[22]. *Wiegelied* (*Ninnananna*)[23], dedicata alla principessa Amalia, futura regina, è stata concepita da Hamel sia come composizione per soprano e pianoforte che come lirica:

Slaap zoet
droom zacht
Mama's prinsesje
heel de nacht
Droom zoet
Slaap zacht
Papa's koningin
dag dag dag dag
Onderdanen duimen
dat uw gemoed uitgestrekt mag zijn
als de domeinen van uw geslacht, dat u
groot zult groeien uit de ranke bocht van
mama's arm, boven vaders' fiere schouders uit,
tot de schoonste blondgelokte dienstmeid van ons hart..

Dormi dormi bambina
sogni d'oro
Principessa di mammina
a te notte di ristoro.
Sogna sogna bambina

[22] Per un'analisi delle concezioni poetiche e dei riferimenti culturali di Hamelinck si veda l'interessante contributo di O. HEYNDERS, *Dichters lezen dichters I: Jacques Hamelinck en Paul Celan*, «Forum der Letteren», 35 (1994) 4, 1994, pp. 241-255.

[23] M. HAMEL, *Luchtwortels*, Amsterdam-Antwerpen, Augustus, 2006, p. 41.

Dormi d'oro
La regina di Papà
baaa baaa baaa baaa
I sudditi incrociano le dita
che il suo animo possa essere esteso
come i domini della sua stirpe, che lei
cresca dalla slanciata curva del braccio
di mamma, al di sopra delle fiere spalle paterne,
e diventi la più bella servitrice riccioli d'oro del nostro cuore.

In una posizione intermedia tra queste due linee di fuga si colloca anche l'opera di Ramsey Nasr, padre palestinese e madre olandese, ex poeta ufficiale della città di Anversa e poeta laureato d'Olanda dal 2009, vicino da un lato alla poesia 'che accade' dei *podiumdichters* (nasce tra l'altro come attore-drammaturgo), dall'altro ai temi classici della poesia come l'amore e la morte, con momenti inoltre di grande impegno civile, come testimoniano i suoi versi sulla pedofilia nella chiesa cattolica, sulla presenza militare olandese in Iraq e sulla crisi della società multietnica. In lui convivono sia il registro alto, romantico, che quello quotidiano e ironico. All'inizio della sua prima raccolta l'autore si propone immediatamente come disgregatore della perfezione del disordine nonché demiurgo[24]:

De hemelen beweeg ik. Ik verzet
De bergen die mij tegenstaan naar elders.

I cieli io muovo. Sposto
Altrove le montagne che mi ripugnano.

Più in là ci si imbatte immancabilmente nell'amore e nei suoi tormenti, con versi talora di raffinato erotismo:

Nog eens wil ik over jou lichaam zwerven,
Schurende slechts langs schenen, schouderbenen.
De hals. Een borst. Je buik en binnenbenen
En onder buik verstild: heel zachtjes sterven
In de vrouwenzoete dauw.

Voglio vagabondare ancora sopra il tuo corpo,
Strofinando solo lungo stinchi, scapole.
Il collo. Un seno. Il tuo ventre e tra le gambe
E sotto il ventre sedato: una bella morte
Nella dolce rugiada delle donne.

---

[24] R. NASR, *27 gedichten & geen lied*, Amsterdam, Rap, 2000, pp. 7, 20, 31.

Poi irrompe il dramma del conflitto tra Israele e Palestina, con un'immagine di grande impatto visivo:

Te doen bedaren in gezworen haat.
Ik volg de vaderen om vroeg en laat
Mijn land te zien. Ik leef tegen een volk
Dat zebrapaden aanlegt over wonden,
Dat boven onze botten steen op steen
Bewoont, dat leven wil voor zich alleen.
Leeft dan in angst. Ons bloed wordt niet geronnen.
Op hoeveel scherven vlees weerkeert het recht.

Da calmare in odio giurato.
Seguo i padri per vedere la mia terra
In un futuro più o meno remoto.
Vivo contro un popolo che costruisce strisce
Pedonali sulle ferite, che sopra le nostre ossa
Abita pietra su pietra, che vuol vivere solo per sé.
Vive allora nella paura. Il nostro sangue non si raggruma.
Su quanti brandelli di carne ritorna il diritto

La contrapposizione tra due concetti di poesia apparentemente poco conciliabili, tra modelli *istituzionali* e luoghi della *trasgressione*, in una bipartizione che come abbiamo visto può confluire come in Nasr in un'unica ambivalente figura, potrebbe essere risolta anche nel modo indicato dal critico e poeta italiano Giovanni Raboni, quando afferma:

> L'idea della poesia come valore alto, se non addirittura supremo, come sinonimo o emblema di nobiltà, di superiorità, d'eccellenza […] il problema è cosa si possa fare e si debba fare per sostituire questa ineffabile e del tutto inservibile astrazione con l'evidenza della poesia come bene reale, concretamente fruibile e godibile, come rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne e ossa […] L'importante è essere ben convinti che la poesia non è né uno stato d'animo né una realtà migliore. È un linguaggio.[25]

Lo stesso tentativo di conciliazione viene intrapreso dal poeta, pittore e critico fiammingo Roland Jooris, che si propone di far coincidere la realtà con la lirica: «Op die manier wou ik kunst en leven enigszins verbinden […] in de werkelijkheid lopen als in een gedicht, een gedicht als een stuk werkelijkheid ervaren» («In tal modo volevo unire in qualche modo arte e vita […]

[25] G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, A. CORTELLESSA (a cura di), Milano, Garzanti, 2005, p. 5.

entrare nella realtà come in una poesia, vivere la poesia come un pezzo di realtà») [26]. Il suo intento, non da poco, è creare una fluidità ritmica che contrasti con la riluttanza e la spigolosità della lingua. L'impianto realistico delle sue prime composizioni però lascia gradualmente spazio a una sorta di contemplazione sempre più astratta, quasi ascetica, che tende a una plasticità pittorica, come in *Huiver* (*Brivido,* 1991):

Het gedicht is niet eenzaam.
Het is eigenzinnig. Soms hoor ik het
op het stompe water in de avond
als een zeil in zijn kerend wit, een
lichte huiver waarin we geen woorden
gebruiken, maar ze verschuiven in onszelf.

Una poesia non è solitaria.
È ostinata. A volte la sento
sull'acqua ottusa della sera
come una vela al suo bianco ritorno,
lieve brivido in cui non dette
parole in noi risospingiamo.[27]

Polifonia

L'esito di tali fermenti è una variegata e talora straripante produzione poetica in lingua nederlandese, una vera e propria costellazione di stili e poetiche, indice di una significativa pluralità di voci delle volte come abbiamo visto in fitto e talora inatteso dialogo tra loro, alimentata a dovere da numerose e vivaci riviste di poesia di notevole spessore letterario[28]. Tale dato di fatto sembrerebbe confermare la sostanziale inutilità di una qualsivoglia pretesa di sistematizzazione della poesia contemporanea, impresa di per sé già ardua per definizione, inducendo inoltre a evitare anche la tentazione 'minima' di rintracciare dei filoni principali e a preferire invece delle ipotesi di attraversamento, dei percorsi individuali. Va inoltre notato che uno dei pochi denominatori comuni individuabili nel panorama della poesia in lingua nederlandese degli ultimi quarant'anni è proprio l'assenza di *bewegin-*

[26] W.M. ROGGEMAN, *Beroepsgeheim 2,* Antwerpen, Walter Soethoudt, 1977, pp. 133-134.

[27] R. JOORIS, *Uithoek*, Gent, Poëziecentrum, 1991: trad. it. di Giorgio Faggin in G. FAGGIN-G. NADIANI (a cura di), *Poesia fiamminga contemporanea*, cit., pp. 82-83.

[28] Tanto per fare alcuni nomi, «Awater», «De Gids», «Tirade», «Hollands Maandblad», «De Revisor» nei Paesi Bassi, «Poëziekrant», «Nieuw Wereldtijdschrift», «De Brakke Hond», «Yang» nelle Fiandre.

gen, di movimenti, di gruppi, di manifesti programmatici, di riviste catalizzatrici di tendenze ben precise, fatta eccezione per la fugace stagione dei 'Maximalen' olandesi, iniziata nel 1988 e guidata da Joost Zwagerman. Si tratta di un gruppo che probabilmente, com'è nel codice genetico di molte avanguardie, ha consumato troppo rapidamente la propria esperienza. Tali poeti volevano in sostanza incrementare soprattutto il realismo della poesia ed esortavano a «spingere la musa sulla strada» («de muze de straat opjagen»).

Un'interpretazione ben diversa della musa poetica è quella data dal poeta e letterato fiammingo Paul Claes, autore tra l'altro di splendide traduzioni di testi di Saffo, Joyce, Pound e Rimbaud. Nella raccolta *De waaier van het hart* (*Il ventaglio del cuore*, 2004), ossia il polmone che al pari della lirica offre refrigerio, il poeta recupera il grande patrimonio della poesia occidentale e si reincarna di volta in volta in Omero (il veggente), in Dante (il cercatore), in Rimbaud (il sognatore). Il suo pertanto è un terreno assai gremito, intessuto di cultura e di rimandi, come in *Het beeld* (*L'immagine*) in cui si torna, da un punto di vista metrico, al distico della classicità:

De vinger van de dageraad
ontblootte mijn sidderend hart.

O pluk mijn bottelroze knop
en druk hem aan uw blanke borst.

Binnen het Perzische prieel
bezong de nachtegaal mijn blos.

Eén etmaal ademden mijn geur
Horatius, Omar en Ronsard.

De onzichtbare vlinderrups
besliep mijn purperrode bed.

Een avondbries ontbladerde
Het boek van Rilke en Célan.

De roos die voor uw oog verwelkt
bloeit in de eeuwigheid voor God.[29]

Il dito dell'aurora
denudò il mio cuore fremente.

[29] P. CLAES, *De waaier van het hart*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004, p. 15.

Oh cogli il bocciolo di rosa villosa
e stringilo al tuo bianco seno.

Dentro il chiostro persiano
l'usignolo cantava il mio rossore.

Un sol giorno respirarono il mio odore
Orazio, Omar e Ronsard.

L'invisibile bruco della farfalla
dormì sul mio letto rosso porpora.

Una brezza serale privò delle foglie
Il libro di Rilke e Célan.

La rosa che appassisce davanti al tuo occhio
Fiorisce nell'eternità davanti a Dio.

Siamo davvero molto vicini a una *écriture* barthesiana allo stato puro, in cui il «linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale è la forma colta nella sua intenzione umana»[30]. I motivi biblici e classici sono fonte di ispirazione anche per altri due poeti fiamminghi, Patrick Lateur e Renaat Ramon. In entrambi emerge sottile ma vibrante un richiamo ai valori dell'onestà e della bellezza. Ramon si interroga sulle motivazioni dell'agire umano, mettendo alla berlina falsità e opportunismo, in «een queeste naar wat recht blijft omdat het echt is» («una ricerca di ciò che resta giusto in quanto autentico»)[31], Lateur considera la ricerca dell'armonia la sua forma personale di *maatschappelijk engagement* (impegno sociale)[32]. Quest'ultimo, magistrale traduttore tra l'altro dell'*Iliade* di Omero e delle *Favole* di Leonardo, ci propone nel 1998 un *Orfeo*[33] del tutto elegiaco e classico, il cantore che con la lira donatagli da Apollo ammansisce le belve e smuove le montagne. In questa lirica si nota l'attenzione ai valori formali e si avverte un appello alla classicità come fonte di verità e bellezza:

Bergen, rotsen zong hij weer tot leven,

---

[30] R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1966, p. 27.

[31] Tratto dal discorso tenuto proprio da Patrick Lateur in occasione della presentazione di *Rebuten* di Renaat Ramon il 26 novembre 2004.

[32] K. DE WOLF, *Dichter en vertaler. Patrick Lateur: het woord is het eerste en het beste wat we kregen*, «Tertio», 16 december 2009.

[33] P. LATEUR, *Rome & Assisi*, Leuven, Uitgeverij P, 1998, p. 13.

hij stemde dieren uit de wouden zacht.
Het riet stond stil soms even, even.
Hij zag van Hades de geheime nacht

vergeefs. Zijn zangen verklonken.
In dit voorlopig dodenrijk
verrast zijn vredeslied uit donkere
kamers: schaap en panter tegelijk,

en leeuwen weiden er naast rund en ram.
Een eeuwige herder zonder honden,
alleen zijn lier en voor het lam
houdt hij de droom steeds ongeschonden.

Monti e rocce rianimò col canto,
ammansiva animali della foresta.
Il canneto talora era muto.
Vide dell'Ade la notte celata

invano. Svanirono i suoi canti.
Sorprende il canto di pace dalla scura
stanza, nel fugace regno dei morti
pascolano pecora e pantera,

e leoni con il bue e l'ariete.
Un pastore eterno senza cani,
per l'agnello con la sua lira mite
egli mantiene inviolati i sogni.

Renaat Ramon invece, sempre in tema di classici, nella raccolta *Rebuten* (2004, *Lettere non recapitabili*) composta da 35 poesie epistolari, dialoga direttamente con figure note e meno note dell'antichità e dei primi secoli della nostra era, cercando di colmare l'incolmabile distanza temporale. Riallacciandosi alla tradizione epistolare iniziata da Ovidio e Orazio, e prendendo a modello in particolare le *Epistulae ad Familiares,* in cui Petrarca scrive delle lettere ad autori del passato come Virgilio, Cicerone e lo stesso Orazio, Ramon pone interrogativi di scottante attualità in un'equilibrata e coinvolgente miscela di ironia e di sdegno, come nel caso della lettera indirizzata ad Arnobio di Sicca, un retore del quarto secolo convertitosi al cristianesimo:

Je haat heidenen, zoals je vroeger
de christenen haatte. Laat ze lopen,
broeder. Het zijn slechts mensen. Goden –
dat zijn tegenstanders op jouw maat.

En ze bijten niet.
Odi i pagani, come un tempo
odiavi i cristiani. Falli camminare,
fratello. Sono solo uomini. Dèi –
quelli sono avversari a misura tua.
E non mordono.[34]

Se Ramon cerca un impossibile dialogo con filosofi, poeti e storici classici, il suo connazionale Toon Vanlaere (1946), nel suo viaggio lungo famosi siti archeologici, fissa in un'istantanea «l'inarrestabile avvicendamento del tempo. Scrivendo, registrando con l'accuratezza 'del notaio del piccolo campo'» («de ontstuitbare wentelgang van de tijd. Schrijvend, nauwgezet registrerend als 'de notaris van de kleine akker'»), con il fine di «raschiare via le ore» («uren afkrabben»). In *Opgravingen 1 & 2 (*2000, *Scavi 1 & 2)* l'autore scrive, sull'azione del tempo:

Aarde ligt omgekeerd, haar zachte kant
boven.
Nieuwe tijd stuift eroverheen.
Een uitzicht is steeds te ver gezocht.
Scherven nummeren de dorst
die de beker had opgespaard.
Zoveel leegte om er een pot mee
op te vullen.
Zoveel toekomst
om voorbij te kunnen zijn.

La terra è rivoltata, col lato molle
in alto.
Tempi moderni vi si sollevano sopra.
Una prospettiva è sempre forzata.
I cocci numerano la sete
che la tazza aveva risparmiato.
Tanto vuoto da riempirci
un vaso.
Tanto futuro
da poter essere oltre.[35]

---

[34] R. RAMON, *Rebuten*, Gent, Poëziecentrum, 2004, p. 48, trad. it. in J. VAN HULLE (a cura di), *Lungo l'alto canneto/ e il basso prato. 10 poeti fiamminghi a Genova*, Provincie West-Vlaanderen, 2006, p. 57.

[35] T. VANLAERE, *Notaris van de kleine akker*, Leuven, Uitgeverij P, 2000, p. 96, trad. it. in J. VAN HULLE (a cura di), *Lungo l'alto canneto e il basso prato. 10 poeti fiamminghi a Genova*, cit., p. 71.

Alla civiltà classica, e in particolare al problema cosmologico dei filosofi presocratici, si riallaccia soprattutto l'ultima parte dell'opera del poeta ermetico olandese di origine surinamese Hans Faverey. Nel suo *Aan de vaas* (1993, *Nel vaso*) il succitato vaso, quasi immateriale, di Vanlaere diventa eracliteo e rientra nell'ambito di ciò che diversi critici definiscono 'talige ironie', l'ironia *fatta di lingua* così peculiare per tanti poeti contemporanei in lingua nederlandese. Non è tanto la realtà con i suoi lati comici a essere esaminata con la massima attenzione, e nemmeno la percezione di tale realtà, quanto invece la realtà dell'universo linguistico, estranea a qualsiasi riferimento extratestuale[36]:

Aan de vaas
die ik in mijn handen houd
en naar de keuken draag
om te vullen met water
ontbreekt nog de vaas
zoals hij is en blijft, noch
de vaas die kort hiervoor
éénmaal nog in alle hevigheid
ontvlamt, en zich dan pas tegen
de grond aan stukken slaat.

Nel vaso
che tengo nelle mani
e porto in cucina
per riempirlo d'acqua
non manca né il vaso
così com'è e resta, né
il vaso che proprio poco fa
un'ultima volta con tutta l'intensità
prende fuoco, e solo allora
si frantuma al suolo.

Un certo grado di astrazione e un anelito all'assoluto emergono anche dalle liriche di Leonard Nolens, scrittore e traduttore (tra l'altro di Pavese) del Limburgo belga, che ripropongono altresì temi quali la famiglia, la giovinezza, il rapporto con la città, l'amicizia, la solitudine, Dio, l'alcool, la donna ideale e il *libro* ideale, l'isolamento esistenziale dell'io e la morte. La politezza formale, nei suoi versi, ha l'arduo compito di racchiudere i sentimenti che sgorgano, anche i più aspri, e i tormenti interiori. Dai suoi versi e

[36] P. DEMETS, *Stadsgedachten van een zondagskind over Miniem gebaar van Peter van Lier*, «Ons Erfdeel», XXXIX, 1996, p. 589. La lirica si trova in H. FAVEREY, *Verzamelde gedichten,* Amsterdam, De Bezige Bij, 1993, p. 499.

dai suoi diari, impressionanti per sincerità e lucidità, affiora un uomo di grande curiosità umana e intellettuale, con una finissima sensibilità, in cerca di un linguaggio assoluto capace però di incorporare la naturalezza nella parola scritta, un poeta che il critico Hellemans definisce «een schipbreukeling van de geest die zwalpt tussen zelfvernedering en zelfbejubeling, een zonderling die zich laaft aan alcohol maar er ondertussen toch maar in slaagt om verzen te schrijven» («un naufrago dello spirito che ondeggia tra l'autoumiliazione e l'autoesaltazione, un eccentrico dedito all'alcool capace comunque di scrivere versi»)[37]. Per Nolens, come per Beckett, scrivere è esistere. Ne derivano versi di grande impatto come in *Kier (Porte socchiuse*), la poesia che dà il titolo alla bella antologia in italiano curata da Giorgio Faggin[38], con uno stile parlato che si fa staccato quasi incalzante:

Laat dit niet alles zijn, dit leven stil en donker
Als het maandelijkse bloeden van de vrouwen.
Laat mij van iemand zijn, maar ook niet zo volstrekt
Dat ik verdwijn, in haar, in hem, of weg moet gaan
Omdat geen mens mijn menselijk gewicht kan tillen.
Uit schrik voor mijn gezicht schrijf ik dit op.
Altijd ben ik onderweg. Ik vind geen rust
Bij mij. Ben bang als jij mijn trage stap hoort branden
Op de koude tegels in de gang naar jou.
De deur gaat open. En zoenend en stom onderzoeken je lippen
De sombere man die jou zwijgend staat aan te blaffen
Met liefdesgedichten. Geef hem je bed. Laat alle deuren
Op een kier.

Non sia tutta così questa vita, muta e buia
come il sanguinare mensile delle donne.
Che io sia di qualcuno, ma non così tanto
da scomparire in lui o in lei, o di dover andarmene
perché nessuno può sostenere il mio peso umano.
Per paura del mio viso scrivo tutto questo.
Sono sempre in cammino. Non trovo quiete
in me, ho paura quando senti i miei passi lenti
bruciare le fredde mattonelle del tuo corridoio.
La porta s'apre. Bacianti e mute, le tue labbra esplorano
l'uomo cupo che in silenzio ti sta blaterando
poesie d'amore. Dagli il tuo letto. Lascia tutte le porte
socchiuse.

---

[37] F. HELLEMANS, *Spiegelgevecht met zichzelf,* «Ons Erfdeel», XLII, 1999, p. 113.

[38] L. NOLENS, *Liefdesverklaring*, Amsterdam, Querido, 1991, p. 39, trad. it. in L. NOLENS, *Porte socchiuse*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1995, p. 61.

Versi che incarnano dolorosamente le ferite dell'anima sono anche quelli di Lut De Block, una poetessa delle Fiandre Occidentali. Anche in lei la poesia è nel contempo via di fuga e strumento per capire il proprio ruolo nella vita. Come per Nolens, anche per Lut De Block la sofferenza e il disagio comportano un incremento percettivo. Nei suoi versi il sangue, uno dei temi fondamentali, «è un simbolo altrettanto forte di vita»[39], come nella intensa lirica dedicata al padre[40]:

Ik heb je niet begraven, vader,
ik sleep je jaren op mijn rug.
Toen je stierf,
vluchtte ik weg in het ritueel
van de in leven houdende herinnering.
Ik dacht: zolang er bloed is
op de keukenvloer
is leven mogelijk.
En toen de kist er was en heerlijk geurde
naar zwart en smart en veel familieleden
wist ik ze leeg of vol met stenen.
Want jij was weg,
je hield ons allen voor de gek.
En later verzon ik allerlei verhalen.
Jij was ontvoerd, beroofd van al je zinnen …
maar eens zou je verschijnen,
je eindelijk bevrijden,
want ik heb je niet begraven, vader.
Ik sleep je jaren op mijn rug.

Non ti ho sepolto padre,
ti trascino da anni sul mio dorso.
Quando moristi,
fuggii nel rituale
del ricordo che tiene in vita.
Pensai: finché c'è sangue
sul pavimento della cucina
vivere è possibile.
E quando ci fu la bara con la fragranza
di nero e di pena e molti parenti
la credevo vuota o piena di pietre.
Perché tu non c'eri,
ci prendevi tutti in giro.
E dopo mi inventai tante storie.

[39] J. VAN HULLE (a cura di), *Lungo l'alto canneto e il basso prato*, cit., p. 97.
[40] *Ivi*, pp. 98-99. Il testo originale è apparso in L. DE BLOCK, *Vader*, Yang Poëzie Reeks, 1984.

Ti avevano rapito, derubato di tutti i sensi …
ma una volta saresti comparso,
per liberarti finalmente, perché
non ti ho sepolto, padre.
Ti trascino da anni sul mio dorso.

Il pensiero non può non andare ai versi finali di un'altra lirica impregnata di preponderanza corporale, quella che il conterraneo Hugo Claus aveva dedicato alla madre, altrettanto veemente e implacabile, *De Moeder (La madre)*:

Terwijl gij elke dag te sterven staat, niet met mij
Samen, ben ik niet, ben ik niet dan in uw aarde.
In mij vergaat uw leven wentelend, gij keert
Niet naar mij terug, van u herstel ik niet.

Mentre ogni giorno stai morendo, non insieme
A me, io non sono, non sono se non nella tua terra,
In me svanisce la tua vita roteando, non torni
Verso di me, da te non guarisco.[41]

Anche nella slavista di Gent Miriam Van hee, troppo frettolosamente etichettata come rappresentante di una lirica neoromantico-aneddotica, si fanno strada emozioni e stati d'animo quali la speranza, la disillusione, il senso di solitudine ma, come per Lut De Block, anche qui i versi non sono una fuga dalla realtà, bensì una ricerca dell'altro, un tentativo di rendere il mondo come lei lo percepisce. Il suo stile, molto vicino al linguaggio parlato, è familiare, sussurrato, efficace e mai sentimentale. L'accostamento, da parte di alcuni critici, alla musica da camera non convince l'autrice che preferisce un paragone con il valzer, qui limpido come il mare descritto:

als ik zo dicht bij jou ben
wil ik altijd nog dichter
zo samen als de woorden
wind en water staan
in een gedicht over de zee
dat komt omdat het
groeit of wegebt
wat wij zijn en voelen
wat overblijft zijn

[41] H. CLAUS, *Gedichten 1948-1993*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1994, p. 192, trad. it. in *Le tracce*, F. PARIS (a cura di), Milano, Crocetti Editore, 2007,p. 51.

beelden en gedichten
waarin water wind en zee

quando sono così vicino a te
vorrei avvicinarmi sempre più
così come stanno insieme
le parole vento e acqua
in una poesia sul mare
questo perché
cresce o rifluisce
ciò che siamo e sentiamo
ciò che rimane sono
immagini e poesie
con dentro acqua vento e mare[42]

Il carattere prosaico, attento alla quotidianità e accentuato dall'uso di parole del giornalismo e della pubblicità, oltre a un sostrato intellettuale che lo induce a soffermarsi sull'essenziale, sembrano tratti distintivi dell'opera di K. Michel, pseudonimo di Michael Maria Kuijpers, di Tilburg nel Brabante Settentrionale e molto attivo anche come critico, traduttore (Octavio Paz e Michael Ondaatje) e organizzatore di eventi poetici (*Poetry International*). Nei suoi versi tuttavia, «een kruising tussen hardop denken en dromen» («un incrocio tra pensare a voce alta e sognare»), secondo la definizione dell'autore, sembra essere la lingua stessa ancora una volta l'unico vero filo rosso, con un'alternanza bizzarra e straniante di registri e associazioni, con una discontinuità tematica che esige non di rado pause di orientamento da parte del lettore[43]. D'altronde Michel indica proprio il paradosso come principio generatore di senso poetico. Ecco una sua lettura di un passo biblico, *Vers twee* (*Versetto secondo*) da una raccolta del 2003:

Bij herlezing klinkt het als
een postcoïtaal gevoel van droefenis
tohoe wa bohoe, tohoe wa bohoe
Als je het hardop herhaalt
zie je landschappen zich ontvouwen
een novemberse zandplaat in de Waddenzee
de desolate vlaktes ten zuidoosten van Glen Coe
en ga je turf ruiken, leisteen

---

[42] M. VAN HEE, *Het verband tussen de dagen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1998, trad. it. in M. GIANNOTTA-F. PARIS (a cura di), *Immutato ma irriconoscibile. Antologia di poesia fiamminga di acqua e di mare*, Roma, La città e le stelle, 2001, pp. 99, 101.

[43] Cfr. Y. T'SJOEN, *Stem en tegenstem, Over poëzie en poetica*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 2004, pp. 134-137.

twee adelende hazen in de schuur
Vijf loeizware lettergrepen
met meer gewicht dan alle elementen tezamen
tohoe wa bohoe, de aarde woest en ledig
in de Hebreeuwse tekst van Genesis een vers twee
Wat ze moeten aanduiden is onvoorstelbaar
het begin voor het begin, een toestand zo oer
dat mijn buitenwijkverbeelding slechts
tekortschietende vergelijkingen voorhanden heeft
Ook Hollywoodiaanse aardbevingen
vloedgolven, orkanen en vulkaanuitbarstingen
moeten peanuts zijn vergeleken met de horrror van toen
Misschien is de plotse stuiptrekking die
vlak voor je in slaap valt door je lichaam schrikt
een verre naschok van dat oorspronkelijke geweld
Een stuip die zegt:
er is slaap, er zijn dromen
loom drijvende, onder water wiegende
maar gedragen worden wij door geen grond.[44]

Alla rilettura sembra
la sensazione postcoitale di sconforto
tohu wa bohu, tohu wa bohu
Se lo ripeti ad alta voce
vedi paesaggi che si distendono
una secca novembrina nel Waddenzee
le distese desolate a Sud di Glen Coe
e poi annusi torba, ardesia
due lepri nobilitanti nel ripostiglio
Cinque sillabe pesantissime
con più peso di tutti gli elementi insieme
tohu wa bohu, la terra selvaggia e disadorna
nel testo ebraico della Genesi un versetto secondo
Ciò che devono indicare è inconcepibile
l'inizio prima dell'inizio, una condizione così primordiale
che la mia immaginazione marginale
dispone solo di paragoni lacunosi
Anche terremoti hollywoodiani
maree, uragani ed eruzioni vulcaniche
devono essere bruscolini paragonati all'orrore di allora
Forse l'improvvisa convulsione che ti freme
in corpo poco prima che ti addormenti
è un remoto sussulto di quell'originaria violenza
Un fremito che dice:

---

[44] K. MICHEL, *Waterstudies*, Amsterdam-Antwerpen, Augustus, 2003, pp. 8-9.

c'è il sonno, ci sono i sogni
lenti alla deriva, che dondolano sott'acqua
ma nessun terreno ci sostiene.

K. Michel si richiama a due grandi personalità in cui convivono lacerti di surrealismo, scatti di visionarietà e il concetto di poesia come atto di liberazione o autoliberazione, il poeta messicano Octavio Paz, di cui apprezza soprattutto le nozioni paradossali, come quella di 'uscita-fuga', e il poeta in lingua afrikaans Breyten Breytenbach, che combina manipolazioni linguistiche provocatorie con un grande impegno antiapartheid, noto tra l'altro per il suo motto: «Io non gioco, io cerco lo spazio di gioco», un concetto di spazio-di-gioco, *speling*, molto affine allo *Spielraum* kantiano del libero gioco delle facoltà conoscitive tra l'intelletto e la fantasia. Ed è appunto in questo spazio che si muovono il fiammingo Charles Ducal e l'olandese Thomas Möhlmann. Nel docente di nederlandese Charles Ducal (1952, pseudonimo di Frans Dumortier) si oscilla di continuo tra due poli, tra il bene e il male, tra serietà e gioco, tra scrittura classica e corposa immediatezza, tra impegno politico (contro le tendenze xenofobe del Vlaams Blok) e umorismo improvviso, scioccante, non di rado persino blasfemo. A suo modo di vedere una poesia che si rispetti «brandt als een kus, snijdt als een mes, slaat in als de bliksem […] het is tegengif tegen zo veel: banaliteit, gezwets, verdoving, overdreven ernst, conditionering, moedeloosheid, eenzaamheid, routine, stress, winterkou. Het is soms spel, soms raadsel […] soms helderheid, soms mysterie» («brucia come un bacio, taglia come un coltello, colpisce come un fulmine […] è un antidoto contro numerose cose: la banalità, le chiacchiere, lo stordimento, la serietà esagerata, i condizionamenti, lo sconforto, la solitudine, la routine, lo stress, il freddo invernale. È ora gioco, ora enigma […] ora chiarezza, ora mistero»)[45].

La ribellione alla banalità dell'esistenza quotidiana (in questa raccolta il tema è quello del matrimonio) e una ricerca spirituale molto personale traspaiono dalla lirica *Christus*:

Zondagavond. Kerken gaan weer dicht.
De zwarte knecht ledigt zijn schaal
en dooft het zuinig licht.
De Heer ziet hem naar buiten gaan.
Alleen. Hij tast in het duister rond
en ruikt de angst die is gebiecht.

[45] Parole pronunciate dal poeta durante un incontro organizzato dalla Casa delle Letterature Passaporta a Bruxelles il 28 gennaio 2010.

Zweet. De lucht van ongezonde
bezigheid, de lakens opgelicht.
De Heer neemt alle schuld op zich.
Hij kent hun maat: benepen, laf.
In dode liefde geeft hij zich:
dit is mijn bloed. Hij rukt zich af.[46]

Domenica sera. Chiudono le chiese.
Il servo nero termina il desinare
e spegne la parca luce.
Il Signore lo vede uscire.
Solo. Brancola nell'oscurità
e annusa l'ansia confessata.
Sudore. L'odore di attività
malsane, le lenzuola sollevate.
Il Signore si assume ogni colpa.
Conosce la loro misura: gretta, vigliacca.
In amore morto egli si dona:
questo è il mio sangue. Si fa una sega.

Un gioco sottile e in perenne movimento, con significati liquidi e sfuggenti, caratterizza i versi dell'olandese Thomas Möhlmann, dominati non dalla logica ma dalla lingua, poesie che prendono le mosse da situazioni quotidiane per trasportare poi il lettore in un mondo ora infido e assurdo ora grottesco e fiabesco, in cui un uomo può trasformarsi in Dio o in capra, e le donne diventano città, sciarpe o fiumi. Sono sottili e indefiniti i confini tra soggettivo e oggettivo, tra il reale e l'immaginario, come in *Rosa zegt* (*Rosa dice*):

Rosa zegt dat de heuvels paarden zijn
dat hun manen vleugels zijn en dat
ze als ze slaapt in deftige vachten boven
vergaderen en laten noteren hoe
het verder met haar moet.
Ze zegt dat de nacht op haar vader lijkt
dat zijn macht tot de sterren reikt en dat
terwijl ze slaapt het bed bij haar naar
binnen kijkt en alle meubels spreken
schande van de dingen die ze droomt.
Dat iedereen altijd vergeet hoe ze heet
dat ze stiekem scherpe dingen eet, dat
het 's ochtends soms een halfuur douchen

[46] CH. DUCAL, *Het huwelijk,* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1987, p. 52.

duurt voordat ze pap kan zeggen, dat
zegt Rosa zonder te lachen.[47]

Rosa dice che le colline sono cavalli
che le loro criniere sono ali e che
quando dorme loro si riuniscono di sopra
in mantelli solenni e fanno notare cosa
deve fare lei adesso.
Dice che la notte somiglia a suo padre
che la sua forza arriva fino alle stelle e che
mentre dorme il letto viene a guardare
dentro da lei e tutti i mobili si
indignano per le cose che lei sogna.
Che tutti si dimenticano sempre come si chiama
che mangia cose pepate di nascosto,
che al mattino qualche volta ci vuole mezz'ora
di doccia prima che possa dire pappa, questo
dice Rosa senza ridere.

Lo straniamento e il paradosso sono caratteristiche fondamentali anche nell'opera dello scrittore e saggista fiammingo Stefan Hertmans, profondo conoscitore della cultura e della poesia europea. Notevole è il suo contributo alla riflessione sul ruolo dell'intellettuale nella società moderna. I suoi versi, da cui trapela una ricerca rimbaudiana dello scardinamento ragionato di tutti i sensi, sono percorsi da forze mobili: tutto è movimento, dinamismo, intertestualità. Secondo alcuni critici lo sfoggio di erudizione e il flusso di idee e immagini è eccessivo, e non manca in effetti un'indubbia cadenza criptica, tuttavia non si può non riconoscere a Hertmans una straordinaria abilità nel catalizzare pensieri e associazioni, con scarti continui e sottili dal momento analitico a quello creativo. Al lettore si chiede di oltrepassare il livello del racconto e cercare nessi non tradizionali, come nella lirica *Dingen* (*Cose*):

Bij voorkeur in jonge doden
slaapt een witte wrok,
bewaker van een aan brandende hagen
gerijpte onnoembare vrucht;

er is geen haast in de cocon,
al plooit adem zich rond
verstikkende scharnieren;

[47] T. MÖHLMANN, *De vloeibare jongen*, Amsterdam, Prometheus, 2005, p. 10.

in het gewichtloos, toonloos wachten,
terwijl met wit zeil en gezouten wind,
de pekel van het licht nog in de reven,
de uitverkoren namen zinken,
ligt ook de oever aan de lucht.

Bij voorkeur in dode gezichten,
bleek, met aan hun zuur getuite monden
de wrok van porie en gewricht –

iets minder roes,
en elke dag iets
meer obsessie.

Soprattutto nei giovani morti
dorme un bianco rancore,
guardiano di un frutto indicibile maturato
in roveti ardenti;

non ha fretta il bozzolo,
benché il fiato si pieghi attorno a
cardini soffocanti;

nell'attesa lieve, senza suono
mentre con vela bianca e vento salato,
la salamoia della luce persistente nei terzaruoli,
i nomi favoriti cadono,
Anche la riva è nell'aria.

Soprattutto nei giovani visi,
pallidi, con sulle bocche acidamente appuntite
il rancore di pori e giunture -

un po' meno ebbrezza.
e ogni giorno un po'
più ossessione.[48]

Riguardo agli accostamenti col postmodernismo Hertmans non lascia adito a dubbi[49]:

---

[48] S. HERTMANS, *Bezoekingen*, Amsterdam, Meulenhoff, 1988. Per un'interessante analisi di questa poesia, come una delle chiavi interpretative della lirica dell'autore fiammingo, si veda B. VERVAECK, *Stefan Hertmans. Dingen* in R. DUHAMEL (a cura di), *Van aangezicht tot aangezicht. Modelinterpretaties moderne lyriek*, Leuven-Apeldoorn, Garant, 1991, pp. 202 ss. Per la traduzione italiana di Giorgio Faggin si veda G. FAGGIN-G. NADIANI (a cura di), *Poesia fiamminga contemporanea*, cit., p. 63.

> Da tempo ho preso le distanze dall'inutilizzabile termine 'postmoderno'. Non perché sia così insensato, ma in quanto ciò che nel campo degli studi letterari si vuole indicare con tale termine è talmente onnipresente ed evidente che non ha alcun senso usarlo. Non è semplicemente concepibile nessuna letteratura vitale senza un contesto 'over the edges'…

La poesia di un autore sempre visto come esponente di spicco del postmodernismo in lingua nederlandese, Peter Verhelst, per lo stesso Hertmans è criticamente intelligente, e si basa in parte su un «bluff intuitivo, sull'effetto giusto al momento giusto, sulla forza bruta con cui ti arrivano immagini, frammenti e situazioni»[50]. I versi dello scrittore e drammaturgo Verhelst sono geneticamente recalcitranti a nozioni quali unità e comprensibilità, manifestano sovente tratti barocchi e sensuali, sono pervasi da atmosfere visionarie e apocalittiche e alludono di continuo alla letteratura, alle arti visive, alla danza, alla musica, al teatro e alla mitologia. Nella raccolta *Verhemelte* (1996, *Palato*), un testo poetico situato in una sorta di *cyberspace* e costituito da una fitta serie di associazioni e collegamenti che spetta al lettore eventualmente attivare[51], i motivi e le parole che tornano con cadenze ossessive sembrano annullarsi ripetutamente a vicenda. Tutto nell'universo linguistico dell'autore, i personaggi, le cose e il linguaggio, denota impulsi autodistruttivi. La sottile linea rossa che attraversa questa raccolta è la frase: «Kan de taal zelfmoord plegen» («la lingua può suicidarsi?»). Anche il suo *Icaro* è sospeso tra un'eterea speranza e un viscerale incenerimento[52]:

> Zoals het opklimmen tussen twee bergflanken
> van een jongenslichaam iets heeft van een jongen
> die tussen twee spiegels met gewichten staat te zeulen
> en ondertussen droomt van een spierenharnas
> dat hem naar de zon kan dragen, is het
> even zinloos, even vergeefs te verwachten
> dat iemand met een hamertje zacht op de kamermuren klopt
> op zoek naar geheimen; zelfs 's nachts,
> als het getik hoorbaar is van die metronoom
> naast de dwangmatige, verchroomde spieren
> verkeert die jongen in de onmogelijkheid

---

[49] Y. T'SJOEN, *Stem en tegenstem*, cit., p. 87.

[50] S. HERTMANS, *Schaamteloos frummelen aan het sublieme: de 'zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst*, «De Gids», CLX, 1997, pp. 22-34, p. 28.

[51] Per un'analisi più affrofondita cfr. T. VAESSENS-J. JOOSTEN, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen, Vantilt, 2003, pp. 175-195.

[52] P. VERHELST, *Verhemelte*, Amsterdam, Prometheus, 1996, p. 29.

boven zijn lichaam uit te stijgen en tegelijkertijd
dat lichaam vuur te laten vatten.

Come l'ascesa tra i fianchi della montagna
del corpo di un ragazzo ha qualcosa di un ragazzo
che trascina pesi tra due specchi
e nel frattempo sogna una corazza di muscoli
che possa portarlo verso il sole, così è
altrettanto insensato, altrettanto vano aspettarsi
che qualcuno con un martelletto bussi piano
sui muri in cerca di segreti; persino la notte,
quando si ode il ticchettio di quel metronomo
accanto a muscoli cromati, compulsivi
quel ragazzo si trova nell'impossibilità
di elevarsi al di sopra del suo corpo e nel contempo
di far prendere fuoco a quel corpo.

Dall'impossibilità di pervenire a un realismo univoco e dalla consapevolezza della sostanziale inafferrabilità del mondo prende le mosse anche l'altro fiammingo Erik Spinoy, docente universitario e raffinato intellettuale, che si richiama non di rado ai grandi esempi della letteratura (Hölderlin, Rilke, Valéry, Van Ostaijen, Wallace Stevens) e della pittura (Brueghel). Nelle sue composizioni filosofia e linguaggio (l'autore preferisce la contrapposizione razionalità-intuizione) si sovrappongono di continuo, ma la minaccia del cerebralismo viene sventata dal dominio della struttura formale e da uno spiccato senso della misura e dell'ironia. Nella raccolta *Boze wolven* (2002, *Lupi malvagi*), in cui il motivo della 'condizione umana' del lupo viene sviscerato mediante molteplici chiavi metaforiche, Spinoy attinge indifferentemente dalla Bibbia, dal filosofo e poeta Ralph Waldo Emerson, dalla poetessa americana Emily Dickinson e dalle serie televisive *The Sopranos* e *X-files*, per esporre una serie di riflessioni etiche ed estetiche, come nella seguente lirica[53]:

Soms zit er in een wolvenlijf
een blinde automaat
die zich herhaalt en
slaat en slaat

een dolgedraaide hamer
hartkamer

[53] E. SPINOY, *Boze wolven*, Amsterdam, Meulenhoff, 2002; trad. it. in J. VAN HULLE (a cura di), *Lungo l'alto canneto e il basso prato*, cit., p. 129.

zenuwtrek
of metronoom

die beukt
totdat het niet meer jeukt

tot het niet meer fijn is
maar ook geen pijn meer doet.

Talvolta c'è in un corpo di lupo
un automa cieco
che si ripete e
colpisce e colpisce

un martello demente
ventricolo cardiaco
tic della mente
o metronomo

che incede
finché più non prude

finché non è più piacevole
ma nemmeno crudele.

Lavori in corso

Se l'ulteriore abbassamento della lingua poetica e una presenza più massiccia del massmediale non sono certo prerogative esclusive degli autori in lingua nederlandese, a questi ultimi va riconosciuta comunque una notevole abilità nell'assimilare e nel rielaborare le nuove forme della comunicazione giovanile, che assegnano un ruolo ben più rilevante agli aspetti visivi e sonori. I poeti olandesi e fiamminghi inoltre, superata la fase postmoderna che mirava a privare di 'profondità' ogni materiale di tipo linguistico e culturale[54], sono particolarmente attenti al contesto europeo, rinsaldano il secolare e peculiare legame con le arti figurative e non demonizzano il dominio della forma o delle connotazioni estetiche – basti pensare al recupero del sonetto e della versificazione classica – né perdono di vista la specificità della dimensione letteraria, l'elemento linguistico (*talig*) in sé, al quale anzi non di rado si affidano quasi

[54] F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, pp. 27, 29.

fosse l'ultimo baluardo contro il deragliamento in un incomprensibile caos. Tale atteggiamento di apertura e di confronto formale e tematico senza radicali preclusioni implica, come abbiamo visto, da un lato la 'riscoperta' di musica, teatro (con la sua lingua verbo-gestuale) e arti visive, in un mascheramento che sembrerebbe negare in qualche modo la specifica identità poetica, dall'altro una vivace ripresa della scorrevolezza e della narratività, accompagnata in alcuni casi dal recupero di elementi (neo)romantici[55], una tendenza manifestatasi già partire dagli anni Settanta e consolidatasi in seguito. Questo stimolante mix di classicità e sperimentazioni, di impegno sociale e fuga dalla realtà, rinvigorito da una ricca intertestualità, genera un quadro forse confuso, ma ricco di fermenti ed esiti inattesi.

[55] Sul contesto che ha reso possibile questa ripresa di temi romantici si veda AA.VV., *Romantiek in de hedendaagse Europese Poëzie*, Leuvense Schrijversaktie, 1983.

GERRIT VAN OORD

ETTY HILLESUM (MIDDELBURG 1914 – AUSCHWITZ 1943) SCRITTURA E SPIRITUALITÀ NEI DIARI E NELLE LETTERE

Scrivere e credere

Etty Hillesum abitò dal 1937 al 1943 al numero 6 della Gabriel Metsustraat, nei pressi del Museumplein ad Amsterdam. Nel cortile di questa casa si trovava un gelsomino che Etty vedeva dalla finestra. La seguente citazione, un passo piuttosto celebre, fa parte di un testo scritto il 1° luglio 1942, ora incluso nel nono quaderno dei diari[1]. Ne è protagonista il gelsomino bianco, simbolo dell'amore divino[2], che contrasta fortemente con la parola 'Polonia', sinonimo del male incarnato dal nazionalsocialismo. Il gelsomino acquisisce in questo passo lo status di metafora letteraria, stando a raffigurare una giovane sposa innocente sulla quale incombe un futuro oscuro e minaccioso. Etty Hillesum utilizza la metafora per giustificare la sua scelta in favore della luce e della fede in Dio:

> 's middags kwart over 4.
> Zon in deze serre en een lichte wind door de witte jasmijn. Zie je wel, nu is er weer een nieuwe dag voor me begonnen, de hoeveelste, sinds vanochtend 7 uur? Ik blijf nog 10 minuten bij die jasmijn en dan op de ons gepermitteerde fiets naar mijn vriend, die 16 maanden in mijn leven is en van wie het is of ik hem al 1000 jaar ken en die plotseling soms weer zo nieuw voor me is, dat m'n ademhaling van verwondering even stilstaat. O ja, die jasmijn. Hoe is het toch mogelijk mijn God, hij staat daar ingeklemd tussen de verveloze muur van de achterburen en de garage. Hij kijkt heen over het platte donkere modderige dak van de garage. Tussen dat grauw en dat modderige donker is hij zó stralend, zo ongerept, zo uitbundig en zo teer, een overmoedige jonge bruid, verdwaald in een achterbuurt. Ik begrijp niets van die jasmijn. Dat hoef je ook niet te begrijpen. Men kan nog best in deze 20ste eeuw in Wonderen geloven. Dit is een wonder. En ik geloof in God, ook als de luizen me binnenkort hebben opgevreten in Polen. Die jasmijn, ik ben sprakeloos over

---

[1] La citazione è tradotta, ma con omissioni, in: E. HILLESUM, *Diario 1941-1943. A cura di J. G. Gaarlandt*, trad. C. PASSANTI, Milano, Adelphi, 1985, pp. 135-136. Le parti mancanti sono state reintegrate.

[2] A. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e di piante,* Milano, Mondadori, 1999, pp. 372-374.

> die jasmijn. Hij staat er al heel lang, maar nu pas begin ik sprakeloos over hem te worden. [3]
>
> pomeriggio, le quattro e un quarto
> Il sole illumina questa veranda e un vento lieve accarezza il gelsomino. Vedi dunque, un altro giorno è appena cominciato per me – quanti ne sono trascorsi da stamattina alle 7? Indugio ancora 10 minuti nell'osservare il gelsomino e poi, sulla bicicletta che non ci è stata requisita, vado dal mio amico, che è presente nella mia vita da 16 mesi e mi sembra di conoscere da 1000 anni – anche se a volte mi appare in una luce così nuova e meravigliosa da togliermi il respiro. Sì, il gelsomino. Come è possibile, mio Dio, se ne sta là stretto tra le mura dei vicini e il garage, e vede davanti a sè il tetto piatto, scuro e fangoso del garage. In mezzo a quel grigio, spento color di melma è così radioso, così incontaminato, così esuberante e così delicato come una giovane sposa temeraria che si sia persa nei bassifondi. Qualcosa di assolutamente incomprensibile. Del resto, non c'è alcuna necessità di capire. Si può benissimo credere nei Miracoli, in questo 20° secolo. Questo è un miracolo. E io credo in Dio, anche se tra poco in Polonia i pidocchi mi avranno divorata. Quel gelsomino, quel gelsomino mi fa restare senza parole. È da tempo che si trova là, ma comincia a farmi restare senza parole solo adesso.

La citazione contiene due elementi che si sono rivelati essenziali per la fortuna dell'opera di Etty Hillesum: il talento di scrittrice e la sua spiritualità. La scrittura e l'evoluzione spirituale vi sono intimamente intrecciati. La Hillesum ha espresso verbalmente l'evoluzione della sua personalità più intima in un diario la cui esistenza va attribuita al caso, poiché è *communis opinio* che il suo terapeuta e psicochirologo[4] d'ispirazione junghiana, Julius Spier – indicato come 'il mio amico' nella citazione – le avesse consigliato, in quanto parte integrante della terapia che seguiva presso di lui, di tenere un diario.

Su questo diario è necessaria una precisazione. Etty Hillesum aveva messo in conto la possibilità di sopravvivere alla deportazione e aveva perciò fatto in modo che i suoi quaderni arrivassero a un amico, il narratore Klaas Smelik. Il figlio di quest'ultimo, il professor Klaas A.D. Smelik, riuscì – coro-

---

[3] *ETTY. De nagelaten geschriften van Etty Hillesum 1941-1943,* onder redactie van K.A.D. SMELIK. Tekstverzorging door G. LODDERS en R. TEMPELAARS, Amsterdam, Uitgeverij Balans, 2008[5] (1986[1]), pp. 483-484. L'opera è una meritoria edizione critica che raccoglie gli scritti di Etty Hillesum. Citato come *ETTY*.

[4] La psichochirologia – disciplina inventata dallo stesso Spier, che aveva anche studiato con Carl Gustav Jung – si occupa dello studio delle mani a scopo di dedurne informazioni sul carattere della persona e suggerire una terapia. Cfr. J. SPIER, *Le mani dei bambini. Introduzione alla psicochirologia*, trad. R. CONTINO, Palermo, Nuova Ipsa Editore, 1998.

nando in tal modo gli sforzi del padre – a far pubblicare nel 1981 ad Amsterdam l'ormai celeberrima antologia di scritti della Hillesum[5]. Va detto tuttavia che, qualora l'autrice fosse sopravvissuta alla Shoah, certamente non avrebbe pubblicato i diari nella forma che è stata data alle stampe e che noi conosciamo oggi.

I profughi, l'occupazione e la Shoah olandese

I Paesi Bassi avevano accolto le vittime dell'antisemitismo, in particolare gli ebrei fuggiti dalla Spagna e dal Portogallo, già alla fine del Cinquecento. Il flusso migratorio degli ebrei askenaziti, che provenivano dalla Russia, era invece iniziato negli ultimi decenni dell'Ottocento. Alcune comunità ebraiche si erano distinte, nel corso dei secoli, per spirito di iniziativa e capacità imprenditoriali: alla ricchezza economica e culturale di Amsterdam avevano contribuito per esempio soprattutto gli ebrei originari della penisola iberica. Le positive esperienze del passato non ebbero però alcuna influenza sulla politica del governo olandese del periodo 1933-1934, l'epoca nella quale l'antisemitismo tedesco si fece sentire in modo violento e crescente. Il governo olandese assunse una posizione attendista, motivata dal desiderio di non mettere in pericolo gli interessi commerciali condivisi con il potente vicino. Quando giunsero nel Paese alcune migliaia di profughi ebrei tedeschi, ci si aspettava che costoro vi sarebbero rimasti solo per qualche tempo. Questa si rivelò tuttavia un'illusione, poiché il loro numero non fece che crescere provocando un inasprimento dei provvedimenti presi dalle autorità. L'esempio di una famiglia emigrata ad Amsterdam è quella di Anne Frank, il cui padre Otto decise di stabilirsi con l'azienda di famiglia nella città dove fu redatto il diario di guerra probabilmente più conosciuto al mondo[6]. Ottenere il visto per l'Olanda divenne in seguito sempre più difficile e ciò fece aumentare la massa dei profughi illegali. Nel maggio del 1938, la polizia di frontiera bloccò gli ingressi nel Paese.

Il governo olandese non volle che i profughi ebrei si integrassero nella società e nell'economia, e ritenne inoltre la comunità ebraica olandese responsabile della gestione del problema dell'immigrazione ebraica dalla Germania sia dal punto di vista economico che morale. Gli ebrei olandesi

---

[5] Klaas A.D. Smelik è il fondatore e il Direttore dell'EHOC, Etty Hillesum Onderzoekscentrum, presso l'Università di Gand in Belgio: cfr. www.ehoc.ugent.be

[6] A. FRANK, *Diario. L'alloggio segreto, 12 giugno 1942-1° agosto 1944*, O. FRANK-M. PRESSLER (a cura di), postf. N. GINZBURG, trad. L. PIGNATTI, Torino, Einaudi, 2009.

dovettero dunque prendersi cura dei profughi mediante le proprie organizzazioni di volontariato e reperire i fondi necessari a sostenere i notevoli costi dell'intera operazione. Un compito che fu reso ancora più gravoso, negli anni 1940-1943, dall'occupazione nazista nonché dalle persecuzioni e deportazioni messe in atto dai tedeschi.

Per contrastare la dispersione nel paese degli ebrei non olandesi, il governo decise l'istituzione nel 1939 di un unico punto di raccolta: il Campo Centrale per i Profughi di Westerbork, dal nome del paese situato nelle vicinanze. Nel mese di ottobre vi giunsero i primi abitanti, tutti ebrei tedeschi.

La persecuzione degli ebrei e il conseguente problema dei profughi costituisce da sempre una parte rilevante nell'esistenza del popolo della diaspora. Per quanto riguarda Etty Hillesum, è sufficiente menzionare due persone: la madre Riva (Rebecca) Bernstein (1881–1943) e il già citato Julius Spier (1887–1942) che entrò nella sua vita all'inizio del 1941. La madre era emigrata ad Amsterdam nel 1907 da Suraž (regione di Brjansk), in Russia, per sottrarsi all'antisemitismo zarista che, a partire dal 1880, era ripetutamente sfociato in *pogrom* e persecuzioni che avevano provocato un gran numero di vittime, rendendo la sopravvivenza degli ebrei russi, nei decenni precedenti lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, di fatto impossibile. Julius Spier era invece arrivato ad Amsterdam all'inizio del 1939 per sfuggire alla minaccia mortale costituita dall'antisemitismo tedesco.

Durante la Prima Guerra mondiale, i Paesi Bassi avevano assunto una posizione di neutralità e, nel settembre del 1939, il governo annunciò che tali sarebbero rimasti anche nel nuovo conflitto. La loro neutralità non venne tuttavia rispettata a lungo, poiché le truppe della Wehrmacht colpirono di sorpresa, entrarono nel Paese il 10 maggio del 1940 e lo occuparono in pochi giorni: il 15 maggio l'Olanda capitolava. La resistenza della parte sud-occidentale, la provincia della Zelanda, ebbe fine a seguito del bombardamento di Middelburg – la città dove Etty Hillesum era nata il 15 gennaio del 1914 – del 17 maggio.

Hitler nominò plenipotenziario l'austriaco Arthur Seys-Inquart, che fu coadiuvato da quattro commissari-generali: il Paese ebbe così *de jure* un 'governo' civile, a differenza per esempio della Francia e del Belgio, che vennero governati da militari della Wehrmacht. Quattro dei cinque alti gradi delle SS erano austriaci e avevano esperienza nella gestione della cosa pubblica; tutti e cinque erano fanatici antisemiti.

Nel corso del 1942 divenne chiaro che la guerra non sarebbe finita in tempi brevi, e l'approccio moderato del plenipotenziario si trasformò in una politica di coercizione e sfruttamento a favore della macchina bellica tedesca.

A portare molti adulti olandesi in Germania fu in particolare il lavoro forzato, il cosiddetto *Arbeitseinsatz*. Nello stesso anno iniziò anche la deportazione degli ebrei presenti in Olanda.

Con l'arrivo al potere del plenipotenziario Seyss-Inquart le politiche antisemite del Terzo Reich, che erano già state adottate nell'intera Europa occupata, colpirono anche gli ebrei olandesi. Quella che nel linguaggio nazista veniva denominata la 'soluzione' del problema ebraico venne perseguita, dopo l'invasione, in modo rapido ed efficace. Anche se inizialmente si procedette con una certa cautela, i diversi provvedimenti vennero attuati con misura ma anche con risolutezza. Il plenipotenziario non incontrò resistenze significative negli alti funzionari che rappresentavano il governo olandese in esilio: alcuni di costoro scelsero anzi la strada della collaborazione. Seyss-Inquart e i suoi uomini poterono dunque preparare in tutta tranquillità la sistematica deportazione della stragrande maggioranza degli ebrei, olandesi e non, verso i campi di sterminio nell'Europa dell'Est. La loro politica può essere riassunta essenzialmente in tre punti: isolamento, privazione dei diritti civili ed esproprio dei beni; sradicamento e trasloco forzato dalle province ad Amsterdam; trasporto da Amsterdam a Westerbork e da lì alla destinazione finale, i campi di sterminio di Auschwitz e Sobibor o, in misura assai minore, a quelli di Bergen-Belsen o di Theresiënstadt.

Etty Hillesum: scrivere a partire dall'interiorità

Gli scritti di Etty Hillesum – diari e lettere – possono essere considerati il risultato di una 'scrittura autobiografica'. Questo concetto è corrente nella disciplina letteraria che studia il genere dell'autobiografia. In tale tipologia di testi è predominante l'uso dei pronomi 'io' e 'tu', la scelta del presente indicativo (per il presente e il futuro), l'indicazione precisa del tempo e del luogo della scrittura, la preferenza accordata ai verbi performativi e servili e infine l'impiego dei vocaboli che si riferiscono alla situazione personale del soggetto scrivente, ai suoi sentimenti e alle sue convinzioni: tutti elementi presenti negli scritti di Etty Hillesum, a eccezione delle due lettere da Westerbork. Collocare i suoi testi nell'ambito del genere dell'autobiografia non significa affatto considerarli tali, e tanto meno si intende minimizzarne il contenuto religioso, psicologico o etico-filosofico.

Nessuno mette in dubbio che la Hillesum pensasse di intraprendere la carriera di scrittrice. Le prime – e ultime – annotazioni che ne dimostrano il talento vennero infatti pubblicate clandestinamente nell'autunno del 1943.

Sono due lunghe missive da Westerbork, redatte rispettivamente nel dicembre del 1942 e alla fine dell'agosto del 1943, e pubblicate in un'edizione clandestina su iniziativa della resistenza olandese. Costituiscono due documenti di particolare interesse che, insieme al diario del giornalista Philip Mechanicus, ci consentono di ricostruire gli avvenimenti accaduti a Westerbork in quel periodo. Si tratta, in entrambi i casi, di appunti presi durante la detenzione e non, per citare lo storico Jacques Presser, di «ricordi trascritti successivamente, basati sempre e comunque su valutazioni posteriori» («achteraf opgestelde herinneringen, die immers altoos op herwaardering berusten»[7]). Le lettere di Etty Hillesum, nascoste com'erano tra un'altra lettera, un testo del curatore e due illustrazioni, non attirarono tuttavia su di sé particolare attenzione: la loro autrice rimase dunque anonima. Un simile guscio protettivo venne rimosso nel dopoguerra. Le due missive furono dunque riedite nel 1959 e di nuovo, con un'introduzione di David Koning[8], nel 1962. Occorre ricordare come questa fonte sia stata ampiamente utilizzata da Jacques Presser e Lou de Jong, i due maggiori storici della Shoah olandese.

Questo fatto contraddice l'opinione corrente secondo la quale Etty Hillesum, nei decenni che seguirono il secondo conflitto mondiale, era stata dimenticata del tutto, anche se è vero che conobbe la grande popolarità postuma solo a seguito della pubblicazione dell'antologia *Het verstoorde leven. Dagboek van Etty Hillesum 1941-1943* (La vita interrotta. Diario di Etty Hillesum 1941-1943), che ebbe inizialmente luogo in Olanda e poi, grazie al rapido susseguirsi delle numerose traduzioni, riscosse un successo internazionale. La versione italiana, dal titolo *Diario 1941-1943*, è del 1985. Il titolo è leggermente fuorviante, poiché il diario non va oltre l'ottobre del 1942. La menzione dell'anno '1943' è giustificata da alcune lettere che furono aggiunte alla selezione effettuata dall'editore Jan-Geurt Gaarlandt. Nel 1990 è uscita in italiano una selezione delle lettere (*Lettere 1942-1943*), che erano state pubblicate in Olanda nel 1982 con il titolo *Het denkende hart van de barak. Brieven*

---

[7] PH. MECHANICUS, *In Dépôt. Dagboek uit Westerbork*, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1964. Jacob Presser, storico della persecuzione degli ebrei in Olanda (J. PRESSER, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940-45*, 's Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1965, 2 voll.), è noto anche come romanziere grazie soprattutto a *De nacht der Girondijnen* (1957), un romanzo che venne tradotto in italiano da Primo Levi: J. PRESSER, *La notte dei girondini*, trad. P. LEVI, Milano, Adelphi, 1976.

[8] La prima pubblicazione ebbe luogo nel periodico letterario «Maatstaf. Maandblad voor de Letteren», VII, 1, 1959,, pp. 3-41. Nel 1962 seguì una pubblicazione in volume: *Twee brieven uit Westerbork van Etty Hillesum*, intr. D. KONING, Den Haag, Bert Bakker/Daamen, 1962.

van Etty Hillesum[9] (Il cuore pensante della baracca. Lettere di Etty Hillesum). Mentre quindi in un primo momento la Hillesum era nota soltanto come autrice delle due lettere da Westerbork e veniva pertanto collocata nel contesto storico-letterario della Shoah olandese, è solo a partire dal 1981 che l'aspetto della sua spiritualità divenne predominante, rendendola un'autrice conosciuta e amata dai lettori e dalle lettrici di tutto il mondo.

Con l'eccezione delle due lettere da Westerbork e pubblicate già nell'autunno del 1943, tutte le altre a noi pervenute hanno un carattere prevalentemente privato. In questa sede ci occuperemo solo delle due che riguardano Westerbork. La prima fu scritta nel dicembre del 1942; colpita da una malattia, Etty Hillesum aveva lasciato il campo da qualche giorno. Fino ad allora vi aveva trascorso complessivamente sei settimane. L'intento dichiarato è di raccontare alle due sorelle rimaste ignote, alle quali la lettera è destinata, lo svolgersi della vita nel lager. Nella lettera, l'autrice ne descrive l'organizzazione e la quotidianità degli internati, mostrandosi nel contempo piena di dubbi riguardo la propria capacità di narrare le vicende del campo. Si tratta di dubbi inerenti sia il contenuto che la sua capacità di scrivere.

La seconda lettera[10] su Westerbork fu scritta otto mesi dopo. Lo scenario è radicalmente cambiato: Etty Hillesum non si trova più nella sua stanza ad Amsterdam ma è un'internata nel campo di transito. Nella lettera racconta ai suoi amici di Amsterdam, rimasti nella casa della Gabriël Metsustraat, il trasporto del 24 agosto 1943 in uno stile chiaro e limpido, senza esitazioni di sorta. Lo scritto è diviso in due parti organiche. Nella prima Etty Hillesum racconta il suo giro per la baracca dell'ospedale femminile che le è stata affidata con il compito, in quanto assistente sociale alle dipendenze del Consiglio Ebraico di Westerbork, di fornire sostegno morale e materiale alle donne e ai bambini in partenza. Descrive in modo commovente la tragica vicenda di una decina di donne che, insieme ai loro bambini, molti dei quali malati, stanno per essere deportate ad Auschwitz-Birkenau. Nella seconda parte della lettera leggiamo la sua dettagliata testimonianza relativa al carico e alla partenza del convoglio. La Hillesum e il giornalista Philip Mechanicus, si trovano in una baracca dalla quale osservano il treno, «il serpente» («de

---

[9] *Het denkende hart van de barak. Brieven van Etty Hillesum*, intr. J.G. GAARLANDT, Haarlem, De Haan, 1983.

[10] Cfr. G. VAN OORD, *Two Voices from Westerbork: Etty Hillesum and Philip Mechanicus on the Transport from Camp Westerbork on 24 August 1943* in K.A.D. SMELIK-R. VAN DEN BRANDT-M.G.S. COETSIER (a cura di), *Spirituality in the Writings of Etty Hillesum. Proceedings of the Etty Hillesum Conference at Ghent University, November 2008. Supplements to The Journal of Jewish Thought and Philosophy*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 313-334.

slang»), come lo chiama quest'ultimo, fermo lungo la strada asfaltata che divide il campo in due[11]. Vedono caricare sui vagoni merci un enorme numero di malati, donne, bambini, anziani. Mentre la prima parte della lettera descrive la disperazione delle madri, la seconda fornisce gli sconcertanti dettagli del modo in cui agiscono il boia nazista e i suoi 'complici ebrei' – per la maggior parte profughi ebrei tedeschi che, arrivati a partire dall'autunno del 1939, costituiscono lo *staff* incaricato di organizzare lo svolgimento delle partenze dei convogli e si guadagnano in tal modo la permanenza nel lager. Non di rado, peraltro, una permanenza di breve durata che faceva inoltre il gioco della politica nazista volta alla totale eliminazione degli ebrei europei.

Veniamo ora agli scritti diaristici. I dieci diari che ci sono pervenuti furono redatti da sabato 8 marzo 1941 a martedì 13 ottobre 1942; i quaderni sono numerati da 1 a 11, ma il settimo non è mai stato ritrovato. Mentre si può dire che le lettere formino ognuna un testo a sé, avendo ciascuna il suo destinatario, una data e infine l'atto di recapito, il diario presente di sicuro una maggiore frammentarietà, sebbene non vi manchino alcuni elementi di continuità costituiti da certe tematiche, la cui presenza si rivela costante. Le tematiche che si caratterizzano per una notevole continuità sono per esempio il processo creativo dello scrivere, il proprio universo interiore considerato dal punto di vista psicologico e morale, il divino nei suoi vari aspetti. Moltissime sono le persone – per esempio Julius Spier, i genitori e fratelli, le molte amiche e amici – menzionate e numerosissimi gli argomenti affrontati: noi circoscriveremo tuttavia la nostra analisi a quelli appena ricordati. Leggendo il diario è difficile non avere l'impressione di un testo contraddistinto da un'accentuata frammentarietà. Le osservazioni su se stessa si interrompono non di rado per lasciar spazio a lunghe citazioni da opere poetiche, narrative o saggistiche: citazioni da poesie e lettere di Rainer Maria Rilke, testi di Dostoevskij e passi della Bibbia, trattati religiosi, filosofici o di psicologia si alternano a osservazioni sul proprio corpo, a riflessioni su familiari e amici, talvolta anche a commenti critici sui fratelli e ad affermazioni puerili sulla madre. Per il padre non ha che parole di stima e profondo affetto. Le centinaia di citazioni sono spesso in tedesco, come i concetti chiave presi in prestito dai poeti o dai filosofi. Sullo sfondo si stagliano le vicende del paese occupato dai nazisti la crescente angoscia per la persecuzione antisemita, che colpirà lei e i suoi cari nel corso del 1943. Tutto questo materiale, raccolto in dieci quaderni riempiti con una calligrafia fittissima, avrebbe dovuto costituire, come Etty Hillesum aveva annunciato più volte, la fonte a cui attingere

[11] PH.. MECHANICUS, *In Dépôt*, cit., pp. 22-23, 70, 89, 273, 276.

una volta che, nel dopoguerra, avesse intrapreso la carriera di scrittrice. Quello che aveva preso le mosse dal suggerimento del suo amico e terapeuta Spier, inteso come cura e approfondimento di sé, si era sviluppato in modo tale da diventare una miniera di informazioni sulla stessa Hillesum, sul suo mondo interiore ma anche sui suoi cari, sugli amici e le amiche, sulle loro vite e sui loro pensieri. Alla base di tutto ciò stava il conflitto interiore – quella confusione di cui parla nella prima pagina del diario che l'aveva portata all'incontro, in fondo casuale, con Spier – che le impediva di dar forma al suo straziante desiderio di scrivere. Innumerevoli sono i passi del diario nei quali pone la questione della scrittura; qualche volta, affinché le conceda il dono della parola, arriva addirittura a invocare Dio.

La svolta ha luogo solo quando la giovane ebrea si trova definitivamente internata nel campo di Westerbork. Là, con la famosa lettera del 24 agosto 1943, nasce la scrittrice Etty Hillesum. Il testo rappresenta un punto d'arrivo che sarebbe stato temporaneo per qualsiasi autrice. Per Etty Hillesum fu invece il definitivo punto d'arrivo, giacché venne assassinata dai feroci nemici del popolo ebraico.

Evoluzione spirituale e immagine di Dio

Per raccontare la storia di Etty Hillesum, utilizzeremo due concetti fondamentali: la scrittura e la spiritualità. Il suo diario è un bell'esempio del modo in cui il tornare in sé, la ricerca del sé o della propria soggettività, utilizzando la scrittura e producendo testi destinati a un uso privato, possano condurre a un'immagine di Dio di carattere individuale e immanente. La scrittura autobiografica in circostanze estreme – come la guerra o la reclusione – non porta di per sé all'evocazione di una tale immagine di Dio. Il rapporto tra questi due elementi simbiotici strutturali, onnipresenti nel testo, potrebbe essere definito 'intimità letteraria'.

Tale rapporto non è da considerarsi causale. Mentre il desiderio di scrivere nasce dall'interno, è di lunga data, contraddistingue il diario fin dall'inizio e va considerato pertanto l'elemento interiore, l'elemento divino è invece di carattere esterno, poiché comincia ad apparire solo nel corso della stesura del testo. Questo secondo elemento acquisisce un rilievo sempre maggiore nel mondo interiore di Etty Hillesum mano a mano che costei procede alla stesura del diario. Il processo dello scrivere mette in moto un movimento di interiorizzazione del divino che si concretizza in un 'dialogo' con Dio. Al diario, che è per sua natura un dialogo con il sé, l'autrice aggiunge

un livello. Dal punto di vista dell'analisi letteraria si potrebbe affermare che la scrittrice, nell'ambito del suo testo, inizia un dialogo con un nuovo 'personaggio'; mentre in precedenza lo scrivente coincideva con il personaggio, cioè con lei stessa, adesso l'autrice del diario ha creato un personaggio con il quale inizia un dialogo, al quale si rivolge in quanto altro. Il 15 luglio 1942 scrive una frase memorabile sulla preghiera: «Quando prego, non prego mai per me stessa ma sempre per gli altri, oppure dialogo in modo pazzo, infantile o serissimo con la parte più profonda di me, che chiamo per comodità Dio» («Als ik bid, bid ik nooit voor mezelf, altijd voor anderen of ik houd een dolzinnige of kinderlijke of doodernstige dialoog met dat allerdiepste, dat ik gemakshalve maar God noem»[12]). In una lettera a Henny Tideman del 18 agosto 1943, definisce la propria vita ponendola in stretto rapporto con Dio: «La mia vita è diventata un ininterrotto colloquio con te, mio Dio, un unico grande colloquio […] Io non ti sto combattendo, mio Dio, tutta la mia vita è un grande colloquio con te» («Mijn leven is geworden tot één ononderbroken samenspraak met jou, mijn God, één grote samenspraak [...] Ik vecht niet met jou, mijn God, mijn leven is één grote samenspraak met jou»[13]). Si può dunque affermare che Etty Hillesum si sia creata un immagine di Dio di natura immanente[14]. Da notare, dal punto di vista della ricerca filologica relativa al suo lessico, l'uso della parola «colloquio» («samenspraak"), che appare soltanto tre volte in tutta l'opera e, appunto, in questo particolare contesto. Più frequente è invece la parola «dialogo» («dialoog»), che la Hillesum usa anche in riferimento al rapporto con Spier e altri amici.

L'ebraicità di Etty Hillesum

A differenza di quanto è avvenuto nel mondo protestante e cattolico, l'opera di Etty Hillesum non è stata apprezzata e recepita con uguale entusiasmo dal mondo ebraico. A suscitare non poche perplessità in alcuni rappresentanti di questa cultura è stata soprattutto la tematica riguardante

---

[12] E. HILLESUM, *Diario*, cit., p. 176; *ETTY*, p. 523.

[13] La lettera si trova in R. VAN DEN BRANDT, *Etty Hillesum, amicizia, ammirazione, mistica*, Sant'Oreste, Apeiron Editori, 2010, pp. 57-59. Cfr. E. HILLESUM, *Lettere 1942-1943*, trad. C. PASSANTI, Milano, Adelphi, 1990, pp. 122-123; *ETTY*, pp. 682-683.

[14] Sulla questione dell''immagine di Dio', cfr. K.A.D. SMELIK, *L'immagine di Dio in Etty Hillesum* in G. VAN OORD (a cura di), *L'esperienza dell'Altro. Studi su Etty Hillesum*, Sant'Oreste, Apeiron Editori, 1990, pp. 161-168. E inoltre M.G. NOCITA, *Etty Hillesum: quale Dio? Un modello del Dio personale di Ulrich Beck?* in «Con Etty Hillesum. Quaderni di informazione e ricerca», II, 2011, in corso di stampa.

l'identità dell'autrice. In Olanda, a contrastare la popolarità dei suoi scritti e a metterne in discussione l'ebraicità, arrivando addirittura a negarla, è stata la giornalista e scrittrice Henriëtte Boas. Ciò non era mai accaduto ad altri scrittori olandesi, per esempio a Marga Minco, autrice ebreo-olandese che non era certo meno assimilata della Hillesum[15].

Sappiamo che i genitori di quest'ultima non frequentavano la sinagoga, non celebravano le festività religiose né rispettavano le prescrizioni riguardanti l'alimentazione. Sappiamo anche che il padre aveva un profondo interesse per la cultura ebraica, il che non sorprende se consideriamo che aveva studiato presso il seminario rabbinico di Amsterdam e superato gli esami del primo triennio all'età di ventun anni. Egli non proseguì tuttavia gli studi rabbinici ma intraprese la strada delle lingue classiche che divennerò la sua grande passione e nelle quali si laureò, conseguì il dottorato di ricerca e acquisì infine la docenza. Dal 1924 ebbe un incarico di insegnante al Ginnasio Civico di Deventer, di cui divenne rettore a partire del 1927. Presso lo stesso ginnasio lavorò anche Christine van Nooten, a sua volta docente di lingue classiche, che diventò nel corso degli anni intima amica della famiglia Hillesum. Sappiamo inoltre che, mentre frequentava quel medesimo istituto scolastico, Etty Hillesum seguì per qualche tempo lezioni di ebraico antico. Dal suo diario e dalla sua corrispondenza emerge come abbia frequentato un ambiente culturalmente vario in cui non mancavano certamente gli ebrei, che erano però in maggioranza assimilati.

Non c'è dubbio che, nei primi quaderni del diario, l'attenzione per l'ebraismo sia assai scarsa. In quelli successivi rileviamo però una presenza sempre maggiore dei temi legati alla cultura ebraica. Un mutamento che, considerato il cospicuo numero di passi nei quali tale cultura sembra influire anche sulle opinioni della Hillesum, non può essere spiegato soltanto con l'inasprirsi dei provvedimenti antisemiti dei nazisti e con le deportazioni. Lo studioso Klaas A.D. Smelik ha analizzato recentemente l'argomento con grande solerzia. Egli identifica nella convinzione della Hillesum, che parte per il campo di Westerbork 'per condividere il destino del suo popolo', un chiaro riferimento a questo principio dell'etica ebraica: *kol jisrael arawiem zè la-zè* (tutto Israele è garante per tutti). La convinzione della Hillesum testimonia inoltre la consapevolezza di essere responsabile per gli internati del campo. Un'idea espressa dalla frase: «Non darò più fastidio con le mie pau-

[15] Di Marga Minco si possono leggere in italiano i romanzi *Het bittere kruid. Een kleine kroniek* (1957, *Erbe amare. Una piccola cronaca*, 2000), *Een leeg huis* (1966, *Una casa vuota*, 2002), *De val* (1983, *La Caduta*, 1992) e *Nagelaten dagen* (1997, *Giorni alle spalle*, 2007).

re, non sarò amareggiata se gli altri non capiscono qual è la posta in gioco per noi ebrei»[16] («Ik zal anderen niet met mijn angsten lastig vallen, ik zal niet verbitterd zijn, als anderen niet begrijpen, waar het bij ons Joden om gaat»[17]). Non è un caso che Etty Hillesum utilizzi la locuzione «noi ebrei" dimostrando così, rispetto alle annotazioni nei primi quaderni diaristici, una crescente consapevolezza della propria ebraicità.

La sensibilità per la dimensione religiosa da parte della Hillesum e, più tardi, la sua spiritualità non nasce dunque dall'incontro con Julius Spier ma trova la propria origine nell'ambito familiare nel quale, e nonostante l'elevato grado di assimilazione, la religione – in quanto elemento portante della cultura ebraica – non è mai stata assente. Non dimentichiamo che, quando Etty Hillesum partirà per Westerbork il 6 giugno 1943, metterà nello zaino tra i pochi libri un'antologia di scritti talmudici.

Gli ultimi mesi a Westerbork

Dal dicembre 1942 alla fine di maggio 1943 Etty Hillesum rimase ad Amsterdam perché colpita da una malattia. Venne ricoverata nel gennaio del 1943 e trascorse poi la convalescenza a casa propria. Ripartì per Westerbork domenica 6 giugno e ne fu molto contenta, come risulta dalle lettere della settimana successiva. Sarà l'ultima volta che lascerà l'amata Amsterdam, dal momento che la sua deportazione ad Auschwitz-Birkenau avrà luogo il 7 settembre di quello stesso anno. Ma, al momento di partire dalla città nella quale ha vissuto dal 1932, tutto ciò le è ignoto.

Durante la permanenza a Westerbork di Etty Hillesum, i genitori e Mischa furono arrestati ad Amsterdam nel corso della grande retata del 20 e 21 giugno 1943 e tradotti poi in quello stesso campo, dove verranno presi in consegna dalla loro figlia e sorella.

Come testimoniano le sue lettere, i tre mesi dell'estate del 1943 furono assai intensi in particolare per due motivi. Il primo è l'incontro con Philip Mechanicus, con il quale strinse una profonda amicizia intellettuale. Il secondo motivo è costituito dalla minaccia della deportazione, un'eventualità che assorbì il tempo e le energie di tutta la famiglia fino all'ultimo. L'incontro con il celebre giornalista ebbe luogo qualche giorno dopo l'arrivo della Hillesum a Westerbork. Mechanicus era noto per i suoi viaggi e reportage dall'Unione

[16] E. HILLESUM, *Diario*, cit., p. 138.
[17] *ETTY*, p. 487 [3 juli 1942].

Sovietica e dalla Palestina effettuati nella prima metà degli anni Trenta per il quotidiano Algemeen Handelsblad. Dal 1936 divenne capo della redazione esteri del giornale. I suoi autorevoli commenti sulla politica internazionale erano seguiti da una vasta platea di lettori. Mechanicus era ebreo, ma completamento estraneo a ogni forma di spiritualità religiosa nonché alla vita e alle attività delle comunità ebraiche. Benché fosse autodidatta, aveva una vastissima cultura e conosceva numerose lingue, tra le quali il russo. Durante i suoi 14 mesi di permanenza nel campo di Westerbork redasse un diario in cui raccontò le vicende del lager dal punto di vista del reporter-giornalista che era sempre stato, un osservatore decisamente distaccato, facendo prevalere i fatti e scrivendo in un tono non di rado ironico.

Il suo rapporto di amicizia con Etty Hillesum durò solo tre mesi. La deportazione della donna e della sua famiglia, di cui Mechanicus conosceva tutti i componenti e su cui scrisse nel diario ben otto volte, pose tra l'altro fine a quel vivace scambio di idee che a Mechanicus, nei mesi precedenti, era molto mancato. Da questi contatti con un giornalista e scrittore di grande esperienza la Hillesum poté indubbiamente trarre a sua volta notevoli vantaggi. Ad accomunarli era l'amore per la scrittura e per la Russia dei grandi narratori, dei quali conoscevano ambedue la lingua – la Hillesum aveva frequentato alcuni corsi di slavistica presso le università di Amsterdam e Leida.

Etty Hillesum doveva nel frattempo provvedere ai genitori – che avevano bisogno di cure mediche e di un letto decente, una cosa tutt'altro che facile da reperire – e a Mischa. La loro permanenza nel campo fu messa drammaticamente in pericolo il 9 luglio, quando la madre venne convocata da una rappresentante nazista proveniente dall'Aia e le venne comunicato che la protezione della quale avevano goduto fino a qual momento era venuta meno: il loro nome era stato inserito nella lista del primo trasporto diretto in Polonia. Mischa Hillesum era invece al riparo dalla deportazione grazie al valore che veniva attribuito al suo talento di musicista; Etty, dal canto suo, poiché prestava servizio presso il Consiglio Ebraico di Westerbork, avrebbe dovuto trovarsi nella stessa situazione del fratello. Nel periodo dall'8 giugno al 31 agosto del 1943 furono deportate in sette convogli, cinque diretti a Sobibor e due ad Auschwitz-Birkenau, poco meno di 14.000 persone. A partire dal 9 luglio i genitori di Etty e Mischa Hillesum si trovarono costantemente esposti al pericolo della deportazione ma, grazie all'intervento del potente *staff* ebraico che gestiva l'organizzazione dei trasporti verso l'Est europeo, il loro nome fu sistematicamente depennato dalle liste. Alla fine, però, arrivò l'ordine di provvedere alla deportazione dell'intera famiglia Hillesum. La

mattina del 6 settembre 1943 una telefonata proveniente dall'ufficio IV B 4[18] dell'Aia comunicava a Gemmeker, il comandante del campo, l'ordine di partenza immediata. La protezione assicurata fino ad allora dagli ebrei addetti alla gestione dei trasporti era dunque venuta meno. Il carteggio pubblicato nell'edizione critica delle opere comprende alcune lettere degli amici di Etty Hillesum nelle quali sono presenti alcune valutazioni relative proprio a quell'ordine giunto dall'Aia [19].

Il viaggio nei vagoni merci durava di solito tre giorni: si passava per le province olandesi del Drenthe e di Groninga e si attraversava il confine con la Germania a Nieuwe Schans. C'era perciò il tempo di gettare dal treno messaggi, soprattutto cartoline postali, ma anche lettere, ed è per questo che ci sono pervenute due cartoline, una della madre e una della stessa Etty, tutte e due recanti la data del 7 settembre 1943[20]. Quella di Etty Hillesum, per il suo toccante contenuto, è la più nota e citata:

> Christien, ik sla de Bijbel op op een willekeurige plaats en vind dit: de Heere is mijn hoog vertrek. Ik zit middenin een volle goederenwagen op m'n rugzak. Vader, moeder en Mischa zitten enige wagens verder. Het vertrek kwam toch nog vrij onverwachts. Plotseling bevel voor ons speciaal uit den Haag. We hebben zingende dit kamp verlaten, vader en moeder zeer flink en rustig, Mischa eveneens. We zullen drie dagen reizen. Dank voor al jullie goede zorgen. Achtergebleven vrienden schrijven nog naar A'dam, misschien hoor je iets? Ook van mijn laatste lange brief?
> Tot ziens v. ons vieren.[21]

> Christien, apro a caso la Bibbia e trovo questo: "Il Signore è il mio alto ricetto". Sono seduta sul mio zaino nel mezzo di un affollato vagone merci. Papà, la mamma e Mischa sono alcuni vagoni più avanti. La partenza è giunta piuttosto inaspettata, malgrado tutto. Un ordine improvviso mandato appositamente per noi dall'Aia. Abbiamo lasciato il campo cantando, papà e mamma molto forti e calmi, così Mischa. Viaggeremo per tre giorni. Grazie per tutte le vostre buone cure. Alcuni amici rimasti a Westerbork scriveranno ancora a Amsterdam, forse avrai notizie? Anche dalla mia ultima lunga lettera?

---

[18] Si tratta dell'ufficio olandese preposto all'esecuzione delle politiche antiebraiche che faceva capo all'omonimo ufficio IV B 4 di Berlino, gestito da Adolf Eichmann.

[19] Sulla complicata vicenda della deportazione dei quattro componenti della famiglia Hillesum, cfr. G. VAN OORD, *Het vertrek. Een reconstructie van de onverwachte deportatie van de familie Hillesum uit Westerbork op 7 september 1943* in R. VAN DEN BRANDT-K.A.D. SMELIK (a cura di), *Etty Hillesum in discours*, Gand, Academia Press 2012, pp. 115-130. Trad. it.: *La partenza. L'inaspettata deportazione della famiglia Hillesum dal campo di Westerbork: una ricostruzione*, in G. VAN OORD (a cura di), *Htty Hillesum, Studi sulla vita e l'Opera*, Sant'Oreste. Apliron Editore, in corso di stampa.

[20] La cartolina della madre, anch'essa indirizzata a Christine van Nooten, è stata pubblicata in *ETTY*, p. 812.

[21] *ETTY*, p. 702.

Arrivederci da noi quattro. Etty.[22]

La cartolina è l'ultimo scritto e segno di vita di Etty Hillesum in nostro possesso. Del periodo che trascorse ad Auschwitz – breve o lungo che sia stato – non sappiamo nulla. La Croce Rossa Internazionale indica come data della sua morte il 30 novembre 1943, ma pare che tale data abbia solo un valore presuntivo.

Fig.1. Etty Hillesum © Apeiron Editori

[22] E. HILLESUM, *Lettere*, cit., p. 149.

MARIKA DI CANIO

GERARD REVE
DAL DISAGIO POSTBELLICO AL CATTOLICESIMO ETERODOSSO

Il contesto postbellico

Gerard Reve[1] esordisce col suo primo romanzo *De Avonden* (*Le Sere*) all'indomani della conclusione della Seconda Guerra Mondiale. Si tratta di un momento d' incertezza, ma anche di volontà di ricostruzione, dopo le devastazioni materiali e morali degli anni precedenti. I Paesi Bassi hanno sofferto profondamente della violazione della propria neutralità: il paese, che era rimasto fuori da ogni conflitto sin dalle guerre napoleoniche e immune dall'atroce esperienza dalla prima Grande Guerra, ha dovuto subire la dura occupazione nazista, e la conseguente perdita di libertà e identità dei suoi cittadini[2]. Il culmine di questa tragica esperienza è l'*hongerwinter*, l''inverno della fame' del 1944-45, rigidissimo e segnato dalla carestia e dalla mancanza di combustibile per le città a nord del Reno[3].

Critici e autori devono ridare vita all'attività letteraria, ridotta al silenzio, alla clandestinità o al compromesso negli anni del conflitto, e guardano spesso al recente passato. Menno ter Braak, Edgar du Perron e Hendrik Marsman, tre figure di riferimento nella vita letteraria degli anni Trenta del Novecento, sono scomparsi nel 1940, all'inizio della guerra. Ter Braak e Du Perron, fondatori della rivista «Forum» (1932-1935), avevano caldeggiato nella loro critica letteraria e della società l'impegno attivo degli scrittori, il coinvolgimento personale nell'opera. Hendrik Marsman aveva aperto con i suoi *Verzen* (1923, *Versi*) un rinnovamento deciso della poesia, orientato alle avanguardie europee, come l'espressionismo. L'ombra di questi autori si proietta decisamente sul disadorno mondo letterario postbellico, tanto che risulta difficile identificare un momento di frattura vera e propria: in un primo tempo si assiste piuttosto ad un forte epigonismo. Intorno all'eredità

---

[1] L'autore, nato nel 1923 ad Amsterdam, muore nel 2006 a Zulte, in Belgio, dopo aver combattuto per anni con il morbo di Alzheimer. Un ampio e dettagliato lavoro sulla vita e l'opera di Reve è fornito dai due volumi sinora pubblicati a cura di N. MAAS, *Gerard Reve*, Amsterdam, Uitgeverij G. A. van Oorschot, 2009.

[2] Vedi TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, Rochester (NY), Camden House, 2009, p. 583.

[3] Vedi, in questo volume, T. Anbeek, *W.F. Hermans. Un nichilismo creativo.*

degli anni Trenta si organizzano i letterati e le piccole riviste nate all'indomani della fine del conflitto in cerca di un programma che, sebbene tanto desiderato, si riduce ad una serie di slogan. La più autonoma «Het Woord» («La Parola», 1945-1949), e poi «Libertinage» («Libertinaggio», 1948), puntano al rinnovamento della letteratura, ad una rottura col passato, per meglio inserirsi nel nuovo contesto storico e sociale del dopoguerra. Il critico Paul Rodenko, nel 1947, proclama la fine del romanzo psicologico, e il concetto di morte della vecchia forma del romanzo viene più volte riproposto nel dopoguerra. Continua a mancare un esempio di 'nuovo' romanzo, tuttavia, fino alla pubblicazione di *De Avonden*[4].

Di colpo si impone sulla scena letteraria il giovane Reve, mentre intanto autori già affermati, come Willem Frederik Hermans e Anna Blaman, riprendono la penna. I tre verranno poi accomunati nella cosiddetta *Blaman-Hermans-Van het Reve lijn* ('linea Blaman-Hermans-Van het Reve')[5], che individua una sorta di legame intrinseco tra questi tre scrittori, di età diverse ma ugualmente avversi ad una visione rassicurante della realtà circostante, all'idealismo e all'intellettualismo dell'anteguerra. In molti paesi europei coinvolti nel conflitto, elementi ricorrenti nella letteratura di questo periodo sono senso d'incertezza, disgusto di fronte all'abiezione umana, desolante solitudine dell'individuo. L'atteggiamento comune di questi pur diversissimi autori può essere individuato nell'osservazione minuziosa dell'essere umano nella sua quotidianità, caratterizzata da incomunicabilità e isolamento, in cui pulsioni irriflessive e futili motivi guidano le azioni. La sfera della fisicità, e in particolare l'(omo)sessualità, trovano ampio spazio nei romanzi dei tre autori, aspetto questo che crea scompiglio nel circuito socioculturale.

Fin da subito *De avonden* divide la critica: da alcuni è giudicato un romanzo amorale e cinico e un pericolo per i giovani, considerati come una generazione malata. C'è invece chi volge in positivo questo giudizio, difendendo il libro: il romanzo rappresenta per W.F. Hermans lo specchio di una mentalità, quella dei giovani del dopoguerra, prodotto del fenomeno di 'deintellettualizzazione' in corso in quella fase storica[6], quindi può a pieno titolo essere definito «prodotto di una generazione»[7]. Nell'opera non troviamo elementi palesi dell'angoscia postbellica ma, come dirà il romanziere

---

[4] Vedi T. ANBEEK, *Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur 1885-1985*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1990, pp. 181-185, e in particolare pp. 181-182. Per ulteriori approfondimenti, vedi T. ANBEEK, *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1986.

[5] Vedi T. ANBEEK, *Geschiedenis*, cit., pp. 191-192.

[6] *Ivi*, pp. 183-184.

[7] *Ivi*, p. 185.

Simon Vestdijk, che esalta lo *humor* grottesco di *De avonden*, la guerra vi costituisce «un pericoloso fantasma» di cui si avverte ancora la presenza, senza però che l'opera diventi un documento sociologico[8]. Nessuno nel romanzo cita episodi dell'esperienza diretta con la guerra, bensì solo ciò che essa ha lasciato: disagi e paure[9].

Fino agli anni Cinquanta la critica rimane vincolata alla ricerca della vena esistenzialista in *De Avonden*. Nel 1953 il critico Garmt Stuiveling inserisce nel filone della letteratura cosiddetta *noir* sia Reve che Hermans per l'insistenza sul disgusto e la vacuità del presente, annoverandoli nel pantheon dell'esistenzialismo europeo e americano tra i nomi di Faulkner, Camus e Sartre[10]. Restano invece in ombra altre componenti peculiari del romanzo: l'istanza narrativa, l'ironia, il sogno, la concezione di uno scorrere inesorabile del tempo – unica convenzione rimasta della realtà prebellica, che però sembra ingoiare l'individuo – il sadismo e la religione. Questi aspetti vengono alla luce soprattutto con la critica degli anni Sessanta, quando, dopo anni di assenza dalle cronache letterarie, *De Avonden*, ora in edizione *paperback* (1962), rinnova il suo successo e diviene un classico, incontrando i fermenti di un nuovo fenomeno che interessa l'Occidente nella sua totalità: la contestazione giovanile degli anni Sessanta. Sempre più letto e apprezzato dai giovani, non più solo romanzo della generazione postbellica, l'opera accresce la fama di Reve, che pur essendo esplicitamente scettico in materia di rivoluzioni, in questi anni accentua la sua posizione anticonformista, con la conversione al cattolicesimo e la dichiarazione della sua omosessualità, aspetti dominanti nella sua seconda produzione.

---

[8] S. VESTDIJK, *De Avonden, een winteravondverhaal*, pubblicato per la prima volta su «Het Parool», 28 novembre 1947, e poi nel volume: G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden. *De eerste roman van Gerard Reve*, Schoorl, Conserve, 1976, pp. 47-50, p. 47.

[9] F. BORDEWIJK, *Gewone dingen in een ongewone sfeer*, «Utrechtsch Nieuwsblad», 29 novembre 1947. Il saggio si può consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit., pp. 60-63, p. 63.

[10] Stuiveling rintraccia tre correnti nell'epoca postbellica: il romanzo storico, la novella umoristica (il cui *humor* è comunque una forma di resistenza all'invasore, un modo per esorcizzare il terrore provocato dal conflitto mondiale), la letteratura *noir*. Se all'inizio il filone *noir* non ha un grande numero di accoliti, tuttavia è quello che riesce meglio a rappresentare lo stile di vita dei giovani dell'epoca. Vedi H. BREMS, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, pp. 46-47.

De avonden

De avonden[11] esce il primo novembre del 1947. Nel romanzo percorriamo i labirinti della mente e la quotidianità ripetitiva, fino all'ossessione, di Frits van Egters, protagonista ventitreenne della storia. Il lettore accompagna Frits nelle ultime dieci sere del dicembre 1946. La storia è ambientata in un contesto piccolo-borghese, chiuso e opprimente, privo di sentimento e del contatto umano più elementare. Risulta evidente l'ironia del sottotitolo *Een winterverhaal* (*Un racconto invernale*): Reve costruisce abilmente il contrasto tra il calore del nucleo e delle mura domestici e una realtà in cui i sentimenti sono congelati, e l'individuo un estraneo anche all'interno dell'ambito familiare. Sappiamo che il protagonista lavora in un ufficio, ma del suo tempo trascorso al lavoro non ci viene detto nulla, è solo, come dice Anna Blaman, «un'esanime preda di una professione incolore, nella quale l'uomo non può mettere passione»[12].

L'incipit di *De Avonden* annuncia immediatamente la peculiare contaminazione fra dimensione reale ed onirica che caratterizza tutto il romanzo:

> Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte. Hij keek op zijn lichtgevend horloge, dat aan een spijker hing. 'Kwart voor zes', mompelde hij, 'het is nog nacht.' Hij wreef zich in het gezicht. 'Wat een ellendige droom', dacht hij. 'Waar ging het over?' Langzaam kon hij zich de inhoud te binnen brengen. Hij had gedroomd, dat de huiskamer vol bezoek was. 'Het wordt dit weekeind goed weer', zij iemand. Op hetzelfde ogenblik kwam een man met een bolhoed binnen. Niemand lette op hem en hij werd door niemand begroet, maar Frits bekeek hem scherp. Opeens viel de bezoeker met een zware bons op de grond.
> 'Was dat alles?' dacht hij. 'Wat gebeurde er verder? Niets, geloof ik.' Hij sliep weer in. De droom ging voort, waar hij was opgehouden.[13]

---

[11] *De avonden* viene pubblicato a nome di Simon van het Reve. L'autore utilizzerà spesso variazioni del suo nome per firmare le proprie opere. Come riferisce l'amico narratore Simon Carmiggelt, Reve affermava di non amare particolarmente la sua prima opera. Forse anche da qui la scelta diuno pseudonimo. Vedi S. CARMIGGELT, *Nutteloze notities (fragment)*, per la prima volta pubblicato in «Vrij Nederland», 30 ottobre 1948; il saggio si può ora consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit., pp. 198-199.

[12] A. BLAMAN, *Het platvloerse leven* in «Vrij Nederland», 15 novembre 1947, ristampato in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit., p. 39.

[13] G.K. VAN HET REVE, *De Avonden. Een winterverhaal*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1959, p. 5.

> Era ancora buio quando il ventidue dicembre 1946, di mattina presto, nella nostra città, al primo piano di una casa in Schilderskade 66, l'eroe di questa storia, Frits van Egters, si svegliò. Guardò il suo orologio fluorescente, che era appeso ad un chiodo. 'Le sei meno un quarto,' borbottò, 'è ancora notte'. Si stropicciò gli occhi. 'Che sogno orrendo,' pensò. 'Com'era?' Piano piano riuscì a ricordarne il contenuto. Aveva sognato che il soggiorno era pieno di ospiti. 'Sarà bel tempo nel fine settimana', diceva qualcuno. In quel momento arrivò un uomo che portava una bombetta. Nessuno gli prestò attenzione e nessuno lo salutò, ma Frits lo osservò attentamente. D'un tratto l'ospite cadde sul pavimento con un tonfo sordo.
> 'Tutto qui?' pensò. 'Cos'altro succedeva? Niente, credo.' E si addormentò di nuovo. Il sogno continuò da dove si era interrotto.

Con il risveglio, iniziamo subito a seguire il ritmo dei pensieri di Frits. La posizione del narratore cambia già dopo il primo periodo: l'istanza narrativa diviene un 'registratore', la cui unica funzione è quella di riportare per il lettore le azioni del protagonista[14]. Il romanzo è scritto interamente in terza persona e dal punto di vista del protagonista, di cui il lettore segue costantemente pensieri, osservazioni e azioni, secondo il modello della *verhulde ik-vorm* (la forma in prima persona mascherata), la narrazione focalizzata in terza persona che verrà molto utilizzata tra i giovani autori, soprattutto negli anni Sessanta. Dove il narratore dice *hij* (egli, lui), possiamo benissimo leggere *ik* (io), data la palese vena autobiografica dell'opera[15].

Se da un lato abbiamo delle indicazioni temporali precise, dall'altro non viene comunque menzionata la città di Amsterdam e svaniranno, in seguito, le aspettative del lettore di trovare altre informazioni pertinenti sui luoghi del racconto, in questo progetto di stilizzazione e riduzione al cui interno Frits perpetra il suo isolamento. Risulta evidente al lettore che conosce bene la città olandese che la vicenda si svolge ad Amsterdam, anche se il narratore non la nomina mai; l'iniziale, familiare, «onze stad» («la nostra città»)[16], non conduce ad alcuna definizione più specifica: l'autore ci porta a passeg-

---

[14] K. FENS, *Uren, Dagen, Jaar*, «Merlyn» III, 2, 1965, pp. 77-87. Il saggio si può consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De Avonden, cit., pp. 227-241.

[15] H.A. GOMPERTS, *Gerard Reve: Realist, Symbolist, Humorist*, «Tirade», XX, 215-216, 1976, pp. 309-326. Il saggio si può consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* de Avonden, cit., pp. 291-311, p. 300.

[16] È interessante il parallelo che Gerard Raat traccia tra due personaggi reviani. Hugo Treger è il protagonista di *Bezorgde Ouders*, ultimo romanzo di Reve. Raat sottolinea le affinità tra le due opere: ambientazione nel periodo natalizio, i due protagonisti che girovagano per le strade della città, due cognomi che sembrano un pò un anagramma (Egters-Treger), incipit abbastanza classici, la sessualità velata e il sadomasochismo. G.F.H. RAAT, *Van Frits van Egters tot Hugo Treger*, «Ons Erfdeel», XXXIII, 1, 1990, pp. 39-51.

giare con Frits lungo un canale o verso una stazione indefiniti[17]. I personaggi appaiono perlopiù privi di legami diretti con lo spazio esterno. A ciò si contrappone, invece, l'estrema minuzia dei particolari con i quali è descritta la vita interna, domestica.

Il tempo della narrazione non è dettato dal ticchettio dell'orologio, pur presentissimo e ricorrente, ma segue spesso una regolazione interiore del personaggio principale. Frits ha un tempo 'suo', che è quello decisivo per lo sviluppo della lettura. È lui che regola tutti i movimenti e le situazioni come un burattinaio impietoso mentre è, allo stesso tempo, un burattino nelle mani di un'entità più alta e indefinita. In *De Avonden* abbiamo una 'non-trama': non c'è una successione particolare di eventi che portino a successivi gradi di sviluppo di un intreccio. Come avverrà poi in successivi scritti reviani, sono presenti due elementi fondamentali su cui si basano le storie dei protagonisti: il sogno e le 'trame di pensiero'[18], una dimensione personale della realtà che viene inaugurata da Frits. Seguiamo il succedersi delle giornate piuttosto vuote del giovane senza la *suspense* di eventi straordinari, anche se tratteniamo il fiato di fronte alla tensione che si crea in casa Egters o quando ci troviamo di fronte a gesti apparentemente insensati o imbarazzanti. Il romanzo segue uno schema preciso, favorendo il senso d'ossessione. Ad ogni capitolo corrisponde una sera che sviluppa così la 'non-trama'.

Altra caratteristica fondamentale è la frequenza di dialoghi/monologhi. Sono molti i passi nei quali osserviamo Frits parlare da solo, a voce alta, accompagnando le azioni che compie. Si tratta di azioni normali e quotidiane, ma il narratore introduce questi brevi pensieri del protagonista sottolineando spesso come Frits non 'dica' soltanto, ma più precisamente borbotti o brontoli tra sé, palesando la sua insoddisfazione nei confronti della realtà. Il carattere tragicomico di questi dialoghi/monologhi sottolinea la realtà di una solitudine perenne e l'incombenza del silenzio, che si possono fingere di rompere soltanto pronunciando una battuta, triste quanto inutile. Anche il rapporto col proprio corpo è vissuto in chiave dialogica attraverso lo specchio, strumento d'osservazione spietato, ma allo stesso tempo anche amico, che assume le sembianze indefinite di un ipotetico 'altro' con cui poter parlare:

---

[17] Un gran numero di toponimi viene chiaramente sostituito nel libro con chiari pseudonimi, per citarne alcuni: Schilderskade e' Josef Israëlskade, Wespennest e' Bijnkorf, Cementwijk e' Betondorp, il Berendgymnasium e' il Vossiusgymnasium, Voetsstraat e' la P. C. Hooftstraat. Vedi N. MAAS, *Gerard Reve*, cit., p. 227.

[18] G. HEKMA, *De meedogenloze jongen* in V. HUNINK-J. PAARDEKOOPER-P. SARS (a cura di),*"Eigenlijk geloof ik niets"*, Nijmegen, Uitgeverij Cadans, 1990, pp. 51-64, p. 54.

> Op weg naar de huiskamer bleef hij voor de grote spiegel in de gang staan, vertrok de mond naar links en daarna naar rechts; vervolgens de bovenlip opwaarts en de onderlip, binnenstebuiten geslagen, naar beneden. Hierna bekeek hij zijn gezicht van opzij, haalde een kleine, ronde scheerspiegel uit de keuken, hield deze naast zich en bekeek zo, met beide spiegels, zijn hoofd van boven, van achtren en volledig aan de zijkanten. Vervolgens deed hij het licht in de gang uit en opende de deur van de zijkamer. 'Bij daglicht', zei hij zacht. Toen hij opnieuw volledig zijn hoofd had bekeken, kamde hij zijn haar en stak het licht weer aan. 'Wij moeten zien, hoe de utiwerking van daglicht met een gloeilamp samen is', zei hij bij zichzelf. 'Het heeft iets van een koolraap', zei hij hardop, 'maar er valt scherpzinnigheid aan te wijzen.'[19]

> Mentre si dirigeva verso il soggiorno, si fermò davanti al grande specchio che si trovava nel corridoio, torse la bocca prima a sinistra e poi a destra; poi sollevò il labbro superiore e quello inferiore, rovesciato, lo spinse verso il basso. Quindi osservò il suo volto di profilo, prese uno specchio da barba, piccolo e tondo, dalla cucina, se lo tenne vicino e si guardò attentamente la testa, con entrambi gli specchi, dall'alto, da dietro e da entrambi i lati. Poi spense la luce nel corridoio e aprì la porta della stanza attigua. 'Con la luce naturale', disse piano. Dopo essersi guardato di nuovo attentamente la testa, si passò la mano tra i capelli e accese di nuovo la luce. 'Dobbiamo osservare che effetto fa con una combinazione di luce naturale e luce artificiale', disse tra sé. 'Ricorda un po' una rapa,' disse ad alta voce, 'ma ha un'aria perspicace.'

Altro elemento fondamentale è il sogno: fin dall'incipit del romanzo veniamo catapultati nel sogno o, per meglio dire, nell'incubo. Frits si trova circondato da estranei in una situazione paradossale, vi è un morto che viene trasportato in giro per la casa e che attenta alla vita dei suoi portantini. Continuiamo a passare dallo stato di veglia a quello onirico in un modo squisitamente realistico. L'incubo delle prime righe ritorna alla fine del capitolo, concludendo la prima giornata di Frits. Lo schema si ripete inalterato in quasi tutti i capitoli del romanzo: la diffusa presenza di inserti onirici, assieme all'insistenza sulle paure e sul problematico rapporto coi genitori, offre al lettore uno spettro di spunti psicanalitici[20].

Linguaggio colloquiale e registro più formale, quasi solenne, si alternano formando un contrappunto ironico che diverrà una caratteristica costante in

---

[19] G. K. VAN HET REVE, *De avonden*, cit., p. 10.

[20] Reve si sottopone alle cure dello psichiatra C. J. Schuurman dal 1944 al 1947 circa. Alla pubblicazione del romanzo l'autore regala una copia a Schuurman, ringraziandolo "per l'aiuto prezioso": vedi <http://www.huubmous.nl/2009/10/21/de-eerste-psychiater-van-reve/>. Una ben più grave crisi psichica, si manifesta, alcuni anni dopo, durante la permanenza dell'autore in Gran Bretagna.

Reve. È uno *humor* libero, molto personale[21], che si concilia con una sorta di realismo da definito da Annie Romein un «naturalismo realista»[22]. A riguardo si è espresso anche Ferdinand Bordewijk, lodando quello che definisce «lo splendido dono» di Reve, ovvero quello delle 'cose vissute', ma collocate in una sfera inconsueta, passando dal dialogo al monologo interiore, e viceversa, in modo semplice ed obiettivo[23]. La scrittura di Reve ha l'andamento di una ruota che gira con ritmo monotono: i gesti, le azioni, i pensieri, i dialoghi/monologhi si succedono e si ripetono in un *continuum* spazio-temporale.

Comunicazioni interrotte

Frits cerca di rapportarsi con gli altri personaggi, seppur in maniera singolare, cercando il dialogo con i suoi genitori, con il fratello Joop e con gli amici. Alla fine il giovane trova invece i suoi interlocutori più fidati in se stesso (talvolta nella sua immagine riflessa allo specchio) e, alla fine del romanzo, in Dio. I personaggi che popolano il romanzo sono tutti modellati su persone reali, dell'ambiente che Reve frequentava[24]. È significativo notare che, mentre il nome di Frits ci viene fornito per intero, quello dei suoi genitori non viene mai svelato, il narratore continua a denominarli semplicemente «sua madre» e «suo padre». La madre è descritta come una persona premurosa e ansiosa, mentre il padre ha una personalità chiusa e silenziosa: entrambi irritano il giovane Frits. I genitori ci appaiono privi di carattere, scialbi e spenti, quasi fossero fantasmi che si aggirano per casa durante il giorno, andando ad aggiungersi a quelli che popolano i sogni di Frits di notte. Così cresce ed esplode nel giovane una sensazione di rifiuto e scherno nei loro confronti, legato ad un senso di impotenza nei confronti della vita; l'effetto che le conversazioni familiari riverberano sul lettore è di un diffuso senso di fallimento, come fa notare Blaman[25]. Le descrizioni delle azioni dei genitori, viste dall'occhio scrutatore di un figlio, critico fino alla maniacalità, creano un quadro triste della vita familiare. I difetti paterni e materni vengono analizzati e studiati da Frits e suscitano il suo disgusto:

---

[21] S. VESTDIJK, *De Avonden*, cit., p. 50.

[22] A. ROMEIN-VERSCHOOR, *Protest tegen de kleine redelijkheid*, «De vrije katheder» 7, 29 (1947), pp. 460-461; riportato in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit., p. 34.

[23] F. BORDEWIJK, *Gewone dingen*, cit., p. 60.

[24] N. MAAS, *Gerard Reve*, cit., p. 225.

[25] A. BLAMAN, *Het platvoerse leven*, cit., p. 39.

> Zijn vader mengde de sla door persen met de vork met de aardappelen en moeste alles met de uien samen. 'God, almachtige, zie onze daden en beproevingen,' zij Frits bij zichzelf, naar de hand kijkend, die de vork gestaag op en neer bewoog. Hij voelde zijn gezicht warm worden. 'Het dooreen mengen van een zorgvuldig toebereide maaltijd geldt als een belediging van degene, die hem heeft gekookt, vader', zij hij, zijn moeder aankijkend. Zij sloeg de ogen neer. 'Wat?' vroeg zijn vader langzaam, glimlachend. 'Ik verstond je niet.'[26]

> Suo padre mischiava l'insalata con le patate e la cipolla aiutandosi con la forchetta, e riducendo tutto in poltiglia. 'Dio onnipotente, che vedi le nostre azioni e le prove che affrontiamo,' disse Frits tra sé, guardando la mano che muoveva la forchetta ininterrottamente su e giù. Si sentì il viso avvampare. 'Mischiare un pasto scrupolosamente preparato costituisce un'offesa per colei che lo ha cucinato, papà' disse guardando la madre. Lei abbassò gli occhi. 'Cosa?' chiese lentamente suo padre, sorridendo. 'Non ho capito cos'hai detto.'

Annie Romein parla di contrasto tra generazioni, 'giovani' contro 'vecchi', in un mondo che ha assistito al crollo degli aspetti razionali della realtà, e vede in *De Avonden* il caposaldo di questa protesta esasperata dell'irrazionale[27]. Tuttavia, anche il rapporto di Frits con il fratello Joop e i coetanei è caratterizzato dallo stesso disagio e senso di fastidio. Il conflitto in Frits è molto più profondo, non si ferma alla drammaticità domestica facilmente dimostrabile, va ben oltre.

Durante le sue 'serate', sfuggendo all'opprimente ambiente familiare, Frits esce e cerca i suoi amici, Jaap, Louis, Victor e Maurits, che conosce dai tempi della scuola e con i quali ha condiviso ogni tipo di ragazzata, dalla tortura di animali ai morbosi racconti di storie atroci. Ma in realtà non c'è alcun dialogo tra loro che vada oltre un rapporto superficiale. Interessante è il personaggio di Victor, che sembra antitetico a quello di Frits: l'amico ha un colorito roseo, è sano, vive in una bella casa, e conduce una vita normale[28]. Maurits Duivenis, invece, è un ladro, un bugiardo, un sadico (il suo nome ce lo preannuncia, *duivel* in nederlandese significa 'diavolo'), e si diverte a mettere in luce in pubblico le caratteristiche negative e dannose di Frits, che lo teme e ne è spaventato, e quindi spesso lo deride e lo aggredisce. L'amica Bep, l'unica donna del romanzo oltre alla madre e alla cognata di Frits, è una figura priva di ambiguità, simbolo di bontà. Pur essendo attratto da lei, Frits

---

[26] G.K. VAN HET REVE, *De avonden*, cit., p. 87.

[27] A. ROMEIN-VERSCHOOR, *Protest*, cit., p. 37.

[28] M.H. SCHENKEVELD, *Frits en zijn vrienden*, «Raam», LXIV, 1970, pp. 41- 46. Il saggio si può consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit, pp. 259-265, pp. 259-260.

non riesce ad avvicinarla davvero, e non può evitare di tormentarla con la sua tipica ironia morbosa:

> 'Zeg, Bep,' vroeg hij, 'woon je alleen in dit huis? Wat is hier onder?' 'Ja,' zei ze, 'beneden is de werkruimte en boven is de zolder.' 'En de huizen hiernaast? Wie zijn daar 's avonds?' 'Hiernaast? Niemand. Dat is een pakhuis' – ze wees in de richting, waaruit Frits gekomen was – 'daar is geen mens. En dat is' – ze draaide zich om – 'een kantoor. Alleen overdag zijn er mensen.' 'Dus je zit helemaal alleen?' vroeg Frits. 'Niemand beneden, niemand boven. Niemand aan de ene kant, niemand aan de andere kant. En het is avond En het is avond. Hoe, hoe, hoe. Mens mens.'[29]

> 'Dì un po', Bep,' chiese lui, 'vivi da sola in casa? Cosa c'è al piano di sotto?' 'Sì,' disse lei, 'qui sotto c'è lo studio e sopra la soffitta'. 'E le case qui accanto? C'è qualcuno la sera?' 'Qui accanto? Nessuno. Questo è un magazzino' - indicò nella direzione dalla quale era venuto Frits - 'non c'è nessuno. E quello è' - si girò – 'un ufficio. C'è gente solo di giorno'. 'Quindi sei completamente sola?' chiese Frits. 'Nessuno sotto, nessuno sopra. Nessuno da un lato, nessuno dall'altro. Ed è sera. Ed è sera. Ahi, ahi, ahi. Povera te.'

La reazione sadica

Lungo tutto il romanzo il tempo ronza, come una macchina impietosa, e a Frits rimangono le ore vuote. Tutti i suoi tentativi di controllare il tempo rimangono infruttuosi e gli resta solo l'osservazione ossessiva e ripetitiva che lo porta al sadismo. Chiede all'amico Louis notizie sulla sua salute ma, mentre lo ascolta, lo fissa avidamente in cerca di una conferma della sua malattia: «Frits bekeek Louis' hoofd, waarin de ogen een ontkleurde glans hadden. 'Het is, of ze een tijd in heet water hebben gelegen', dacht hij»[30] («Frits guardò Louis, quella testa nella quale gli occhi avevano una lucentezza opaca. 'E' come se fossero rimasti per qualche tempo nell'acqua calda,' pensò»).

Frits è tormentato da paure (soprattutto legate all'imperfezione e al deterioramento del corpo sia in vita che in morte) che trovano forma nei suoi sogni e conferma nel mondo diurno. Se i sogni pullulano di cadaveri in decomposizione, nelle conversazioni fra amici c'è il racconto macabro di un vecchio morto il cui corpo viene divorato dal fedele cane. In casa ci sono le verruche sul collo del padre che disgustano enormemente Frits, e l'acne e la calvizie del fratello Joop. Tutto il libro è un'analisi continua di secrezioni del

[29] G.K. VAN HET REVE, *De avonden*, cit., pp. 129.
[30] G.K. VAN HET REVE, *De Avonden*, cit., p. 18.

corpo, imperfezioni e malattie ma Reve «gioca con maestria con l'ossessione per l'orrido, l'angoscia, l'atroce, la noia e il grigiore, la *dipendenza dalla carne*», rimanendo in una dimensione ludica, fondamentale per i giovani di ogni epoca[31]. Il tedio che stritola Frits lo spinge a volgere il suo sguardo impietoso verso gli altri (soprattutto il padre) e se stesso. Quest'osservazione compulsiva[32] costituisce una difesa da ciò che lo circonda: si impegna a descrivere tutto quello che avviene intorno a sé per esorcizzare le proprie paure[33]. Ma l'ossessione della bruttezza e dell'imperfezione divengono un'autopersecuzione. Hermans si sofferma su questo sguardo profondo sull'uomo, sulla sua osservazione sistematica, senza esitazioni o compassione[34]. Nessuno prima di Reve aveva avuto il coraggio di esplicitare le proprie manie più nascoste e temute, nessuno aveva osato dichiarare come aveva osservato un brufolo o le secrezioni del proprio corpo, o condiviso le proprie ossessioni più anomale su malattie e difetti fisici, alla scoperta di una più profonda fisicità. Nel quadro di questa fisicità esasperata genera forse stupore l'assenza del desiderio sessuale nella vita di Frits. Rodenko ci ricorda la presenza del coniglio, piccolo soprammobile caro a Frits, simbolo del partner sessuale, che viene messo tra le gambe o nei pantaloni, a rappresentare Eros, ma anche a simboleggiare l'altro con cui congiungersi, e secondo il critico, non un partner umano, bensì Dio[35].

Il 'revismo': una mistica del cattolicesismo e dell'amore crudele

Già in *De Avonden* si annuncia quella via personale alla religione che caratterizzerà lo scrittore maturo. La coniugazione fra amore e contatto con Dio ci appaiono naturali nella modalità 'fritsiana'. Le ultime pagine del libro, contenenti un lungo monologo in cui Frits si rivolge Dio, sono un tentativo di riconciliazione con la realtà circostante e la vita, attraverso il perdono offerto ai genitori, evocati, per la prima volta, con esplicito affetto. Frits si rivolge dall'abisso del tedio e della solitudine a un Dio chiamato ad abbassare lo sguardo sulle più vergognose e insignificanti miserie dell'uomo, e invoca-

---

[31] A. ROMEIN-VERSCHOOR, *Protest*, cit., p. 36.

[32] P. RODENKO, *Twee debuten*, «Podium», VI, 1948, pp. 343-355. Il saggio si può consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit., pp. 171-185, p. 173.

[33] H. A. GOMPERTS, *Gerard Reve*, cit., p. 299.

[34] W.F. HERMANS, *Het Alziend Oog in de nachtspiegel*, «Criterium», III, 1, 1948, pp. 32-42. Il saggio si può consultare in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden, cit., pp. 117-130.

[35] P. RODENKO, *Twee debuten*, cit., p. 178.

to come testimone sia dei peccati contro il buon gusto e l'intelligenza commessi abitualmente dai genitori, che del suo amore per loro. L'effetto tragicomico è travolgente:

> 'Eeuwige, enige, almachtige, onze God', zei hij zacht, 'vestig uw blik op mijn ouders. Zie hen in hun nood. Wend uw blik niet af.' 'Luister', zei hij, 'mijn vader is doof als de pest. Hij hoort weinig, het is niet de moeite van het noemen waard. Schiet voor de grap een kanon bij zijn oor af. Dan vraagt hij, of er gebeld wordt. Hij slurpt bij het drinken. Hij scheept suiker met de dessertlepel. Hij neemt het vlees in zijn vingers. Hij laat winden, zonder dat iemand er een nodig heeft. Hij heeft spijsresten achter zijn gebit. Hij weet niet, waar de gulden in moet. Als hij zijn ei pelt, weet hij niet, waar de schaal heen moet. Hij vraagt in het Engels, of er nog nieuws is. Hij mengt het eten op zijn bord door elkaar. […] Dat is onrein. En vaak heeft hij geen das aan. Maar groot is zijn goedheid.' Hij bleef staan en tuurde over het water. 'Zie mijn moeder', zei hij zacht. 'Ze zegt, dat ik gezellig thuis moet blijven. Dat ik de witte slipover aan moet doen. Ze bakt oliebollen met de verkeerde stukjes appel. Dat zal ik u bij gelegenheid wel eens uitleggen. Ze maakt de kachel aan met heleboel rook. En ze heeft de zoldersleutels laten verbranden. Almachtige, eeuwige, ze dacht dat ze wijn kocht, maar het was vruchtensap. De lieve, de goede. Bessen-appel. Ze gaat bij het lezen met haar kop heen en weer. Ze is mijn moeder. Zie haar onmetelijke goedheid.'[36]

> 'Nostro eterno, unico, onnipotente Dio,' disse a bassa voce, 'volgi il tuo sguardo ai miei genitori. Guardali nel loro bisogno. Non distogliere il tuo sguardo'. 'Ascolta,' disse, 'mio padre è sordo come una campana. Sente poco, non vale la pena parlarne. Se spari una cannonata per scherzo vicino al suo orecchio, lui chiederà se hanno suonato alla porta. Fa rumore quando beve. Prende lo zucchero col cucchiaino da *dessert*. Prende la carne con le mani. Fa scorregge senza che nessuno gliel'abbia chiesto. Ha resti di cibo tra i denti. Non sa dove va inserita la moneta. Quando sguscia l'uovo non sa dove mettere la buccia. Chiede in inglese se ci sono novità. Mescola il cibo tutto insieme nel piatto. […] Questo è osceno. E spesso non mette la cravatta. Tuttavia grande è la sua bontà.' Rimase fermo a fissare l'acqua del canale. 'Guarda mia madre,' disse piano, 'dice che è meglio se passo una bella serata casalinga. Che devo mettere la canottiera bianca. Fa le frittelle coi pezzi di mela sbagliati. Te lo spiegherò appena ne avrò l'occasione. Accende la stufa facendo un sacco di fumo. E ha bruciato le chiavi della soffitta. Onnipotente, eterno, credeva di aver comprato del vino, invece era succo di frutta. Cara, buona. Succo di mela e mirtillo. Quando legge, fa avanti e indietro con la testa. Questa è mia madre. Guarda la sua immensa bontà'.

Negli anni Cinquanta, Reve vive una profonda *impasse* creativa. Si cimenta con novelle, un teatro vagamente beckettiano, sceglie di emigrare in In-

[36] G.K. VAN HET REVE, *De Avonden*, cit., p. 199.

ghilterra e di scrivere in inglese (la prima pubblicazione è *The Acrobat and Other Stories*, del 1956), alla ricerca di un nuovo pubblico, lontano dall'Olanda gretta e benpensante, e di nuove potenzialità espressive. Il successo di questi tentativi è tuttavia molto modesto, e non lo soddisfa. La soluzione alla crisi arriverà un po' per caso, e per la gentile insistenza di una figura chiave delle lettere olandesi del dopoguerra, l'editore Gerrit van Oorschot. Reve pubblica infatti una lettera scritta durante un congresso in Inghilterra, e si rende conto a poco a poco che la scrittura di lettere è il mezzo espressivo di cui ha bisogno[37]. Le raccoglierà nel 1963 in *Op weg naar het einde* (*Sulla via della fine*) a cui seguirà nel 1966 *Nader tot U* (*Più vicino a Te*). Le opere s'inseriscono pienamente nella tendenza degli anni Sessanta verso una narrativa – sino a quel momento ancora abbastanza tradizionale nelle forme, e non permeata a fondo dal modernismo, a differenza della poesia[38] – defizionalizzata: senza un *plot* strutturato, con una forte commistione di generi e una componente metaletteraria. Reve scrive così liberamente di sé, della gestazione creativa della sua opera, delle sue idee, soprattutto della sua visione idiosincratica della sessualità e della religione. Queste opere segnano infatti anche la sua conversione al cattolicesimo.

Religione e omosessualità costituiranno due colonne portanti nella sua opera a partire da questo momento: narrativa (notevoli in particolare i romanzi *De taal der Liefde* del 1972, *Il Linguaggio dell'amore*, 1986, e *Lieve Jongens, Cari ragazzi*, del 1973) e poesia. Ovviamente quest'unione ambigua porta ad una fusione assai poco ortodossa; e quest'atteggiamento, mescolato alla grottesca ironia reviana, altamente percettibile, confonderà i suoi lettori, mettendo in dubbio la serietà della conversione[39]. Nel 1966 suscita forte scalpore l'episodio dell'unione sessuale con Dio, incarnato in un asino, descritta in *Nader tot U*, dando il via a un eclatante processo per blasfemia, denominato appunto *Ezelsproces* ('il processo dell'asino'). Il processo che porterà a un grande dibattito all'interno della società olandese sull'autonomia della lette-

---

[37] F. DE ROVER, *20 oktober 1966: Proces naar aanleiding van Reve's* Nader tot U – *Confrontatie tussen literatuur en godsdienst in Nederland* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Martinus Nijhoff Uitgevers, 1993, pp. 788-795, p. 789-790.

[38] T. ANBEEK, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*, cit., p. 221.

[39] Si ricorda che, nonostante il lungo matrimonio con la poetessa Hanny Michaelis, gli anni Sessanta rappresentano una sorta di *coming-out* per Reve che, seppur ancora sposato, dichiara la propria omosessualità e la conversione al cattolicesimo, creando una situazione paradossale e un grande clamore.

ratura e sul rapporto letteratura-morale[40]: questione portante negli anni Sessanta, che vedono lo scontro tra le nuove generazioni (come Jan Wolkers[41] o Jan Cremer), alfieri della rivoluzione culturale, e i bastioni della società tradizionale. Il processo si concluderà con l'assoluzione dell'autore, che riceve nel 1968 il P.C. Hooftprijs dalle mani del ministro Marga Klompé.

La religione reviana è scissa da politica, morale e realtà e mantiene una propria autonomia. L'amore, su cui si fonda, combina la spiritualità con un bisogno istintivo e animale che possiede, però, l'essenziale componente della superiorità di questo sentimento. È facilmente comprensibile concepire l'amore per il divino come una forma di esaltazione e rapimento ma appare più complesso averne la stessa prospettiva nell'ambito prettamente fisico. Eppure in Reve il rapporto con il proprio corpo e con quello degli altri assume pari dignità rispetto al rapporto con Dio. La particolare sacralità mistica della visione reviana, che diventa con gli anni sempre più una vera a propria mitologia personale, è ben inquadrata da Fulvio Ferrari, traduttore italiano di *De taal der liefde*:

> Ma chi, o che cosa è Dio per Gerard Reve [...]? Certo, come egli si esprime nel *Discorso di difesa dinanzi alla Corte*, non è il «Dio d'Olanda e della zia». È invece l'intimo stesso dell'uomo, la parte più riposta e misteriosa dell'anima, che desidera far ritorno alla sua patria celeste e deve per questo essere generata dall'uomo stesso con amore e compassione […] Ma l'amore si manifesta come desiderio sessuale, come erotismo, e come tale va accolto, comunque esso si presenti, quale rivelazione divina nel mondo incoerente e frammentario dell'apparenza. Comunque esso si presenti, anche sotto forma dell'impulso erotico più difficilmente riconducibile a una rasserenante visione dell'amore come manifestazione divina: il sadismo […] È, quello di Reve, un pensiero religioso da cui scaturisce un mondo di rappresentazioni e di valori, un universo mitico e letterario assolutamente originale, che si serve liberamente della simbologia cattolica e di quella astrologica, dell'Induismo o della Gnosi ma rimane sempre e soltanto *revista* […] L'identificazione della divinità con la Gran Madre svolse certo un ruolo di prima importanza nella decisione di Reve di di entrare a far parte della Chiesa cattolica, chiesa che, fra tutte le confessioni cristiane, è quella che dà più spazio alla Madre di Dio […] Nella mitolo-

[40] Cfr. K. BEEKMAN-R. GRÜTTEMEIER, *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2005, per il rapporto letteratura-giustizia e letteratura-società, da Joost van den Vondel a Theo van Gogh.

[41] Il romanzo *Turks Fruit* (1969, *Olga dai capelli rossi*, 2009) di Jan Wolkers, divenuto un film-culto di Paul Verhoeven con Rutger Hauer e Monique van de Ven nel 1973, si può considerare uno dei manifesti della rivoluzione culturale, specie sessuale, dei Paesi Bassi negli anni Sessanta, su cui cfr. H. BREMS, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, cit., pp. 254 e ss.

gia personale di Reve, Maria (o, semplicemente, M.) è molto di più che non l'intatta e purissima genitrice del Dio incarnato; per lui la Vergine è Dio stesso, la sua quarta persona […] Sua omologa sulla terra è la Regina. Come la Vergine è Maria di Nazareth ma è al contempo molto di più, così la Regina è la legittima discendente degli Orange-Nassau sul trono d'Olanda (Giuliana, Beatrice) ma è al contempo molto di più: è la garante, la portavoce dell'ordine universale nel mondo degli uomini, nel mondo della frammentazione e dell'apparenza.[42]

[42] F. FERRARI, *Una mistica della vergine e dell'amore crudele* in G. REVE, *Il linguaggio dell'amore*, F. FERRARI (a cura di), Torino, Il Quadrante Edizioni, 1986, pp. 11-118, pp. 111-115, *passim.*

TON ANBEEK

W. F. HERMANS
UN NICHILISMO CREATIVO

Il destino di un Paese, e di una famiglia

Nella Prima Guerra Mondiale i Paesi Bassi rimasero neutrali. Fino alla primavera del 1940 molti olandesi speravano che il loro paese avrebbe di nuovo evitato il conflitto armato; il 10 maggio del 1940 le truppe tedesche invece invasero il Paese, la città portuale di Rotterdam fu rasa al suolo dai bombardamenti aerei e quando gli occupanti minacciarono di far subire lo stesso trattamento ad altre città, come Utrecht, l'esercito olandese capitolò. Nei quattro convulsi giorni in cui si compì l'invasione, in molti tentarono di lasciare il paese, anche su semplici pescherecci. Fra questi c'erano un ispettore di polizia di Amsterdam e una sua amica, che però non riuscirono a fuggire. Il poliziotto allora uccise con un colpo di pistola la ragazza e poi si tolse la vita.

Ciò che rende questa tragica storia, fra le tante di quei giorni del maggio 1940, così particolare, è che l'amica del poliziotto si chiamava Corrie Hermans, la sorella maggiore dell'uomo che sarebbe poi diventato il più importante romanziere olandese del dopoguerra, Willem Frederik Hermans. La morte di sua sorella pone diversi interrogativi: perché lei e il suo amico volevano fuggire? Avevano motivo di credere che gli occupanti tedeschi li avrebbero arrestati? Avevano una relazione sentimentale? Un'amara nota ironica in questa triste vicenda è il fatto che i genitori additavano sempre al fratello 'difficile' quella sorella come modello di serietà nella condotta e negli studi.

Molto tempo dopo, nel suo libro *Fotobiografie* (1969, *Fotobiografia*), Hermans torna sull'episodio: scrive di aver avuto sempre l'impressione, anche prima della guerra, che a casa loro non succedesse mai qualcosa di davvero piacevole; d'altro canto la famiglia Hermans sembrava essere immune da grandi disgrazie. I suoi genitori avevano l'abitudine di parlare con tale disprezzo delle disgrazie altrui – «abbandoni del tetto coniugale, alcolismo [...] omicidi volontari e non, in famiglia» («kwaadwillige verlating, alcoholisme [...] of moord en doodslag in de familie») –, che il figlio era giunto alla conclusione che simili disgrazie «non ci sarebbero potute capitare» («ons niet konden overkomen»). Riguardo alla morte della sorella aggiunge poi:

> Mijn haat tegen mijn ouders veranderde toen in een bijna satanisch te noemen medelijden. Omdat dit juist hun oudste kind overkwam, die altijd het gewilligste was geweest en waarvan zij grote verwachtingen hadden gekoesterd. Te denken gaf mij ook het feit dat zelfs in onze familie een familiedrama bleek te kunnen voorkomen. Trouwens, heel dat solide vooroorlogse Nederland was van de aardbodem weggevaagd.[1]

> L'odio verso i miei genitori si trasformò allora in una compassione che definirei quasi diabolica. Era successo proprio alla loro primogenita, che era sempre stata la più ubbidiente, e per cui nutrivano grandi speranze. Mi dava da pensare anche il fatto che pure nella nostra famiglia, evidentemente, si potesse consumare una tragedia familiare. Tutta quella solida Olanda dell'anteguerra, del resto, era stata spazzata via dalla faccia della terra.

L'ultima frase lega in maniera forte e diretta il destino della famiglia Hermans a quello dell'intero paese. A simili conclusioni generali giunge lo scrittore riguardo al periodo considerato come il più cupo dell'occupazione, il cosiddetto 'inverno della fame' (*hongerwinter*). Il sud del paese era già stato liberato dagli Alleati, che nel settembre 1944 cercarono di aprirsi un varco nelle linee tedesche presso la città di Arnhem. Il tentativo fallì, e il nord del paese rimase in mano ai tedeschi fino al maggio 1945. In quel rigidissimo inverno, nelle città vennero a mancare cibo e combustibile: gli abitanti delle città si spingevano nelle campagne offrendo denaro e oro in cambio di qualunque cosa di commestibile. Anche questa esperienza segnò profondamente il giovane Hermans. In un'intervista racconta:

> Toen die oorlog afgelopen was, was ik 23. Nou ja, ik heb in die tijd wel een heel merkwaardige kijk op de menselijke geest gekregen, die me nooit meer verlaten heeft. (…) Ik bedoel: in zo'n oorlog kon je niet met een droge boterham op zak lopen of je moest allebei je handen erop houden, anders jatten ze hem eruit! Het is verbazingwekkend wat zogenaamd fatsoenlijke mensen aan misdadigheid kunnen ontplooien in dergelijke noodsituaties.

> Quando quella guerra finì avevo ventitre anni. Beh, sì, durante quegli anni ho sviluppato una mia visione particolare dell'animo umano, che dopo non mi avrebbe più abbandonato […] Voglio dire: in una guerra come quella non te ne potevi andare in giro con una fetta di pane secco in tasca senza tenerla stretta con due mani, altrimenti te la fregavano! È incredibile a quali misfatti possano arrivare le cosiddette persone perbene in simili situazioni di emergenza.

---

[1] W. F. H. HERMANS, *Fotobiografie*, Amsterdam, Thomas Rap, 1969, [pagine non numerate].

In un'altra intervista giunge a conclusioni ancora più estreme: «Morale, etica, fede hanno la peggio di fronte alla fame. Quelle belle sovrastrutture vengono lasciate cadere senza pensarci due volte, quando si deve mangiare» («Moraal, ethiek en geloof leggen het loodje tegen de honger. Die mooie bovenbouw laat de mens zonder meer vallen wanneer hij moet eten»)[2].

Queste affermazioni riconducono la visione pessimistica dell'uomo di Hermans direttamente alle sue esperienze nella Seconda Guerra Mondiale. La guerra, nella sua opera, assume infatti spesso la funzione di grande annientatrice delle belle apparenze e delle pretese morali.

Caos e mistificazione

Questa visione viene coerentemente sviluppata nella novella *Het behouden huis* (1951) (*La Casa Vuota*, 2005: al momento l'unico testo di Hermans tradotto in italiano). Un partigiano si ritrova a un certo punto fra le due linee. Da solo occupa una casa lussuosa e vive per qualche tempo nell'illusione che la guerra non esista. Poi tornano i tedeschi, che lasciano comunque intatti gli oggetti d'arte e l'edificio. I partigiani che conquistano la casa dopo di loro non si fanno invece scrupolo alcuno: strappano strisce di carta da parati dai muri, tagliano i visi di vecchi ritratti per usarli come maschere, e via dicendo. Il protagonista, ripartendo coi suoi commilitoni, lancia una granata sulla casa già completamente distrutta. L'ultima frase è rivelatrice: «Era come se anch'essa [la casa] per tutto quel tempo avesse mentito, e soltanto ora si facesse vedere com'era sempre stata: una spelonca percorsa da correnti d'aria, internamente piena di rovine e sudiciume»[3] («Het was of het [huis] ook aldoor komedie had gespeeld en zich nu pas liet zien zoals het in werkelijkheid altijd was geweest: een hol, tochtig brok steen, inwendig vol afbraak en vuiligheid»[4]).

La novella *La Casa Vuota* uscì nella raccolta di racconti *Paranoia*, del 1953, che si apre con un enigmatico *Preambolo*, in cui leggiamo, fra l'altro, affermazioni come:

---

[2] F. A. JANSSEN (a cura di), *Scheppend nihilisme. Interviews met Willem Frederik Hermans*, Amsterdam, Loeb & Van der Velden, 1979, pp. 237 e 75.

[3] W.F. HERMANS, *La casa vuota*, trad. L. PIGNATTI, postf. C. NOOTEBOOM, Milano, Bur, 2005, p. 69.

[4] W.F. HERMANS, *Volledige werken* 7, Amsterdam, De Bezige Bij ecc., 2006, p. 342.

> De mensheid denkt in een orde die niet werkelijk bestaat en is blind voor de oorspronkelijke chaos.
> *Er is maar een werkelijk woord: chaos.*[5]

> L'umanità pensa in un ordine che non esiste nella realtà ed è cieca al caos originario.
> *C'è una sola parola reale: caos.*

Questo caos, secondo il *Preambolo*, sarebbe determinato anche dall'inaffidabilità della lingua:

> Doordat onze woorden in aantal beperkt zijn (en beperkt moeten zijn) is er herhaling, ja, maar geen werkelijkheid. Wij leven in een vervalste wereld. Er zijn alleen dezelfde woorden die worden herhaald, maar er wordt niets mee gezegd. Er is in onze talen maar één werkelijk woord: chaos. Zoals het woord 'god' betekent het alles en niets.[6]

> Poiché le nostre parole sono (e devono essere) limitate nel numero, esiste la ripetizione, sì, ma nessuna realtà. Viviamo in un mondo falsificato. Ci sono solo le stesse parole che vengono ripetute, ma non vogliono dire niente. Nelle nostre lingue esiste una sola parola reale: caos. Come la parola 'dio', significa tutto e niente.

Sono parole da attribuire allo scrittore Hermans, che dà al lettore nel *Preambolo* una sorta di *vademecum* per comprendere meglio i racconti che seguono? Il suo grande interesse per i temi della filosofia della lingua è noto: non per niente nell'ultimo racconto è menzionato Ludwig Wittgenstein, filosofo da lui ammirato e tradotto[7].

Gli studiosi sostengono per lo più un'altra interpretazione: il tono e il contenuto del *Preambolo* fanno pensare che si tratti non tanto di un serio riassunto della filosofia di Wittgenstein quanto piuttosto di una caricatura delle sue idee[8]. I sostenitori di questa lettura si avvalgono del sostegno dell'autore stesso, ma altrettanto importante è il fatto che il testo, con la sua ambiguità, formi un preludio perfetto per gli altri racconti della raccolta, caratterizzati anch'essi da un narratore inaffidabile. Quel narratore è inaffidabile perché si rivela nel testo o come una personalità disturbata (nel racconto *Manuscript in*

---

[5] *Ivi*, p. 218.

[6] *Ivi*, pp. 218-219.

[7] Sul rapporto Wittgenstein-Hermans cfr. K. VERMEIREN, *Willem Frederik Hermans en Ludwig Wittgenstein*, Utrecht, Hes, 1986.

[8] Per un riassunto delle diverse interpretazioni vedi: W. G. N.G. M. GLAUDEMANS, *De mythe van het tweede hoofd. De literatuuropvattingen van W. F. Hermans, 1945-1964*, Utrecht 1990, pp. 198-207; per il termine *persiflage* (caricatura) in merito alle idee di Wittgenstein vedi p. 206.

een kliniek gevonden, *Manoscritto trovato in una clinica*) o come un bugiardo nato (il narratore in prima persona di *Glas*, *Vetro*, un ex medico di campo di concentramento, stile Mengele). L'ultimo racconto della raccolta, *Lotti Fuehrscheim*, illustra nel modo più inconfutabile che non possiamo dare un'immagine affidabile della realtà: il lettore non riesce a ricomporre i frammenti della storia in un insieme logico. Si può considerare questo testo come un esempio precoce di prosa postmoderna.

Hermans non ha toccato spesso il limite raggiunto con *Lotti Fuehrscheim*. Considerava i romanzi e i racconti come la rappresentazione di un suo mito personale. Le forme assunte dalla sua particolare visione del mondo sono tre: da un lato i 'racconti onirici', che ci fanno capire, per la presenza di dati irreali che balzano all'occhio, che non si tratta di tentativi di ritrarre naturalisticamente 'la' realtà (Hermans aveva mostrato in giovinezza un acceso interesse per il surrealismo); all'estremo opposto i racconti realistici; infine i testi in cui la pretesa realistica viene minata da segnali inquietanti, ovvero i racconti 'quasi-realistici'[9]. Quest'ultima opzione caratterizza anche alcuni importantissimi romanzi dell'autore come *De donkere kamer van Damokles* (1958, *L'oscura stanza di Damocle*) en *Nooit meer slapen* (1966, *Mai più dormire*).

Eroe o traditore?

De donkere kamer van Damokles è il romanzo con cui Hermans raggiunge un pubblico più ampio. Il libro ci appare in prima istanza come un racconto carico di *suspense*. Il tabaccaio Osewoudt, un uomo frustrato, riceve nel maggio 1940 la visita dell'ufficiale olandese Dorbeck, che gli assegna delle missioni da compiere, tra cui quella di liquidare dei 'traditori'. Osewoudt esegue gli ordini alla lettera. Quando, verso la fine del conflitto, fugge nel sud del paese, già liberato, si attende un riconoscimento per la sua partecipazione attiva alla resistenza. In stridente contrasto con le sue attese viene invece arrestato e trattato come un pericoloso collaborazionista. Non riesce a dimostrare la sua innocenza, soprattutto perché la figura chiave del suo racconto, quel Dorbeck che gli trasmetteva gli ordini, è introvabile. Per il lettore il grande interrogativo rimane senza risposta: Dorbeck è realmente esistito? Oppure si tratta di un fantasma creato da Osewoudt, personalità disturbata su cui pesa l'eredità di una madre che ha ucciso il padre? Si è scritto molto

[9] Questa distinzione è tracciata in W. SMULDERS, *Met de linker- en de rechterhand geschreven* in ID. (a cura di), *Verboden toegang*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1989, pp. 84-121.

su questo libro enigmatico, tanti sono stati in tentativi di scoprire la 'verità', ma l'interpretazione più in sintonia con l'autore sembra essere la seguente: è impossibile scoprire una verità inconfutabile. Con la sua ambiguità, *De donkere kamer* illustra la tesi di Hermans che la realtà sia inconoscibile[10].

Altro aspetto degno di nota nel libro è che Hermans traccia un ritratto assai poco lusinghiero della resistenza contro i tedeschi nei Paesi Bassi. I partigiani sono tutti, senza eccezioni, dei visionari o dei bugiardi. Osewoudt è forse entrambe le cose; in ogni caso non è guidato da un amore eroico per la patria: sente piuttosto di doversi mostrare un vero uomo di fronte a colui che gli impartisce gli ordini, che considera come suo superiore sotto ogni aspetto. Quando gli accade di ringraziare un partigiano che lo ha aiutato, e questi gli risponde di averlo fatto 'per la patria', Osewoudt si ritrova a pensare: «Patria, che significa? [...] Il tram blu? Il tram giallo? Continuano a passare come prima, solo con meno luce la sera» («Vaderland, wat is dat? […] De blauwe tram? De gele tram? Ze rijden nu even goed als vroeger, alleen 's avonds met weinig licht»)[11].

Poco dopo, dice a un partigiano:

> Wie weet nu wel waarvoor hij tegen de Duitsers werkt. De dominees in Londen [de Nederlandse regering was naar Londen gevlucht] die veilig achter de microfoon zitten, die weten het precies. Voor het Recht en de Godsdienst en het Vaderland en de Koningin. Maar dat zijn allemaal dingen die mij niets zeggen. […] Ik vecht alleen maar om mij te verdedigen. Verder zijn alle oorlogen irreëel, geen enkele ideologie is het overdenken waard. Vrijheid! schreeuwen ze, net alsof vrijheid iets is dat ooit bestaan heeft.[12]

> Chi lo sa perché lavora contro i tedeschi. I pastori a Londra [il governo dei Paesi Bassi si era rifugiato a Londra] che stanno al sicuro, dietro al microfono, lo sanno con esattezza. Per la Giustizia e la Religione e la Patria e la Regina. Ma tutte queste cose non mi dicono nulla. […] Io combatto solo per difendermi. Tutte le guerre in fondo sono irreali, nessuna ideologia merita una riflessione. Libertà! gridano, come se la libertà fosse mai esistita.

Se tutte le ideologie sono chimere, la scelta tra l'una e l'altra è gratuita. Ed è questa la convinzione che viene messa in pratica da un giovane che Osewoudt incontra nel campo di prigionia dov'è internato. Questo 'grande teorico amorale' – come lui stesso si definisce – è entrato nelle SS nel mo-

---

[10] Cfr. F.A. JANSSEN, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1978, pp. 39.

[11] W.F. HERMANS, *Volledige werken 3*, Amsterdam, De Bezige Bij ecc., 2010, pp. 89-90.

[12] *Ivi*, pp. 95-96.

mento in cui è divenuto chiaro che Hitler avrebbe perso la guerra. La filosofia che lo guida è la seguente:

> Weet je waar alles op neerkomt? Alles komt erop neer dat de mens sterfelijk is en dat hij dat niet weten wil. Maar voor wie weet dat hij eenmaal sterven moet, kan er geen absolute moraal bestaan, voor hem zijn goedheid en barmhartigheid niets dan vermommingen van de angst.
>
> Sai a cosa si riduce tutto? Al fatto che l'uomo è mortale e non lo vuole accettare. Ma per chi sa di dover morire, senza appello, non può esistere una morale assoluta; per lui la bontà e la misericordia non sono altro che camuffamenti della paura.

Questo amoralista si oppone ai «filosofi confusionari che hanno fatto la nostra civiltà occidentale» e afferma:

> De mens zal eraan moeten wennen te leven in een wereld zonder vrijheid, goedheid en waarheid. Het zal binnenkort op de lagere scholen worden onderwezen! Deze oorlog is nog maar een voorproefje van de wereld die komt![13]
>
> L'uomo dovrà abituarsi a vivere in un mondo senza libertà, bontà e verità. Fra poco lo insegneranno alla scuola elementare! Questa guerra è solo un assaggio del mondo che verrà!

Ovviamente non possiamo affermare con certezza che queste malauguranti parole corrispondano al pensiero di Hermans; quando il 'grande teorico amorale' entra in scena ci viene detto che ha «i verdi occhi da lupo delle più selvagge tribù germaniche» («de groene wolvenogen van de wildste germaanse stammen»[14]). Ciononostante notiamo che le sue opinioni estremiste non vengono contraddette nel libro, in cui incontriamo un altro filosofo, un fanatico hegeliano, che si rivela però un idealista che ha perso ogni contatto con la realtà.

De donkere kamer è un libro paradossale, in effetti: narra in una prosa tersa come il vetro che la realtà è inconoscibile, per cui non potremo mai sapere con esattezza se il misterioso ufficiale Dorbeck sia 'esistito' o se sia la fantasia di uno squilibrato. È questo l'aspetto del romanzo sottolineato da Milan Kundera ne *La poésie noire et l'ambiguité* (*La poesia nera e l'ambiguità*), recensione alla traduzione francese del libro (*La Chambre noire de Damocles*), uscita

---

[13] *Ivi*, pp. 358-359.
[14] *Ivi*, p. 357.

nel 2007. Gli avvenimenti nel libro, scrive, «vengono descritti attentamente e con asciuttezza, dettagliatamente ma in velocità; sono estremamente realistici, ma sconfinano nell'improbabile. Questa forma estetica mi ha catturato: è un romanzo posseduto dalla realtà e contemporaneamente affascinato dall'inattendibilità e dalla stranezza» («worden nauwkeurig en sec, gedetailleerd maar met vaart beschreven, ze zijn uitermate werkelijk, maar grenzen tegelijk aan het onwaarschijnlijke. Die esthetische vorm heeft me gegrepen: een roman die bezeten is van het werkelijke en tegelijk gefascineerd door het onaannemelijke en het vreemde»)[15].

L'ambizione

Il curioso titolo del libro può essere ricondotto alla macchina fotografica che dovrebbe contenere una foto, fatta da Osewoudt, che potrebbe dimostrare l'esistenza di Dorbeck una volta per tutte, visto che in quella foto comparirebbero entrambi. Quando, a guerra finita, viene ritrovata la macchina fotografica Leica, è lo stesso Osewoudt a sviluppare il rullino. Tuttavia, invece di contenere la foto in grado di liberarlo, la pellicola rivela solo l'immagine di Osewoudt con un traditore nazista.

L'episodio della macchina fotografica a lungo cercata che alla fine non offre una soluzione e condanna anzi Osewoudt al suo destino, mostra su piccola scala un procedimento che ritorna costantemente nella prosa di Hermans: la ricerca che conduce alla sconfitta. Ne ritroviamo molti esempi nel romanzo *Nooit meer slapen* (*Mai più dormire*).

Un giovane geologo che deve addottorarsi, Alfred Issendorf, riceve dal suo professore l'incarico di recarsi nell'estremo nord della Norvegia per raccogliere elementi che provino che determinate cavità nel suolo sono la conseguenza della caduta di meteoriti. Fin dall'inizio, Alfred deve fare i conti con una serie di scacchi: dapprima non riesce ad ottenere le foto aeree che sono irrinunciabili per la sua ricerca; quando riesce a prenderne possesso, perché un compagno di spedizione le ha effettivamente con sé, si sente vittima di un complotto o di uno scherzo crudele, anche se può studiare le immagini a suo piacimento; scopre però che nelle foto non ci sono tracce che lo «possano ragionevolmente far sperare in una straordinaria scoperta» («redelijkerwijs kan doen hopen een uitzonderlijke ontdekking te zullen doen»[16]).

[15] *Ivi*, p. 751.
[16] *Ivi*, p. 604.

Si rende conto che non sarebbe mai partito per la Norvegia se avesse potuto vedere prima queste immagini. È davvero vittima di un complotto? O il suo sguardo è ormai offuscato dalla stanchezza e dalla continua insonnia? Per questi aspetti il romanzo mostra diversi punti di contatto con *De donkere kamer*.

Alfred cerca qualcosa, infine la trova, ma non gli serve a nulla: è questo lo schema che si ripete in *Nooit meer slapen*. Accade anche per i mezzi di spostamento di Alfred e dei suoi tre compagni di spedizione: vanno sempre a piedi e, malgrado ne parlino spesso, non riescono mai ad affittare un cavallo. Qual è la prima cosa che Alfred vede al ritorno nel mondo abitato? Un cavallo. A un livello ancor più prosaico troviamo la questione delle calzature: Alfred porta degli scarponi da montagna, mentre i suoi tre compagni norvegesi hanno stivali di gomma, ovviamente molto più adatti ad un terreno paludoso. Solo dopo che la spedizione è ormai fallita, sulla via del ritorno, Alfred riesce ad avere i suoi stivali di gomma: prima li prende in prestito, poi se li compra, ma a quel punto non gli servono più.

Nelle prime pagine del romanzo troviamo una scena comica in cui la persona che lo ha invitato cerca invano di ordinare il *gravlachs* ('salmone marinato'), una squisita specialità norvegese. Nelle ultime pagine sembra che Alfred finalmente riesca a gustare il suo *gravlachs*, questa volta offerto da una seducente donna americana, ma una nuova delusione – sia gastronomica che erotica – lo attende: il marito della donna, ubriaco, entra barcollante in scena. Almeno qui i suoi stivali di gomma si rivelano utili: «silenzioso, coi miei morbidi stivali di gomma, riesco a scivolare via senza che lui se ne accorga» («onhoorbaar op mijn zachte rubberlaarzen weet ik langs hem heen te glippen»[17]).

Questo schema in cui in un primo tempo non si riesce a trovare una cosa, per trovarla solo quando è troppo tardi (o non la si trova per un soffio: il *gravlachs*) giunge al culmine in quello che è il principale oggetto delle ricerche di Alfred, i meteoriti. Il colpo giunge in due riprese. Prima succede qualcosa di eccezionale quando Alfred ha quasi raggiunto il mondo abitato:

> Plotseling zie ik een gele weerschijn oplaaien in de grijze lucht aan mijn linkerhand en ik hoor een slag alsof een straaljager door de geluidsmuur breekt. Het lichtschijnsel verdwijnt en de lucht wordt weer grauw als tevoren, maar de slag gaat over in een gerommel dat lang aanhoudt, of vlakbij een goederentrein over een viaduct rijdt.[18]

---

[17] *Ivi*, p. 704

[18] *Ivi*, p. 680.

> Improvvisamente vedo accendersi un riflesso giallo nel cielo grigio alla mia sinistra e sento un fragore come se un caccia avesse sfondato il muro del suono. La luce scompare, il cielo torna grigio come prima, ma il tuono fa sentire a lungo il suo rimbombo, come se vicino a me stesse passando un treno merci su un ponte.

Poi Alfred legge un trafiletto sul giornale, mentre è in aereo, che dà una possibile spiegazione di quello straordinario effetto di luce e di quel fragore. Un aereo del servizio geofisico ha potuto constatare una forte alterazione del campo magnetico e «non si esclude la possibilità che sia stata determinata dalla caduta di un meteorite. Un gruppo di geologi si sta recando sul posto» («acht de mogelijkheid niet uitgesloten dat er een meteoriet is ingeslagen. Een groep geologen is onderweg naar de plaats in kwestie»[19]). Si era trovato a un passo dall'impatto di un meteorite sulla Terra – un evento che avrebbe potuto avvalorare l'ipotesi che lo aveva spinto in Norvegia – e non se ne era nemmeno accorto, proseguendo per la sua strada!

Ma il peggio lo attende a casa. Riceve in regalo due gemelli, in cui è incastonata una strana pietra. Sua sorella sostiene che, in quanto 'esperto', lui ovviamente riconoscerà subito di che pietra si tratti. Invece è sua madre a doverglielo spiegare alla fine: si tratta di frammenti di meteorite. «Un dono dal cielo» («Een geschenk van de hemel») è il commento della devota sorella. Il romanzo si chiude con queste righe amare: «eccomi qui, un gemello in ciascuna mano, in ogni gemello un mezzo meteorite. Insieme, uno intero. Ma nessunissima prova dell'ipotesi che avrei dovuto dimostrare» («hier zit ik, in elke hand een manchetknoop, aan elke manchetknoop een halve meteoriet. Samen een hele. Maar geen enkel bewijs voor de hypothese die ik bewijzen moest»).

L'universo di Hermans è retto da una legge che può essere così formulata: non raggiungiamo mai ciò a cui aspiriamo, e se per caso riusciamo a raggiungerlo, ormai non ci serve più[20]. Lo stesso Hermans ne era pienamente consapevole: «nella misura in cui ho avuto successo, l'ho raggiunto rappresentando dei fiaschi» («voor zover ik ben geslaagd, ben ik dat door het uitbeelden van fiasco's»[21]). Il romanzo *Nooit meer slapen* ha la struttura di una *quête* medievale, e come negli antichi racconti di viaggio (*De reis van Brandaan*, *Il viaggio di Brandano*, ad esempio) è anche una ricerca spirituale, verso l'acquisizione di una consapevolezza. Nel caso di Alfred, ciò significa so-

---

[19] *Ivi*, p. 705.

[20] Per altri esempi tratti da *Nooit meer slapen* e da altri testi di Hermans, cfr. T. ANBEEK, *De Tweede Wet van Hermans*, «TNTL», CXIX, 2003, pp. 177-186.

[21] W. F. HERMANS, *Volledige werken* 11, Amsterdam, De Bezige Bij ecc., 2008, p. 768.

prattutto giungere alla consapevolezza della nullità dell'uomo e delle sue aspirazioni. Quando si trova da solo su una montagna e guarda il desolato paesaggio norvegese vede solo «rocce, nebbia» («stenen, mist»). La visione che esprime potrebbe essere interpretata come un rifiuto di qualunque forma di religiosità (una sorta di rovesciamento del Discorso della montagna del Nuovo Testamento):

> Ik ben niet treurig. Ik heb alleen groot medelijden met de andere mensen die zo ver bij mij vandaan zijn en al had ik een radiozender tot mijn beschikking, het zou geen nut hebben hun te zeggen wat ik denk. Ik kan hen niet begrijpen en zij mij evenmin. De gekste sprookjes zijn niet uit hun hersens weg te branden, varianten op domme grootheidswanen, uitgebroed toen hun voorouders nog in holen woonden en niet beter wisten of de hele kosmos was niet groter dan hun hol. […]
> Daarvoor laten ze pausen in paleizen wonen en de Aga Khan diamanten eten. Aan de miljoenen die uit naam van hun troostende leugens mishandeld worden, aan de absurde wetten die er zelfs in de beschaafdste landen op zijn gebaseerd, denken zij nooit, want zij willen in slaap gesust worden met sprookjes en hoe meer bloed ervoor vergoten wordt, hoe beter zij erin kunnen geloven. Want bloed is het enige waarover ze beschikken en het enige onomstotelijke existentiële feit is hun onverzadelijke bloeddorst.[22]

> Non sono triste. Ho solo una grande compassione per le persone che sono così lontane da me e, anche se avessi sottomano una ricetrasmittente, non avrebbe senso dire loro quel che penso. Non possono capire me, né io posso capire loro. Nemmeno il fuoco potrebbe purificare i loro cervelli dalle più assurde favole, varianti di folli deliri di grandezza, partoriti dai loro antenati quando vivevano ancora in una grotta e s'illudevano che l'intero universo non fosse più grande di quella grotta. […]
> Per questo permettono che i papi vivano nei palazzi e l'Aga Khan mangi diamanti. Non pensano mai ai milioni di persone maltrattate in nome delle loro confortanti bugie, alle leggi assurde che su quelle bugie si fondano anche nei paesi più civili, perché vogliono essere addormentati con quelle favole, e quanto più sangue viene versato per esse, tanto meglio le potranno credere. Perché il sangue è l'unica cosa che possiedono, e l'unico incontrovertibile dato sull'esistenza è la loro inestinguibile sete di sangue.

Il mondo di Hermans è un mondo spoglio, in cui ogni forma di religione viene liquidata come conforto ipocrita e ogni illusione viene sfatata. L'emozione più calda che si può incontrare nel suo lavoro è la compassione, quella che ritorna alla fine di uno dei suoi racconti fortemente autobiografici, in cui uno scrittore riassume, in sei parole, la sua visione: «Nichilismo crea-

[22] W. F. HERMANS, *Volledige werken 3*, p. 653.

tivo, compassione aggressiva, misantropia totale» («Scheppend nihilisme, agressief medelijden, totale misantropie»)[23].

I Grandi Tre

Hermans è senza dubbio il più rigoroso pessimista fra i tre grandi scrittori (detti *de Grote Drie*, 'i Grandi Tre') della letteratura olandese del Dopoguerra. L'opera giovanile di Reve sembra presentare la stessa visione disillusa del mondo, ma negli anni Sessanta l'autore si reinventa come seguace del cattolicesimo – uno *choc* per il mondo letterario poiché in quegli anni ruggenti gli intellettuali olandesi voltano le spalle in massa alla Chiesa. Il cattolicesimo di Reve implica naturalmente un'interpretazione assai personale della dottrina romana, poiché lega indissolubilmente omosessualità e religione. Vero è che si prende gioco del cattolicesimo e disprezza soprattutto i bigotti, ma non smentisce mai la propria presa di posizione. Nel libro *Moeder en Zoon* (1980, *Madre e Figlio*) illustra l'idea che la religione non sia un'opinione o una convinzione, ma un'esperienza fondata sulla capacità di 'pensare miticamente'. E in *Zelf Schrijver Worden* (1986, *Diventa scrittore anche tu*) ribadisce che arte e religione sono 'sorelle gemelle': entrambe si basano su «un comportamento umano stilizzato (o su un suo prodotto) che conduce alla commozione» («gestileerd menselijk handelen (of een produkt daarvan) dat een ontroering teweegbrengt»)[24].

Un razionalista ateo come Hermans non poteva certo accettare discorsi del genere. Sotto lo pseudonimo *pater Anastase Prudhomme S.J.* si fece beffe del suo amico di un tempo. La fede cattolica di Reve gli appariva come una trovata pubblicitaria per vendere meglio[25].

Hermans e Reve avevano tuttavia una posizione politica non troppo dissimile. Entrambi vedevano di cattivo occhio l'ottimismo degli anni Sessanta e la democratizzazione che andava diffondendosi in ogni settore. Reve scrive: «non credo nell'evoluzione e ancor meno nella rivoluzione» («ik geloof niet in evoluutsie, en zeker niet in revoluutsie»). L'uomo non conosce la libertà; è «un figurante in un dramma che non ha scritto e che non dirige, e

---

[23] W. F. HERMANS, *Een wonderkind of een total loss*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1967, p. 224. Per i racconti più o meno autobiografici cfr. M.J.G. DE JONG, *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion of de onvoltooide autobiografie van Willem Frederik Hermans*, Baarn, De Prom, 1986.

[24] G. REVE, *Zelf Schrijver Worden*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1986, p. 4.

[25] W.F. HERMANS, *Mandarijnen op zwavelzuur*, tweede druk, Amsterdam, Thomas Rap, 1967, pp. 248-253; cfr. anche ID., *Volledige werken 11*, cit., p. 840.

che nemmeno conosce. Così è» («een figurant, in een stuk, dat hij zelf niet geschreven heeft noch in regie heeft, noch zelfs kent. Zo zit het»). Hermans va ancora oltre: «liberazione: ma è ovvio che si passa da una schiavitù a un'altra. L'unica felicità che si può trovare a questo mondo è la felicità nella schiavitù» («bevrijding: het is natuurlijk zo dat je van de ene slavernij in de andere stapt. Het enige geluk dat op deze wereld gevonden kan worden is geluk in slavernij»[26]).

Mentre Hermans e Reve non hanno una fiducia ottimistica nel progresso, il terzo dei Grandi Tre, Harry Mulisch, si fa araldo della generazione della contestazione. Negli anni Sessanta non scrive *fiction* perché «in tempo di guerra non si scrivono romanzi» («In de oorlog schrijf je geen romans»)[27], afferma, riferendosi alla guerra in Vietnam. Fra i suoi testi di *non-fiction* di quegli anni troviamo *Bericht aan de rattenkoning* (1966, *Bollettino per il re dei ratti*), in cui si oppone con violenza all'*establishment* rappresentato dalla classe al potere ad Amsterdam e nell'intero Paese. Nel risvolto della copertina informa il lettore che il libro non 'tratta' solo delle manifestazioni e degli scontri del periodo 1965-1966, ma vuole «anche giocare un ruolo *in* questi avvenimenti» («ook een deel *van* de gebeurtenissen wil zijn»). Due anni dopo esce il suo *Het woord bij de daad. Getuigenis van de revolutie op Cuba* (*La parola e l'azione. Testimonianza sulla rivoluzione cubana*) in cui celebra Fidel Castro, Cuba e l'Uomo Nuovo nato su quell'isola.

Hermans non ha pazienza con i rivoluzionari. Nel 1975 pubblica il romanzo *Onder professoren* (*Fra professori*) in cui mette alla gogna la rivoluzione che ha investito le università. E nel 1981 con *Uit talloos veel miljoenen* (*Fra infiniti milioni*) tratteggia il ritratto impietoso di un irresoluto simpatizzante di sinistra che alla fine deve arrendersi all'evidenza che un uomo non ha mai nelle mani il proprio destino[28].

In un'occasione Mulisch attribuisce lo scarto fra la sua visione del mondo e quella di Hermans (e del giovane Reve) al fatto di essere più giovane di loro di qualche anno. I due colleghi, più anziani, sono cresciuti negli anni in cui la guerra incombeva, mentre lui è stato adolescente durante l'occupazione, ovvero in un mondo che sperava in una 'liberazione', che «la sentiva arrivare e vi prendeva parte» («haar zag aankomen en beleefde»).

---

[26] T. ANBEEK, *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 85.

[27] F.C. DE ROVER, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987, p. 201.

[28] Le divergenze in campo politico emergono chiaramente in una conversazione fra i due risalente al 1969, riportata in F. A. JANSSEN (a cura di), *Scheppend nihilisme*, cit., pp. 170-189.

Mulisch chiude comunque questa sua affermazione con la frase laconica: «prendete questa teoria per quel che vale. Tutte le teorie sono insensate» («ik geef deze theorie voor wat zij waard is. Alle theorieën zijn onzin»)[29]. Ci si potrebbe d'altronde chiedere se l'opera romanzesca di Mulisch ci mostri davvero una visione più ottimistica del mondo rispetto all'opera di Hermans. In un romanzo come *De aanslag* (1982, *L'attentato*, 1986[30]), il motivo del dado ha un peso rilevante, in quanto simbolo della capricciosità del destino.

Anni dopo, polemizzando con Reve, Mulisch sottolinea un'altra differenza fra lui e gli altri due 'grandi': non condivide la mancanza di senso che Reve esprime in *De avonden*, perché «ovunque guardassi [...] scoprivo che un senso c'era» («overal waar mijn ogen naar keken [...] ontdekte ik zin»[31]). È un'affermazione convincente, perché Mulisch nella sua opera si è lasciato spesso ispirare dalla «tradizione magico-occultista dell'ermetismo» («magisch-occulte traditie van het hermetisme»). Mulisch paragona il processo creativo all'alchimia e utilizza simbologie occulte per dar forma al suo mito personale, che lui stesso definisce una «remitologizzazione atea» («atheïstische remythologisering»)[32]. Una delle conseguenze di quest'atteggiamento è che il lettore trova molti più elementi di carattere storico-culturale nella sua opera rispetto a quella di Hermans e Reve.

Si può quindi concludere dicendo che ognuno dei Grandi Tre ha una propria posizione ben distinta: Hermans il razionalista nichilista, Reve il cattolico eterodosso, Mulisch l'alchimista moderno.

(traduzione di Francesca Terrenato)

---

[29] H. MULISCH, *Voer voor psychologen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1965, pp. 32-33.

[30] H. MULISCH, *L'attentato*, trad. G. GROPPO, Milano, Feltrinelli, 1986. Per un'introduzione al romanzo in italiano, cfr. H. VAN DER HEIDE, *L'attentato di Harry Mulisch: il mito e la storia*, in H. VAN DER HEIDE-T. MONTONE (a cura di), *Sessant'anni dopo. L'ombra della seconda guerra mondiale sulla letteratura del dopoguerra*, Bologna, Clueb, 2006, pp. 107-116 e J. ROBAEY, *Cenere antica su* L'attentato *di Harry Mulisch*, in M. PRANDONI-G. ZANELLO (a cura di), *Multas per gentes. Omaggio a Giorgio Faggin*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 127-132. Di Mulisch sono disponibili in italiano anche: *La scoperta del cielo*, trad. L. PIGNATTI, Milano, Rizzoli, 2002; *Sigfried*, trad. L. PIGNATTI, Milano, Rizzoli, 2003; *La procedura*, trad. L. PIGNATTI, Milano, Rizzoli, 2005.

[31] H. MULISCH, *Het ironische van de ironie. Het geval G. K. van het Reve*. Amsterdam, Manteau, 1976, p. 9.

[32] Cfr. H. MULISCH, *De zuilen van Hercules*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1990, pp. 25-51, citazioni alle pp. 42 e 35.

SVEN VITSE

HUGO CLAUS, *LO STUPORE*
LA PROSA FIAMMINGA NEGLI ANNI SESSANTA

Claus nel panorama postbellico

Laddove la prosa olandese postbellica conta tre cosiddetti 'grandi' scrittori – Mulisch, Hermans, Reve – quella fiamminga dello stesso periodo ne ha soltanto due: Louis Paul Boon e Hugo Claus. Entrambi questi autori si fecero un nome negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale quali innovatori del romanzo fiammingo. Boon si spinse ben presto molto in là in questa rivoluzione della forma. Nella sua cronaca di guerra *Mijn kleine oorlog* (1946, *La mia piccola guerra*) fece uso di una struttura frammentaria per esprimere il caos e la disgregazione dell'esperienza bellica. Il suo romanzo più lodato, *De Kapellekensbaan* (1953, *La via della piccola cappella*), trasporta lo scrittore 'boontje' in una cornice narrativa in cui numerosi personaggi secondari intrattengono lo scrittore con le loro esperienze e con i loro dubbi riguardo agli scritti di boontje. Intanto boontje continua tranquillamente a lavorare al racconto realistico e sociale sulla ragazza ondineke.

Hugo Claus sperimentò meno drasticamente nei suoi primi anni da romanziere, ma si fece nondimeno notare con la sua tecnica narrativa modernista. Nel suo romanzo di debutto *De metsiers* (1950, *I Metsiers*), che fece ottenere subito al giovane autore un premio letterario, fece uso di diverse voci narranti. I personaggi prendono la parola a turno come narratori, in capitoli successivi, per raccontare la loro versione della storia, una tecnica per cui Claus si ispirò al lavoro del grande modernista americano William Faulkner. *De metsiers* disegna le relazioni dolorose in una famiglia ai margini della società, aggravate dall'amore problematico tra Bennie, affetto da un ritardo cognitivo, e la sorellastra Ana.

Claus, come Boon, aveva già in giovane età collaborato a «Tijd en mens. Tijdschrift van de nieuwe generatie» («Tempo e uomo. Periodico della nuova generazione»), rivista fondata nel 1949 per volontà dello scrittore e saggista Jan Walravens. «Tijd en mens» divenne una piattaforma per giovani che aspiravano a un rinnovamento letterario e intellettuale e che volevano affrancarsi dal conservatorismo fiammingo. Fra i collaboratori della rivista vi era un diffuso interesse per l'esistenzialismo francese, e il secondo romanzo di Claus, *De hondsdagen* (1952, *Canicola*), viene spesso messo in relazione con

il dubbio esistenziale e con il senso dell'assurdità della vita tipici di questa corrente letteraria postbellica. Claus in questo romanzo, definito «een mijlpaal in de geschiedenis van de Vlaamse prozaliteratuur» («una pietra miliare nella storia della letteratura in prosa fiamminga»[1]), prende ancor più le distanze dalla forma narrativa lineare tradizionale. Attraverso l'utilizzo di *flashback* e cambi di prospettiva descrive la ricerca, da parte del personaggio Philip, dell'amore puro nella figura di Bea.

Nel corso degli anni Cinquanta, Claus consolidò la sua reputazione di poeta sperimentale e, in un secondo tempo, di drammaturgo. Dopo i suoi primi successi come romanziere, si mise in cerca, alla fine degli anni Cinquanta, di altre strade nella prosa. Nel 1959 dichiarò: «De tijd van de afrekening met de jeugdcomplexen is voorbij […] Nu wil ik breder, vaster en toch gewaagder werk maken» («La resa dei conti coi complessi giovanili è finita […] Ora voglio fare lavori più ampi, solidi ma al tempo stesso audaci»).[2] Il primo apice della sua produzione in prosa fu toccato nel 1962, con la pubblicazione del romanzo *De verwondering* (*Lo stupore*), con cui l'autore sorprese tutti, amici e nemici. Benché il nome di Claus sembri indissolubilmente legato all'altro apice assoluto, *Het verdriet van België* (1982, *La sofferenza del Belgio*), anche *De verwondering* è annoverato tra i classici della letteratura neerlandese moderna e considerato una pietra miliare nello sviluppo della prosa fiamminga dell'ultimo secolo. È un libro impegnativo, con una struttura narrativa complessa, una tematica filosofica e poetica stratificata, e istanze politiche scottanti.

Un solo uomo

> Ik heb het begin geschreven. Hoe het begon. Maar zo begon het niet. Het was helemaal anders. Toch moet ik het proberen (p. 29).[3]
>
> Ho scritto l'inizio. Come è cominciato. Ma non è cominciato così. Tutto è andato diversamente. Devo provarci comunque.

Queste sono le parole dal diario segreto di Victor De Rijckel, il protagonista del romanzo *De verwondering* di Hugo Claus. De Rijckel, insegnante di inglese e tedesco, si ritrova in circostanze poco chiare rinchiuso in un mani-

---

[1] J. WEISGERBER, *Hugo Claus. Experiment en traditie*, Leiden, Sijthoff, 1970, p. 25.
[2] Citato in G. WILDEMEERSCH, *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*, Brugge, Sonneville, 1973.
[3] L'edizione di riferimento è H. CLAUS, *De verwondering*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1962.

comio, dove occupa i suoi giorni scrivendo, alla ricerca di una consapevolezza di sé e del proprio passato. Com'è finito in quel manicomio? De Rijckel nel suo diario fa entrare in scena l'infermiera Fredine, la quale ha saputo da Korneel, il medico curante, ciò che è accaduto. «Korneel zegt dat je schoolmeester bent» («Korneel dice che sei un maestro di scuola»), dice Fredine. «En midden in de klas begon je te schreeuwen» («E hai cominciato a gridare in mezzo alla lezione», p. 183). Casualmente la 'moglie' di De Rijckel – in realtà si stratta della ex-moglie – è presente a scuola, ed è stata lei a portare l'insegnante al manicomio.

È andata veramente così? Korneel ha detto la verità, oppure – come spesso succede stando a Fredine – ha raccontato al personale infermieristico «het kontrarie» («l'opposto», *ibidem*). E Fredine esiste davvero al di fuori del diario dell'insegnante? De Rijckel del resto non scrive solo nel suo diario segreto, che tiene nascosto a Korneel. Su incarico del medico scrive la sua storia in un quaderno, e quella storia si svolge in maniera completamente differente dalla versione di Fredine. Il racconto nel quaderno inoltre è una versione intesa solo per Korneel, mentre in un altro quaderno De Rijckel annota una versione riservata solo a se stesso. Entrambe le versioni contengono il resoconto della bizzarra gita alla tenuta di Almout, dove si svolge un convegno di collaborazionisti della seconda Guerra Mondiale. Il paziente spiega il suo *modus operandi* nel suo diario.

> [Ik schrijf] mijn huiswerk in het schrift voor Korneel, de bijzonderheden die *ik* mij moet herinneren in een notaboek, en dit, mijn gal, mijn dag-boek, op het papier dat Fredine voor mij heeft binnengesmokkeld. Het is voldoende voor een man alleen (p. 87).

> [Io scrivo] i miei compiti nel quaderno per Korneel, le particolarità che mi dovrei ricordare in un taccuino, e questo, il mio fiele, il mio diario, sulla carta che Fredine ha trafugato per me. È sufficiente per un solo uomo.

Il 'quaderno per Korneel' è scritto in terza persona, e ha come protagonista un personaggio che viene chiamato ripetutamente 'l'insegnante'. Nel 'taccuino', invece, Victor De Rijckel parla come io narrante. L'ultima frase della citazione è ironica perché quest'uomo a quanto pare ha bisogno di tre testi differenti per costruirsi come persona (o come personaggio). L'ironia viene accentuata dall'esistenza di un quarto testo, anch'esso probabilmente opera di De Rijckel, in cui il popolo fiammingo stesso rievoca fatti di guerra con una narrazione in prima persona plurale.

Nel romanzo i frammenti di questi quattro testi si susseguono l'un l'altro in capitoli successivi. Il lettore che crede di poter risolvere il mistero con le

sue armi interpretative, viene spiazzato completamente nell'ultimo capitolo, in cui i quattro testi si mescolano in modo inestricabile. Se a questa struttura complessa si aggiungono le tematiche intricate e sofferte della seconda Guerra Mondiale e del collaborazionismo fiammingo il risultato è un romanzo che, in effetti, è più che sufficiente per un solo uomo.

Nonostante l'intreccio di testi e racconti in *De verwondering* si ritrova comunque con chiarezza una linea narrativa sequenziale, più presente nei due resoconti che De Rijckel scrive della sua gita ad Almout. Quel racconto comincia con «op een vrijdag midden augustus» («un venerdì di metà agosto», p. 20). Dopo la scuola, l'insegnante decide di partecipare, nella cittadina costiera dove vive e lavora, a un ballo in maschera, «het Bal van het Wit Konijn» («il ballo del Bianconiglio», p. 21). Durante il ballo resta affascinato da una donna in «1870-kleding» («in abiti del 1870», p. 26) e da un uomo vestito da «Venetiaanse hoveling» (« cortigiano veneziano», p. 24). La scena, con De Rijckel nella veste di io narrante, viene descritta nuovamente nel capitolo successivo, in uno stile differente e con un'aggiunta molto importante: Victor crede di riconoscere nel cortigiano un certo Teddy Maertens, «die met Crabbe gevochten heeft gedurende de oorlog» («che ha combattuto con Crabbe durante la guerra», p. 43).

Questo Crabbe è il misterioso ragno sulla tela di *De verwondering*. Più tardi nel romanzo apprendiamo che costui, in gioventù, durante la guerra, abitava nella tenuta di Almout, presso la famiglia Harmedan, e aveva una relazione sentimentale con la giovane Alessandra Harmedan. Influenzato dall'ideologo fiammingo nazionalista De Keukeleire Crabbe aveva iniziato a simpatizzare col nazismo, e dopo la morte di De Keukeleire, nel 1940, si era arruolato come volontario fiammingo nell'esercito tedesco, per andare a combattere sul fronte orientale. Poco dopo la guerra era scomparso senza lasciare traccia. Claus tocca, con questo personaggio, uno dei più gravi traumi nella storia politica belga e nella storia del Movimento Fiammingo in particolare.

Nonostante ci fossero anche giovani olandesi che andavano al fronte orientale per combattere contro l'Armata Rossa, questo stesso aspetto della storia viene vissuto nelle Fiandre come un argomento molto più spinoso, in quanto strettamente connesso alla lotta culturale, politica ed economica per l'emancipazione delle Fiandre e del neerlandese nello stato belga, per lungo tempo dominato dal sostrato francofono. Durante la prima Guerra Mondiale gli occupanti tedeschi erano già riusciti a indurre alla collaborazione una parte del Movimento Fiammingo – i cosiddetti 'attivisti' – con la loro *Flamenpolitik* che veniva incontro alle rivendicazioni fiamminghe. Nel 1916

l'università francofona di Gand era stata neerlandesizzata, una misura annullata dopo la Grande Guerra (e reintrodotta soltanto nel 1930). La frustrazione nei confronti dell'*élite* francofona dominante nell'esercito belga aveva contribuito alla formazione del Movimento Nazionale Fiammingo, che dopo la Prima Guerra Mondiale aveva subito un rimpasto diventando il *Frontpartij*, il Partito del Fronte. Dalle fila del *Frontpartij* erano usciti negli anni '30 i fondatori di movimenti fiamminghi radicali di destra e nazionalistici quali la *Vlaams Nationaal Verbond* (VNV, Unione Nazionale Fiamminga) di Staf de Clercq e la *Verbond van Dietsche Nationaal Solidaristen* (Verdinaso, Lega dei Nazional-Solidaristi) di Joris van Severen. Questa storia del fascismo fiammingo e della collaborazione forma il sottotesto politico di *De verwondering*.

Anche De Rijckel è visibilmente segnato da questo passato poco illustre delle Fiandre, di cui è simbolo il nome di Crabbe. Nel suo quaderno per Korneel questo nome viene menzionato solo in un secondo tempo. La mattina dopo il ballo in maschera, De Rijckel passeggia attraverso il parco cittadino verso la scuola, nonostante sia «zijn vrije dag» («il suo giorno libero», p. 55). Nel parco incontra due figure singolari, che immergono l'intero racconto in un'atmosfera surreale. Prima incrocia «een klein meisje […] gekleed als een vrouw» («una ragazzina ... vestita come una donna», *ibidem*), con una «astraken bontjas» («pelliccia di astracan») troppo grande, simile a quella indossata dalla donna del ballo. Quindi vede un uomo anziano seduto su una panchina, di fronte ad un busto di marmo di sé stesso, «hem geschonken door het dankbaar stadsbestuur» («dedicatogli dalla riconoscente amministrazione cittadina», p. 57). Claus sembra far riferimento in questo passaggio al pittore simbolista belga James Ensor, che venne onorato nel suo comune di residenza, Ostenda, dove anche De Rijckel sembra vivere, con un busto nel parco cittadino.

Una volta giunto a scuola si addormenta su una scala, e viene risvegliato dall'arrivo di un giovane, Albert Verzele. Si tratta del ragazzo che in seguito lo condurrà ad Almout, nel villaggio di Hekegem. Vari commentatori hanno indicato la relazione intertestuale tra *De verwondering* e la *Divina Commedia* di Dante. Secondo Jean Weisgerber, il nome Verzele sarebbe uno storpiamento di Virgilio, la guida di Dante nei gironi infernali. De Rijckel si rivolge in effetti, più avanti nel romanzo, al giovane Verzele chiamandolo «mijn gids» («mia guida», p. 164) e, come il pellegrino Dante, anche l'insegnante si addormenta all'inizio del viaggio.

Un altro possibile rapporto intertestuale può essere tracciato con la storia di Edipo, il re maledetto di Tebe, le cui caviglie vennero trapassate quando era ancora in fasce e che si accecò dopo la rivelazione della sua vera identità.

De Rijckel si sloga una caviglia durante una partita a tennis ad Almout, «en hij dacht: hinkend verlaat ik het pand» («e pensò: lascio l'edificio zoppicando», p. 127). I paesani nell'ostello dove alloggia insieme a Verzele lo definiscono: «Verdomd blind» («maledetto cieco», p. 161). Queste citazioni intertestuali suggeriscono che il viaggio ad Almout sia per l'insegnante una discesa agli inferi, con la sua identità quale posta in gioco.

Ma quel viaggio deve ancora cominciare al momento dell'incontro con Verzele. Dopo l'arrivo di De Rijckel con la sua guida nel paese di Hekegem, entrambi i viaggiatori esplorano la tenuta di Almout e cercano una stanza nell'ostello del paese. Il giorno successivo fanno ritorno ad Almout, dove l'insegnante viene riconosciuto come un certo dr. Heerema, «de Nederlandse afgevaardigde» («il delegato olandese», p.117) che avrebbe dovuto tenere una conferenza alla riunione. De Rijckel fa inoltre la conoscenza di Alessandra, la donna, a quanto pare, del ballo in maschera. «Zij had haar haren kortgeknipt sedert gisteren. Eerder. Sedert de nacht in de Kursaal» («Si era tagliata i capelli corti da ieri. O meglio. Dalla notte nel Kursaal», p. 115). Il giorno della riunione De Rijckel e la donna vivono un singolare, intenso incontro amoroso.

Quando Victor finalmente la sera vuol cominciare il suo discorso nei panni del dr. Heerema, scoppia un incendio nella casa, dopo di che Alessandra – che grazie alla loro intimità ne ha potuto studiare l'anatomia – ritiene di poterlo smascherare quale infiltrato ebreo della sicurezza nazionale. «Ik had het gezien, maar ik dacht dat het van een operatie was» («l'avevo notato, ma pensavo che fosse il risultato di un'operazione», p. 209), balbetta sconcertata. Durante la fuga di De Rijckel da Almout, il resoconto si disintegra, ma l'insegnante suggerisce di esser stato colpito e portato al manicomio «bij Korneel die door iemand, door Sandra of door de Staat betaald wordt om mij in de gaten te houden» («qui da Korneel, che viene pagato per tenermi d'occhio, da qualcuno, da Sandra o dallo Stato», p. 229). E così la versione dei fatti di Fredine riportata nel diario viene contraddetta completamente.

Vi sono molti altri indizi sulla possibilità che la storia di Verzele, Alessandra e degli avvenimenti di Almout sia poco affidabile. Questi elementi problematici vengono presentati persino in maniera esplicita. Vi sono ad esempio grossi dubbi riguardo alla finestra nella stanza dell'ostello. Nel quaderno destinato a Korneel si legge, in un primo momento, che De Rijckel e la sua giovane guida affittano una stanza «zonder ramen» («senza finestre», p. 74). Poco dopo, fanno ritorno alla camera e pare che la finestra sia rimasta aperta. «Er was geen raam geweest daarnet, hadden zij hun een andere kamer gegeven?»

(«Non vi era una finestra poco fa, avevano dato loro un'altra camera?», p. 76). Nella versione che Victor scrive per se stesso, l'io narrante si accorge che non vi è «geen raam in deze kamer» («nessuna finestra in questa camera»), «niettegenstaande ik geschreven heb dat er een raam openstond» («nonostante io abbia scritto che la finestra era aperta», p. 96). Nel diario Victor già si lamenta del pessimo stato della sua memoria e della sua capacità di osservazione. Riesce a malapena a farsi un'idea chiara dello spazio in cui alloggia: «Hoe kan ik ooit hopen dat mijn beschrijving van Almout korrect gebeurt als mijn beschrijving hier al zo lamentabel is. Ik vergeet alles» («Come posso mai sperare che la mia descrizione di Almout sia corretta se la mia descrizione di qui è già così pietosa. Dimentico ogni cosa», p. 31).

A parte le incongruenze, vi sono interazioni tra il momento della scrittura e la scena descritta. La situazione fisica e mentale di Victor in manicomio influenza la maniera in cui lui ricorda alcuni momenti. Dopo la partita a tennis ad Almout, l'insegnante viene sopraffatto da «een grenzeloze slaap» («una sonnolenza infinita», p. 127). Il frammento del diario che segue questo capitolo chiarisce la situazione: «Daarnet viel ik tijdens het schrijven bijna in slaap. En ik schreef natuurlijk dat de leraar in slaap viel» («Poco fa mi sono quasi addormentato mentre scrivevo. E naturalmente stavo scrivendo che l'insegnante si addormentava», p. 132). Victor indica al lettore in maniera esplicita un lapsus nel resoconto, ma non corregge il resoconto né tantomeno può garantire l'affidabilità del resto della storia.

Anche il divorzio non accettato dalla moglie (e sua ex alunna) Elizabeth lo intralcia nell'operazione del ricordo. De Rijckel intrattiene la sua ospite durante il tè con «anekdoten uit de autobiografie van een psychiater» («aneddoti dall'autobiografia di uno psichiatra») che lui ha letto «een week geleden» («una settimana prima», p. 125). Tuttavia, un'annotazione nel diario dell'otto novembre suggerisce che stava leggendo «de autobiografie van een hersendokter» («l'autobiografia di uno strizzacervelli», p. 135) quando Elizabeth era ancora un'alunna nella sua classe. Come entrambi i ricordi interferiscano e quale sia quello autentico, risulta impossibile da ricostruire. Probabilmente non fa nemmeno tanta differenza, così come non è necessario stabilire le dinamiche del racconto di De Rijckel.

Il lettore che voglia far emergere la versione 'corretta' dei fatti, dovrà attribuire più credibilità a uno dei quaderni dell'insegnante a scapito degli altri. Martin Klein ha pensato ad esempio di risolvere il mistero interpretando la storia su Almout come un viaggio onirico. Vi sono sufficienti indizi a supportare questa tesi, ma l'implicazione che in uno dei diari venga raccontata la verità è molto più difficile da dimostrare. Del resto la veridicità di questo

scritto è altrettanto difficile da verificare. Tipico del diario è il passaggio che segue, in cui si ha l'impressione che Victor descriva le azioni mentre queste avvengono e annoti il dialogo con Fredine mentre è ancora in corso:

> Zij zet het voedsel op tafel. Ik ruik niet, het zal koud zijn. Een glas bier, zonder schuim. Zij kijkt neer, naar mijn krassende hand. Fredine.
> 'Wat schrijf je?'
> 'Dat het bier verschaald is.'
> 'Het is niet waar.'
> 'Jawel.'
> 'Ja, dat bier is verschaald. Dat weet ik ook. Maar dat is het niet wat je schrijft.'
> 'Wel waar.'
> 'Laat me lezen dan.'
> 'Neen.'
> 'Wat schrijf je, echt zeggen nu.'
> 'Dat je zegt dat ik dit niet opschrijf.' (pp. 82-83)

> Lei mette il cibo sul tavolo. Non lo annuso, sarà già freddo. Un bicchiere di birra, senza schiuma. Lei guarda in basso, verso la mia mano che scarabocchia. Fredine.
> 'Che cosa scrivi?'
> 'Che la birra è svanita.'
> 'Non è vero.'
> 'Sì, invece.'
> 'Sì, la birra è svanita. Lo so anch'io. Ma non è quello che stai scrivendo.'
> 'Invece sì.'
> 'Fammi leggere.'
> 'No.'
> 'Che cosa scrivi, dimmelo davvero adesso.'
> 'Che tu dici che io non lo sto scrivendo.'

Tutto ciò suggerisce che Fredine commenti ciò che Victor scrive mentre è in sua compagnia. Allo stesso tempo ciò che Victor scrive è già il commento di lei a quello che scrive lui.

L'impressione che il diario sia più vicino alla realtà rispetto agli altri testi scaturisce probabilmente dal fatto che è fortemente metafinzionale e contiene molti riflessi della scrittura dei diversi testi. Secondo il diario, la storia di Almout per Korneel è un falso letterario, considerato che la storia viene esposta «met adjectieven en keurige belichtingen» («con aggettivi e spiegazioni corrette», p. 180). Inoltre, il diario contiene riflessioni sull'io e sull'identità. De Rijckel durante il suo soggiorno nel manicomio e durante la scrittura sembra trasformarsi sempre più in un altro, addirittura in un gruppo di altre entità. Nota per esempio che la sua grafia cambia, a seconda del quaderno a cui lavora: «Ik krijg verschillende handschriften. Vier» («Mi vengono scritture differenti.

Quattro», p. 133). La sua identità pare realizzarsi nel testo piuttosto che precederlo. «Ik ben rekbaar» («Sono estendibile»), constata, «Gelijk aan elk verzinsel van mijzelf» («uguale a ogni invenzione di me stesso», p. 138). Forse sono affermazioni come queste che hanno spinto alcuni commentatori a indicare la disintegrazione dell'identità quale motivo principale del romanzo, oppure a caratterizzare l'opera come una tappa importante di avvicinamento al postmodernismo nella letteratura fiamminga.

«Randstad» e la prosa sperimentale

Un anno prima della pubblicazione di *De verwondering*, apparve il primo numero della rivista letteraria «Randstad». Tra gli anni 1961 e 1969 apparvero di questa rivista soltanto tredici numeri, nonostante fino al decimo numero (del 1966) si definisse un 'trimestrale'. La redazione era composta da fiamminghi e olandesi: Hugo Claus e Ivo Michiels per la parte fiamminga, Simon Vinkenoog e Harry Mulisch per quella olandese. Degno di nota il fatto che la redazione fosse composta da scrittori che si erano conquistati notorietà nel decennio precedente. Claus e Vinkenoog, come poeti, appartenevano alla generazione dei *Vijftigers* (Cinquantisti), Harry Mulisch pubblicava già dai primi anni Cinquanta una prosa molto discussa e Ivo Michiels addirittura dalla fine degli anni Quaranta.

Eppure «Randstad» era assolutamente attuale, tanto per contenuto quanto per forma. La rivista usciva nel formato, all'epoca una novità, del libro tascabile (nella serie *Literaire Reuzenpockets* dell'editore *De Bezige Bij*) e conteneva letteratura innovativa, sia nazionale che internazionale. La rivista aveva un aspetto molto attraente, con una copertina artistica, e si rivolgeva a un pubblico più vasto di quello che la letteratura degli anni Cinquanta aveva saputo raggiungere. Harry Mulisch vedeva in «Randstad» addirittura un progetto didattico ed esplicito, che avrebbe dovuto offrire al lettore in lingua neerlandese uno sguardo sul mondo. «Randstad wil laten zien dat literatuur meer is dan alleen Nederlandse literatuur; het heeft een pedagogische functie, het aankweken van normbesef ten aanzien van de Nederlandse literatuur» («Randstad vuol mostrare che la letteratura è molto più della mera letteratura di lingua neerlandese: ha una funzione pedagogica, coltivare il senso della norma rispetto alla letteratura neerlandese»[4]).

[4] H. MULISCH, *Randstad 1961-1969*. Nrs. 1-13, Amsterdam, De Bezige Bij.

Il carattere internazionale e contemporaneo della rivista si rivelava tra l'altro nei pezzi giornalistici apparsi nei primi numeri. Nelle cronache politiche veniva creata l'immagine di un mondo in movimento, in cui la decolonizzazione poneva il ricco nord davanti a sfide sconosciute, e in cui gli equilibri evidentemente arrugginiti della Guerra Fredda cominciavano a smuoversi. Questo sguardo internazionale coincide con il singolare cambio di direzione di Harry Mulisch che, negli anni Sessanta, inizia a scrivere saggi e testi che scandagliano il confine tra la letteratura e il giornalismo.

Oltre ad essere un campionario della nuova poesia olandese e fiamminga, la rivista offriva soprattutto letteratura estera tradotta. Ivo Michiels ricorda che Claus introdusse tra gli altri il poeta messicano Octavio Paz (in «Randstad» VIII apparve di Paz la lunga poesia *Pietra di sole*). L'autore beat americano William Burroughs (del quale apparve in «Randstad» IV un testo *cut-up*) venne presentato da Vinkenoog, il quale si accollava anche molto lavoro di redazione. Michiels stesso proponeva la letteratura francese più innovativa: si traducevano testi tra gli altri di Alain Robbe-Grillet, Jean Genet e Samuel Beckett. Sperimentalismo formale e sguardo internazionale in «Randstad» andavano di pari passo, e lo stesso si può dire di *De verwondering* di Hugo Claus.

Più di qualsiasi altra opera di Claus, il romanzo è stato avvicinato dalla critica al *nouveau roman* francese. Claus subì già molto presto il fascino di quel rinnovamento del romanzo portato avanti da Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Claude Simon, e difeso in modo eloquente soprattutto da Robbe-Grillet. Il *nouveau roman* partiva dal presupposto che i moduli narrativi convenzionali, funzionali nel diciannovesimo secolo, non fossero più adatti alla descrizione della realtà e dell'esperienza postbellica. Gli innovatori della prosa sperimentavano, in romanzi spesso fortemente autoriflessivi, con il tempo e la struttura narrativa, con la costruzione dei personaggi e la resa della coscienza, e con il confine tra realtà e immaginazione[5].

Una scena specifica tratta dal romanzo di Claus, la descrizione del parco con le statue nella tenuta di Almout, può essere paragonata al *ciné-roman* di Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* (1961, *L'anno scorso a Ma-*

[5] Jaap Goedegebuure indica esplicitamente l'importanza del rinnovamento del romanzo francese per l'opera di Claus: «Claus inoltre fu uno dei primi nel nostro paese a comprendere l'importanza del *nouveau roman* francese. L'esperienza frammentata della realtà e il laccio inestricabile dell'essere e dell'apparire, che marchiano l'ordine dello schema narrativo convenzionale (inizio, centro, fine) quale semplificazione falsificata, lui li tematizzò in *De verwondering*» (J. GOEDEGEBUURE, *Nederlandse literatuur 1960-1988*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989, p. 79).

rienbad)[6]. Il libro venne in seguito rielaborato dal cineasta Alain Resnais, divenendo un classico della *nouvelle vague* francese. La descrizione del giardino delle statue in *De verwondering* può inoltre essere letta come una rielaborazione speculare o *mise-en-abyme*, una tecnica impiegata diffusamente nel *nouveau roman*. Le sculture sono infatti dei tentativi di fissare l'effigie di Crabbe, nonostante mettano a nudo nello stesso tempo l'inutilità di tale sforzo. De Rijckel sembra comprendere molto bene il problema dello scultore: tutte le sculture formano nel complesso un'immagine «frammentata» (p. 102), visto che «un'effigie definitiva» si può ottenere soltanto attraverso la deviazione delle «forme più disparate». Secondo la stessa logica l'insegnante pare mettersi a fuoco utilizzando quattro testi differenti.

Questo carattere fortemente autocosciente e metafinzionale viene condiviso da *De verwondering* con il *nouveau roman* e molta altra letteratura del tardo modernismo trattata in «Randstad». Si può situare in tale contesto anche il rapporto problematico tra linguaggio, realtà e identità. La redazione di «Randstad» aprì il primo numero, in modo significativo, con un testo teatrale di Samuel Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*, in cui tali questioni vengono esposte in modo esemplare. Un uomo anziano ascolta un nastro che lui stesso ha inciso anni prima e in cui racconta di un nastro ancora più vecchio che ha appena riascoltato. In quel nastro pare voler esprimere un'intuizione cruciale, ma il vecchio Krapp interrompe in continuazione la voce del suo sé di una volta. L'io, suggerisce il brano, si trova sparso nei vari nastri, nei tentativi reiterati di esprimere a parole l'identità e il proprio passato. Le analogie con la problematica di De Rijckel sono evidenti.

Oltre a Beckett, nel primo numero si dà ampio rilievo anche ad Alain Robbe-Grillet, con un frammento dal suo romanzo sperimentale *La jalousie* (1959, *La gelosia*). Il frammento si apre con la percezione e descrizione geometricamente precisa di una piantagione di banane. Man mano diventa evidente che questa osservazione viene fatta da un uomo assente nel mondo narrato che non viene mai menzionato nella narrazione, contrariamente alla moglie e al suo presunto amante. La sua presenza pare essere esclusivamente indiretta, si rivela nel saluto della moglie o nel piatto in più in tavola. Sol-

---

[6] Jean Weisgerber segnala questa analogia nella sua analisi di *De verwondering*: «Le statue si vedono a bizzeffe in *L'Année dernière à Marienbad* e nella descrizione del 'giardino delle statue'. Claus si appella alle stesse forme geometriche e agli stessi procedimenti cinematografici di Resnais e Robbe-Grillet. […] Così come Robbe-Grillet, Claus abbina la rigida (frequenza) della geometria a un esubero di ornamenti barocchi» (J. WEISGERBER, *Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor* in K. FENS-J.J. OVERSTEEGEN-J. D'OLIVEIRA (a cura di), *Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlands literatuur 1961-1966*, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1967, pp. 119-139, p. 122).

tanto nella sua percezione ossessiva, alimentata dalla gelosia, questi sembra sapersi barcamenare psicologicamente. L'insegnante ricoverato in *De verwondering* è vittima di una medesima osservazione compulsiva. Vuole stilare «een inventaris» («un inventario», p. 29) dello spazio in cui si trova e cerca di misurare la sua cella nella maniera più accurata possibile. Pensa che la cella sia «zes meter op drieënhalve meter en twee meter hoog is – dit schat ik naar de hoogte, die ik bereken volgens mijn lengte, 1 meter zesenzeventig» («sei metri per tre metri e mezzo e due metri in altezza – questa è l'altezza che stimo, che calcolo secondo la mia altezza, 1 metro e settantasei», *ibidem*). In questa osservazione compulsiva si cela un tentativo di tenere insieme l'identità che si sta sgretolando.

La seconda Guerra Mondiale nella letteratura fiamminga

L'attenzione alla lingua e all'identità non può però nascondere il fatto che *De verwondering* sia un libro internazionale e politico nel profondo. La problematica della disgregazione dell'identità viene messa ripetutamente in relazione con il collaborazionismo fiammingo, incarnato dalla figura di Crabbe. De Rijckel rende esplicito questo connubio nel suo diario: «Crabbe is het die mij losgetrokken heeft van wat ik was» («è Crabbe che mi ha staccato da ciò che ero», p. 34). Molti critici hanno evidenziato il fatto che nel corso del romanzo De Rijckel e Crabbe sembrano fondersi. Martin Klein cerca addirittura di dimostrare che alcuni passaggi oscuri nel romanzo possono essere spiegati in modo soddisfacente soltanto presupponendo che si tratti della stessa persona[7]. La ricerca di una spiegazione univoca del romanzo non sembra tuttavia auspicabile; più importante è il fatto che il trauma del collaborazionismo fiammingo continui a vivere nel ricordo di Crabbe.

Il personaggio di De Keukeleire è poi chiaramente modellato sulla figura storica di Joris van Severen, membro importante del nazionalismo fiammingo e dagli anni Trenta *leader* fascista. Van Severen fondò nel 1931 il movimento Verdinaso, di carattere fortemente antidemocratico e antisemita e con simpatie molto forti per il nazionalsocialismo. Ancor prima dell'invasione tedesca del Belgio, Van Severen venne catturato e portato in Francia, dove venne giustiziato il 20 maggio 1940. Vi è qui una piena corrispondenza con il racconto della vita di De Keukeleire. Anche le mutate concezioni di Van Se-

[7] M. KLEIN, *Twee in één: een doodgewaande fascist en een leraar Duits-Engels*, «TNTL», CXX, 2004, pp. 2-30.

veren sullo stato belga vengono elaborate nel romanzo. Uno dei paesani nell'ostello rimprovera a De Keukeleire di aver «zijn kazak gekeerd» («cambiato bandiera»): «Eerst was het al Vlaams dat de klok sloeg, weg met Belgiekske-nikske, en dan in een keer een grotere belgicist was er niet te vinden!» («Prima tutto il modo girava intorno al fiammingo, basta con questa stupidaggine del Belgiucolo, e poi all'improvviso non avresti potuto trovare un fautore più convinto del Belgio!», p. 93).

Il Movimento Fiammingo e la collaborazione con l'occupante tedesco, di natura intellettuale, economica o militare, rimane uno dei temi prominenti nell'opera di Claus. Il suo grande romanzo *Het verdriet van België* (1983, *La sofferenza del Belgio*[8]) viene totalmente consacrato all'elaborazione di questa pagina nera nella storia belga. Ciò avviene in maniera molto più diretta che in *De verwondering*. Qui il passato bellico continua a vivere nei ricordi dei personaggi coinvolti e dei parenti dei caduti, oltre che nei dialoghi ricorrenti nel bar del paese. Il personaggio principale di *Het verdriet van België*, il giovane Louis Seynaeve, cresce in un ambiente cattolico e di nazionalisti fiamminghi, e ha una fugace infatuazione per il nazionalsocialismo. Il romanzo, costruito in maniera brillante, descrive, con toni spesso umoristici e commoventi, come l'intelligente Louis riesca a staccarsi dal suo ambiente e a trasformarsi in uno scrittore emancipato.

La resa dei conti con il passato bellico (fiammingo) accomuna *De verwondering* con la prosa dell'altro redattore fiammingo di «Randstad», Ivo Michiels. Dopo aver pubblicato alcuni romanzi tradizionali, Michiels subisce sempre più il fascino dall'avanguardia artistica postbellica. Soprattutto i suoi contatti con gli artisti del gruppo plastico italiano Zero lo ispirano nella scrittura del ciclo avanguardista *Alfa*. Nelle due prime parti del ciclo, *Het boek alfa* (1963, *Il libro alfa*) e *Orchis militaris* (1968), l'esperienza bellica funge da sfondo storico e da impegno ideologico per una struttura linguistica sperimentale.

Il titolo *Orchis militaris* rimanda al futurista Marinetti, che osannava la bellezza della guerra industriale e l'estetica dei combattimenti. In Michiels questo dilemma ha una posizione centrale: fino a che punto è possibile cogliere l'esperienza bellica in un oggetto estetico? La prosa ritmica di *Orchis militaris* genera nei suoi momenti migliori una musica linguistica travolgente che rischia di distogliere l'attenzione dalla violenza – linguistica e fisica – perpetrata o subita di continuo dai personaggi. I molti passaggi ripetitivi alludono all'effetto inebriante dato dalla ripetizione infinita delle frasi ideologiche. Michiels riduce in *Orchis militaris* la forma tradizionale del romanzo a

[8] H. CLAUS, *La sofferenza del Belgio*, trad. G. ERRICO-L. CORTESE, Milano, Feltrinelli, 1999.

una composizione astratta, in cui cambi di prospettiva improvvisi, quasi inavvertiti, e cesure spazio-temporali seppelliscono la costruzione narrativa lineare. Tema centrale è la tensione tra bene e male, soldato e prigioniero, vittima e carnefice, e fedeltà e diserzione. A livello autobiografico, Michiels rielabora il suo impiego forzato durante la guerra in un ospedale tedesco.

Il ciclo *Alfa* non era la prima incursione di Michiels nelle tematiche belliche. Già alcuni anni dopo il secondo conflitto lo scrittore si era fatto notare con un romanzo di guerra molto più tradizionale, *Het vonnis* (1949, *La sentenza*). Questo romanzo resta tipico della narrativa di guerra fiamminga, poiché combina la problematica dell'idealismo e del collaborazionismo di matrice fiamminga con un'arringa per la riconciliazione. Michiels in seguito avrebbe preso le distanze dai suoi primi libri, ancora immersi nell'atmosfera del nazionalismo fiammingo e del cattolicesimo.

Un anno prima della pubblicazione di *Het vonnis* era apparso il romanzo *Zwart en wit* (1948, *Bianco e nero*) di Gerard Walschap, in cui si tematizzano le differenti prese di posizione nei confronti dell'occupante, dalla resistenza alla collaborazione. La problematica bellica colora ancora oggi il romanzo fiammingo. Il collaborazionismo e la repressione dopo la guerra restano per esempio temi centrali del primo romanzo di Erwin Mortier, *Marcel* (1999)[9]. Johan de Boose, nel suo ultimo romanzo, *Bloedgetuigen* (2011, *Testimoni di sangue*), un ambizioso romanzo storico sul ventesimo secolo, racconta anche la storia di un combattente fiammingo sul fronte orientale.

Gli anni Sessanta

Gli anni Sessanta furono un periodo di fioritura per la prosa sperimentale nelle Fiandre e nei Paesi Bassi, così come altrove in Europa. Nonostante «Randstad» puntasse soprattutto alla letteratura straniera, in essa si rinvengono le tracce di quell'onda sperimentale. Oltre a Claus e Michiels – presenti entrambi con un solo contributo – pubblicarono su «Randstad» due innovatori della prosa fiamminga a quell'epoca meno conosciuti: C.C. Krijgelmans e Daniël Robberechts. Il primo numero della rivista conteneva un'anteprima dell'esperimento di romanzo *De hunnen* (*Gli unni*) di Krijgelmans, che sarebbe apparso come romanzo completo soltanto nel 2010; il tredicesimo nume-

[9] Per una panoramica concisa della problematica della seconda Guerra Mondiale nel romanzo fiammingo, vedi H. BREMS, *Altijd weer vogels die nesten beginnen*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, pp. 90-97.

ro, ospitava alcuni frammenti dal romanzo *Aankomen in Avignon* (*Arrivando ad Avignone*) di Robberechts, che sarebbe uscito nel 1970.

Krijgelmans passò alla storia come uno degli innovatori più importanti della prosa fiamminga grazie al suo libro d'esordio *Messiah* (1961) e alla raccolta in prosa *Homunculi* (1968). *Messiah* esplora, in un flusso di parole scorrevole e ritmico, con molteplici cambi di prospettiva, i motivi dell'idolo e del capro espiatorio. Colpisce l'affinità con l'opera di Michiels degli anni Sessanta. In *Homunculi* Krijgelmans sperimenta procedure formali che si riferiscono a categorie linguistiche di ogni sorta. La lingua viene smontata come uno strumento che non è più in grado di assolvere alla sua funzione di portatrice di significato. (La letteratura dello sfinimento nelle Fiandre non è stata condotta in modo coerente).

Robberechts pubblicò negli anni Sessanta e Settanta, oltre a diari, due progetti di prosa legata all'ambiente urbano di cui il primo, su Avignone, attirò l'attenzione di «Randstad». *Aankomen in Avignon* incarna in modo esemplare la problematica della lingua e della realtà, che attraversa come un filo rosso la letteratura degli anni Sessanta. L'impianto del progetto è la ricostruzione di una città attraverso le parole: il narratore cerca di oggettivare la città ed i movimenti del personaggio nella città attraverso la lingua. La fedeltà alla realtà è l'obiettivo principale, e ostacola inevitabilmente le convenzioni romanzesche falsificanti.

Negli anni Sessanta apparve nella letteratura fiamminga una prosa sperimentale avanzata e spesso anche supportata da teorie, in molti casi fortemente influenzata dal *noveau roman* francese. Oltre agli autori già nominati, lo stesso si può dire per Paul de Wispelaere, Willy Roggeman e Mark Insingel. In modo retrospettivo si potrebbe affermare che Hugo Claus, con la pubblicazione di *De verwondering* del 1962, avesse già spianato la strada a questi sviluppi. *De verwondering* viene considerato da alcuni addirittura come un esempio precoce o un predecessore del postmodernismo nella letteratura fiamminga[10]. Bisogna però attendere la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta per assistere alla fioritura della letteratura postmoderna nelle Fiandre, quando autori quali Koen Peeters, Pol Hoste en Peter Verhelst portano ancora oltre il rinnovamento.

Mentre la prosa sperimentale si evolveva costantemente Claus proseguiva imperterrito per la sua strada. Il romanzo successivo a *De verwondering*,

---

[10] Anne Marie Musschoot definisce *De verwondering* «the most significant innovatory novel of the 1960s» e inoltre «a typical postmodern novel» (A.M. MUSSCHOOT, *The revolution of the Sixties* in TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, Rochester (NY), Camden House, 2009, pp. 603-623, p. 615).

Omtrent Deedee (1963, *A proposito di Deedee*), non prosegue sulla stessa linea del precedente, pur essendo tipicamente clausiano. Vi si narra di una riunione di famiglia commovente, in alcuni momenti ilare e spesso dolorosa. Claus, per questo romanzo, ricorre di nuovo alla tecnica della focalizzazione multipla che aveva sperimentato negli anni Cinquanta. Alla fine del decennio Claus suscitò scalpore con alcuni controversi pezzi teatrali: *Mascheroen* (1968), ritenuto blasfemo, e *Het leven en de werken van Leopold II* (1970, *Vita e opere di Leopoldo II*), testo spinoso dal punto di vista politico. Il ruolo di Claus di icona del pensiero libero e critico nelle Fiandre si era ormai definitivamente consolidato.

(traduzione di Chiara Beltrami)

EMILIANO BIAGIO MANZILLO

HUGO CLAUS, LETTERATURA E CINEMA
L'ARTE MULTIMEDIALE TRA MERCATO E INNOVAZIONE

Un artista multidisciplinare

Hugo Claus, recentemente scomparso, è il più importante scrittore belga e uno dei più influenti artisti contemporanei. Autore in lingua nederlandese fra i più premiati e celebrati, rappresenta – assieme a Harry Mulisch, Willem Frederik Hermans e Gerard Reve – la grandezza della letteratura nederlandese del dopoguerra. Ma Claus non si è limitato alla scrittura, ha cercato sfide in quasi tutte le discipline comunicative del suo tempo. Sorprendente per la versatilità dimostrata nell'affrontare la diversità dei campi artistici di volta in volta battuti, è diventato un punto di riferimento imprescindibile per la cultura fiamminga e nederlandese in generale. Già conosciuto come poeta nei circoli artistici di fine anni Quaranta, si rivelò al grande pubblico con i suoi primi romanzi *De Metsiers* (1950, *I Metsiers*) e *Hondsdagen* (1952, *Canicola*), che se da un lato denunciano un influsso troppo forte degli autori americani in voga in quegli anni (soprattutto Faulkner, tra l'altro vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 1949), dall'altro rappresentano ancor oggi il primo forte tentativo di sprovincializzazione della letteratura fiamminga. Tra gli svariati romanzi, le innumerevoli opere teatrali e la miriade di poesie, la sua opera più famosa rimane *Het verdriet van België* (1983, *La sofferenza del Belgio*, 1999[1]), romanzo ricco di riferimenti autobiografici che si svolge tra il 1938 e il 1947, narrato in uno stile secco ma ricco di *flashback* che, quasi cinematograficamente, descrive la gioventù di Louis Seynaeve, studente presso un istituto religioso delle Fiandre Occidentali, protagonista di una prosa sperimentale che si caratterizza come vero e proprio *Bildungsroman.* La linea narrativa dà vita ad una fitta rete di intrighi, bugie, omissioni e meschinità, rese ancora più sordide dal clima degli anni della Seconda Guerra Mondiale.

D'indole anarchica, impegnato artisticamente per costruire una società libera e tollerante, Claus ha sempre affermato la libertà individuale, ribellandosi a canoni e istituzioni, quelle ecclesiastiche *in primis*, sia nelle scelte di vita che in quelle artisti-

[1] H. CLAUS, *La sofferenza del Belgio*, trad. G. ERRICO-L. CORTESE, Milano, Feltrinelli, 1999. Di Claus si veda anche la traduzione di *De geruchten* (1996): *Corrono voci*, trad. E. SVALUTO MOREOLO, Milano, Feltrinelli, 2006.

che. Analizzare la mastodontica e poliedrica opera lasciataci in eredità significa addentrarsi nella storia e nell'attualità filtrate attraverso i linguaggi di poesia, pittura, teatro, romanzo e cinema. Claus non ha mai abbandonato la sua passione per i temi più controversi ed è riuscito a suscitare scalpore e discussioni persino con la sua morte, avvenuta per eutanasia a 78 anni, il 19 marzo 2008[2].

Nato a Bruges nel 1929, Claus rientra nella categoria degli artisti 'multidisciplinari', che cercano di esprimersi in più campi, scrittori che si dedicano alle arti figurative, e alla sceneggiatura per radio, cinema e televisione[3]. Attivo sin dal 1949 nella costola belga del CoBrA[4], ma percorrendo una strada aperta a svariate collaborazioni in diversi campi, diventa presto l'artista moderno per eccellenza, capace di operare e tradurre tra sistemi semiotici diversi e sempre con consapevolezza del *medium* adoperato: ora cronista del progresso postbellico, ora drammaturgo della frattura tra ragione e religione; ora sceneggiatore amareggiato di un Benelux modificato dal cemento, ora regista della soggezione a leggi morali incomprensibili[5].

Hugo Claus e l'industria culturale nederlandese[6]

L'analisi delle sceneggiature per il cinema scritte tra il 1956 al 1971 è ottimale per riflettere sulla sua versatilità, facendoci capire come Claus intui-

---

[2] Claus soffriva del morbo di Alzheimer e aveva stabilito in precedenza quando morire, prima che la malattia si aggravasse ulteriormente.

[3] Alcuni tra i vari artisti che già prima di Claus si erano confrontati con diverse forme di comunicazione, e più specificamente con il cinema, sono lo scrittore Francis Scott Fitzgerald, il drammaturgo Arthur Miller, il celebre pittore e scultore Salvador Dalí, il sovietico Sergej Ejzenštejn, prima architetto e disegnatore e poi famoso regista cinematografico, il narratore Cesare Zavattini e soprattutto Federico Fellini, attivo come vignettista e disegnatore prima di dedicarsi alla sceneggiatura e poi al cinema.

[4] CoBrA è l'acronimo che si riferisce ad un movimento artistico europeo d'avanguardia attivo tra il 1948 e il 1951, considerato una pietra miliare dell'espressionismo astratto europeo. Il nome deriva dalle iniziali delle capitali dei paesi da cui provenivano i vari componenti: Copenhagen, Bruxelles e Amsterdam. CoBrA venne infatti fondato da artisti belgi, olandesi e danesi, con sparute presenze francesi e italiane. Una delle caratteristiche principali del gruppo si ritrova nella pittura semiastratta che utilizza colori molto vivaci per dipingere figure umane distorte, quasi ricercando la semplicità dell'arte primitiva.

[5] F.-L. RADEMAKERS, *Na de film* in D. CARTENS-F. DE VREE (a cura di), *Het Spiegelpaleis van Hugo Claus*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1991, p. 42.

[6] Per 'industria culturale' s'intende la produzione e riproduzione di beni e servizi culturali, immagazzinati e distribuiti con criteri industriali e commerciali su larga scala (libri, giornali, tv, musica, radio, comunicazione organizzata commercialmente). L'industria culturale nederlandese ha dunque come utenti la comunità fiamminga in Belgio e la totalità dei Paesi Bassi. Ragion per cui per 'cinema nederlandese' s'intende il cinema prodotto con fondi fiamminghi e/o olandesi.

sca che lo scrittore moderno, per continuare ad esigere il suo status di artista, debba testare la creatività su più fronti e giostrarsi tra romanzo, poesia, cinema e teatro. Nell'epoca in cui l'arte sbiadisce verso la funzione di abbellimento e le lettere perdono il loro fascino per mancanza di aderenza ai tempi, Claus intuisce che l'arte va ripensata in termini funzionali: per garantirsi una sopravvivenza nel quotidiano della società dei consumi, tra merci che trovano valore in un mercato e che rispecchiano il contesto in cui si originano, anche l'arte deve divenire 'oggetto di consumo'.

Il cinema è la forma d'arte del nostro tempo: Claus ne subisce il fascino e ne mutua le tecniche narrative, soprattutto il *flashback*, applicandole sin dagli esordi ai suoi racconti. In *De Metsiers* ad esempio, la narrazione viene affidata a più personaggi che si esprimono in prima persona e le analessi nascono dal loro ripensare ad eventi passati e dalla necessità inconscia di 'spiegare' a se stessi il perché delle loro azioni. Nel secondo romanzo, *De Hondsdagen*, hanno un peso ancora maggiore, in quanto non hanno solo lo scopo di far luce sulla natura del personaggio principale, Philip de Vogel, ma anche quello di far capire al lettore, a piccole dosi lungo i capitoli, la motivazione alla base delle sue azioni. Potremmo anzi dire che in *De Hondsdagen* i *flashback* si alternano quasi regolarmente alla narrazione cronologica dei fatti che si svolgono nel presente, tanto da poter parlare di un romanzo che prende forma lungo due assi paralleli, quello del presente e dell'azione (dimensione in cui si svolge materialmente la storia) e quello del passato e del pensiero (dove domina il ricordo alla base delle motivazioni che spingono Philip all'azione). Tuttavia ben presto a Claus non basta più il romanzo per applicare le tecniche necessarie alla sua ricerca narrativa, e dal 1956 si dedica alla sceneggiatura, assumendo un ruolo cruciale nel reinventare il cinema nederlandese, firmando quasi quaranta tra soggetti e sceneggiature per cinema e tv, e dirigendo sette tra film e cortometraggi. Ricerca inoltre la formula per sfruttare al meglio la *verfilmde literatuur*, la 'traduzione cinematografica o televisiva' della letteratura nazionale più amata (e venduta). A tale 'codifica' di genere giunge 'traducendo' opere già esistenti, puntando all'individuazione di tratti universali nel rapporto tra i personaggi e mediando tra il messaggio dell'opera di partenza e quello dell'opera d'arrivo.

Per il Claus sceneggiatore è fondamentale il sodalizio con Fons Rademakers[7], il regista olandese assieme al quale creò il cinema d'autore in neder-

[7] Alphonse Marie (Fons) Rademakers, regista e produttore olandese, pose le basi del cinema nederlandese moderno, sviluppando una preferenza per i grandi romanzi della letteratura nederlandese. Vinse l'Oscar per il miglior film straniero nel 1987 con *De aanslag* (*L'attentato*), tratto dall'omonimo romanzo del 1982 di Harry Mulisch.

landese, dopo aver importato competenze e tecniche acquisite oltre confine. I due collaborarono per cinque film, tutti ispirati ad opere letterarie trasposte per il grande schermo da Claus: *Dorp aan de rivier* (1958, *Il villaggio presso il fiume*, tratto dall'omonimo romanzo del 1934 di Antoon Coolen), *Het mes* (1961, *Il coltello*, dall'omonimo racconto di Claus scritto nel 1948), *De dans van de reiger* (1966, *La danza dell'airone*, tratto dall'omonima produzione teatrale di Claus del 1962), *Mira* (1971, *Mira*, dal romanzo di Stijn Streuvels *De teleurgang van de Waterhoek*, *La caduta del Waterhoek*, del 1927), e *Because of the cats* (1973, *Perché i gatti*, tratto dall'omonimo libro del 1963 di Nicolas Freeling).

In un'intervista concessa nel 1969, Claus si descrive come un uomo che vive scrivendo libri, facendo cinema e teatro, con una formazione artistica maturata tra Belgio, USA, Turchia, Grecia, Spagna, Cuba, Parigi e Roma. Un viaggiatore, ma soprattutto un artista, pluripremiato e riconosciuto ufficialmente[8]. Sa di interpretare un ruolo fondamentale nell'industria culturale nederlandese, ruolo che si è guadagnato confrontandosi con la modernità e sperimentando continuamente con *media* diversi, in veste di regista, scrittore, pittore, fotografo e librettista: un temerario 'venditore' di parole, suoni, immagini e linguaggi, anticonformista e allo stesso tempo punto di riferimento per la società, precursore di figure multidisciplinari come Jan Fabre e modello per i nuovi scrittori nederlandesi.

Claus dispiega un'attività di traduzione a tutto campo: per il teatro traduce dal greco, dal latino, dal francese, dall'inglese, dall'italiano, dal tedesco e dallo spagnolo. Ma alla traduzione interlinguistica affianca quella intersemiotica: dalla prosa al teatro e al cinema e viceversa come quando il film di Jean-Luc Godard *Pierrot le fou* (1965, *Il bandito delle ore undici*) diventa il pezzo teatrale *Gekke Gerrit* (1972, *Gerrit il pazzo*). Un altro esempio è *Omtrent Deedee (A proposito di Deedee*), un romanzo del 1963, in origine una sceneggiatura, riscritta per il teatro nel 1971 (*Interieur, Interno*) e poi diventato una sceneggiatura cinematografica diretta da Claus stesso (1989, *Het sacrament*, *Il sacramento*).

Teatro, cinema e narrativa appartengono a tre livelli semiotici diversi e per tradurre da un linguaggio all'altro Claus punta al contenuto, individuando tratti universali e drammatizzando le relazioni tra i personaggi inseriti in uno scenario, spesso decisivo, che ospita le loro azioni. Non è tanto il *medium* in sé a risultare determinante, quanto le tensioni accumulate dai personaggi in lotta con le proprie frustrazioni. Queste tensioni sono rappresentabili su carta e tela, sul palco o al cinema perché l'opera d'arte finita, espo-

[8] J. DECAVELE, *Hugo Claus 65*, Gent, Comune di Gent, 1994, p. 15.

sta o stampata, non imprigiona l'espressività della vita, anzi la rimette in gioco di volta in volta in base al *medium* che ne veicola la drammaticità. Il linguaggio verbale e visivo di Claus è sospeso tra descrizione oggettiva e caricatura, e perciò è in grado di evidenziare ciò che è grottesco e surreale nella realtà stessa, ossia gli aspetti incomprensibili e contrastanti che dividono l'uomo tra natura e cultura, vitalismo ed erudizione, tradizione e modernità, folklore e progresso. Questo dualismo della condizione umana è anche ciò che rende 'descrivibile' la vita ricorrendo a più linguaggi, una sorta di lasciapassare a disposizione di autore e lettore (o spettatore) per codificare e decodificare il messaggio espresso artisticamente.

Hugo Claus più che un pioniere è stato un eroe del cinema nederlandese, se consideriamo che fare film con continuità non era e non è ancora una caratteristica dell'industria culturale nederlandese. Non che manchino figure competenti (basti pensare a Henry Storck, Joris Ivens, Bert Haanstra, Paul Verhoeven e Jos Stelling[9]), anzi, persino la spesso esecrata televisione in Belgio e nei Paesi Bassi raggiunge ottimi livelli rispetto a tanti altri paesi, ma manca la continuità del 'pensare' cinema.

La debolezza del cinema nederlandese risiede nella sua posizione periferica nel mercato cinematografico. Come suggerito altrove[10], si può capire l'importanza delle cinematografie nazionali paragonando il mercato degli audiovisivi ad un sistema in cui gravitano vari nuclei d'attrazione, una specie di rete costellata da punti più grandi e centrali (come Hollywood) e altri più piccoli e periferici (come appunto il cinema nederlandese), dotati di forze e posizioni diverse. Più si riesce ad esportare, più si acquisisce forza d'attrazione e ci si avvicina al centro della rete. Alcuni fattori sono fondamentali per esportare: lingua, formato, alleanze nella produzione e nella distribuzione, sostegni governativi, *budget*, *target*, vendibilità. Si comprende come già solo il fattore lin-

---

[9] Henry Storck, cineasta belga famoso per aver lavorato come cineoperatore per vari maestri del cinema europeo indipendente come Jean Vigo. Joris Ivens, pioniere del cinema olandese e soprattutto uno dei padri del documentario politico europeo: regista, sceneggiatore, montatore, direttore della fotografia, produttore e attore, giunse alla notorietà grazie ai documentari d'avanguardia *De brug* (1928, *Il ponte*), *Regen* (1929, *Pioggia*) e *Borinage* (1934, *Borinage*). Bert Haanstra, olandese, è stato regista e fotografo, vincitore del Premio Oscar nel 1960 con il documentario *Glas* (*Vetro*). Paul Verhoeven è invece il più famoso regista olandese di tutti i tempi, attivo sia in patria che a Hollywood, autore di film di gran successo come *Turks Fruit* (1973, *Frutta turca*), *RoboCop* (1987), *Total Recall* (1990) e *Basic Instinct* (1992). Jos Stelling è un regista, sceneggiatore e produttore olandese, autore del famosissimo film *De Wisselwachter* (1986, *Lo scambista*), menzione speciale al festival di Cannes del 1986.

[10] B. HOFSTEDE, *Nederlandse cinema wereldwijd*, Amsterdam, Boekmanstudies, 2000, pp.131-132.

guistico renda così difficile l'esportazione dei film nederlandesi, soprattutto verso i paesi che non adottano i sottotitoli[11].

Il cinema nederlandese si regge dunque sulla produzione destinata alla fruizione interna e guarda molto ai festival per conquistare il pubblico con un cinema d'autore, cercando alleanze trasversali nella produzione e nella distribuzione all'estero[12]. Un ottimo sistema per far circolare i film fuori dai confini nazionali e poter disporre di un *budget* dignitoso è la coproduzione tra Fiandre e Paesi Bassi, che assicura almeno il passaggio in sala e in tv in due stati diversi, ma al tempo delle prime collaborazioni tra Claus e Rademakers tali coproduzioni non esistevano ancora, e sarebbero state inaugurate proprio grazie alla collaborazione tra questi due artisti viaggiatori: non a caso la prima coproduzione tra Belgio e Paesi Bassi per una fiction avvenne nel 1967 in occasione del primo film diretto da Claus, *De Vijanden*. In questo film Rademakers figura come attore e la moglie Lili come aiutoregista.

Il primo film a soggetto nederlandese: Dorp aan de rivier

Pur senza incontrarsi mai, Claus e Rademakers si formano cinematograficamente tra Parigi e Roma nella prima metà degli anni Cinquanta, maturando proprio a Cinecittà esperienze decisive per il loro modo di pensare il cinema.

Tra il 1950 e il 1955 Claus visse tra le due capitali con la prima moglie, Elly Overzier, frequentando attivamente le avanguardie parigine e il mondo del cinema romano (Elly era attrice e comparve in vari film pur senza mai ricoprire ruoli importanti)[13]. A Roma lo scrittore collaborò sporadicamente a progetti di Alberto Lattuada e Luigi Malerba, restando però relegato al ruolo ombra degli *uncredited* (di cui è piena la storia del cinema), figure non riconosciute che spesso suggeriscono allo sceneggiatore ufficiale un dialogo decisivo o una variazione che arricchisce sensibilmente un *plot* che non riesce a trovare il suo sbocco. Tornato in patria più o meno nello stesso periodo in cui Rademakers partiva per Roma (dove avrebbe incontrato Lili Veenman, sua futura moglie, all'epoca aiutoregista di Fellini), rielaborò l'esperienza nel mondo del cinema romano in uno dei suoi romanzi più famosi, *De koele minnaar* (1956, *L'amante freddo*), che narra delle vacanze italiane del belga Ed-

[11] *Ivi*, p. 133.
[12] *Ibidem*
[13] J. DECAVELE, *Hugo Claus 65*, cit., pp. 18-20.

ward, il quale entrato casualmente in contatto con il mondo del cinema, ne subisce il mendace fascino vivendo in prima persona segreti, feste, superficialità, divertimento, tradimenti e falsità.

Come già accennato, anche Rademakers si formò viaggiando, ma con un obiettivo preciso: aveva deciso giovanissimo che avrebbe fatto un cinema con salde radici nella sua cultura d'appartenenza, e per questo s'impegnò in una personale formazione cominciata a teatro, continuata in televisione e proseguita imparando la tecnica, studiando i maestri da vicino mentre partecipava alla realizzazione dei loro film. Con una borsa di studio girò l'Europa tra il 1955 e il 1956 per approfondire le sue conoscenze, facendo l'aiutoregista a De Sica a Roma e lavorando in Francia per Renoir, Ivens e Crichton[14].

L'esperienza a Roma con De Sica (*casting* e aiutoregia ne *Il tetto*, 1956), si rivelò basilare e lo portò a contatto con Cesare Zavattini, sceneggiatore che all'epoca faceva coppia fissa con De Sica[15]. Zavattini era una figura che aveva molto in comune con Claus: sceneggiatore, giornalista, commediografo, narratore, poeta e pittore, universalmente noto per essere stato uno dei maggiori esponenti del neorealismo. Scrittore non inquadrabile in una corrente e fortemente critico nei confronti della società, si avvicinò al cinema nel 1934, dedicandosi ad esso come soggettista e sceneggiatore. Nel 1939 incontrò Vittorio De Sica, con cui avrebbe prodotto una ventina di film, tra i quali *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951, tratto dal suo romanzo *Totò il buono*) e *Umberto D*. (1952).

Osservando la collaborazione tra i due, Rademakers capì quanto fosse importante lavorare con uno sceneggiatore fidato capace di visualizzare il film su carta, in sintonia con i desideri del regista, e con la duttilità necessaria per adattare le scene alle possibilità della produzione. Ripensò dunque a Claus, già indirettamente conosciuto tramite l'amico Ton Lutz[16] (questi, il giorno prima che Rademakers partisse per Roma gli aveva prestato una copia del testo teatrale *Een bruid in de morgen,* 1953, *Una sposa al mattino*). Rademakers credeva nel talento drammatico e nella tecnica 'filmica' del belga, che aveva oltretutto il pregio di scrivere nella sua stessa lingua[17]. Dal loro primo incontro a Gand (dove Claus si era nel frattempo stabilito) nacque una collaborazione che sarebbe sfociata di lì a poco nel film *Dorp aan de rivier* (*Il villaggio presso il fiume*), tratto dall'omonimo libro che descrive, attraverso

---

[14] M. BERNINK, *Fons Rademakers, scènes uit leven en werk*, Abcoude, Uniepers, 2003, pp. 11-13.
[15] *Ibidem*
[16] Antonius Cornelis (Ton) Lutz è stato un regista e attore di tv, cinema e teatro olandese.
[17] F.-L. RADEMAKERS, *Na de film*, cit., pp. 41-43.

una serie di aneddoti che vedono protagonista il medico di campagna Tjerk van Taeke, amante della caccia e nemico delle formalità, i cambiamenti avvenuti in un villaggio del Brabante olandese durante i lavori di canalizzazione del fiume Mosa. Claus rispose alla richiesta di collaborazione dapprima con diffidenza ma poi con entusiasmo[18]. Il risultato fu il primo film a soggetto nederlandese, un singolare ponte tra il cinema del passato e del presente.

Nella trasposizione cinematografica la trama è costituita da singoli episodi riguardanti la vita di Van Taeke, inquadrati in una narrazione che procede per *flashback*. L'ambiente in cui si svolgono le storie risulta determinante: il fiume domina la scena testimoniando silenziosamente avvenimenti che cambiano la vita di un paesino, e funge da centro dell'azione e da motivazione della storia rappresentando la natura che determina la visione del mondo.

Le sponde del fiume in questo film rimandano forse ad un ponte 'reale' con il genere del documentario nederlandese, che a quei tempi invece già riscuoteva successi e che affascinava Claus, ammiratore dei documentaristi che sapevano drammatizzare il paesaggio e la natura dei Paesi Bassi e della costa belga[19].

Altro esempio di raccordo con il passato è la scena in cui una zingara seduce il protagonista. Si tratta di un *topos* cinematografico: figure di zingare, girovaghe, straniere seducenti e pericolose, erano frequentissime all'epoca del muto olandese[20]; qui la zingara s'incarna in un personaggio che ricorda vagamente figure femminili che di lì a poco avrebbero popolato anche lo schermo felliniano come la Gelsomina de *La Strada* e la Saraghina di *8 e mezzo.*

Il film fu montato con la supervisione di Ingmar Bergman (il regista preferito di Rademakers), che ne rimase affascinato, ma che consigliò di tagliare alcune scene per rendere il protagonista più simpatico. Rademakers seguì il consiglio ma Claus non apprezzò[21], ritenendo che Van Taeke dovesse risultare ancora più rude, nel rispetto del personaggio di Coolen. La scena tagliata aveva un ruolo fondamentale e la sua soppressione costrinse ad aggiungere una voce narrante che tenesse insieme il racconto dopo il cambiamento

---

[18] M. BERNINK, *Fons Rademakers,* cit., p. 13.

[19] H. CLAUS-M. SCHAEVERS, *Hugo Claus, groepsportret*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004, p. 125.

[20] Esempi sono *De wraak van het visschermeisje* (1914, *La vendetta della pescatrice*) e *De zigeunerin* (1914, *La zingara*), produzioni di Maurits Binger, pioniere del cinema dei Paesi Bassi che acquistò fama grazie a storie semplici interpretate da attori conosciuti dal pubblico, come Annie Bos, una delle prime dive del muto nordeuropeo.

[21] M. BERNINK, *Fons Rademakers,* cit., p. 21.

consigliato da Bergman. Claus accettò comunque di ripensare la propria arte e si pose nuovamente al servizio del regista nell'interesse del prodotto, per cui non solo accettò il taglio ma scrisse anche il testo per la *voice over* che avrebbe accompagnato lo spettatore lungo le cavalcate del burbero dottore. Con questo film Claus e Rademakers dimostrarono di aver assorbito il neorealismo italiano ricorrendo a figure popolari per creare un'atmosfera latente in cui, in una trama quasi frammentaria, le immagini emergono come spunti poetici che suggeriscono il piacere primordiale del raccontare.

Il film fu un successo e ricevette una nomination all'Oscar come miglior film straniero nel 1959, consolidando la collaborazione tra i due, pronti per un altro film, stavolta basato su un racconto di Claus, *Het Mes* (*Il coltello*).

Trasporre e riadattare: Het mes *e* De dans van de reiger.

Het mes era stato scritto già nel 1948 ma fu pubblicato per la prima volta nella raccolta *De zwarte keizer* (*Il re nero*, 1958). Il racconto parla di un adolescente costretto ad entrare nel mondo dei grandi nell'arco di una sola estate, durante la quale non solo accetta la riorganizzazione degli affetti nella sua famiglia, ma scopre anche il sesso. La trama del film non presenta grossi cambiamenti rispetto al racconto[22]: non illustra un personaggio già dotato di un carattere forte, ma un confuso adolescente che deve fare scelte importanti, ponendosi come un tipico esempio di ciò che si definisce come 'cinema della modernità', caratterizzato da una narrazione più libera, con storie di personaggi persi in un continuo girovagare e posti davanti ad una decisione da prendere[23]. Nel racconto si narra delle scoperte sessuali del giovane Thomas in termini abbastanza espliciti e il climax è rappresentato dalla scena in cui l'adolescente minaccia per gioco l'amichetta Toni con un coltello (allusione chiaramente sessuale) rubato ad una mostra parrocchiale.

Claus, ispirandosi alla *nouvelle vague*, toglie in questo caso potere narrativo alla trama del cinema classico e utilizza il contesto drammaticamente, assegnandogli la funzione di catalizzatore di un climax quasi casuale ma denso di tensione. La storia si snoda lungo incontri fortuiti e s'inserisce perfettamente nel quadro del nuovo cinema d'autore degli anni Cinquanta e Sessanta, un cinema che non si pone solo il problema di quale personaggio raccontare in una canonica storia con inizio, complicazione, climax e risoluzio-

---

[22] M. BERNINK, *Fons Rademakers*, cit., p. 37.

[23] D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Routledge, 1986, p. 206.

ne, ma si preoccupa soprattutto di visualizzare e utilizzare narratologicamente il contesto[24].

Nel caso di *Dorp aan de rivier*, le cavalcate di Van Taeke per raggiungere i pazienti sono un modo per illustrare il tessuto sociale in cui vive il personaggio, mentre il suo carattere eccentrico serve ad illustrare i momenti di tensione in un paesino di campagna in cui ricchi e poveri vivono in due sfere separate. In *Het mes* invece ci si concentra su un adolescente orfano di padre che vive in una ricca tenuta assieme alla madre, al suo amante e alla servitù. Il ragazzo non sopporta l'autorità del compagno materno e viene perciò mandato in collegio. Thomas deve dunque confrontarsi con il fatto di essere geloso della madre, con l'autorità di un nuovo padre, e con la costrizione ad andare altrove a studiare: l'estate che precede la sua partenza assume così a tutti gli effetti i tratti di una situazione di confine, in cui tutte le interazioni con gli altri personaggi rappresentano piccoli ma significativi momenti di passaggio che obbligano il protagonista ad agire. *Het Mes* (come più tardi *De dans van de reiger*) illustra lo stato mentale del protagonista soffermandosi sugli effetti psicologici e ricercando le cause della sua instabilità, illustrata da eventi casuali che si succedono in un lasso di tempo determinato. Sul piano della tecnica di regia aumentano le riprese in automobile, eco *godardiano* che risponde al bisogno d'inserire il personaggio alla ricerca di sé stesso in un luogo reale e popolato da altre persone. Un elemento di continuità con il film precedente risiede nella figura della 'zingara', che ritorna per rappresentare il contatto con l'ignoto, sotto le sembianze di una chiaroveggente in un baraccone alla fiera del paese.

Una prima sceneggiatura era stata già scritta tra il 1959 e il 1960, ma la produzione, temendo che i vari riferimenti sessuali potessero creare scandalo, bloccò la lavorazione, ponendo come condizione che alcune scene venissero rese meno esplicite. Claus riscrisse il testo, ridistribuendo la carica sessuale presente nel racconto: nella scena del gioco di Toni e Thomas con il coltello la carica simbolica attribuita all'oggetto risulta attenuata, ma Claus aggiunse una scena in cui Thomas minaccia la madre con il coltello, ribadendo così l'importanza e la valenza simbolica dell'arma che dà il nome al racconto e al film. Nel complesso, la sceneggiatura lasciava sullo sfondo il tema della scoperta sessuale e aumentava il peso delle indecisioni di Thomas nell'entrare a far parte del mondo degli adulti.

A *Het mes* seguì nel 1966 *De dans van de reiger* (*La danza dell'airone*), tratto dall'omonima tragedia che aveva riscosso un successo enorme sia in Belgio

[24] *Ivi*, pp. 207-209.

che nei Paesi Bassi tra il 1962 e il 1963. Il Claus drammaturgo sapeva infatti sorprendere i contemporanei portando in scena l'uomo moderno, sospeso tra il rispetto delle tradizioni e la paura della morte[25]. Le opere teatrali *Een bruid in de morgen* (*Una sposa al mattino*, stampato nel 1955), *Suiker* (*Zucchero*, 1958), *Masscheroen* (1967) e *Vrijdag* (1969, *Venerdì*) impressionano per il crudo realismo e la mescolanza di elementi tragici, comici, blasfemi e provocatori[26]. Come in prosa, i personaggi del teatro di Claus lottano contro problemi psichici, sessuali e sociali, spesso scaturiti da tensioni e rancori adolescenziali o familiari irrisolti, che con il tempo portano il personaggio ad avere problemi nel suo relazionarsi alla realtà. Le figure assumono tratti edipici e diventano schiave di legami sociali insopportabili, con il risultato che personaggi anticonformisti, ma immaturi, deboli e frustrati dalle convenzioni insite nei loro ruoli, popolano molte opere di Claus[27].

La sceneggiatura non si allontana dal copione teatrale – se non per il *setting*: la Spagna a teatro, la Jugoslavia al cinema – e rappresenta la crisi profonda nella relazione di una coppia benestante olandese che esplode durante una vacanza al mare all'estero. Il testo è stato letto da alcuni come una tragicommedia sull'impotenza, da altri come un dramma naturalista, da altri ancora come una parodia della psicanalisi, e infine da molti come una farsa che

---

[25] J. WEISBERGER, *Le letterature del Belgio*, A. MOR-J. WEISBERGER (a cura di), Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1968, pp. 358-359.

[26] *Een bruid in de morgen* narra le vicissitudini della famiglia Pattijn, i cui componenti vivono nell'indigenza e ai margini della società. Il padre, Rik, è un musicista fallito, la madre Madeleine non riesce ad accettare i fallimenti del marito e non riesce a rapportarsi correttamente ai figli, Andrea e Thomas, sorella e fratello che intrattengono una relazione più che velatamente incestuosa. Nel tentativo di salvare finanziariamente la famiglia, Madeleine combina il matrimonio di Thomas con una ricca ed attempata cugina, Hilda, ma ciò spingerà Andrea al suicidio (anche qui ritroviamo un'influenza forte di Faulkner, nello specifico, del romanzo *L'urlo e il furore*, del 1929).

Il tema dell'incesto verrà nuovamente affrontato in *Vrijdag*, opera teatrale che narra il ritorno a casa di un ex-detenuto, Maurice, condannato a causa del suo rapporto incestuoso con la figlia. Tornato a casa, scoprirà che la moglie è diventata l'amante di un suo amico e che la figlia ha lasciato il paese. Nella versione teatrale Maurice viene interpretato da Rademakers, che comparirà anche, ma con un altro ruolo, nella poco fortunata versione cinematografica diretta dallo stesso Claus nel 1981. *Suiker* tratta invece di temi più vicini alla cultura di sinistra, in quanto ci narra dei lavoratori stagionali fiamminghi in Francia, costretti a lavorare duramente e per pochi soldi in condizioni sanitarie disastrose nell'industria alimentare francese. Ma l'opera che sarà ricordata maggiormente per lo scalpore suscitato sarà *Masscheroen*, scritto e diretto nel 1967. In *Masscheroen* rappresentò la Trinità con tre attori nudi, scatenando l'ira della comunità cattolica di Bruges. Condannato per oltraggio alla morale, gli fu comminata una pena di quattro mesi di carcere, ridotti ad una multa dopo le accese proteste della comunità laica ed artistica delle Fiandre.

[27] J. WEISBERGER, *Le letterature del Belgio*, cit., pp. 358-359.

mette a nudo i nuovi problemi della coppia moderna nello scontro tra tradizione e progresso, religione e libertà di scelta, sentimento e ragione[28].

Spinto dalla risonanza del tema trattato e dalla natura stessa della versione teatrale, visionaria e cinematografica, Claus accettò di adattare di nuovo una sua opera per il cinema, dividendo il film in due sezioni visivamente diverse, ossia una prima dove la presenza del *medium* è meno forte e una seconda dove la specificità del linguaggio cinematografico tradisce volutamente l'artificialità della messinscena e isola nella loro solitudine i personaggi sullo schermo, rappresentando visivamente il loro 'contesto mentale', totalmente diverso dal contesto in cui si svolge la vicenda. Elemento comune ad entrambe le versioni è la profusione di citazioni dai classici dell'antichità, a partire dall'applicazione delle regole classiche di unità di tempo, luogo e azione: secondo i critici, sia nel testo teatrale che nella sceneggiatura di Claus s'incontrano vari generi e filoni, dagli antichi greci alla *pop-art* passando per Strindberg, una ricchezza di rimandi che rende il testo di *De dans van de reiger* di estremo interesse e pregio compositivo[29].

Sebbene Claus avesse conservato la storia, le immagini e le interazioni tra i personaggi che gli avevano garantito il successo sul palcoscenico, e nonostante i tanti spunti interessanti, il film non riuscì a ripetere il successo ottenuto a teatro[30].

Mira, *ovvero la decodificazione della prosa al cinema*

Prima di *Mira* (1971), il cinema fiammingo non aveva mai avuto popolarità e l'unico successo di pubblico era stato *De Witte* (1934, di Jan Vanderheyden, tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Claes). *Mira, of de teleurgang van de Waterhoek*[31] è tratto dall'omonimo romanzo *De teleurgang van den Waterhoek* (*La decadenza del Waterhoek*, 1927) di Stijn Streuvels. Streuvels è stato uno dei massimi rappresentanti del naturalismo nei Paesi Bassi meridionali, vincitore del Premio della Letteratura Nederlandese nel 1962 e candidato al

[28] M. BERNINK, *Fons Rademakers,* cit., p. 72.

[29] *Ibidem*

[30] H. VAN GELDER, *Hollands Hollywood*, Amsterdam, Luitingh-Sijthoff, 1995, p. 84.

[31] In Italia venne distribuito con il semplice titolo di *Mira* nel 1972 ma senza riscuotere successi, tanto che si è rivelato quasi impossibile recuperare articoli e recensioni ufficiali di giornalisti italiani.

Nobel per la letteratura già nel 1903[32]. Ma premi e riconoscimenti a parte, Streuvels è stato uno degli autori nederlandesi più amati di tutti i tempi, ancor oggi fonte d'ispirazione per giovani autori e sceneggiatori belgi e olandesi.

Mira fu il primo film fiammingo con *audience* da record, in grado di consacrare un genere ancora molto popolare nel cinema nederlandese: l'adattamento di classici della narrativa nazionale, *Heimat novels* ambientate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento[33]. La singolarità di *Mira* fu che raccolse consensi nei Paesi Bassi come film olandese e in Belgio come film fiammingo, diventando il primo di una serie di film di successo[34], spesso basati su un romanzo famoso sia nei Paesi Bassi che nelle Fiandre[35]. In Belgio attrasse circa 670.000 spettatori, nei Paesi Bassi 500.000[36]. Claus fu la chiave di volta nella genesi del film, l'elemento di raccordo tra realizzatori e produttori. Poco più della metà del *budget* era fiammingo, fornito dalla televisione, dal governo e dal produttore Jan van Raemdonck. La parte rimanente veniva dai Paesi Bassi sotto forma di contributo dal Fondo Nazionale dei Paesi Bassi per il sostegno alle opere in lingua nederlandese, dalla tv olandese e da Rademakers stesso[37].

L'idea da cui scaturì *Mira* era semplicissima: nel 1971 Streuvels avrebbe compiuto cent'anni, per cui la televisione fiamminga pensò di festeggiare l'evento con un film basato su un suo romanzo. Lo scrittore, all'epoca ancora

---

[32] A.M. MUSSCHOOT, *Cyril Buysse gepasseerd bij de toekenning van de Staatsprijs – Buysse en Streuvels* in M.A. SCHAKENVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Amsterdam-Antwerpen-Groningen, Contact/Martinus Nijhoff, 1993, p. 592.

[33] E. MARTENS, *Mira, of de teleurgang van de Waterhoek* in E. MATHIJS (a cura di), *The Cinema of the Low Countries*, London, Wallflower, 2004, pp. 87-88.

[34] Oltre ai film scritti e prodotti da Claus e Rademakers, ricordiamo anche altri film del regista olandese, come *Als twee druppels water* (*Come due gocce d'acqua*, 1963, basato su *De donkere kamer van Damokles*, *La camera oscura di Damocle*, un romanzo di W.F. Hermans del 1958), *Max Havelaar* (1976, basato sull'omonimo romanzo di Multatuli). La lista di film sarebbe lunghissima e perciò ci si limiterà qui a citare solo alcuni titoli, quelli di maggior successo o di miglior fattura, per cui, di altri registi nederlandesi ricordiamo due film di Paul Verhoeven, *Turks Fruit* (1973, *Frutta turca*, tratto dall'omonimo romanzo di Jan Wolkers, tradotto in italiano con il titolo di *Olga la rossa*) e *De Vierde man* (*Il quarto uomo*, 1983, tratto dall'omonimo romanzo di Gerard Reve); *Van de koele meren des doods* (*Dei freddi laghi della morte*, 1982, di Nouchka van Brakel, basato sull'omonimo romanzo di Frederik van Eeden, *Twee Vrouwen* (1979, *Due donne*) di Georges Sluizer, ispirato all'omonimo libro di Harry Mulisch e *The discovery of Heaven* (*La scoperta del paradiso*, girato direttamente in inglese da Jeroen Krabbé nel 2001) , tratto dal best seller di Mulisch *De ontdekking van de hemel*.

[35] Z. WESTERLINCK, *Mira* in A. VANDENBUNDER (a cura di), *Naslagwerk over de Vlaamse film*, Bruxelles, C.I.A.M., 1986, p. 287.

[36] M. BERNINK, *Fons Rademakers*, cit., p. 87.

[37] E. MARTENS, *Mira*, cit., pp. 88-89.

vivente, indicò in Claus lo sceneggiatore ideale, fidando nella sua poliedricità[38]. Claus a sua volta propose Rademakers come regista di *De teleurgang van de Waterhoek*, un romanzo consistente in una serie di aneddoti ambientati nella regione del Waterhoek, tra le Fiandre Occidentali ed Orientali, al tempo della costruzione di un ponte sulla Schelda, nei primi anni del secolo. Streuvels narra dell'opposizione della popolazione locale ai lavori e della storia d'amore tra una ragazza del posto e l'ingegnere incaricato della costruzione, e chiude il romanzo descrivendo i festeggiamenti per l'inaugurazione del ponte nel settembre 1906[39].

La sceneggiatura di Claus illustra come la costruzione del ponte, imposta dalle autorità, venga ad alterare l'ordine e le abitudini di un villaggio del Waterhoek[40]. Istigati dal traghettatore Broeke, gli abitanti si ribellano con violenza ai lavori, uccidendo due tecnici incaricati dei sopralluoghi. In seguito però capiscono che il ponte sarà una fonte di lavoro e ne accettano la costruzione. Solo Broeke continua nella sua opera di sabotaggio, perché intuisce che con quel ponte scomparirà un modo di vivere. Parallelamente si svolge la storia di Mira, nipote di Broeke, donna di facili costumi che turba la vita del villaggio flirtando con tutti, parenti compresi.

Claus scelse *De teleurgang van de Waterhoek* perché parlava di un argomento che gli interessava molto, ossia la forza bruta della modernità che cambia il volto alle relazioni sociali e alla vita d'interi paesi per mezzo della tecnologia, carnefice dello stereotipo della campagna idilliaca. Claus credeva che il paesaggio e l'ambiente in cui si vive determinino anche le relazioni umane. Vedeva un Belgio modificato profondamente nel suo paesaggio dall'edilizia e intravedeva nel processo di urbanizzazione un circolo vizioso in cui l'ambiente modifica l'individuo che a sua volta modifica l'ambiente, un argomento che già precedentemente aveva attirato l'attenzione di Bert Haanstra e successivamente di Pier Paolo Pasolini[41]. Fatti simili, secondo Claus, avvenivano sempre più frequentemente e la tecnologia e la società dei

---

[38] *Ibidem*

[39] Nel 1905 un ponte sulla Schelda fu costruito presso Avelgem, la città dove all'epoca Streuvels lavorava come panettiere e da dove osservò i lavori che avrebbero cambiato la zona. Cfr. E. MARTENS, *Mira,* cit., pp. 89-90.

[40] Streuvels non avrebbe mai visto il film perché morì il 15 agosto 1969, due anni prima della sua uscita.

[41] Si vedano *...En de zee was niet meer* (*…E il mare non c'era più*) un documentario di straordinario fascino del 1955 di Bert Haanstra e l'episodio televisivo *Pasolini e... la forma delle città*, diretto per la RAI nel 1974 da Paolo Brunatto.

consumi diventavano con il tempo sempre più opprimenti. Per questo le situazioni narrate nel libro erano riconoscibili ed attuali[42].

De teleurgang van de Waterhoek è chiaramente imparentato con *Dorp aan de rivier*, ma se il romanzo di Coolen trovava in Van Taeke il collante del *plot*, il libro di Streuvels non ha un personaggio principale: nemmeno Mira può infatti assurgere al ruolo di protagonista. Claus conservò questa prerogativa e scrisse un film dalla trama 'decentrata'. La scelta di chiamare il film *Mira* venne operata all'ultimo momento da Rademakers proprio per distanziarlo dal suo primo film[43].

Il libro venne trattato da Claus come una tragedia, ambientata nelle Fiandre del primo Novecento, il cui motivo principale è il conflitto fra tradizione e modernità. La sua potenza derivava secondo lo sceneggiatore da un linguaggio abbozzato, che esprimeva solo i bisogni primari di una comunità chiusa: scelse perciò di ricostruire i dialoghi conservando la loro vaghezza. Più che visualizzare una storia, Claus rese queste 'esalazioni linguistiche' in un anti-racconto con poche scene drammatiche e quasi nessun dialogo[44]. Visto che il dialetto utilizzato da Streuvels era incomprensibile per chi non fosse del Waterhoek, Claus decise non solo di ricreare i dialoghi, ma la lingua stessa, forgiando una sorta di dialetto fiammingo ideale, riconoscibile ma non associabile a nessun dialetto preciso, un po' come accade ne *L'armata Brancaleone* (1965) di Monicelli. Questo 'conflitto' tra lingua, recitazione e ambiente è ancor oggi uno degli aspetti più affascinanti del film, in quanto gli ambienti reali, contadini, sanguigni, contrastano fortemente con una lingua estremamente artificiale.

Anche l'intreccio ha, come già detto, caratteristiche singolari. Non c'è un vero personaggio principale nella comunità chiusa del Waterhoek: si tratta di uomini duri che lavorano stagionalmente in Francia e donne non meno dure con tanti figli, animali e campi a cui badare. Ogni straniero viene considerato come un ospite indesiderato, e la civiltà pare non aver quasi toccato questa comunità. Sia la natura sia gli abitanti del Waterhoek posseggono qualcosa di selvaggio, fondamentalmente asociale e potenzialmente violento. È proprio questa inciviltà, anche nella sfera sessuale, che unisce due personaggi antitetici del film, il vecchio Broeke e Mira. Broeke rivede in lei la vitalità che ha perso con la vecchiaia; Mira non conosce altro che l'*hic et nunc* della quotidianità e del tangibile, e fatica a pensare costruttivamente a un

---

[42] E. MARTENS, *Mira*, cit., p. 90.
[43] M. BERNINK, *Fons Rademakers*, cit., p. 82.
[44] *Ivi*, pp. 81-82

futuro in termini borghesi[45]. È volubile ma non corruttibile, capace di devozione e indifferenza, metafora della donna moderna che decide di essere padrona del proprio ventre e che prova a vivere liberamente[46]. Il personaggio porta in sé lo stesso conflitto ritrovato nel confronto tra lingua e immagini del film: è una donna attaccata visceralmente alla sua terra e alle sue tradizioni che però inconsciamente anela alla libertà e alla liberazione dalla schiavitù maschilista, una donna che se socialmente non potrà mai raggiungere l'indipendenza accordata all'uomo, cerca una rivincita in campo sessuale e sentimentale, facendo cadere ogni uomo del villaggio ai suoi piedi. Nella natura simbolica del personaggio interpretato dalla Ammelroy confluiscono dunque le misteriose zingare ereditate dalla tradizione, la lotta contro l'autorità e la frammentarietà dell'era moderna e della sua rappresentazione.

Mira è una pietra miliare, il miglior film di Claus e Rademakers, quello più audace e allo stesso tempo più equilibrato, in cui sono riconoscibili caratteri universali nel particolare del meraviglioso paesaggio di una regione delle Fiandre. In esso si alternano schizzi di vita popolare[47], passaggi epici con dialoghi rudimentali, frammenti lirici, rappresentazioni della potenza della natura e scene quasi oniriche ricche di immagini in cui, per contrasto, prevalgono la carne, il sangue e gli elementi della natura. È il film che consacra il genere della letteratura filmata, uno dei più praticati del cinema nederlandese.

Lo scrittore tra mercato e sperimentazione

Tranne che in pochi casi, non esiste un film di successo che non sia basato su una 'sceneggiatura di ferro'. Claus è alla base del successo di un genere che punta al riconoscimento di universali da poter trasferire dalla carta alla celluloide. Seppur avverso alle regole, partendo da *Dorp aan de rivier* e giungendo a *Mira*, contribuisce alla nascita del cinema nederlandese, ridefinendo il ruolo dello sceneggiatore e fissando i canoni di un genere: su commissione rielabora e adatta, ponendosi al servizio dell'ultimo esegeta della sceneggiatura, il regista: secondo Rademakers, Claus non scriveva una semplice sce-

---

[45] *Ivi*, pp. 82-83.

[46] E. MARTENS, *Mira*, cit., pp. 93-94.

[47] Per sottolineare da subito la dura realtà del Waterhoek, nei *credits* iniziali assistiamo all'uccisione di un maiale e al suo squartamento. Una scena dura della vita contadina ma vera e diretta, in grado di catapultare immediatamente lo spettatore nella dimensione rurale e triviale del film.

neggiatura, ma 'letteratura', un mondo reale scritto su misura per il regista[48]. Fissare un codice non rappresenta un obiettivo, eppure, in un percorso circolare, Claus sperimenta l'adattamento di un classico di un altro autore, adatta le sue stesse opere e infine approda nuovamente ad un classico, scoprendo una formula vincente con cui tuttora il cinema nederlandese si confronta. In questo modo contribuisce in maniera determinante alla modernizzazione dei concetti di scrittura e riscrittura.

La sua qualità di 'traduttore' emerge chiaramente, oltre che dalle traduzioni 'pure' per il teatro, dalla sua attività di sceneggiatore: lo vediamo adattare continuamente opere sue e di altri, cercando di mediare tra il testo originale e testo d'arrivo. Riconoscendo che le varie arti appartengono a livelli semiotici diversi, prova a trasporre i contenuti sfruttando il dualismo insito nella realtà alla base di un'opera, isolando tratti universali passibili di drammatizzazioni specifiche a seconda del medium adoperato e aggiungendo valore al contesto (spesso transitorio) che ospita la relazione tra i personaggi, portatori di contraddizioni e potenziale drammatico.

Proprio visualizzando la lotta contro le imposizioni, alternando media e linguaggi, adattando e riscrivendo, Claus trova il suo equilibrio creativo e mostra come lo scrittore possa uscire indenne dal confronto con la riproducibilità tecnica se punta sulla versatilità. Poiché la figura dello scrittore moderno va rielaborata, il cinema rappresenta una risorsa in più per ridare importanza al suo ruolo: personaggi come Miller, Fitzgerald, Faulkner, Zavattini, Pasolini e Claus sono solo alcuni dei nomi più illustri tra gli scrittori di cinema; a questi se ne aggiungeranno sicuramente altri in futuro. È un fenomeno che non è destinato ad esaurirsi con le grandi figure della letteratura del Novecento, ma che riguarda una folta schiera di autori contemporanei che vivono, sperimentano e s'interrogano sul rapporto tra mercato, cinema e letteratura.

---

[48] F.-L. RADEMAKERS, *Na de film*, cit., pp. 41-43.

VERONICA DI MATTEO & FRANCO PARIS

JAN FABRE
'GUERRIERO DELLA BELLEZZA'[1]

Un homo universalis *del nostro tempo*

L'avvento del 'villaggio globale', complici le nuove tecnologie, ha contribuito ad un continuo interscambio politico, economico e culturale che supera i limiti delle specificità locali e si ricollega all'ideale di un sapere enciclopedico che metta in connessione tutti i campi dello scibile. Il desiderio 'davinciano' del sapere interdisciplinare era ed è aspirazione di molti artisti, letterati e scienziati. In un'epoca come la nostra, contrassegnata dal declino delle ideologie forti e dei sistemi filosofici del passato, realizzare un progetto pluridisciplinare di vasta portata, nuovo e credibile, è impresa ardua.

L'esperienza artistica di Jan Fabre rappresenta un tentativo riuscito. Riscoprire l'atmosfera di autenticità e sacralità dell'arte è il primo obiettivo della carriera dell'artista, fervente sostenitore di una ricerca estetica che si ispira alla multidisciplinarietà e alla riscoperta dell'ideale della 'bellezza assoluta'. Fabre è uno degli esponenti più significativi nel panorama artistico belga contemporaneo e nella scena internazionale. Dalla fine degli anni Settanta ha imparato ad utilizzare una grande varietà di linguaggi espressivi, concentrando nella sua persona i ruoli di disegnatore, scultore, scrittore, *performer*, drammaturgo, attore, regista e scenografo.

Fabre nasce in uno dei quartieri malfamati di Anversa, il *Seefhoek*, nel 1958. Tuttavia, sin dai primi anni della sua vita, i genitori, grandi cultori d'arte, lo orientano verso lo studio e la pratica delle discipline artistiche. Già da bambino frequenta musei e gallerie d'arte, si diploma alla *Koninklijke Academie voor Schone Kunsten* (*Accademia Reale delle Belle Arti*) di Anversa, e allo stesso tempo eredita dal bisnonno, il noto entomologo francese Jean-Henri Fabre[2], la passione per le scienze naturali e il mondo degli insetti. L'estrazione sociale, la formazione culturale e l'influsso del pensiero del bio-

---

[1] Il contributo è frutto della piena collaborazione tra i due autori. Tuttavia, i primi due paragrafi sono da attribuire in particolare a Veronica Di Matteo, i rimanenti a Franco Paris.

[2] J.-H. Casimir Fabre fu insegnante, fisico e botanico, ma è noto soprattutto per le sue scoperte nel campo dell'entomologia, in particolare correlate allo studio del comportamento degli insetti. Su questo argomento scrisse numerosi saggi brevi, raccolti e pubblicati con il titolo di *Souvenirs Entomologiques* (in edizione italiana *Ricordi entomologici,* Milano 1924).

logo statunitense Edward O. Wilson[3] conducono Fabre a credere che la più grande conquista della mente umana sia riuscire a trovare un legame tra il campo scientifico e quello umanistico. È proprio questo che tenta di fare nella sua opera, non limitandosi ad applicare le conoscenze scientifiche alle arti figurative, ma rivoluzionando anche ciascuna delle discipline con cui si misura, come un 'moderno Leonardo'. Il risultato è un lavoro artistico coerente e il pregio della sua opera risiede in un gioco di parallelismi in cui ogni elemento rimanda a tutti gli altri. L'abilità nel passare da una disciplina all'altra, discostandosi dall'archetipo dello 'specialista', gli permette di mantenere una tensione sempre alta e di esprimere un pensiero artistico differenziato e non di rado originale.

La competenza estetica di Jan Fabre recupera aspetti e tematiche non più immanenti nell'epoca moderna. Il suo lavoro è concepibile come opposizione alle logiche del mondo attuale per restaurare l'atmosfera spirituale dei musei e gallerie d'arte d'una volta, in cui la contemplazione della 'bellezza' era un imperativo, fonte di esperienze autentiche. Nel mondo in cui viviamo, dove tutto ha perso valore e l'unica fede è il dio denaro, osserva Jan Fabre, il cane randagio diventa metafora della condizione dell'artista moderno relegato, come un vagabondo, ai margini della società che lo pretende ma, nello stesso tempo, lo abbandona a sé stesso[4]. Ciononostante, sul conto degli artisti, Fabre dichiara:

Noi artisti siamo una razza in estinzione. Dobbiamo sopravvivere come maghi che con l'amore e il calore possono trasformare lo spettatore in un maiale selvatico o in un docile agnellino, possiamo guarirlo o farlo ammalare al momento opportuno, così da fargli sentire che ha ancora un corpo ed un cuore[5].

L'arte è ridotta al giorno d'oggi a mero spettacolo d'intrattenimento e l'artista è diventato un elemento marginale e disconnesso rispetto alla società, avendo perso quel contatto esclusivo che condivideva una volta con i suoi interlocutori. Tuttavia, pur vivendo in un mondo alienato e materialista, l'artista è colui che va controcorrente, che applica un'antideologia, una

---

[3] E.O. Wilson si è occupato di vari temi di ricerca, quali la mirmecologia (una branca dell'entomologia); è noto in particolare per la fondazione del programma di ricerca della sociobiologia. Il sua teoria sul legame tra il campo scientifico e quello umanistico è espressa in E.O. WILSON, *L'armonia meravigliosa*, Milano, Mondadori, 1999.

[4] La condizione dell'artista moderno è discussa nel testo di G. DI PIETRANTONIO, *Jan Fabre. Il rifugio (per la tomba del computer sconosciuto),* Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2006, p. 42 ed esplicitata nella messa in scena teatrale *My Movements Are Alone Like Streetdogs* (2000).

[5] J. HOET, *Costringi te stesso ad andare piano* in G. CELANT, *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, trad. G. MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan 1994, p. 66.

sorta di anarchia culturale che celebri la follia come atto di protesta. L'interesse del pubblico sarà pure altalenante ma il ruolo dell'artista, per Fabre, rimane quello di essere un 'umile servitore della bellezza', che nutre una fiducia costante nell'umanità.

Metamorfosi

L'essere umano, nella sua fragilità, è il soggetto principale dell'opera di Jan Fabre che, attraverso un'attenta analisi delle metamorfosi del corpo, sottolinea il ciclo nascita-vita-morte-rinascita. Il corpo, tema centrale nell'opera di Jan Fabre, è la sede del flusso della vita, di ciò che inizia e finisce per poi ricominciare sotto mutate forme. Questa precarietà fisica dell'uomo può venire superata solo votandosi alla sfera spirituale, ossia ai temi cari alla pittura medievale fiamminga come la follia, la morte, la dolcezza del peccato, la rigenerazione, la forza dell'anima. La morte è un tema ricorrente, è ciò che ci ricorda di essere vivi e come tale va commemorata. Inoltre, quale sincero ammiratore dei celebri pittori fiamminghi e brabantini come Van Eyck, Bosch, Brueghel, ispiratori della corrente simbolista dell'area nordeuropea, nonché maestri delle *vanitas* fiamminghe del XV e XVI secolo, Fabre ne sposa le tematiche del *memento mori*, dell'allegoria del sacrificio, della risurrezione e della lotta tra angeli e demoni[6]. Nella *Vanitas* del 2001, un teschio fantastico fatto di coleotteri che mangia un uccellino, si ricollega alla fusione di realismo e fantastico tipica di una tradizione iconografica cha va da Bosch a Ensor, passando per Brueghel. La fantasia espressionista dei fiamminghi si concentra sull'osservazione del concreto, del comprensibile, del visibile, per superarlo. Il mondo esterno ha una presenza vigorosa e palpabile. I sogni, o meglio gli incubi, di questi artisti si materializzano con elementi attinti dalla natura[7]. Tutti questi elementi sfociano in un gioco onirico e surreale di rimandi che prendono forma in disegni, sculture, testi, film e *pièce* teatrali interconnessi tra loro. Tale contesto culturale non è sfuggito al critico d'arte Giacinto Di Pietrantonio, il quale riferendosi a Jan Fabre lo ha definito un «Leonardo contemporaneo vicino però per sensibilità e spregiudicatezza

[6] Un chiaro rimando a questi temi, in aggiunta a un omaggio molto fabriano all'arte di Michelangelo, percorre l'ultima mostra di Jan Fabre per la Biennale di Venezia, *Pietas*, inaugurata nel giugno del 2011. Catalogo: G. DI PIETRANTONIO-K. KOSKINA, *Pietas. Jan Fabre*, Anversa, Geers Offset, 2011.

[7] L. BEHEYDT, *Kunst van de Nederlanden als expressive van culturele identiteit* in *Neerlandistiek de grenzen voorbij. Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*, IVN, Woubrugge 2004, p. 61.

immaginativa alla fantasia surreale e brulicante di Bosch e al realismo allucinatorio di Jan Van Eyck»[8]. La concezione del mondo come un universo melanconico governato dal principio della trasformazione è ereditata da Hieronymus Bosch[9] e conferisce al tema della metamorfosi una posizione di spicco in tutta la produzione dell'artista fiammingo. Al grande pittore si riallaccia anche nella resa della nudità. I corpi nudi, in Fabre, hanno due fondamentali funzioni: da un lato si riferiscono appunto alle «creature mezze umane mezze animali di Bosch», dall'altro disegnano «se stessi, imbrattandosi», oppure si scolpiscono «in forma di oggetti strani, come nel caso di certe performance»[10]. L'uomo che Fabre presenta è un essere tuttora soggiogato agli istinti primordiali, che desidera ritornare alle sue origini bestiali e avverte una propensione viscerale a divenire qualcos'altro da se stesso e ad 'animalizzare' il mondo attorno a sé. Se in altre epoche si conferiva un aspetto animalesco alla potenza divina o alle costellazioni celesti nel tentativo tra l'altro di modellare un mondo più vicino alla propria natura, gli animali che Fabre introduce così spesso invece trasportano lo spettatore in una dimensione temporale governata dal caso. La curiosità artistica e le riflessioni di Fabre, desideroso di indagare l'uomo del futuro e la sua pelle, s'intrecciano con la passione per il mondo degli insetti, sfociando ben presto in una vera e propria *beetle-mania*. La scelta dello scarabeo rimanda alla civiltà egizia, in cui l'animale era simbolo del Dio Sole e metafora della rinascita[11]. Inoltre, osservando la conformazione fisica dello scarabeo, l'artista vi ritrova affinità con l'immagine del guerriero, duro fuori per la corazza e molle dentro, quale rovesciamento dell'umano (ossuto dentro e molle fuori). I coleotteri diventano così allegoria dell'armatura del cavaliere. Ogni artista è per Jan Fabre infatti un 'guerriero' che s'immola per la bellezza dell'ideale, in quanto valore etico prima che estetico, dato che tra arte e morale esiste un dialogo costante. L'artista ha una missione: attraversare un percorso di stenti e sacrifici e costruirsi una seconda pelle – una corazza, uno scheletro esterno – per

---

[8] Per approfondimenti si rimanda a G. DI PIETRANTONIO, *Jan Fabre*, cit., pp. 15-72.

[9] Hieronymus Bosch, pittore olandese, conosciuto per l'uso dell'immaginario fantastico come strumento per illustrare la morale e i concetti religiosi, ammirato e 'citato' di continuo da Jan Fabre. *Heaven of Delight* allude al titolo inglese di uno dei capolavori del pittore, *Tuin der Lusten* (*Il giardino delle delizie*).

[10] L. VAN DEN VRIES, *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 121-122.

[11] Il riferimento al dio Khepri, lo scarabeo sacro, oggetto di venerazione nell'antico Egitto, è suggerito da G. DI PIETRANTONIO, *Jan Fabre,* cit., pp. 7-10. Inoltre, va precisato che l'atto del far rotolare pazientemente la palla di letame contenente le uova ricordava agli egiziani l'eterno corso del sole in cielo.

guadagnarsi la salvezza. Se nella dimensione artistica di Fabre il bene e il bello coincidono in senso greco, in una rivisitazione metamorfica e quasi tangibile del concetto di *kalokagathìa*, allora la salvezza non è che la riscoperta della purificazione estetica nel pulviscolo di illusioni che alimentano la realtà odierna. Cosciente di dover vagare in un universo caotico e incompleto, l'opera dell'artista diventa una sfida, un *hasard*. Emblema dell'artista multiforme è 'l'uomo che misura le nuvole' (definizione che proviene dall'omonima scultura, vedi fig. 1)[12], colui che desidera sapere ciò che è inspiegabile in termini oggettivi, simbolo del viaggiatore spirituale, dell'intermediario tra il possibile e l'impossibile, tra l'angelo (perfetto) e l'uomo (imperfetto)[13]. È proprio l'inutilità del desiderio d'incarnare l'assoluto che determina la funzione sociale e catartica dell'arte di Jan Fabre, nella speranza che le sue 'creature' un giorno riescano a smuovere la sensibilità collettiva.

Il disegno e la scultura

L'interesse di Jan Fabre per il disegno risale già ai primi anni di vita quando il padre lo inizia alle arti figurative e allo studio della fisionomia. Da quel momento in poi, il disegno rappresenta per l'artista un bisogno imprescindibile, un richiamo impellente a cui non può sottrarsi. Ogni illustrazione è frutto dell'incontro tra la tecnica dell'osservazione e l'allenamento delle dita e dei polsi. Riprodurre un'immagine fedelmente dipende dalla capacità d'instaurare un contatto fisico con gli oggetti come farebbe un bravo 'artigiano'[14]. Inoltre, il disegno per Fabre è madre di tutte le arti e luogo di metamorfosi. Esso non tende ad un prodotto finito, ma parte da un oggetto concreto per scomporlo e 'de-presentarlo', fino a distruggere il suo significato convenzionale. Ogni linea tracciata è un 'libero viaggiatore' in grado di dare forma a un'intuizione, a un sogno, a un'idea da non dimenticare. I motivi costanti dei suoi disegni sono le raffigurazioni animali, in particolare d'insetti ed uccelli, assieme ad elementi onirici e fiabeschi. Le tecniche ado-

---

[12] Si fa riferimento all'installazione *De man die de wolken meet*. La scultura abbellisce il tetto del centro artistico *deSingel* di Anversa, del Museo di Arte Contemporanea di Gand e dal 2001 può essere ammirata anche dal tetto dell'Academia Belgica di Roma.

[13] Per ulteriori dettagli, cfr. F. MAES, *Il salto del misuratore di nuvole* in AA.VV., *Jan Fabre: progetto Roma 2001*, Roma, Academia Belgica, 2001, pp. 83-93.

[14] Il recupero delle attività artigianali dell'artista è un tema approfondito in J. FABRE, *Conferenza Rijksacademie, Amsterdam Aprile 1989* in G. CELANT, *Jan Fabre*, cit., p. 126.

perate del *frottage*, del nastro adesivo nero che lacera il foglio e della seta sintetica che lascia intravedere pieghe ed increspature della tela danno l'impressione di trovarsi di fronte a cortocircuiti del pensiero, mentre il reale obiettivo è quello di acuire i sensi e l'immaginazione dell'osservatore. I materiali di supporto più utilizzati per il disegno sono la carta, il vetro, il legno e la seta sintetica. Il colore preferito dall'artista è l'inchiostro blu Bic. Esso fa riferimento al concetto dell'Ora Blu (*The Blue Hour*), ereditato dal bisnonno entomologo, come tempo di metamorfosi e luogo di confine tra la luce e le tenebre. Fabre predilige il blu industriale della penna a sfera per le sue qualità oleose e plastiche, di eccezionale brillantezza che conferiscono al foglio una dimensione tridimensionale. A uno sguardo più approfondito, l'inchiostro blu Bic produce singolari sfumature dal grigio all'argento, dal vermiglio al verde che trasportano l'osservatore in un dimensione 'altra' e creano un effetto di 'straniamento' su oggetti banali e quotidiani[15]. Inoltre, la penna biro blu rappresenta una riserva inesauribile, tecnologica ed economica che sostituisce i tradizionali strumenti di lavoro dell'artista (come i pennelli, i carboncini e le matite). Anche il formato è uno degli elementi innovativi delle illustrazioni dell'artista fiammingo: alcuni disegni sono microscopici come *The Forgery of the Secret Feast* (*La falsificazione della festa segreta*), altri sconfinano dal formato convenzionale (come *House of Flames, Casa di fiamme*) dando l'impressione allo spettatore di 'entrare' fisicamente nel disegno. Per mancanza di confini precisi, il disegno è *trait d'union* con le altre discipline artistiche, luogo di contaminazione e punto di partenza per lo sviluppo di testi, sculture, scenografie e spettacoli di danza.

Nelle arti plastiche, Fabre è l'artefice di una nuova nozione di scultura che perde l'aura d'immortalità e diventa uno strumento che fissa attimi fuggenti di una realtà banale e deperibile, abitata da creature anonime ed enigmatiche a metà strada tra due mondi. Le ambientazioni tipiche delle sue installazioni sono campi di battaglia, cimiteri, gallerie d'arte, laboratori e rifugi sotterranei[16]. I personaggi più frequenti sono monaci, sirene, guardiani e

---

[15] Lo 'straniamento' (dal tedesco *Verfremdung*) è una tecnica che fa parte del 'teatro epico' di B. Brecht. Quest'effetto rende eventi e personaggi rappresentati 'nuovi' e 'curiosi' agli occhi del pubblico in modo da ostacolarne l'identificazione con quanto accade sulla scena e sollecitarne invece l'attenzione critica. Cfr. O.G. BROCKETT, *Storia del teatro*, C. VICENTINI (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003, pp. 539-543.

[16] Queste ambientazioni sono state esposte nella mostra di J. Fabre *From the Cellar to the Attic – From the Feet to the Brain* (*Dai Sotterranei all'Attico – Dai Piedi al Cervello*) presentata per la prima volta alla Kunsthaus di Bregenz nel 2008 e riproposta in occasione della 53° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2009. Il catalogo della mostra, edito da Kunsthaus Bregenz, è disponibile anche nella versione italiana con la traduzione a cura di Veronica di Matteo.

spaventapasseri privati della loro corporeità, esseri inconsistenti e senza ombra, asessuati e privi d'impulsi vitali. Queste 'creature intermedie' sono involucri, fantasmi con un mantello, sia che si tratti del saio formato da ossa umane e animali tagliate in lamelle e ricucite tra loro in una garza, sia che si tratti dell'abito costruito con i gusci di migliaia di coleotteri colorati intessuti insieme, opere proposte nella mostra *Umbraculum*[17]. Tale utilizzo di materiali deperibili e precari è culminato, nel 2000, nella fasciatura delle colonne dell'edificio universitario di Gand con del prosciutto in occasione di un'esposizione[18]. Ogni creazione dell'artista, anche se inserita in contesti banali e improbabili, assume un valore 'universale' e oscilla costantemente tra due dimensioni: interna ed esterna, mentale e corporea, fisica e metafisica. Tutta l'opera di Fabre si può perciò interpretare come un tentativo d'invertire l'ordine delle cose e di unificare simboli e pratiche metafisiche della cultura occidentale. Tale proposito è profondamente legato alla sfera affettiva e spirituale dell'artista, con non pochi riferimenti di natura autobiografica. L'installazione *Hey, What a Delightful Folly* (*Ehi, questa pazzia è fantastica*, 1993) è un'ode alla vita notturna di Anversa, città natale dell'artista, dove sette gufi in vetro di Murano blu sono posati sui bordi di sette vasche da bagno come guardiani delle acque della Schelda che vi sono contenute. L'elemento autobiografico è di fatto palese ogni volta che Fabre si autorappresenta, levigando e ricoprendo la superficie della sua figura con una speciale lacca color oro o argento, per conferire un tocco d'immortalità e trascendenza al prodotto finale. Un significativo esempio al riguardo è costituito da *De man die vuur geeft* (*L'uomo che dona il fuoco*), una statua che sorge a Bruges nei giardini di quella che fu la casa del noto poeta fiammingo Guido Gezelle[19]. In quest'opera, come un moderno Prometeo, Fabre rappresenta se stesso nell'atto di alzare il cappotto contro il vento per mantenere acceso un accendino, affinché la fiamma dell'ispirazione possa trasferirsi dal poeta a lui e da lui a ognuno. Anche nella scultura presentata nel 2011 alla Biennale di Venezia, *Sogno compassionevole* (*Pietà V*), un omaggio a Michelangelo, l'artista ritrae se stesso come un novello Cristo morto sulle gambe della Madonna, che ha un teschio come volto, in una «mitologia contemporanea della

[17] Tenuta nella Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma nell'ottobre del 2001.

[18] L'effetto marmoreo dei *Vleespilaren* (*Pilastri di carne*) è sfumato dopo poche ore e, a causa del forte odore di carne avariata, l'installazione è stata subito rimossa.

[19] Le poesie del sacerdote-poeta Guido Gezelle sono ispirate a un forte sentimento religioso e all'amore per la natura. Lo accomunano a Fabre un accentuato desiderio di sperimentazione linguistica e una personalità alquanto inquieta.

reincarnazione e della resurrezione»[20]. Tra le sculture che fanno riferimento ai liquidi corporei come le lacrime, l'urina, la saliva, il sangue, gli umori e lo sperma dell'artista come fonti di vita dotate di potere taumaturgico e in grado di graffiare la sensibilità dello spettatore, ricordiamo *Ik spuw op mijn eigen graf* (*Sputo sulla mia tomba*, 2007), dove la figura dell'artista che sputa appunto sulla propria tomba è collocata al centro di un cimitero di duecentocinquanta lapidi di granito nero su cui sono incisi nomi di insetti con le date di nascita e morte di noti artisti, scienziati e musicisti, o le *Tearsculptures (Sculture delle lacrime)* , raffiguranti guerriere con il corpo trafitto da coltelli e ricoperto di ampolle per raccoglierne gli umori, o ancora *Fontein van de wereld (als jonge kunstenaar), Fontana del mondo (come giovane artista)*, del 2008, in cui è rappresentato l'artista, in completo jeansato, disteso su di un mucchio di lapidi. Gli spruzzi del liquido che fuoriesce dal suo sesso scoperto simulano una pioggia di fertilità.

Un altro livello di lettura è offerto dalle opere dedicate agli insetti, simbolo del passaggio tra la vita e la morte, nonché della possibilità di superare l'oblio tramite la metamorfosi. In questa chiave vanno considerate opere artistiche controverse ma indubbiamente di grande impatto come *Heaven of Delight*[21] (*Paradiso di delizie*, vedi fig. 2), in cui l'artista ricopre il soffitto di una stanza del palazzo reale di Bruxelles con un milione e mezzo di tegumenti di scarabei colorati, e il *Totem*[22], un'installazione *high-tech* caratterizzata da un coleottero gigante pancia all'aria, trafitto da un grosso ago metallico, in una sorta di tributo al sapere e alla scienza. La ricerca dell'irrazionale e dell'inafferrabile prende forma come motivo d'ispirazione in due dei suoi capolavori: *De man die de wolken meet* (*L'uomo che misura le nuvole*, 1998)[23] e *Searching for Utopia* (*Alla ricerca dell'Utopia*, 2003)[24]. Il primo è un calco del corpo dell'artista con il volto del fratello Emile che, in piedi su una scaletta da biblioteca, regge orizzontalmente una riga e la protende verso le nuvole,

---

[20] G. DI PIETRANTONIO-K. KOSKINA, *Pietas. Jan Fabre*, cit., p. 75.

[21] L'opera fu realizzata su richiesta della regina Paola del Belgio nel 2003 nella Sala degli Specchi del Palazzo Reale di Bruxelles.

[22] Dal 2004 l'opera è ammirabile in piazza Ladeuze, di fronte alla biblioteca centrale dell'Università Cattolica di Lovanio. È stata oggetto di accese polemiche perché sarebbe stata in contrasto stridente con l'architettura della città. Solo in un secondo momento è stata ribattezzata con il nome di *Totem* dai giovani che riconoscono in essa uno dei simboli della città.

[23] La scultura svetta su edifici di sette diverse città: Gand, Anversa, Roma (Academia Belgica), Kanazawa (Giappone), Bruxelles, Amsterdam e San Francisco.

[24] La scultura si trova nella località marina di Nieuwpoort in Belgio dal 2003 e vi venne collocata, in maniera permanente, in occasione della manifestazione triennale (*Beaufort 03*), una mostra all'aperto che si sviluppa lungo tutta la costa belga.

in attesa che ne passi una per misurarla. Allo stesso modo, nella seconda scultura, Fabre rappresenta se stesso in miniatura mentre cavalca un'enorme tartaruga marina di bronzo lucido. Entrambi i corpi sono rivolti verso il mare e scrutano l'orizzonte. Le due installazioni simboleggiano l'attesa e la ricerca dell'impossibile, il desiderio di scoprire un mistero che non è lecito sapere e che è celato oltre i confini della razionalità.

Le video-installazioni, il teatro e la danza

Sin dal principio della sua carriera artistica, Fabre si è cimentato anche con il linguaggio cinematografico. I primi film sono in bianco e nero e risalgono agli anni Settanta. La macchina da presa si fa strumento per girare dei cortometraggi in compagnia di noti scienziati, filosofi e pensatori contemporanei che potrebbero aiutare l'artista a risolvere alcuni amletici dilemmi esistenziali. Ricordiamo il video *Een ontmoeting/Vestrecha* (*L'incontro*, 1987), in cui sul terrazzo di un grattacielo di New York Jan Fabre, vestito da scarabeo, discute assieme all'artista Ilya Kabakov[25], vestito da mosca, sulle analogie che intercorrono tra il mondo degli insetti e il sistema dell'arte e sul ruolo di quest'ultima nelle società umane. Tra le produzioni più recenti c'è un cortometraggio di quindici minuti, *Is the Brain the Most Sexy Part of the Body?* (*Il cervello è la parte più sexy del corpo?*, 2007), ambientato nel museo di Zoologia Comparativa della Harvard University, in cui l'artista, seduto di fronte al naturalista Edward O. Wilson, è coinvolto in un terzo grado circa la struttura della mente umana e le sue possibilità evolutive, la bellezza, la sessualità e le influenze della cultura sulla morale. Questo video potrebbe essere una valida chiave di lettura dell'opera di Fabre perché chiarisce il suo metodo d'analisi, un approccio che oscilla tra l'interesse per il mondo scientifico e la tendenza a esplorare territori ancora ignoti al genere umano.

L'avvento dell'era digitale ha alimentato in Fabre il desiderio di sperimentazione anche in ambito teatrale, facendolo approdare a esperienze di videoteatro, in una *performance* che ingloba in un unico evento più linguaggi artistici. Lo spettacolo più rappresentativo in tale ambito è *Engel van de dood* (*L'angelo della morte*, 2003), in cui musica, *performance live*, immagini, danza, video inquietanti e recitazione si fondono in un dialogo incessante[26].

---

[25] Ilya Kabakov, artista ucraino, padre del concettualismo moscovita.

[26] Gli strumenti per una corretta lettura di *Engel van de dood* sono suggeriti da A. AMENDOLA, *Frammenti d'immagine*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 213-225, in cui si illustra l'assimilazione di nuovi linguaggi a quello teatrale.

L'angelo della morte (vedi fig. 3) è la storia dell'incontro degli spiriti di tre artisti: Andy Warhol, padre della Pop Art, William Forsythe, coreografo del Balletto di Francoforte, e Jan Fabre. L'angelo ha le sembianze di una fanciulla rattrappita e androgina, Ivana Jozic[27], che danza su di un piccolo palco rialzato al centro della scena. Sulle pareti della sala buia campeggiano quattro grandi schermi che presentano le immagini del Museo di Anatomia di Montpellier raffiguranti teschi, feti umani e altri esperimenti di laboratorio. La voce dell'angelo coincide con quella del diavolo che parla dall'oltretomba e confessa che la vita non è che una giungla in cui vige la legge del più forte[28]. Se davvero il male è in tutti gli uomini, come rivela il diavolo intervistatore, all'uomo non resta che danzare e librarsi all'infinito.

Negli ultimi decenni del ventesimo secolo alcuni coreografi e drammaturghi fiamminghi (in particolar modo Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Jan Decorte e Jan Fabre) rinnovano il teatro e la danza, ripudiando tutte le convenzioni del palcoscenico europeo classico. Jan Lauwers e Jan Fabre pongono più spesso l'accento, rispetto agli altri due drammaturghi, sulla *performance*. In Jan Fabre la scenografia è minimalista, il testo è ridotto all'osso, i protagonisti sono astrazioni prive d'identità, l'intreccio narrativo è inconsistente e la possibilità d'immedesimazione con quanto si rappresenta è scarsa se non addirittura nulla. L'ingresso nella fase di una drammaturgia postrappresentativa vera e propria è sancito da *As Long as the World Needs a Warrior's Soul* (*Finché il mondo avrà bisogno di un'anima guerriera,* 2000), in cui i segni semiotici non sono riconducibili ad alcun complesso unificante. L'estetica aristotelica viene scavalcata qui in un'ottica deleuziana: ciò che conta è l'esercizio spiazzante dell'attore come punto focale della manifestazione della differenza, di quella che Gilles Deleuze definisce la controeffettuazione dell'evento.[29] Difficilmente questi drammi contengono dialoghi o aneddoti affini alla vita reale, sovente si tratta di 'esercizi di trasgressione' che suscitano non di rado reazioni violente o scioccate tra gli spettatori, con evidenti richiami al teatro della crudeltà di Artaud e reminiscenze della messa in scena dell'assurdo ereditata da Beckett, affinché lo spettatore si abbandoni all'introspezione, lasci cadere le sue difese razionali e sfiori le 'radi-

---

[27] L'angelo che danza è Ivana Jozic, attrice e danzatrice croata che lavora da anni nella compagnia teatrale di Jan Fabre.

[28] Nel testo originale:«Life is a jungle, eat or be eaten» tratta da J. FABRE, *Engel van de dood* in ID., *Ik ben een fout. Theaterscripten & theaterteksten [1975-2004]*, Anversa, Meulenhoff |Manteau, 2004, p. 502.

[29] Per un'analisi del testo fabriano alla luce delle riflessioni estetiche di Gilles Deleuze, si veda C. STALPAERT, *The Reconfigurative Power of Desire. Jan Fabre's As Long as the World Needs a Warrior's Soul*, «Arcadia», XL, 2005, pp. 177-193.

ci del suo essere'[30]. Nella produzione teatrale il linguaggio è frammentario, balbettante, illogico e, talvolta, mero strumento d'arredo della scena come in *Theater geschreven met een "k" is een kater* (1980)[31], in cui il testo si materializza come elemento grafico e come atto dello scrivere a macchina il copione che l'attore sta recitando. L'universo teatrale di Fabre si colloca oltre il mondo del linguaggio dove regna un ordine 'sublime' che le nostre parole riescono a malapena ad esprimere[32] e la nostra percezione del mondo è completamente rovesciata. *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (*È teatro com'era da aspettarsi e da prevedere,* 1982) è una *performance* di otto ore senza interruzioni: esprime il concetto di 'replica' che caratterizza ogni messa in scena teatrale attraverso la ripetizione continua di movimenti e azioni degli attori. Lo spettacolo pone enfasi sul contrasto esistente tra teatro e realtà, ovvero tra la reiterazione ossessiva della scena e l'esclusività delle esperienze reali. Rispetto a un teatro più convenzionale qui le presenze sono fisiche, vi sono corpi reali nella loro materialità mortale. Qui Fabre «rivolta il teatro come un guanto, confronta lo spettatore con la realtà […], fa di questo spettacolo tutto ciò che il teatro non è: demolisce i codici di base dell'attesa teatrale e lascia che il tempo si divori da solo, che gli attori sudino se stessi»[33].

La sua opera è contemporaneamente arte e teatro e riflessione sull'arte e sul teatro, è meditazione sulle pratiche estetiche di ieri, di oggi e di domani, è speranza che un giorno l'uomo non nasconda più dietro un velo di indifferenza la sua fragile ed effimera natura ma si confronti in maniera intensa, fisica (talora persino sofferta) e purificatrice con l'arte e con il teatro, come chiarisce lo stesso autore nel commentare il *Prometheus Landschaft* (*Paesaggio Prometeo*)[34] :

> Il mio teatro torna alle origini della tragedia, che nasce da riti dionisiaci […] Può essere considerato come un'estensione della tragedia. Voglio che il pubblico e gli attori apprendano attraverso la sofferenza. Il mio teatro è un rituale purificatore: desidero attivare un processo di metamorfosi, non soltanto nell'attore ma anche nello spettatore. La mia messinscena del *Prometeo incate-*

---

[30] Per dettagli sul 'teatro della crudeltà' di Artaud e sul 'teatro dell'assurdo' di Beckett si rimanda al manuale di storia del teatro di O.G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., pp.543-547, 577-585.

[31] Traduzione letterale: *Il teatro scritto con un K è un* kater. Si tratta di un intraducibile gioco di parole, in quanto il K allude alla 'Kunst', all'arte con la A maiuscola, mentre 'kater' ha due significati: 1) gatto, 2) mal di testa dopo una sbornia.

[32] Per approfondimenti si veda il saggio di A. WESEMANN, *Avventura in uno spazio vuoto. Implosione, Architettura, Jan Fabre* in G. CELANT, *Jan Fabre*, cit., pp. 112-114.

[33] L. VAN DEN VRIES, *Corpus Jan Fabre,* cit. , p. 21.

[34] Rappresentato per la prima volta a Berlino nel 1988.

> *nato* di Eschilo era un viaggio simile in un paesaggio abbandonato. Ho rielaborato completamente il testo, di modo che la lingua fosse completamente disossata. La parola in sé era difficile e penosa. Ho dunque presentato un Prometeo (interpretato da sei uomini) che balbettava i suoi canti, come se ogni parola fosse una ferita. Così, la parola era trasformata in atto fisico, e la lingua era concretizzata nel rilassamento muscolare, nell'emissione dei suoni. Il modo di parlare tirato, affannato, sotto una pressione estrema, somigliava alle contrazioni di un parto. Le parole subivano una deformazione fisica; peraltro, in *Prometheus Landschaft*, tutto era sottoposto alla trasformazione e alla metamorfosi. A volte ho l'impressione di essere, a modo mio, un antico guaritore greco. So a cosa servono i rituali e so cosa possono causare le mescolanze sottili. La parola greca *pharmakon* significa allo stesso tempo medicina e veleno. È qui tutta l'ambiguità del mio approccio al lavoro e dei miei spettacoli: per gli attori, i danzatori e il pubblico, il mio teatro è un'estetica dell'avvelenamento, che eventualmente può anche curare.[35]

Nell'opera *De macht der theaterlijke dwaasheden* (*Il potere delle stoltezze teatrali*), presentata alla Biennale di Venezia del 1984, gli spettatori italiani si sono trovati di fronte, in un certo senso, a uno spettacolo 'sbagliato', in cui essi stessi tra l'altro potevano entrare e uscire a piacimento[36]. Il brano propone un'idea di teatro inteso come *tableau vivant* o rappresentazione allegorica dell'umanità in cui l'ebbrezza, l'eccitamento, la ripetizione, l'abbandono al sogno ci permettono di guardare il mondo sottosopra per cogliere il vero senso delle cose. Fabre è il padrone assoluto della scena teatrale, un *deus ex machina* che guida i passi degli attori come un burattinaio. Gli interpreti non sono che delle allegorie, personificazioni fisiche di idee, metafore e simboli, astrazioni umane, strumenti della cospirazione teatrale e, di nuovo, 'guerrieri della bellezza' che recitano per rispondere a un richiamo interiore. Sulla metafora del guerriero della bellezza Jan Fabre si esprime così:

> I miei spettacoli si situano nel campo di tensione tra la libertà e il determinismo. Gli attori e i danzatori sono guerrieri della bellezza che – nell'universo dei miei spettacoli – hanno il coraggio di vivere pericolosamente e di trionfare o rischiare di fallire. Sondano i limiti della loro natura, e superandoli accedono a un altro stato di coscienza. L'energia richiesta per raggiungere questo obiettivo è spesso immensa, così intensa che alcuni guerrieri si consumano, e lasciano, per un attimo, la propria professionalità d'attore. In quell'istante hanno l'*allure* di un eroe classico.[37]

---

[35] L. VAN DEN VRIES, *Corpus Jan Fabre*, cit., p. 266.
[36] Si veda A. WESEMANN, *Jan Fabre. Belgian Theatre Magician*, «TDR», XLI, 4, 1997, p. 41.
[37] L. VAN DEN VRIES, *Corpus Jan Fabre*, cit., p. 267.

Ogni attore è concentrato esclusivamente sulle proprie emozioni e sui movimenti come una sorta di 'atleta della percezione'. I personaggi sfuggono a qualsiasi categorizzazione, sono creature anonime, ognuna nel proprio universo isolato, prive di contatti con il mondo esterno. Ogni abitante della scena incarna uno 'Zarathustra' che tenta di creare il mito della modernità tramite il linguaggio simbolico dei sogni, mentre lo spettatore, a sua volta, rappresenta il 'nano', chiamato a leggere il vero significato della vita liberandosi dai pregiudizi sociali[38]. Fabre intrattiene un rapporto confidenziale con i suoi attori, che ha selezionato con grande cura, e ambisce a creare un gruppo affiatato di professionisti che condivida la medesima idea di teatro. A tale scopo, nel 1986 ha fondato una propria compagnia di attori e ballerini, *Troubleyn,* che dal 2007 si occupa anche della gestione del *Troubleyn/Laboratorium*, uno studio di danza, un *atelier* artistico oltre che un laboratorio indipendente di ricerca e *training* sul corpo e sulla lingua dell'attore[39]. La completa dedizione alla bellezza è senz'altro il primo motivo e lo scopo ultimo di tutta la produzione teatrale di Jan Fabre. La conquista del movimento perfetto rappresenta l'elemento che dà impulso a ogni azione sul palco, ora con un salto ascensionale dell'attore nudo verso un'erranza celeste come in *The Power of Theatrical Madness (Il potere della follia teatrale,* 1984), ora servendosi di un eroe mitologico che si è ribellato agli dèi come in *Prometheus Landscape* (1988).

Il carattere provocatorio e dissacrante dell'arte di Fabre si esplicita non solo a teatro, ma anche in diverse *performance* pubbliche: ricordiamo *Money* (*Soldi*, 1979), in cui l'artista brucia il denaro pagato dal pubblico per assistere allo spettacolo, e *Orgy of Tolerance* (*Orgia di tolleranza*, 2009)[40], in cui si esplorano gli eccessi di normalità e tolleranza della nostra società bulimica e bigotta, sfidando i tabù ed alimentando la riflessione su questioni d'interesse politico e sociale. Un'altra tematica ricorrente è quella del 'doppio', del sosia o del gemello, quale simbolo della lacerazione interiore dell'io moderno come avviene nel dramma *Een familietragedie* (*Una tragedia familiare*, 1976). An-

---

[38] Il parallelismo tra Zarathustra/attore e nano/spettatore è suggerito dal testo di F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, *La visione e l'enigma* in *Opere di Friedrich Nietzsche*, G. COLLI-M-MONTINARI (a cura di), Adelphi, Milano, 1977, vol. VI, 1, pp. 191-194.

[39] Per ulteriori dettagli sulla compagnia teatrale, consultare il sito web *Troubleyn/Artistiek profiel* in *Troubleyn|JAN FABRE performing arts,* < http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=8&parentID=1&lingo=nl >

[40] Recentemente lo spettacolo è stato tradotto e presentato in Europa ed in Italia, nelle città di Torino, Roma e Napoli. Ubulibri ha da poco pubblicato in traduzione italiana numerose opere del drammaturgo fiammingo: J. FABRE, *Teatro*, intr. J. FABRE-M.G. GREGORI, trad. F. PARIS, Milano, Ubulibri, 2010.

che il tema della morte acquista una posizione di rilievo, ad esempio nelle parole de *L'angelo della morte* o nel disperato congedo di un suicida dalla propria amata in *Another Sleepy Dusty Delta Day* (*Un'altra polverosa e sonnolenta giornata nel Delta*, 2008)[41], in cui l'attrice feticcio Ivana Jozic riflette contemporaneamente sulla forza di attrazione della morte e sul ruolo dell'arte: «Tutto il teatro non è forse preparazione alla morte?»[42]. Altre due significative costanti delle messe in scena dell'artista fiammingo sono l'erotismo e lo studio dei liquidi corporei. In diverse rappresentazioni gli attori danzano completamente nudi e interagiscono con le proprie secrezioni corporee come le lacrime, il sudore, l'urina, il sangue. Richiamiamo alla mente *Je suis sang* (*Sono sangue*, 2001), in cui Fabre vuole dimostrare che dal Medioevo nulla è cambiato: l'uomo appartiene ai suoi umori interni e il sangue ha un valore rigenerante, perciò sgorga sulla scena macchiando gli abiti candidi e i corpi nudi ossessionati dalla macchia e non può essere lavato; in *The History of Tears* (*La Storia delle Lacrime,* 2005) le lacrime, consolando le pene degli uomini, diventano strumento di purificazione dell'intera umanità[43]. L'idea dell'androginia, invece, è presente in molti assolo di danzatrici e ballerini. Prendiamo ad esempio *Quando l'uomo principale è una donna* (2004, titolo originale è in italiano): la protagonista, Lisbeth Gruwez[44], emblema dell'ermafroditismo a causa del suo aspetto un po' mascolino, rappresenta l'eterna tensione tra la sfera maschile e quella femminile, e induce a constatare come ogni uomo sia inevitabilmente frutto del corpo della donna che lo ha partorito. La danzatrice balla sotto un cielo di bottiglie da cui sgorgano fiumi di olio d'oliva (simbolo di fecondità) che imbrattano il suo corpo nudo e mettono in dubbio la sua sessualità. La forza di questo spettacolo consiste in un gioco volontario di allusioni erotiche che consentono allo spettatore di sentirsi finalmente svincolato dalle costrizioni sociali e libero di scegliere la propria identità. Come si è potuto già intuire, tutti gli attori di Jan Fabre sono anche degli eccellenti ballerini. La disciplina cui deve sottoporsi il corpo del danzatore è uno strumento utile per la produzione della bellezza. La cac-

---

[41] 'Delta' si riferisce alla foce del Mississipi.

[42] Su questo aspetto si veda B. VERSCHAFFEL, *Een God is vele dieren, essays over het werk van Jan Fabre 1988-2010*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2010 e l'introduzione del poeta Stefan Hertmans in J. FABRE, *De dienaar van de schoonheid*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2010.

[43] Entrambi gli spettacoli sono stati presentati al Festival di Avignone nel 2005 di cui Fabre è stato codirettore artistico. Le messe in scena sono state accolte trionfalmente da alcuni spettatori e ritenute inaccettabili e scandalose da altri.

[44] Lisbeth Gruwez, coreografa, danzatrice e musa di Jan Fabre, è fondatrice, con il compositore M. Van Cauwenberghe, della compagnia di danzatori *Voetvolk* che studia il linguaggio del corpo e come esso si disintegri nel tempo, fino a diventare solo memoria.

cia al movimento perfetto permette al Fabre coreografo di rivoluzionare anche il linguaggio della danza e del balletto classico. Sul palco ogni movenza assume un connotato personale, gesti e azioni più che esprimere emozioni o una valenza narrativa danno l'impressione di essere determinati da una forza superiore. La concentrazione e l'autodisciplina dei ballerini si mantengono sempre molto elevate, e non di rado entra in gioco la capacità d'improvvisazione, come in *Sweet Temptations* (*Dolci tentazioni*, 1991), con un corpo di ballo costituito da 125 danzatori. In questi spettacoli corali non mancano comunque significativi assolo di danza, come in *My Movements Are Alone Like Streetdogs* (*I miei movimenti sono soli come cani randagi,* 2000), in cui la danzatrice Erna Omarsdottir interpreta la metafora del cane randagio, simbolo dell'artista abbandonato all'angolo della strada. Uno degli assolo più esemplari si trova nel già citato *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2008), interpretato alla ballerina croata Ivana Jozic. Lo spettacolo si ispira alla tragedia di Billy Joe. La danzatrice recita la parte della fidanzata quindicenne del povero ragazzo suicida: apre, bacia, legge e ripiega ossessivamente la lettera che lui le ha lasciato prima di morire. Dopo un po'si ferma ed intona l'*Ode to Billy Joe*, una celebre canzone *country* di Bobbie Gentry che assume i toni di una ballata malinconica. La lettera è una struggente confessione d'amore in cui il ragazzo disperato, prima di uccidersi, esprime il suo ultimo desiderio: cantare ancora una volta quella canzone. Sulla scena pendono delle gabbie contenenti canarini mentre l'attrice mima con gesti precisi e netti il lavoro meccanico dell'uomo alienato e la scoperta dell'omosessualità. Dopo la notizia del suicidio, l'attrice scuote le gabbie dei canarini, ne prende uno e lo colpisce alla testa con una bottiglia di birra, a indicare che siamo tutti uccelli rinchiusi in gabbia, impotenti di fronte al nostro destino[45]. Il teatro resta, così, la sola esperienza in grado di prepararci alla morte, unico atto di libertà che l'uomo può compiere.

Fabre scrittore e redattore per un giorno

Jan Fabre, nella sua poliedricità, si distingue come autore di brani di natura assai diversa tra loro. Lo studio della/e lingua/e è un campo che lo incuriosisce in modo particolare. Specie nei testi teatrali, l'artista gioca con le pa-

[45] Per ulteriori dettagli sulla messa in scena dell'operasi veda la recensione di M.R. CARIFANO, *Another Sleepy Dusty Delta Day* in *Teatro a Sud*, < http://teatroasud.blogspot.com>, 3 luglio 2008.

role e adopera anche il dialetto della città di Anversa[46], ricco di tautologie. Il linguaggio dei suoi drammi assorbe sia parole straniere sia espressioni idiomatiche, provincialismi e parole prese dalla strada[47]. Ogni sua opera è disseminata di citazioni ed espressioni in italiano, francese, tedesco ed inglese. Lo notiamo già nei titoli degli spettacoli: *Quando l'uomo principale è una donna*, *Etant donnés* (*Essendo dati*), *Glowing Icons* (*Icone ardenti*), *Tannhäuser,* nella trascrizione di aforismi stranieri nei disegni, oppure ancora nella scelta di titoli stranieri per le mostre come *L'ange de la métamorphose* (*L'angelo della metamorfosi*) e *Antropology of a Planet* (*Antropologia di un pianeta*).

Questa propensione verso lo studio del sistema linguistico e l'esplorazione delle sue capacità comunicative sfociano in una trovata brillante, grazie a cui Fabre realizza uno dei suoi sogni: dirigere la redazione di un quotidiano d'informazione. L'artista osserva come, in una società in cui siamo costantemente bombardati da un eccesso d'informazione che mira prevalentemente allo *scoop*, diventare capo-redattore del più grande e prestigioso quotidiano fiammingo, «De Standaard», è un'occasione unica per accedere a un pubblico più vasto ed eterogeneo. Fabre sostituisce la normale cronaca con una cronaca 'd'eccezione' invitando i lettori a dedicarsi in maniera esclusiva, per un solo giorno, al tema culturale della 'Bellezza senza confini' ('Schoonheid zonder grenzen') e al ruolo che essa ricopre nell'attuale società belga. In un'edizione nazionale unica, il quotidiano curato da Fabre esce venerdì 19 settembre 2008. Gli intervistati sono chiamati a esprimere il proprio parere sul tema della bellezza e su come questa possa semplificare e/o risolvere i problemi relativi alla vita sociale in campi quali l'istruzione, la politica, la religione, lo sport. Allo stesso tempo, Fabre cerca risposte sul lavoro dei giornalisti, sulla collocazione delle pagine culturali e sui rapporti di forza e di impatto tra parole e immagini. In questo esperimento l'artista belga rovescia la struttura classica del quotidiano e diventa il padrone assoluto relativamente alla scelta dei temi, all'assegnazione degli articoli, alla selezione delle immagini e alla loro collocazione. Le immagini selezionate hanno un respiro ampio, occupano l'intera pagina a destra degli articoli e sono stampate in bianco e nero affinché il lettore si soffermi a lungo su di esse. La prima pagina non è tappezzata di titoli di cronaca ma ospita la foto della nuca

[46] Il fiammingo solitamente si classifica in diverse varianti: il fiammingo occidentale, usato dal citato poeta Guido Gezelle, il fiammingo orientale, l'*Antwerps* (che si parla ad Anversa), il brabantino e il limburghese.

[47] L'ambiente familiare ha certo agevolato la sua predisposizione alle lingue. La madre di Jan Fabre ebbe un'educazione francofona, era un'appassionata linguista e traduceva autori come Rimbaud, Vian, Verlaine, Piaf.

dell'artista. La 'bellezza', quale tema centrale di questa edizione speciale, è usata come stimolo per riflettere sul mondo odierno e sul significato delle cose e come omaggio allo splendore del Belgio. Fabre inserisce alcune citazioni personali che attraversano orizzontalmente e in colore rosso tutte le pagine del quotidiano come una sorta di 'metatesto'. Lo scopo di queste citazioni, ben individuabili, è disturbare il lineare processo di lettura degli articoli e rallentare la prassi di un rito quotidiano. Le frasi selezionate sono una dichiarazione ufficiale dei propositi dell'arte e dell'artista, frutto di una confessione sincera, intransigente, spietata. Fabre dichiara che la sua devozione nei confronti dell'ideale della bellezza è senza tempo e senza luogo e, come un paladino, giura di esserle eterno servitore senza compromessi né indugi. Gli artisti hanno il compito di preservare l'arte dagli attacchi dell'era tecnologica e la bellezza è l'unico valore che può ancora arricchirci spiritualmente e «rimarginare le ferite del cuore aperte dalle guerre che si scatenano nella nostra testa»[48]. La vera arte ripudia il cinismo e si rifugia nell'ironia che rappresenta l'essenza del coinvolgimento[49].

Diverse personalità vengono invitate ad esprimersi sulla bellezza, ad esempio politici importanti come l'ex premier belga Jean-Luc Dehaene o il presidente della Commissione Europea, J. M. Barroso, che affermano di rivolgersi all'arte quando insorgono questioni politiche urgenti, e di interpellare gli artisti perché la politica, come la creatività, opera una conciliazione tra gli opposti. Anche se l'arte non potrà salvare il mondo da sola, può sicuramente aprire dibattiti, incentivare lo sviluppo sociale e recuperare valori perduti. Nella sezione *Cultura* si disquisisce, invece, dell'abbattimento delle barriere culturali tra le Fiandre e la Vallonia, che hanno sempre rappresentato un limite e una piaga sociale per il Paese – la cui integrità è messa a rischio da movimenti separatisti e spinte centrifughe che minacciano di spaccarlo in due entità autonome – e dell'adozione di una cultura comune che sia in grado di appianare le divergenze. Nella pagina dedicata all'istruzione ci si propone di impartire ai giovani una preparazione scolastica che sia sensibile all'arte e ai valori spirituali[50]. Nella sezione *Annunci funebri*, Fabre scrive (provocazione? autoironia?), il proprio necrologio. Si tratta di un 'esercizio di sparizione', una sorta

---

[48] Citazione di J. Fabre in G. CELANT, *Jan Fabre,* cit., p. 44 e trascritta anche nel quotidiano «De Standaard», 19 settembre 2008, p. 32 (testo originale: «De schoonheid of de kunst kan ons genezen van de wonden in ons hart veroorzaakt door de oorlogen in ons hoofd»).

[49] Il ruolo dell'ironia nell'arte di Jan Fabre è esplicitato nella citazione in rosso in «De Standaard», 19 settembre 2008, pp. 60-64.

[50] Per maggiori informazioni sulle iniziative culturali in Belgio, consultare G. SELS, *Meer cultuur op school*, «De Standaard», 19 settembre 2008, p. 28.

di testamento spirituale. Nell'epitaffio Fabre si autodefinisce «imperatore della sconfitta», «cavaliere della speranza», «uomo che misura le nuvole», «tarlo rosso nelle pagine del quotidiano», nonché «umile servitore della bellezza», quasi a voler chiarire tutti i ruoli che ha ricoperto nella sua carriera di artista e l'eredità che intende lasciare ai posteri. Non è un addio al mondo dell'arte, anzi è un invito a perseverare, a essere meno frenetici, più indulgenti e disposti al sacrificio. I tenaci che daranno uno sguardo all'ultima pagina del quotidiano vi troveranno parte del volto dell'artista (celato in prima pagina), a mo' di prezioso assaggio degli imperscrutabili segreti di una 'bellezza idilliaca'.

Fig. 1: Jan Fabre, *De man die de wolken meet* (*L'uomo che misura le nuvole*), bronzo, 285 x 120 x 80 cm, pioattaforma 80 x 40 cm: installation view S.M.A.K. Gent. Foto Wolf & Wolf © Angelos bvba / Jan Fabre

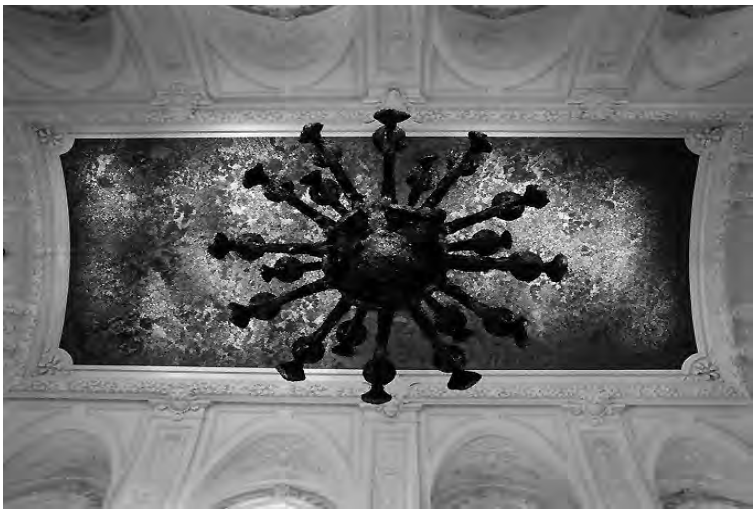


Fig. 2. Jan Fabre, *Heaven of delight* (*Paradiso di delizie*), Hall of Mirrors, Palazzo Reale, Bruxelles, 2003. Foto Dirk Pauwels © Angelos bvba / Jan Fabre

Fig. 3: Ivana Jozic, in Jan Fabre, *Engel van de dood* (*Angelo della morte*), 2003. Foto Wonge Bergmann © Troubleyn / Jan Fabre

FRANCO PARIS

LA 'SENSAZIONE STORICA' HUIZINGA, HAASSE, LA SAGGISTICA LETTERARIA[1]
DOVE LA STORIA SI FA STORIA

La 'sensazione storica'

Il 16 maggio del 1998, durante una conferenza nell'edificio della Maatschappij der Nederlandse Letterkunde[2] a Leida, Geert Mak, già autore affermato di saggi di argomento storico su Amsterdam e sui Paesi Bassi ma non ancora di quello fortunatissimo sulla storia europea del ventesimo secolo, rilancia l'idea di una 'literaire non-fictie', di una saggistica letteraria, d'autore, che superi finalmente alcuni radicati luoghi comuni sul concetto di letteratura. L'esempio al quale si riallaccia è significativo anche se, curiosamente, poco noto ai più.

> Ooit, in het jaar 1955, in het verre Colombia, kreeg een jonge journalist van het liberale blad *El Espectador* de opdracht om een matroos te interviewen. Deze zeeman had als enige een scheepsramp overleefd, had daarna meer dan tien dagen zonder eten of drinken rondgedobberd op een vlot in de Caribische Zee, en was tenslotte wonder boven wonder weer heelhuids in de bewoonde wereld beland. De matroos was als een nationale held het halve land rondgedragen, en in journalistiek opzicht was de man weinig meer dan een afgekloven bot. Toch, en misschien wel daarom, maakte de jeugdige verslaggever er iets bijzonders van. Hij interviewde de matroos niet een uurtje, maar hij besteedde er ettelijke dagen aan, en bovendien vroeg hij eindeloos door naar details – een methode die hij had afgekeken van de psychoanalyse. «Zag je geen vogels?» vroeg hij bijvoorbeeld. En dan begon de matroos zich iets te herinneren, en dan kwam er een prachtig verhaal.

> Un tempo, nel 1955, nella lontana Colombia, a un giovane giornalista della testata liberale *El Espectador* fu chiesto di intervistare un marinaio. L'uomo era stato l'unico a sopravvivere a un naufragio e, dopo essere andato alla deriva senza cibo e senz'acqua per più di dieci giorni su una zattera nel Mar dei Carabi, era tornato miracolosamente illeso nel mondo abitato. Il marinaio fu por-

---

[1] Il contributo è una rielaborazione (con la collaborazione di Marco Prandoni e Francesca Terrenato) del saggio F. PARIS, *Gli avi e i nipoti di Huizinga. La sensazione storica nella saggistica letteraria olandese* in ID., *Scrosci di modernità. Scrittori fiamminghi e olandesi in un contesto europeo*, Milano, Albalibri, 2008, pp. 7-48.

[2] Dall'ironico titolo *Enkele gedachten van een laag insect, Alcune riflessioni di un insettucolo.*

> tato in giro per il paese come un eroe nazionale e, da un punto di vista giornalistico, l'uomo ormai era stato spolpato fino all'osso. Tuttavia, e forse proprio per questo, il giovane reporter fece qualcosa di speciale. Non si limitò a una breve intervista di un paio d'ore, ma vi dedicò giorni e giorni e inoltre non faceva che chiedere senza posa ulteriori dettagli, un metodo che aveva imparato dalla psicanalisi. «Non vedevi uccelli?», chiedeva ad esempio. E allora il marinaio cominciò a ricordare qualcosa, e ne uscì fuori un racconto magnifico.

Il giornalista, allora ventiseienne e ancora sconosciuto, si chiamava Gabriel Garcia Márquez, la storia che scrisse ne *Il racconto di un naufrago*, pur se raccontata con uno stile coinvolgente e grandi doti stilistiche, era comunque una storia vera, la relazione di un episodio realmente accaduto. Geert Mak si e ci chiede: ma questo racconto va considerato un pezzo giornalistico o letteratura? E cosa dire, continua il saggista olandese sulla stessa falsariga, di molte pregevoli opere di John Steinbeck, di *Tra i credenti* di Naipaul, dell'*Autunno del Medioevo* di Huizinga, di *A sangue freddo* di Truman Capote, dei pezzi giornalistici di magnifici stilisti quali Joseph Roth e Henk Hofland? Siamo, di nuovo, alle prese con la *vexata quaestio* dei confini tra saggistica e narrativa. Inoltre il significativo richiamo a Johan Huizinga, con il suo approccio alla storia coinvolgente, appassionato e non privo di aperture all'irrazionale, introduce un secondo elemento forte e secolare di discussione, quello dell'intrusione di tecniche letterarie e della soggettività nel saggio, con conseguente dibattito che verte sull'oscillazione tra storia 'scientifica' e storia 'narrativa': un dibattito secolare che nella civiltà occidentale va da Luciano di Samosata nell'opuscolo *Come si deve scrivere la storia* per giungere alla (discussa) idea di storia come narrazione negli anni Settanta del Novecento, sostenuta da Hayden White.

Il narrativismo di White solleva un dibattito acceso, con critici come Momigliano, che attacca White e arriva a temere che di questo passo si giunga a eliminare la ricerca della verità come compito peculiare dello storico[3], e Carlo Ginzburg che sostiene che il grande limite di questa concezione consiste in un rapporto sempre più labile con la realtà, con la verifica di un determinato avvenimento. Il rischio è quello di precipitare in un mondo con confini sempre più vaghi tra vero o falso, in cui l'unico criterio di valutazione finisce con l'essere l'efficacia narrativa della ricostruzione storica presentata[4]. Di certo, in White, la storia parrebbe ridursi talvolta a un discorso ed essere in sé produttrice di senso più della stessa realtà. Il compito dello storico sarebbe

---

[3] A. MOMIGLIANO, *La retorica della storia e la storia della retorica* in ID., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984.

[4] C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

quindi quello di delineare una storia plausibile attingendo da una miriade di fatti che, di per sé, non avrebbero senso, il tutto filtrato poi dalla sensibilità individuale. White infatti, nel descrivere l'approccio narrativo adottato dal succitato Huizinga nel suo *Autunno del Medioevo*, afferma che ci troviamo davanti a una versione della realtà così come viene 'percepita' dallo storico. Espressione questa quanto mai calzante, dato che è proprio lo studioso olandese a introdurre un concetto discusso ma nondimeno ancora oggi intrigante quale quello della '*historische sensatie*', la 'sensazione storica'.

Huizinga

Prima di approfondire questo concetto sarà forse opportuno sgombrare il terreno da alcune forzature interpretative. Huizinga, al pari di Burckhardt, dubita molto che sia possibile pervenire ad una sorta di *unio mystica* con la materia storica[5], ma resta piuttosto come sospeso tra una simile aspirazione e la disillusione, per poi infiammarsi all'improvviso grazie all'esperienza appunto di questa sensazione storica. La passeggiata nei pressi del Damsterdiep, un canale vicino Groninga, gli portò l'illuminazione chiave per l'*Autunno*: il tardo Medioevo come civiltà al tramonto, non come un annuncio di ciò che verrà, un Medioevo in declino che altrove, a sud delle Alpi, stava delineando una nuova, fantastica civiltà, questa fu per lui la sensazione, un'esperienza o una percezione, per dirla alla White, molto intensa della storia. A quel punto bisognava 'convertire' questa illuminazione in una forma narrativa adeguata, che avrebbe valorizzato nella giusta misura i fatti storici e nel contempo, sempre secondo White, svolto la funzione di icona della struttura degli eventi[6]. Si attiva in tal caso un complesso processo di simbolizzazione, vale a dire che i fatti non parlano mai da sé ma assumono il significato che attribuiamo a un racconto mediante l'immaginazione. Un simile processo comporta, quasi inevitabilmente, la comparsa di un elemento artificioso nella coscienza. Un racconto 'sulla' storia possiede tutt'altra realtà e autenticità rispetto alla storia 'stessa'[7]. Sempre secondo White, la narrazione storica è una 'spiegazione' metaforica che deve 'suggerire' una forma di somiglianza con la storia[8]. Illuminazione, simbolizzazione, spiegazione me-

[5] L. HANSSEN, *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, Amsterdam, Balans, 1996, p. 211.

[6] H. WHITE, *Tropics of Discorse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1978, p. 58.

[7] L. HANSSEN, *Huizinga*, cit., p. 212.

[8] H. WHITE, *Tropics of Discorse*, cit., p. 125.

taforica, contatto con la storia. Huizinga descrive come segue il suo concetto di sensazione storica:

> Hier komt de kern van de kwestie. Er is in het historisch beseffen een zeer gewichtig element, dat nog het beste valt aan te duiden met het woord historische sensatie. Men zou ook kunnen spreken van het historische contact. Historische verbeelding zegt reeds te veel, evenzoo historische visie, daar de omschrijving als gezichtsvoorstelling reeds te veel bepaalt. Het Duitsche 'Ahnung', reeds door Wilhelm von Humboldt in dit verband gebruikt, zou het bijna volkomen uitdrukken, indien het niet in ander gebruik een weinig te veel afgesleten was. Dit niet geheel herleidbare contact met het verleden is een ingaan in een sfeer, het is een der vele vormen van buiten zich zelf treden, van het beleven van waarheid, die den mensch gegeven zijn. Het is geen kunstgenot, geen religieuze aandoening, geen natuurhuivering, geen metaphysisch erkennen, en toch een figuur uit deze rei. Het object van deze sensatie zijn niet menschenfiguren in hun individueele gestalte, niet menschenlevens of menschelijke gedachten, die men meent te ontwaren. Het is nauwelijks beeld te noemen, wat de geest hier vormt of ondergaat. Voorzoover het vorm aanneemt, blijft deze samengesteld en vaag: een 'Ahnung', evengoed van straten en huizen en velden, van klanken en van kleuren als van bewegende en bewogen menschen. Dit contact met het verleden, dat begeleid wordt door een volstrekte overtuiging van echtheid, waarheid, kan gewekt worden door een regel uit een oorkonde of een kroniek, door een prent, een paar klanken uit een oud lied. Het is niet een element, dat de schrijver door bepaalde woorden in zijn werk legt. Het ligt achter en niet in het geschiedboek. De lezer brengt het den schrijver tegemoet, het is zijn respons op diens roep. Indien het inderdaad dit element van het historisch verstaan is, wat door velen met 'Nacherleben' is aangeduid, dan is het de term, die niet deugt. 'Nacherleben' duidt een veel te bepaald psychologisch proces aan. De historische sensatie wordt men zich niet bewust als een herbeleven, maar als een begrijpen, dat nauw verwant is aan het begrijpen van muziek, of beter gezegd van de wereld door muziek.

> Eccoci al nocciolo della questione. C'è, nella consapevolezza storica, un elemento molto importante, che si potrebbe benissimo indicare con l'espressione sensazione storica. Si potrebbe anche parlare di contatto storico. Immagine storica dice già troppo, al pari di visione storica, giacché la definizione di rappresentazione visiva è troppo predominante. La parola tedesca Ahnung, già utilizzata da Wilhelm von Humboldt in simile ambito, lo esprimerebbe quasi appieno se non se fosse un po' abusata in un altro uso. Questo contatto non del tutto riconducibile al passato è un entrare in un'atmosfera, è una delle numerose forme di uscita da sé stessi, di esperienza della realtà, che sono date a un uomo. Non è un piacere artistico, né un'emozione religiosa, né un fremito naturale, né un riconoscimento metafisico, e tuttavia si tratta di una figura da questo coro. L'oggetto di questa sensazione non sono figure umane nella loro individualità, né vite umane o pensieri umani, che si crede di scorgere. Si

> può a malapena definire immagine, ciò che lo spirito in questo caso forma o sperimenta. Nei limiti in cui assume una forma, essa rimane composta e vaga: un 'Ahnung', sia di strade e case e campi, di suoni e colori che di persone che si muovono e fremono. Questo contatto con il passato, accompagnato da un'assoluta convinzione di autenticità, di verità, può essere destato da una riga proveniente da un documento o da una cronaca, da una stampa, da un paio di suoni di una vecchia canzone … La sensazione storica ci diventa consapevole non come un rivivere, ma come un comprendere, assai affine alla comprensione della musica, o per meglio dire del mondo mediante la musica[9].

Non si tratta quindi, come sottolinea acutamente il narrativista Ankersmit, di un processo mentale che porta lo storico a trarre dalle fonti del passato ipotesi costruttiviste. L'esperienza storica non va cercata sul piano della stintesi storica, ma situata piuttosto in quello del contatto che lo storico stabilisce con il passato. La sensazione storica si annuncia in ciò che accade tra lo storico e il passato, nell'interfaccia tra entrambi, e può prendere la direzione delle 'profondità' del passato o dello spirito dello storico[10]. Nel momento in cui Huizinga parla di 'uscita da sé stessi' sembra di scorgere in lontananza l'eco del *Rausch des Gefühls* di Nietzsche. È come se fossero state abolite tutte le demarcazioni spaziali e temporali, è come se il tragitto temporale tra il passato e il presente, invece di dividerli, si fosse trasformato in terreno d'incontro. La sensazione storica congiunge passato e presente in un breve, ma estatico, bacio. È quindi un fenomeno di 'superficie', ha luogo in quella superficie in cui si incontrano lo storico e il passato. Questo però non deve indurci a conclusioni affrettate, non deve farci pensare di essere finiti nel campo della mistica e dell'irrazionalità. Il fatto che Huizinga ponga l'accento sul valore più che positivo di un momento, come dire, 'prerazionale' e aperto ai suggerimenti dell'immaginazione, non implica affatto la rinuncia a un metodo critico e scientifico, atteggiamento testimoniato peraltro dai suoi continui richiami alla responsabilità morale dello storico di riportare sempre e comunque la verità[11]. Immaginazione al servizio della ragione, quindi.

Il concetto di sensazione era stato introdotto da un altro scrittore olandese. Huizinga, storico dai vastissimi interessi, che spaziavano dalla storia

---

[9] J. HUIZINGA, *De taak der cultuurgeschiedenis*, ID., *De verzamelde werken*, 9 dln, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1948-1953, VII, pp. 71-72.

[10] F. ANKERSMIT, *De sublieme historische ervaring*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2007, p. 116.

[11] D'altronde già in Kant l'immaginazione fa da mediatrice tra la i sensi e la ragione e anche Fichte ritiene che l'immaginazione sia fondamentale nel colmare il divario tra l'io e il non-io, tra soggetto e oggetto.

dell'arte alla linguistica comparata, dal sanscrito alla musica, nell'attribuire grande valore alla forza dell'immaginazione e a un linguaggio vicino alla nostra percezione diretta del mondo per l'acquisizione della consapevolezza storica si dimostra degno erede del movimento letterario degli Ottantisti[12]. Il termine designa la generazione di scrittori in lingua nederlandese attiva sulla scena letteraria intorno al 1880. Ribellandosi agli autori del realismo, puntavano a un forte individualismo in chiave neoromantica: arte come passione, esaltazione della bellezza e quindi *art pour l'art*, unione di forma e contenuto, affinità con la pittura impressionista. È proprio uno dei maggiori esponenti di questo movimento, Lodewijk van Deyssel, a fornirgli nel 1891 il concetto di sensazione con la sua distinzione di quattro funzioni poetiche in una recensione del poeta Herman Gorter, autore del celebre poema *Mei* (1889, *Maggio*) e dei *Verzen* (1890, *Versi*):

> die der Fantasie, die der Observatie, der Impressie en der Sensatie. De funktiën der Observatie en der Impressie zijn grovere Funktiën dan die der Fantasie en der Sensatie, welke laatste twee als uitersten tegen-over-elkaar staan, en als uitersten elkaar raken.
>
> quella della Fantasia, quella dell'Osservazione, e quelle dell'Impressione e della Sensazione. Le funzioni dell'Osservazione e dell'Impressione sono funzioni più grossolane rispetto a quelle della Fantasia e della Sensazione, e queste ultime due si contrappongono tra loro come due estremi, e come estremi si toccano[13].

Van Deyssel rigettava i risultati raggiunti dal naturalismo e dal realismo letterario e, al pari dei simbolisti, riteneva che il realismo non fosse riuscito a colmare il divario tra lingua e realtà. La via d'uscita era l'acquisizione di un 'senso della realtà'[14]. Il sensitivismo di Van Deyssel[15] è, in un certo senso, la promessa di poter sperimentare la realtà attraverso la 'sensazione', che è in grado di superare l'osservazione della natura in un'estasi assolutamente individuale. Un'esperienza immediata e diretta, a livello sensoriale, della realtà. Nel recensire positivamente un romanzo del grande scrittore olandese Louis Couperus, *Extaze* (1892), Van Deyssel chiarisce la differenza tra sensazione ed estasi:

---

[12] Per i legami tra Huizinga e gli Ottantisti si veda J. KAMERBEEK, *Huizinga en de beweging van Tachtig*, «Tijdschrift voor Geschiedenis», 1954, LXVII, pp. 145-147.

[13] L. VAN DEYSSEL, *Herman Gorter*, «De Nieuwe Gids», VI, 3, 1890-91, pp. 418-428.

[14] F. ANKERSMIT, *De sublieme historische ervaring*, cit., p. 127.

[15] Cfr. L. VAN DEYSSEL, *Over literatuur (De heer F. Netscher)*, Amsterdam, Brinkman & Van der Meulen, 1986.

> In dit boek is waar te nemen de verbinding tusschen 'Sensatie' en 'Extaze'. De Extaze wordt geboren uit de Sensatie. De 'Extaze' is de wondere woning, waarvan de 'Sensatie' de deur is. De 'Sensatie' is de schrik, waardoor de ziel van zich zelve bewust wordt, van haar afzonderlijk bestaan, en daardoor reisvaardig om opgenomen te worden in de 'Extaze'.
>
> In questo libro si osserva il legame tra 'Sensazione' ed 'Estasi'. L'Estasi' nasce dalla 'Sensazione'. L'Estasi' è la mirabile abitazione di cui la 'Sensazione' è la porta. La 'Sensazione' è la scossa che fa sì che l'anima diventi conscia di sé stessa, della sua singolare esistenza, e perciò pronta a viaggiare per essere assorbita nell''Estasi'[16].

La sensazione è fugace, si presenta all'improvviso, imprevedibile, può essere accompagnata dallo straniamento, e resta enigmatica e quindi difficilmente definibile a parole: si tratta di un'esperienza che precede la lingua, con le sue associazioni. Vi si aggiunga una nuova dimensione spaziale e ci si troverà in una condizione di assenza delle consuete demarcazioni tra l'io e la realtà esterna[17], molto vicina appunto all'estasi[18]. Un'altra caratteristica peculiare della sensazione descritta da Van Deyssel è il suo provocare uno scarto temporale, che determina una congiunzione temporanea tra passato e presente che ci ricorda l'esperienza del déja vu'[19]. In un certo senso molte delle connotazioni che Van Deyssel attribuisce alla sensazione si possono rinvenire nella concezione della sensazione storica di Huizinga che, non a caso, evita accuratamente di parlare di 'esperienza storica' preferendo l'espressione 'sensazione storica'[20].

Nel suo *Autunno del Medioevo*[21], *opus magnum* concepito come studio dell'attività pittorica dei fratelli Van Eyck e diventato infine il più grande affresco mai realizzato sulla civiltà borgognona del Trecento-Quattrocento, Huizinga ricorre a uno stile completamente diverso da quelli delle sue opere precedenti e posteriori. Tutto lascia supporre che tale peculiarità stilistica

---

[16] L. VAN DEYSSEL, *Over Louis Couperus*, «Tweemaandelijksch Tijdschrift», I, 4, 1895, pp. 8-9.

[17] F. ANKERSMIT, *De sublieme historische ervaring*, cit., p. 128.

[18] Cfr. M. KEMPERINK, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*, Utrecht-Antwerpen, Veen, 1988, pp. 85-88.

[19] L. VAN DEYSSEL, *Verzamelde opstellen*. Tweede bundel, Amsterdam, Scheltema & Van Holkema, 1897, pp. 185, 298, 299.

[20] F. ANKERSMIT, *De sublieme historische ervaring*, cit., p. 129.

[21] J. HUIZINGA, *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1919. Del testo esistono due traduzioni italiane: *L'Autunno del Medioevo*, trad. B. JASINK, Firenze, Sansoni, 1940; *L'Autunno del Medioevo*, trad. F. PARIS, intr. L. GATTO, Roma, Newton Compton, 1992, da cui si cita.

vada ricondotta alla suo desiderio di convertire in un linguaggio adeguato le sue concezioni sulla sensazione storica, a meno di voler considerare più plausibile la chiave ecfrastica per spiegare la scelta di uno specifico modello linguistico[22]. Come già accennato in precedenza Huizinga era molto legato all'idea ottantista di una lingua che si avvicinasse il più possibile al mondo, alla percezione diretta di esso. Altro elemento da non trascurare è l'aspetto visivo, che nella nostra relazione con il passato tende ad assumere una posizione dominante:

> Wij willen half-gedroomde, niet-scherp-omlijnde beelden, waarin de subjectieve interpretative van ons gemoed vrij spel heeft, en aan deze behoefte laat een visueele apperceptie van het historische veel meer ruimte dan een intellectueele.
>
> Noi vogliamo immagini trasognate, dai contorni poco definiti, in cui abbia libero gioco l'interpretazione soggettiva del nostro animo, e a questa esigenza un'appercezione visiva dell'elemento storico concede uno spazio molto maggiore rispetto a una intellettuale[23].

Altrove sottolinea come tale aspetto sia la caratteristica più rilevante della civiltà olandese[24].

All'elemento dell'immaginazione, ai limiti del trasognato, in chiave visiva, si aggiunge nell'*Autunno* anche un'altra originale impostazione, ossia la tendenza spiccata a porre in contrasto[25] passato medioevale e presente. Significativo, al riguardo, è il memorabile incipit:

> Toen de wereld vijf eeuwen jonger was, hadden alle levensgevallen veel scherper uiterlijke vormen dan nu. Tusschen leed en vreugde, tusschen rampen en geluk scheen de afstand grooter dan voor ons; al wat men beleefde had nog dien graad van onmiddelijkheid en absoluutheid, dien de vreugde en het leed nu nog hebben in den kindergeest. Elke levensgebeurtenis, elke daad was omringd met nadrukkelijke en uitdrukkelijke vormen, was getild op de verhevenheid van een strakken, vasten levensstijl. De groote dingen: de

---

[22] Come quella proposta da C. GINZBURG, *Ekphrasis and Quotation*, «Tijdschrift voor filosofie», 1988, L, 1, pp. 3-19.

[23] Così si esprimeva lo storico pochi anni prima della stesura del libro in un'opera sull'arte dei fratelli Van Eyck: J. HUIZINGA, *De kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd* in ID., *De verzamelde werken*, cit., III, p. 436.

[24] J. HUIZINGA, *De verzamelde werken*, cit., II, p. 85. Nella sua fondamentale opera sul secolo d'oro dei Paesi Bassi, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1941, ribadisce spesso la supremazia dell'elemento visivo, non solo riguardo agli artisti ma anche ai letterati veri e propri.

[25] Come nota acutamente F. ANKERSMIT, *De sublieme historische ervaring*, cit., p. 131.

geboorte, het huwelijk, het sterven, stonden door het sacrament in den glans van het goddelijk mysterie. [26]

Quando il mondo era più giovane di cinque secoli tutti i casi della vita avevano forme esteriori molto più violente. Tra dolore e gioia, tra calamità e felicità la differenza pareva più grande di quanto lo sia per noi; tutto ciò che si provava aveva ancora quel grado di immediatezza e di assolutezza che la gioia o il dolore hanno ancora oggi nello spirito infantile. Ogni avvenimento, ogni azione erano circondati da forme chiare ed esplicite, erano innalzati alla solennità di uno stile di vita rigido e immutabile. Le grandi cose: la nascita, il matrimonio, la morte, rifulgevano, tramite il sacramento, dello splendore del mistero divino.[27].

Il periodo storico che abbraccia l'arco di tempo che ci separa dal Medioevo sembra quindi come vanificato, cancellato, e quindi spetta al testo stesso evocare l'immediatezza dell'esperienza storica. Come trasferire tutto ciò nello stile? Come far confluire le esperienze legate al sentire, al vedere, al percepire? Come trasformare concetti astratti in qualcosa che possa suggerire oggetti quasi concreti, materiali? Huizinga ricorre sovente alla sinestesia. Tale procedimento retorico, molto diffuso tra i romantici tedeschi e inglesi ma anche in Baudelaire e Rimbaud (*audition colorée)*, trova eco nella letteratura nederlandese del diciannovesimo secolo prima nel fiammingo Guido Gezelle e poi appunto negli Ottantisti e in Van Deyssel[28].

Questa serie di procedimenti stilistici più affini alla narrativa che alla saggistica, uniti a una straordinaria erudizione e a un forte coinvolgimento emotivo, rendono l'opera di Huizinga unica, indefinibile e soprattutto inclassificabile.

Dalla storia al romanzo: Hella Haasse

Lo scrittore Paul de Wispelaere, ponendosi oggi per l'ennesima volta il quesito se l'*Autunno* di Huizinga sia da considerarsi storiografia o letteratura, osserva giustamente come ormai esso debba essere considerato come letteratura, alla luce del suo livello artistico che scaturisce da una serie di fattori che si mantengono in equilibrio reciproco: «zijn wetenschappelijke acribie, zijn verbeeldingskracht en zijn taalkunst», «l'acribia scientifica, l'immagina-

---

[26] J. HUIZINGA, *Herfsttij der Middeleeuwen* in ID., *Verzamelde werken*, cit., III, p. 5.
[27] J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, cit., p. 25.
[28] W.J.M. BRONZWAER, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen, Sun, 1993, p. 188.

zione e il virtuosismo linguistico»[29]. La storiografia e la letteratura, in tal modo, diventano concetti complementari, con confini vaghi, come in gran parte dell'opera di Hella S. Haasse, autrice di opere di narrativa e saggi in cui sovente ci si interroga sul senso della storia[30].

La Haasse, una delle figure più importanti e tradotte della letteratura nederlandese del ventesimo secolo, ha pubblicato numerosi romanzi e saggi, incentrando i suoi personaggi e le sue riflessioni teoriche su tre grandi temi: la mitologia nordica, il mondo classico e i paesi del Mediterraneo e la civiltà espressa dall'incontro tra la cultura olandese e quella indonesiana, riflessa nella parola 'indisch'. Significativo è il fatto che uno dei romanzi migliori di Hella S. Haasse, (*Het woud der verwachting*, 1949, *Vagando per una selva oscura*, 1992), sulla figura di Charles d'Orléans, sia stato ispirato proprio dalla lettura dell'*Autunno del Medioevo*.

In un discorso sul romanzo storico moderno tenuto per la Maatschappij der Nederlandse Letterkunde di Leida, la Haasse colloca la propria opera nella tradizione del grande romanzo storico, quella che prende le mosse dai *Promessi Sposi* del Manzoni e, passando per la *Lettera Scarlatta* di Hawthorne e *Guerra e pace* di Tolstoi giunge fino a *Gli eredi* di Golding[31]. La scrittrice espone così il proprio approccio alla storia:

> Er bestaat maar een gradueel (zij het zich naar ons gevoel met eenparige snelheid ontwikkelend) verschil tussen daarnet, gisteren, vorig jaar, honderd, duizend jaar geleden. Eigenlijk bestaat heel onze werkelijkheid uit iets dat geschied is. Waar wij de geschiedenis van ons eigen leven nog wel min of meer kunnen reconstrueren dank zij het vermogen ons het zelf waargenomene of ervarene te herinneren (ik zeg met opzet min of meer, want ook bij het herinneren treedt als vanzelf een selecterend, veranderend, soms zelfs vervormend orgaan in werking), zijn wij betreffende wat zich vóór onze tijd-van-leven heeft afgespeeld aangewezen op steeds ijlere en uitgestrekter wordende constellaties van gegevens, mondelinge en schriftelijke overlever-

---

[29] P. DE WISPELAERE, *Geschiedschrijving en fictionalisering* in TH. JANSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlands in culturele context. Handelingen Twaalfde Colloquium Neerlandicum,* Woubrugge, IVN, 1995, pp. 11-29.

[30] In un saggio sui romanzi storici della scrittrice, Jaap Goedegebuure si sofferma su due libri apparentemente diversi tra loro sull'inquisizione, *Montaillou* di Emmanuel Le Roy Ladurie e *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Riflettendo su questioni cruciali come verità e immaginazione, ricostruzione storica, uso delle fonti e dell'elemento soggettivo, giunge alla conclusione che il confine tra la relativa affidabilità della documentazione storica e la realtà intrisa di finzione del romanzo è spesso troppo sottile: cfr. J. GOEDEGEBUURE, *Verhaal en waarheid in Hella Haasses historische romans*, ID., *Nederlandse Literatuur 1960-1988*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989, pp. 85-98.

[31] H.S. HAASSE, *De moderne historische roman*, conferenza pubblicata in seguito in *Bladspiegel*, Amsterdam, Querido, 1985, pp. 154-174.

ing, langs wetenschappelijke weg verkregen kennis, voorlopig aanvaarde interpretaties, en op eigen begrip, 'feeling', het vermogen tot inleving, dat Marguerite Yourcenar, de auteur van o.a. *Hadrianus' Gedenkschriften*, eens omschreven heeft als 'une magie sympathique', een raadselachtige, onverklaarbare affiniteit tot bepaalde aspecten of perioden van het verleden die misschien - wie weet - berust op een in de cellen van ons lichaam, in onze zogenaamde genen, aanwezig niet-individueel geheugen.

Esiste unicamente una differenza graduale (anche se abbiamo la sensazione che si sviluppi a velocità uniforme) tra poco fa, ieri, cento, migliaia di anni fa. A dire il vero tutta la nostra realtà consiste in qualcosa che è accaduto. Al riguardo possiamo ricostruire più o meno la storia della nostra vita grazie alla facoltà di ricordarci di ciò che abbiamo osservato o percepito (uso di proposito l'espressione più o meno, perché anche durante la fase del ricordo entra in funzione quasi da sé un organo che seleziona, cambia, si spinge persino a stravolgere), e dipendiamo per quel che concerne ciò che si è svolto *prima* del nostro tempo di vita da costellazioni, che diventano sempre più rarefatte ed estese, di dati, da una tradizione orale e scritta, da una conoscenza acquisita per via scientifica, da interpretazioni considerate accettabili e dalla nostra comprensione, 'feeling', la capacità d'immedesimazione, ciò che Marguerite Yourcenar, l'autrice de *Le memorie di Adriano*, una volta ha descritto come 'une magie sympathique', un'affinità enigmatica e inspiegabile verso determinati aspetti o periodi del passato che forse – chissà – si basa su una memoria non-individuale presente in una delle cellule del nostro corpo, nei nostri cosiddetti geni.

Fa meditare il fatto che anche la Haasse, come Huizinga, ponga l'accento sull'attrazione indefinibile, che sfugge ai nostri sensi, verso un determinato periodo o personaggio del passato e sul carattere molto individuale di questo contatto. Tratti di affinità fra la Haasse e Marguerite Yourcenar avevano già trovato forma, anni prima, nel romanzo *Een Nieuwer Testament* (1966, *Profumo di mandorle amare*, 1993). Ma se Yourcenar fa rivivere luci ed ombre di un grande della storia, l'imperatore Adriano, la romanziera olandese mette sulla scena due figure marginali, il poeta Claudio Claudiano e il prefetto Adriano, vissuti all'inizio del V secolo d.C. a Roma. Sia questa scelta sia l'abile destreggiarsi di Haasse in una frammentarietà stilistica puramente post-moderna (punti di vista e modi narrativi si alternano) fanno di questo romanzo, fra i più compatti della Haasse, un consapevole e riuscito tentativo di connettere la narrazione storica non solo, e non tanto alla dimensione letteraria, ma più ancora ad una dimensione meta-letteraria del racconto.

Le concezioni-sensazioni della scrittrice trovano un riscontro storico-letterario anche nel saggio del 1968 dedicato ai giardini di Bomarzo, a pochi

chilometri da Viterbo[32]. Nel tentativo di ricostruire le motivazioni che hanno spinto i vari proprietari rinascimentali della tenuta a costruire quegli edifici e quelle statue così enigmatici e inclassificabili, e che hanno ispirato nel corso dei secoli tra gli altri artisti quali Willink e Dalì, la Haasse si cala con intelligenza e fervore in quella realtà storica e, nel contempo, espone con grande erudizione il tema del labirinto nella varie civiltà umane. È poca la distanza tra l'autore, il racconto e il lettore, in un certo senso si stabilisce quasi una sorta di complicità interiore[33]. L'incipit, anche qui, è folgorante:

> Het is begonnen met dromen. Ik doolde door grotten, onderaardse gangen, labyrinten van dalende en stijgende kokers, die alle vroeg of laat doodlopend bleken of veranderden in spleten, waar ik niet doorheen kon[34].

> È cominciato con dei sogni. Erravo per grotte, corridoi sotterranei, labirinti di cunicoli discendenti e ascendenti, che si rivelavano tutti prima o poi ciechi o si trasformavano in fessure che non potevo attraversare.

Mak, Van der Zijl, Westerman: la saggistica letteraria

Molti degli elementi messi in risalto da Johan Huizinga e Hella Haasse, l'impossibilità, vissuta come un dato positivo, di separare impostazione scientifica e immaginazione e quindi di riflesso la storia come narrazione, la documentazione approfondita inscindibile da un approccio molto soggettivo, l'attrazione-affinità verso una determinata situazione storica, il ricorso quasi naturale a tecniche proprie del romanzo, li ritroviamo in esponenti di spicco della recente saggistica letteraria olandese. Tuttavia benché non manchino accenni ai loro illustri 'predecessori' in patria – abbiamo visto che Geert Mak cita *L'Autunno del Medioevo* nella sua appassionata difesa della saggistica d'autore – questi autori dichiarano in realtà di riallacciarsi soprattutto a un certo tipo di giornalismo di qualità anglo-americano, quello proposto dagli scrittori Tom Wolf e Truman Capote e dai giornalisti che per anni hanno gravitato intorno alle riviste *New Yorker* e *Granta,* rispettivamente negli Stati Uniti e nel Regno Unito. Questo nuovo giornalismo, il cosiddetto *New Journalism*, fiorisce negli anni Sessanta e Settanta.

---

[32] H.S. HAASSE, *De tuinen van Bomarzo*, Amsterdam, Querido, 1968. Su Hella S. Haasse e il suo rapporto con l'Italia, cfr. F. PARIS, *Tweeslachtig Italië* in A. HEUMAKERS-A. MERTENS-P. VAN ZONNEVELD (a cura di), *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en contekst*, Amsterdam, Em. Querido, 2006, pp. 187-200.

[33] N. NOORDERVLIET, *De tuinen van Bomarzo* in M. HAARSMA ET AL. (a cura di), *Ik maak kenbaar wat bestond. Leven en werk van Hella S. Haasse*, Amsterdam, Querido, 1993, pp. 95-96.

[34] H.S. HAASSE, *De tuinen van Bomarzo*, cit., p. 7.

Il largo ricorso a tecniche del romanzo nel ricostruire episodi storici e il ruolo centrale, più o meno 'visibile', svolto dall'autore-indagatore sono caratteristiche riprese dai giornalisti-scrittori Mak, Van der Zijl e Westerman.

Geert Mak ha scritto libri sulla storia recente e passata dei Paesi Bassi e soprattutto di Amsterdam, in cui unisce documentazione storica, ricostruzione di fantasia e taglio giornalistico, sotto forma di massiccio ricorso a interviste.

Frank Westerman, inviato in Serbia del «Volkskrant» negli anni della guerra, è l'unico giornalista occidentale a documentare il massacro di musulmani di Srebrenica, a cui assistono impotenti e impreparati i caschi blu olandesi. Ha scritto diversi libri in cui affronta tematiche universali, come il rapporto tra intellettuali e potere (*Ingenieurs van de ziel*, 2002, *Ingegneri di anime*, 2006) le discriminazioni razziali (*El negro en ik*, 2004, *El negro e io*, 2008) e la ricerca della fede (*Ararat*, 2007, trad. it. del 2010), con un approccio tuttavia molto personale. Particolarmente suggestivo è *Ararat*, un viaggio che diventa la *summa* di tanti viaggi, reali o immaginari, compiuti nella storia per ascendere l'Ararat. L'ascesa del Monte dell'Arca consente poi al narratore di riflettere sul percorso che l'ha portato ad abbandonare la fede calvinista in cui era cresciuto: una storia personale che è però anche quella di una società, quella olandese, decristianizzatasi in massa a partire dagli anni Sessanta[35].

Annejet van der Zijl si impone all'attenzione generale con *Anna* (2002), la biografia della più importante scrittrice per ragazzi della letteratura nederlandese del secolo scorso, A.M.G. Schmidt. Il genere biografico-storico è quello in cui si trova, chiaramente, più a suo agio.

L'esplosione del fenomeno della saggistica letteraria è caratterizzata dall'elevata qualità documentaria e letteraria dei testi e dall'enorme favore riscosso presso i lettori fiamminghi e olandesi, con tirature che spesso superano le centinaia di migliaia di copie, senza dimenticare le traduzioni di queste opere in numerose lingue[36].

Nelle opere di questi tre autori il dato comune più significativo, che ci permette di accostarli ad Huizinga e Haasse, è la grande attenzione prestata allo stile, alla narrazione dei dati storici, in un intrigante miscuglio di resoconti di viaggi, reportage, inchiesta personale e temi di interesse collettivo,

---

[35]F. WESTERMAN, *Ararat*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2007; *Ararat*, trad. C. COZZI, Milano, Iperborea, 2010.

[36] Il fenomeno è talmente recente che di fatto non esiste ancora una vera e propria bibliografia sull'argomento. Vi sono invece delle interviste e, soprattutto, un libro pubblicato lo scorso anno e curato da due giornalisti, che contiene interviste ai più noti rappresentanti del genere: H. CELEEN-J. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*, Amsterdam, Atlas, 2007.

che facilitano l'immedesimazione da parte del lettore. Frank Westerman, in *Ingegneri di anime*[37], si propone come giornalista-indagatore in duplice veste. Il suo tentativo di ricostruire i tentativi di Stalin e del suo regime di realizzare impressionanti opere idrauliche in ogni angolo dell'Unione Sovietica, dal Mar Bianco al Mar Caspio, sono visti con l'occhio di chi ha alle spalle studi di ingegneria idraulica. Nel descrivere il difficile rapporto con gli intellettuali dell'epoca, metafora più universale dell'ambiguo rapporto cultura-potere, quelli ai quali Stalin nel corso di una famosa cena in casa di Maksim Gorkij aveva ordinato di trasformare l'anima del nuovo uomo sovietico, emerge invece l'interesse per la cultura e soprattutto l'essere 'scrittore' di Westerman, per il quale scrivere è:

> een nieuwe wereld scheppen door dingen te herbenoemen. Alles krijgt lading, betekenis, zin wellicht, door de woorden die je eraan toekent. In fictie kun je dat tot in het extreme doorvoeren. Je kunt een wereld opbouwen uit woorden die mooier is dan de werkelijkheid. Volstrekt legitiem, maar het gevaar is wel dat die woorden op een gegeven moment alleen nog naar zichzelf verwijzen, of naar andere boeken… Als dat gebeurt vervliegt er voor mij iets, raakt het me minder. Daarom wil ik mijn worden enten op de bestaande realiteit.
>
> creare un nuovo mondo rinominando le cose. Tutto assume carica, significato, senso forse, tramite le parole che vi attribuisci. Nella narrativa puoi spingerti fino agli estremi. Puoi costruire un mondo fatto di parole più bello della realtà. Del tutto legittimo, ma il pericolo è che quelle parole a un certo punto rimandano solamente a sé stesse, o ad altri libri …. Se ciò accade qualcosa per me si dissolve, sono meno preso. Per questo voglio basare le mie parole sulla realtà.[38]

Westerman spiega poi, con un esempio insolito, la differenza tra la sua saggistica e un normale pezzo giornalistico:

> Als journalist hoor je recht op je doel af te gaan: wie, wat en waar. De openingszin van de Bijbel, dat is goede journalistiek: «In het begin schiep God de hemel en de aarde». Heel direct en meteen al het 'wie, wat en waar'. Je kunt een krantenbericht natuurlijk best op een mooie manier opschrijven, maar het idee is dat je ter zake komt. Uitstellen, het bewandelen van omwegen, of het zaaien van verwarring, daar moet je in een nieuwsbericht niet mee aankomen; als je dat wel toelaat in een tekst, beweeg je je algauw in het domein van de literatuur. Journalistiek zou je makkelijk moeten kunnen samenvatten, terwijl

---

[37] F. WESTERMAN, *Ingenieurs van de ziel*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2002; *Ingegneri di anime*, trad. F. PARIS, Milano, Feltrinelli, 2006.

[38] H. CELEEN-J. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten*, cit., p. 29.

> voor literaire non-fictie geldt: hoe minder goed je het kunt samenvatten, hoe beter het is.
>
> Da giornalista devi andare dritto al sodo: chi, che cosa e dove. La frase iniziale della Bibbia, ecco un buon giornalismo: «All'inizio Dio creò il cielo e la terra». Molto diretto e subito "chi, che cosa e dove'. Certo, è possibile dare una notizia sul giornale con un bello stile, ma l'idea è sempre quella di andare al punto. Dilungarsi, divagare, creare confusione, sono cose che non si fanno sulla stampa; se te lo permetti sei già entrato nel dominio della letteratura. Il giornalismo dovrebbe essere facilmente riassumibile, mentre per la saggistica le cose stanno così: meno puoi riassumerla e meglio è[39].

Quel che più conta è avvicinarsi il più possibile alla realtà, che lo si faccia con un'opera di narrativa, con la saggistica tradizionale o con la saggistica d'autore non è che cambi poi molto, per Westerman, che con un gioco di parole cerca di superare il dibattito sulla contrapposizione tra narrativa e saggistica al momento di determinare le qualità letterarie di un testo. Non bisogna più distinguere, a suo avviso, tra *fictie*, narrativa, e *non-fictie*, saggistica, ma tra *frictie*, frizione, e *non-frictie*, non frizione:

> Daarmee bedoel ik heel plastisch: wrikt een tekst iets los? Verrast, ontroert, onthutst hij? Er zijn werken die beschrijven wat we al wisten, aanvoelden of konden vermoeden. Boeken die geen ander gevoel losmaken dan herkenning. Non-frictie. Er zijn er ook die ontwrichten, prikkelen, choqueren… Frictie.
>
> Con ciò intendo dire, in maniera molto plastica: un testo smuove qualcosa? Sorprende, commuove, sconcerta? Ci sono opere che descrivono cose che già sapevamo, intuivamo o potevamo supporre. Libri che suscitano solamente un senso di riconoscimento. Non frizione. Ve ne sono altri che stravolgono, stimolano, scioccano o destabilizzano… Frizione.[40]

Geert Mak ha forse un approccio più 'tradizionale' nel suo *In Europa*, viaggio nei tanti luoghi europei che hanno segnato la drammatica storia del nostro continente nel XX secolo.[41] Anche lui si propone, come Westerman, come reporter-indagatore ed espone il racconto alternando brani più tipicamente storico-divulgativi a numerose interviste con persone legate in qualche modo agli eventi, non tralasciando descrizioni ed aneddoti volti eviden-

---

[39] H. CELEEN-J. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten*, cit., pp. 34-35.

[40] H. CELEEN-J. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten*, cit., p. 25.

[41] G. MAK, *In Europa*, Atlas, Amsterdam-Antwerpen, 2004; *In Europa*, trad. it. di C. DI PALERMO-F. PARIS ET AL., Roma, Fazi, 2006. Il libro ha avuto un tale successo nei Paesi Bassi da indurre la televisione olandese a programmare una serie di documentari, tenuti dallo stesso scrittore.

temente ad 'alleggerire' il racconto. Il mix funziona, e l'autore attribuisce l'incredibile successo editoriale del suo giornalismo letterario a un crescente bisogno di storie vere, di autenticità, tanto più forte quanto più critica e incerta è la situazione politica internazionale.

> Deze vorm van journalistiek is een eerlijke manier om vanaf de grond een verhaal te vertellen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld een krant, die marktonderzoek doet en vervolgens precies schrijft wat de lezers prettig vinden om te lezen. Daarnaast willen mensen een verhaal. Het verhaal zet dingen in een context, en is een manier om de wereld te ordenen.

> Questa forma di giornalismo è una maniera onesta di scavare a fondo in una storia, al contrario di quanto fa per esempio un giornale, che dopo un'indagine di mercato scrive esattamente quel che i lettori gradiscono leggere. Inoltre le persone vogliono una storia. La storia inserisce le cose in un contesto ed è un modo per mettere ordine nel mondo.[42]

Anche Annejet van der Zijl, nelle sue ricostruzioni biografiche sospese tra materiali di archivio e aggiunte più che credibili, ricorre a questo tipo di interventi, spingendosi talora ben oltre, nel dominio che è prerogativa del romanzo. Il suo libro più interessante, stilisticamente, e sconvolgente, come documento storico, è *Sonny Boy*[43], una storia vera ricca di temi forti e immediatamente riconoscibili: la schiavitù, l'amore impossibile, nei Paesi Bassi tra le due guerre, tra un ragazzo nero venuto dal Suriname e una donna olandese bianca, sposata con figli, molto più grande di lui e in alto nella scala sociale, un figlio a cementare l'unione e accrescere lo scandalo, la guerra con l'occupazione nazista, la persecuzione degli ebrei e dei partigiani. Il tutto viene raccontato con uno stile sobrio ma fluido e con l'ausilio di documenti originali (fotografie, lettere). Se da un lato l'autrice non si inserisce nel testo come giornalista-indagatrice, come avevano fatto Westerman e Mak, dall'altro si avverte comunque una presenza che 'dispone' gli avvenimenti e, soprattutto, si nota un intervento a livello cronologico. Il destino del protagonista maschile viene rivelato solamente alla fine, un espediente letterario che aumenta la tensione e permette di chiudere un cerchio: nell'epilogo, così come all'inizio della storia, è il mare a segnare nel bene e nel male la vita dell'uomo. L'autrice spiega il ricorso all'immaginazione all'inizio del libro:

---

[42] H. CELEEN-J. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten*, cit., p. 109.

[43] A. VAN DER ZIJL, *Sonny Boy*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2004; *Sonny Boy*, trad. F. PARIS, Venezia, Marsilio, 2006.

> In *Sonny Boy* ho dovuto affrontare un problema molto diverso, ossia quello di scrivere di persone assolutamente sconosciute che erano scomparse più di sessant'anni prima dalla faccia della terra. Perciò dovevo tirare fuori dal cassetto molti altri procedimenti letterari. Ben presto ho notato che l'acqua ricorreva di continuo nella storia: il protagonista maschile era un appassionato nuotatore, abitava a Paramaribo sul Waterkant, la riva, e a Scheveningen sul Zeekant, sul mare, veniva da una piantagione che dava sul mare e alla fine l'acqua avrebbe svolto un ruolo importante anche per la sua fine … è diventato così un tema ricorrente nel libro. Non l'ho inventato in anticipo: è stato un regalo che mi ha portato la storia stessa, e di cui mi sono servita con gratitudine.[44]

D'altronde, nella postfazione, Annejet van der Zijl ammette di non aver esitato a fare ciò che il critico Kees Fens chiama «het plunderen van de gereedschapskist van de fictieschrijver», «il saccheggio della cassetta degli attrezzi dello scrittore di narrativa»[45]. Vi è la realtà, nella sua immediata crudezza, e vi è l'immaginazione, l'arte che è capace di colmare le lacune della storia. Ci sono i fatti, e c'è la poesia, la letteratura, il piacere della lettura.

---

[44] H. CELEEN-H. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten*, cit., p. 232.
[45] A. VAN DER ZIJL, *Sonny Boy*, cit., p. 225.

MARCO PRANDONI

LA LETTERATURA MAROCCHINO-OLANDESE
NUOVE SCRITTURE DELLA MIGRAZIONE[1]

Giovani marocchini camaleonti olandesi

> Een vreemde schrijver had een Nederlandse prijs gewonnen, en Driss Ajoeb ging de radio bellen om zijn beklag te doen. Het voelde alsof iemand de bakstenen van zijn huis had gepikt, er zijn eigen huis mee had gebouwd en daar nu flink mee aan het pronken was. Ze zeiden dat hij een Marokkaan was, een jonge Marokkaan die als hij een pen vastpakte veranderde in een Hollandse kameleon en alles wat op zijn weg kwam in het Hollands opschreef. Driss had nooit gedacht dat Nederlands een taal was waarin je überhaupt iets kon opschrijven dat verder ging dan het draadjesvlees van de bureaucratie.
>
> Uno scrittore straniero aveva vinto un premio olandese, e Driss Ajoub decise di chiamare la radio per esprimere la propria protesta. Si sentiva come se qualcuno gli avesse portato via i mattoni di casa, con quelli ci avesse costruito la propria e adesso ne facesse bella mostra. Dicevano che era un marocchino, un giovane marocchino che al momento di prendere in mano la penna si trasformava in un camaleonte olandese e scriveva su tutto quello che gli capitava in olandese: una lingua in cui Driss non aveva mai pensato si potesse scrivere qualcosa che andasse al di là delle pastoie della burocrazia[2].

Quest'inserto ironico, giocosamente al limite della metanarratività – perché il romanziere in questione è in fondo l'autore stesso, e il povero Driss Ajoub uno dei suoi personaggi – nel romanzo *De langverwachte* (2002, *La lunga attesa*, 2005) di Abdelkader Benali, riflette un'importante novità delle lettere olandesi dell'ultimo quindicennio: l'affacciarsi alla scrittura di una generazione di scrittori nati negli anni Settanta, figli di immigrati, in particolare marocchini. Scrittori detti alloctoni per il fatto di avere una cultura di ori-

---

[1] Il contributo rielabora i due articoli M. PRANDONI, *«Sono il giovane marocchino / e i suoi pensieri in un'altra lingua»: Bouazza e Benali nella fioritura della letteratura di migranti in Olanda* in M. BOSCHIERO ET AL. (a cura di), *Scrivere tra due culture. Letteratura di migrazione nell'Europa contemporanea*, Perugia, Morlacchi, 2008, pp. 211-233 e *Hans Sahar, Naima El Bezaz, Hafid Bouazza: casi e forme recenti di* engagament *nella letteratura olandese-marocchina* in C. CONTERNO ET AL. (a cura di), *Letteratura d'impegno: giovani voci dall'Europa*, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 143-162.

[2] A. BENALI, *De langverwachte*, Amsterdam, Vassallucci, 2002, 273. Il brano, tradotto da chi scrive, non compare nella traduzione italiana di *De langverwachte*. La traduttrice, Claudia Di Palermo, ha infatti liberamente riadattato il testo originale del romanzo insieme all'autore, all'epoca suo compagno, riducendo di molto le dimensioni del libro.

gine diversa da quella olandese, alloglotti perché la loro lingua madre non è il neerlandese (arabo e/o berbero) e in genere ricondotti nell'alveo internazionale della 'scrittura di migranti o migrante': scritture in qualche modo figlie dell'esperienza migratoria e che spesso la tematizzano, declinata ovviamente nelle modalità più diverse, mettendo al centro la dislocazione e le identità nomadiche del nostro tempo. Non solamente la *banlieu* parigina e i *suburb* londinesi sono stati dunque fucina di questi talenti, ma anche le comunità marocchino-olandesi, specie dei grossi centri urbani[3].

Per l'Olanda è possibile fissare una data d'inizio abbastanza precisa per il fenomeno: la metà degli anni Novanta. In un clima preparato da due antologie di poeti 'etnici' di origine marocchina del 1992 e del 1994 (*Stemmen onder water*, *Voci sommerse*), nel 1994 esce la raccolta poetica di Mustafa Stitou *Mijn vormen* (*Le mie forme*); nel 1995 il romanzo *Hoezo bloedmooi* (*Ma come, bella da morire?*) di Hans Sahar (pseudonimo di Farid Boukakar che evidenzia l'ibridazione culturale). Nel 1996 fanno il loro celebrato esordio Hafid Bouazza con la raccolta di racconti *De voeten van Abdullah* (*I piedi di Abdullah*) e Abdelkader Benali con il romanzo *Bruiloft aan zee* (*Matrimonio al mare*, 2000). Negli anni successivi altri scrittori s'inseriscono sulla scia tracciata con successo dai predecessori, tra cui Said El Haji (2001, *De dagen van Sjaitan*, *I giorni di Sjaitan*), Khalid Boudou (2001, *Het schnitzelparadijs*, *Il paradiso della cotoletta*, 2004[4]) e Naima El Bezaz (*Minnares van de duivel*, 1999, *Amante del diavolo*).

Un ruolo di precursore, e maestro, di questi giovani autori viene riconosciuto al romanziere Kader Abdolah, profugo politico rifugiatosi dall'Iran nei Paesi Bassi negli anni Ottanta, già adulto, e avvicinatosi solo in età matura alla lingua e alla civiltà letteraria neerlandese, di cui è divenuto uno degli esponenti più noti anche all'estero, con romanzi come *De reis van de lege flessen* (1997, *Il viaggio delle bottiglie vuote*, 2001), *Spijkerschrift* (2000, *Scrittura cuneiforme*, 2003) e *Het huis van de moskee* (2005, *La casa della moschea*, 2008)[5]. Abdolah riflette sin dai primi scritti sui dibattiti sull'integrazione, sul rapporto tra le culture, sulla scrittura cosiddetta 'della migrazione', con accenti personali e in forme nuove e stimolanti, che variano da interventi sulla stampa alle recenti rielaborazioni del Corano e della vita di Maometto (2008, *De boodschapper*, *Il messaggero*, 2010), 'ripensati' per il pubblico olandese, come l'autore del resto ripensa la tradizione culturale neerlandese. Così dice ad esempio il narratore

---

[3] Negli ultimi anni anche in Italia il fenomeno della letteratura di migranti sta attirando l'attenzione di pubblico e critica, con nomi di scrittori 'alloctoni' in tutte le principali collane di narrativa.

[4] K. BOUDOU, *Il paradiso della cotoletta*, trad. F. PARIS, Milano, Garzanti, 2004.

[5] L'editore Iperborea pubblica l'intera opera di Abdolah in traduzione italiana.

di *Scrittura cuneiforme*, esule politico iraniano rifugiato in Olanda, parlando del padre, riparatore di tappeti sordomuto: «alle vogels waren al met hun nesten begonnen, behalve Aga Akbar» («tutti gli uccelli avevano cominciato a fare il nido, tranne Aga Akbar»[6]). Il riferimento è al primo documento 'letterario' attestato nella letteratura neerlandese, quell'*hebban olla vogala* di un monaco fiammingo nell'Inghilterra di mille anni fa.

«Sono il giovane marocchino / e i suoi pensieri in un'altra lingua»[7]: fastidi autoriali e imbarazzi critici

Il fastidio del personaggio Driss Ajoub nel vedere un figlio 'snaturato' della comunità marocchina che usa la lingua degli 'altri' (gli olandesi) per narrare il mondo e le vite degli immigrati marocchini, riflette la reazione spesso negativa, o al più gelidamente indifferente, delle comunità minoritarie a queste pubblicazioni, vissute come tradimenti di un'identità culturale irriducibile a quella olandese o come blasfeme, qualora i valori dell'Islam vi vengano apertamente criticati o (più spesso) messi in ridicolo. Di segno opposto è invece la reazione del mercato editoriale e della critica letteraria olandesi. I critici sono colpiti dall'alta qualità letteraria di testi come quelli narrativi di Bouazza e Benali e quelli poetici di Stitou: prove stilisticamente mature, che consentono agli autori di fare incetta di premi letterari. Le case editrici, com'è ovvio, cavalcano l'onda del successo. Soggetti istituzionali votati alla promozione della società multiculturale cercano fin dall'inizio di sottolineare la positività dell'accesso alla *literacy* dei figli dei *Gastarbeiter* arrivati in Olanda in massa tra gli anni Sessanta e Settanta: un fatto da incoraggiare e da presentare come esemplare alle nuove generazioni, nel processo di elaborazione di una società felicemente multiculturale, che negli anni Novanta pare ancora possibile, pur tra tante insidie che già covano sotto la cenere.

Culmine dell'attenzione verso questi autori e le loro scritture è da considerarsi l'anno 2001 – prima dell'11/9, prima degli assassini in Olanda di Pim Fortuyn e Theo Van Gogh. La settimana del libro di quell'anno sceglie come

---

[6] K. ABDOLAH, *Scrittura cuneiforme*, trad. E. SVALUTO MOREOLO, Milano, Iperborea, 2003, p. 51. Originale: ID., *Spijkerschrift*, Breda, De Geus, 2000, p. 54. Cfr. R. AGTERBERG, *Oktober 1994. Kader Abdolah ontvangt voor zijn verhalenbundel* De adelaars *het Gouden Ezelsoor*. *Heimwee naar een land dat niet meer bestaat* in R. BUIKEMA-M. MEIJER (a cura di), *Kunsten in beweging 1980-2000*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 2004, pp. 289-303, p. 291.

[7] Citazione da una poesia di Mustafa Stitou: «ik ben de jonge Marokkaan / en zijn anderstalige gedachten» (M. STITOU, *Mijn vormen*, Amsterdam, Arena, 1994).

filo conduttore *Schrijven tussen twee culturen*, cioè *Scrivere tra due culture*, sulla scia della stella della letteratura transnazionale contemporanea Salman Rushdie (la cui opera *Fury* esce in anteprima mondiale nella traduzione olandese *Woede*). Per molti di questi scrittori, l'occasione è importante per affrontare in saggi e interviste una questione spinosa, già posta sul tavolo da alcuni critici ma ora divenuta ineludibile: cosa significa essere uno scrittore 'alloctono' o 'migrante'?[8]

Quasi tutti gli autori detti alloctoni affrontano nel corso del 2001 la delicata questione: perlopiù con grande imbarazzo, di malavoglia. Chi più di ogni altro, e con maggiore sistematicità e *verve* polemica, vi si sofferma è Hafid Bouazza, che, dopo molte resistenze, accetta di scrivere il saggio per la settimana del libro *Een beer in bontjas* (*Un orso in pelliccia*). Con penna brillante, lo scrittore assume proteicamente forme sempre nuove, con l'intento di spiazzare, tra mille acrobazie, qualsiasi facile aspettativa del lettore. Più di ogni altra cosa, gli preme sfuggire a qualsiasi definizione o inquadramento troppo precisi, vissuti come limitanti. Ciò che conta in letteratura è esclusivamente l'opera letteraria, non la biografia dell'autore. Quanto al suo personale tragitto di uomo e scrittore, ci tiene a precisare di non essere vittima di un'identità lacerata dalla migrazione, a differenza di quanto il pubblico di solito presuppone: emigrare da bambino in Olanda ha significato l'arrivo in un paese dove trionfava l'umanesimo, dove il piccolo Hafid fin dall'inizio si è sentito a casa e dov'è nata la sua immaginazione, il talento sorgivo che ha fatto di lui uno scrittore, espressosi in lingua neerlandese fin dalle prime prove. Il fatto che anche nella sua opera il paese d'origine sia la tematica prevalente non significherebbe nulla di particolare, non trattandosi di un ritorno nostalgico agli spazi dell'infanzia, bensì al *tempo* dell'infanzia, grotta di Alì Babà da cui trae linfa e ispirazione la sua scrittura. Del resto l'infanzia è la terra da cui tutti noi adulti, indifferentemente, siamo banditi, dice sottoscrivendo una frase dell'amato Rushdie[9].

Non stupisce che Bouazza e colleghi rivendichino la dignità della propria opera d'arte, da fruire esteticamente al di là di qualsiasi altro fattore estrin-

---

[8] Per una sintesi del dibattito, cfr. M. BREURE-L. BROUWER, *14 maart 2001. Schrijven tussen twee culturen wordt het thema van de Boekenweek. Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland* in R. BUIKEMA-M. MEIJER (a cura di), *Kunsten in beweging*, cit., pp. 381-396.

[9] H. BOUAZZA, *Een beer in bontjas. Autobiografische beschouwingen*, Amsterdam, Prometheus, 2001, p. 67. Anche se, come Bouazza ammette, Rushdie precisa che gli emigranti sentono questa perdita dell'infanzia più fortemente.

seco. Altri però hanno invitato alla prudenza[10]. Se è del tutto normale che gli autori in questione rifiutino etichette di comodo, la critica non può tuttavia trascurare del tutto la peculiarità delle loro scritture. Come gli studi poststrutturali hanno insegnato, ogni discorso è situato e posizionato e quello di questi scrittori lo è in modo del tutto peculiare, visto che nasce negli interstizi tra due (o più) culture. E, fatto questo determinante, entrambe queste culture sono informate dal passato coloniale, essendo l'Olanda un paese di secolare storia coloniale e il Marocco da cui questi scrittori provengono ex-colonia di francesi (e spagnoli). Gli spazi di *in-between*, di *entre*, tra differenti culture, sono quelli liminali (per dirlo con Homi Bhabha)[11] in cui è situata la scrittura di questi autori, emigrati da bambini in Olanda al seguito dei genitori; di madrelingua araba o berbera ma alfabetizzati in Olanda; appartenenti a comunità etnoreligiose (di arabi o berberi musulmani) minoritarie all'interno della società olandese che si relazionano in modo asimmetrico ai gruppi egemoni e sono spesso concentrate in quartieri segregati abitativamente da quelli degli 'autoctoni'[12]; cresciuti in una continua ridefinizione identitaria rispetto alla cultura dei paesi d'origine e a quella olandese. Tutto ciò non può non influenzare in modo determinante la loro scrittura, che gli studi anglosassoni definiscono *migrant literature* ('migrantenliteratuur' o 'allochtonenliteratuur' in neerlandese[13]) e mostra chiare tangenze con la scrittura di autori provenienti da retroterra culturali un tempo coloniali (Indonesia, Suriname, Antille), oggi innestati nel tessuto della società olandese[14]. Ad

---

[10] Cfr. M. BREURE-L. BROUWER, *14 maart 2001*, cit., pp. 393-395 e R. GRÜTTEMEIER, *Migrantenliteratuur in de Nederlandse en Duitse letteren*, «Neerlandica extra muros», XXXIX, 2001, pp. 13-25, pp. 20-22.

[11] H.K. BHABHA, *Introduction. Narrating the nation* in ID. (a cura di), *Nation and narration*, London-New York, Routledge, 1997, pp. 1-7, p. 4. Cfr. anche, in italiano, E. COLOMBO, *Le società multiculturali*, Roma, Carocci, 2002, p. 109.

[12] Il modello olandese d'integrazione degli immigrati ha «favorito la formazione d'*enclaves* etno-culturali ed etno-religiose»: un modello che negli ultimi anni ha mostrato tutti i suoi limiti, con comunità che semplicemente vivono le une accanto alle altre e un «crescente senso di esclusione» delle nuove generazioni di immigrati di seconda o terza generazione (E. PACE, *L'Islam in Europa: modelli di integrazione*, Roma, Carocci, 2004, p. 60).

[13] Soprattutto a seguito delle ondate migratorie seguite alle dichiarazioni d'indipendenza dell'Indonesia, nel 1949, e del Suriname, nel 1975. Tra i maggiori scrittori 'Indo' si potrà citare Marion Bloem, di notevole successo con *Geen gewoon Indisch meisje* (1983, *Non una ragazza 'indisch' qualunque*).

[14] Cfr. GRÜTTEMEIER 2001: 17. Sostanzialmente non convincente invece il termine di 'letteratura multiculturale' ('multiculturele literatuur') preferito da Hugo Brems nella più recente storia letteraria neerlandese per inquadrare l'opera di questi autori. Multiculturale è semmai diventata la letteratura neerlandese nel suo complesso (cfr. H. BREMS, *Altijd weer vogels die nesten beginnen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, p. 668).

essere influenzata in modo decisivo è anche la ricezione delle opere di questi scrittori: trovarsi davanti a un autore che si chiama Hafid Bouazza o Abdelkader Benali, dai tratti non propriamente da olandese autoctono, causa infatti nel lettore l'attivazione di una particolare 'semiosi etnica'.

Di essa è vittima il protagonista di uno dei romanzi più fortunati e discussi degli ultimi anni – largamente di matrice autobiografica: *Alleen maar nette mensen* (2008, *Solo gente per bene*) di Robert Vuijsje. David Samuels soffre per il fatto che lo sguardo indagatore degli altri lo inchioda ad un'identità non sua, condannandolo alla marginalizzazione: i capelli corvini e i tratti somatici fanno infatti di David, agli occhi degli altri, un Marocchino, mentre lui, rampollo dell'*élite* ebraica di Amsterdam, si sente… «il contrario di un Marocchino» («het tegenovergestelde van een Marokkaan», p. 57)! L'opera pare un omaggio ai primi romanzi di un autore di culto come Arnon Grunberg[15] per i titoli giocosi dei capitoli, la trama esile centrata sulla vita di adolescenti disadattati, il gusto per le scenette sapide, la satira dall'interno dell'ebraismo nell'Occidente contemporaneo, ridotto nel sentire della nuova generazione a marchio fisico esteriore (i capelli ricci di Marek della *Geschiedenis van mijn kaalheid*, 2000, *Storia della mia calvizie*, 2003[16], quelli neri di David), quasi vuoto di significato. Si tratta di un romanzo di forma ibrida – con capitoli di diario che sembrano *blog* e testi di *chat* – e fortemente dissacratorio, con spunti di ilarità e *multicultural humor*, ma anche di un intelligente scardinamento ironico dei discorsi sul multiculturalismo: quello della sinistra, degli xenofili a oltranza sempre più larvatamente xenofobi, arroccati in un *politically correct* spesso ipocrita, così come quello delle nuove destre, dei paladini, oltre che della libertà di espressione, anche di quella di discriminare ed escludere in nome dei diritti di un gruppo che si autopresenta come 'neutro', ma a cui evidentemente non tutti possono partecipare[17].

---

[15] Alla sua ricezione nei paesi di lingua romanza è dedicato il volume D. ROSS-A. POS-M. MERTENS (a cura di), *Ieder zijn eigen Arnon Grunberg. Vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonjë, Portugal en Roemenië*, Gent, Ghent University Press, in corso di stampa.

[16] M. VAN DER JAGT [*alias* A. GRUNBERG], *De geschiedenis van mijn kaalheid*, Breda, De Geus, 2000; *Storia della mia calvizie*, trad. F. PARIS, Torino, Instar Libri, 2003. Grunberg è passato dalla Generatione 'Nix' del romanzo di apertura (A. GRUNBERG, *Blauwe maandagen*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1994; *Lunedì blu*, trad. R. NOVITÀ, Milano, Mondadori, 1996) a costruzioni romanzesche di più ampio respiro, in cui dominano il senso di scacco esistenziale e la violenza, su scala globale (ID., *Tirza*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2006; *Il maestro di cerimonie*, trad. F. PARIS, Milano, Feltrinelli, 2009).

[17] Cfr. M. PRANDONI, Solo gente per bene *di Robert Vuijsje. Uno scardinamento ironico dei discorsi sul multiculturalismo* in F. LAZZARIN-A. GULLOTTA (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea,* Bologna, I Libri di Emil, 2011, pp. 101-116.

I piedi di Abdullah *di Hafid Bouazza*

> Mijn proza lijkt op de spoken van mijn geheugen: lege omhulsels, losgeslagen epitheta die zielloos dwalen in een spookstad waar mijn taal gestorven is.
>
> La mia prosa assomiglia ai fantasmi della mia memoria: vuoti involucri, epiteti sfrenati che vagano senz'anima in una città fantasma in cui la mia lingua è morta[18].

Il primo dei racconti che formano l'opera d'esordio di Hafid Bouazza[19] (nato a Oujda in Marocco ed emigrato a otto anni in Olanda), è narrato da un uomo «vecchio di alcuni secoli» («enkele eeuwen oud», p. 10), malato, in viaggio verso il medico ebreo che forse saprà guarirlo (dall'impotenza?). «I giorni di nobiltà sono finiti» per lui («mijn dagen van adeldom zijn voorbij», p. 14), che si abbandona a un doloroso flusso di ricordi. Lo stile è estenuato come il mondo per chi narra.

Dopo essere sprofondato in un passato immemoriale, senza precisi riferimenti spazio-temporali, forse dell'epoca ottomana, in questo primo racconto che funge da antiporta, nei racconti seguenti il lettore viene trasportato da questo remoto oriente arabo di panismo sensuale, che pare riproporre tutti gli stereotipi smascherati da Edward Said nel discorso coloniale dell'Occidente, alla realtà di un paesino rurale del Marocco postcoloniale degli anni Settanta del Novecento, detto Bertollo dal nome del suo proprietario. Le voci narranti sono quelle di coloro che un tempo erano stati preadolescenti nel paesino e i racconti sono narrati da posizioni narrative differenti e variabili. Se in *Satanseieren* (*Le uova di Satana*) chi narra (un Abdullah, figlio dello sceicco Abdullah, fruttivendolo) lo fa da una cella di prigione, ne *I piedi di Abdullah* suo fratello Abdullah (il «signore delle mosche», «vliegenheer», di cui si parlerà in un altro racconto, con allusione ironica al romanzo di Golding), fratello del martire Abdullah di cui sono tornati solo i piedi dalla guerra santa, rievoca la vita famigliare dell'infanzia richiamandola alla memoria dall'Occidente in cui ora vive, com'è dato capire da indizi sparsi. È quindi un soggetto narrativo migrante, che ripensa e dà forma narrativa al mondo di prima dell'emigrazione. Questo è poi dichiaratamente il caso dell'altro narratore Hafid e dell'anonimo narratore di *De verloren zoon* (*Il figliol prodigo*), che sceglie di tornare dall'Olanda in Marocco. Ciò ha conseguenze importanti sulla narrazione. L'Abdullah di *Le uova di Satana* è perfettamente omogeneo rispetto al mondo

---

[18] H. BOUAZZA, *De voeten van Abdullah*, Amsterdam, Arena, 1996, p. 14.

[19] Su cui si veda la monografia H. LOUWERSE, *Homeless entertainment. On Hafid Bouazza's literary writing*, Bern, Peter Lang, 2008.

narrato, che descrive ingenuamente come l'unico possibile. Suo fratello Abdullah, invece, che è emigrato in Europa, sente con un misto di dolore e ilarità il confronto tra civiltà e rievoca le figure del padre e della madre con l'atteggiamento di chi guarda quella realtà con distacco, a volte quasi con piglio da etnografo[20]. L'opera presenta dunque una caleidoscopica varietà di sguardi su quel piccolo mondo del paesino dell'infanzia, che si rifrange in visioni pluriprospettiche che ben rendono la complessità e l'ibridazione culturale delle società postcoloniali, specie nel vissuto di un migrante.

Nei racconti che formano il corpo centrale, come detto, protagonista è il paesino di Bertollo, ai limiti della modernità, che lo lambisce solo con vecchie televisioni e moto scassate, rievocato attraverso i bambini di allora che tendono a sovrapporsi l'uno sull'altro nella memoria del lettore: nel complesso emerge l'immagine di una soggettività quasi indistinta, in cui il 'noi' tende a prevalere sull' 'io' e i vari 'io' sono quasi interscambiabili, tra un'avventura erotica e l'altra, tra una bravata e l'altra, con le madri e le sorelle (parimenti indistinguibili, tutte Fatima) rinchiuse nella *gendered zone* della cucina e i padri e gli *imam* a leggere il Corano o in moschea. Nell'Occidente individualistico tutto è diverso. Come narra Hafid in *Apollien*, il giovane immigrato si immerge nelle solitudini occidentali con un misto di voluttà di libertà e senso di svuotamento identitario. L'Occidente è per questi narratori migranti soprattutto identificato con una soggettività femminile dominante, opposta alla passiva docilità delle Fatime, che li soggioga alla propria soddisfazione sessuale, con pratiche subite come impure e umilianti, addirittura distruttive[21]. L'opera fornisce quindi non solo una rappresentazione quanto mai variegata dell'oriente arabo-musulmano, ma anche dell'Occidente in cui i giovani immigrati si sono trasferiti. Questa visione 'occidentalistica' è abbastanza sorprendente. Amsterdam e più in generale l'Olanda con i suoi delta sono vissuti e descritti come corpi femminili: «ze liet mij Amsterdam zien, een naakte, omnivore, dierbare, overheersende stad» («mi mostrò Amsterdam, una città nuda, onnivora, cara, dominante»). La metafora del corpo femminile, da conquistare, tipica dell'immaginario

[20] Su sua madre Fatima: «a dire il vero, una donna non particolarmente speciale: pesante, formata secondo le esigenze antropometriche della maternità araba» («om de waarheid te zeggen, een niet zeer bijzondere vrouw: lijvig, gevormd volgens de antropometrische eisen van het Arabisch moederschap», p. 25). Il narratore de *Il figliol prodigo*, che decide di tornare in Marocco, si sofferma sul differente modo di intendere il divertimento conviviale nella cultura araba e in quella olandese (p. 130).

[21] Come rivela allegoricamente il nome stesso della ragazza di Hafid ad Amsterdam nell'omonimo racconto, Apollien: una delle tre divinità che il Medioevo cristiano attribuiva ai musulmani, il cui nome significherebbe «de Vernietiger» («il Distruttore», p. 116).

coloniale dell'Oriente, viene capovolta e attribuita all'Occidente in cui l'emigrante di oggi approda. Eppure la sostanza non muta: il migrante post-coloniale, che in Occidente compie il dolorosissimo processo di individualizzazione, che rende impossibile un ritorno, è comunque alienato o usato e sfruttato, ridotto dall'egoistica ricerca edonistica delle «Sirenen van het Avondland» («Sirene dell'Occidente») a strumento passivo di piacere. È ancora una volta, non soggetto (o non compiutamente tale), ma oggetto.

Tutto concorre a creare un universo narrativo che pare rapportabile alla tradizione della moderna arte narrativa realistica occidentale solo in parte. Si tratta allora del prodotto di una penna nutrita di un''altra' tradizione culturale? Di un figlio di Shehrazade? Non è tanto semplice. Bouazza ha dichiarato di essere arrivato ai racconti dei *Mille e una notte* attraverso la mediazione di Borges e di aver imparato ad amare l'arte narrativa araba solo in età adulta, quando il suo gusto di lettore si era già formato[22]. Su quali autori? Oltre a Borges, cita Nabokov e Rushdie, tra gli altri. I suoi padri sono dunque a loro volta sradicati o cosmopoliti, poliglotti, vissuti tra lingue e culture differenti[23], spiriti che hanno posto le basi di una nuova civiltà letteraria, proiettata, nei casi di Borges e Rushdie, al di là della parabola della modernità occidentale, nei territori della postmodernità e oltre. I romanzi successivi di Bouazza (soprattutto *Momo* del 1998 e *Paravion* del 2003) sono di marca nettamente postmodernista. La complessità dell'operazione letteraria di Bouazza emerge al meglio dall'analisi del suo elemento forse più importante: la lingua.

Si sbaglierebbe infatti chi supponesse di trovare una lingua semplificata, un *basic Dutch* nell'opera di questo scrittore 'alloctono', la cui arte è invece essenzialmente arte della parola. I narratori tendono al limite le possibilità espressive della lingua neerlandese, esaltandone la duttilità morfosintattica. Ciò è visibile soprattutto nella tendenza a costruire lunghi sintagmi nominali, con interminabili elenchi di aggettivi, quasi sempre composti. Quest'uso «sfrenato» degli «epiteti» è ciò che più colpisce nella prosa di Bouazza, insieme alla presenza di composti di neoconio e alla combinazione spesso azzardata di materiali linguistici eterogenei. Una simile prosa rende in modo convincente anche a livello formale la contaminazione di culture tematizzata (Marocco-Olanda, Oriente-Occidente, conservatorismo-modernità, campagne preindustriali-metropoli postindustriali, morali sessuali differenti, eccetera). Bouazza fruga nelle profondità diacroniche della lingua, attingendo alla letteratura

---

[22] H. BOUAZZA, *Een beer in bontjas*, cit., p. 92.

[23] Cfr. S. CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 54.

medioneerlandese (il «Diets» che usa uno dei narratori per definire la propria lingua[24]) e costituendo un proprio canone di riferimento, di autori barocchi, manieristici, arcaizzanti, comunque preziosi, comunque innamorati della lingua neerlandese e delle sue virtuosità espressive[25]. Questa sorta di 'neerlandese trascendentale' suona tanto più sorprendente in una civiltà letteraria da sempre avvezza al realismo e alla sobrietà dei mezzi espressivi.

Lo straniamento che il lettore prova nel leggere l'opera di questo 'camaleonte' provoca un effetto di cortocircuito: non è uno straniero a scrivere, è una voce che emerge dallo spazio culturale condiviso, liberando significati complessi e stimolanti, che sfidano a una lettura certo non solo 'turistica'.

Verso il global novel? La lunga attesa *di Abdelkader Benali*

Tema centrale del vasto romanzo corale *De langverwachte* di Abdelkader Benali (nato a Ighazzazen in Marocco ed emigrato a quattro anni in Olanda) è il percorso di definizione identitaria del diciassettenne Mehdi. Figlio di immigrati berbero-marocchini, Mehdi è alla ricerca di una propria via nella società olandese e nella vita, diversa da quella del padre Driss, dell'amico Boudouft morto giovane o dell'*imam* della scuola coranica. Tutti loro usano infatti un'ormai logora retorica di contrapposizione manicheistica noi-loro rispetto ai gruppi egemoni della società olandese e si ostinano a voler preservare un'impossibile purezza, incontaminata dal contatto con il mondo 'occidentale' che li circonda. Mehdi, in piena crisi adolescenziale e identitaria, che non si sente marocchino *tout court* visto che in Marocco non c'è mai stato, cerca il proprio posto in terra (mentre il padre pare ormai essere interessato solo al viaggio estremo alla Mecca), e alla fine lo trova assieme a una compagna di scuola, Diana, a sua volta con una storia complessa alle spalle, con cui concepisce un figlio. In conclusione le due famiglie si riuniscono dalle zone lontane della città in cui vivono – una Rotterdam di segregazione abitativa che solo il coraggioso Mehdi attraversa – nell'ospedale dove Diana sta per partorire.

Così riassunto, il romanzo parrebbe un'opera d'impianto tradizionale, con un centro ben definito di problematicità (la ricerca identitaria di Mehdi, immigrato di seconda generazione) e un processo complessivo di crescita e formazione del protagonista, tra ostacoli e crisi, tipico del classico *Bildungs-*

---

[24] H. BOUAZZA, *De voeten van Abdullah*, cit., p. 130.

[25] In *Un orso in pelliccia* cita ad esempio i poeti Joost van den Vondel, Herman Gorter, J.H. Leopold e in particolare Geerten Gossaert (H. BOUAZZA, *Een beer in bontjas*, cit.

roman, con la terza generazione di immigrati, veramente multiculturale, sulla soglia di una vita che si annuncia migliore. In realtà ciò è vero solo a grandi linee e fa torto al forte sperimentalismo dell'opera. Basti dire che la voce narrante è costituita dal bambino nascituro, che poi si rivelerà essere una bambina, che possiede il dono, ereditato da nonna Malika, di vedere nel passato delle persone e di scrutarne l'anima. Ma non si può nemmeno parlare di un narratore onnisciente, perché questa voce del futuro è flebile e incerta, continuamente minacciata, e appare e scompare a intermittenze, per lo più usando un tono divertito e relativizzante: non domina la materia, non la organizza attorno a un centro definito. Gli stessi titoli paratestuali dei capitoli sono spesso irrilevanti o fuorvianti e l'opera procede con un andamento desultorio e divagante, introducendo personaggi sempre nuovi: una sorta di grande mosaico a focalizzazione variabile, che mette in scena la multirelazionalità complessa di un'umanità babelica come quella di Rotterdam, in cui vissuti e destini di individui e comunità – interpersonali, intercomunitari, intergenerazionali – s'intrecciano senza una gerarchizzazione evidente.

L'ibridazione che questa rappresentazione multiprospettica suggerisce è ulteriormente accentuata dalla contiguità apparentemente non problematica di elementi realistici e fantastici. Soprattutto le sezioni in cui Malika rievoca il mondo di prima dell'emigrazione, a Iwojen, presentano come se nulla fosse un mondo narrativo in cui ha diritto di cittadinanza un fantastico codificato come contiguo al reale, con vestiti e valigie che si animano. Un innesto della novellistica fantastica araba in un romanzo olandese? Sebbene nell'opera siano ravvisabili elementi riconducibili alla civiltà letteraria araba, ad esempio alla narrativa orale[26], che a volte pare riprodotta in lunghissimi archi frasali, anche di pagine intere, come già per Bouazza, si tratta di una risposta semplicistica. Il realismo magico va invece rapportato all'affermazione su scala mondiale negli ultimi decenni di una fortunatissima vena narrativa proveniente da culture postcoloniali, soprattutto latinoamericane. Oltre ai vari García Márquez, Cortázar e proseliti, più decisiva ancora per Benali è la lezione di Salman Rushdie: a sua volta proveniente da spazi postcoloniali ibridati e per questo «di alta produttività narrativa» (Calabrese)[27], campione di una nuova letteratura transnazionale, già oltre il postmoderno per il desiderio di ricominciare a creare vasti organismi 'centripeti' di senso che mirano a divenire «negoziazioni discorsive» in grado di

[26] Cfr. A. VAN DER VALK, *Abdelkader Benali* in *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, Martinus Nijhoff Uitgevers, vol. 2 (fascicolo aggiornato a febbraio 2004), pp. 1-7 + bibliografia, p. 6.

[27] S. CALABRESE, *www.letteratura.global*, cit., p. 198.

«ripristinare la coerenza» di un reale divenuto sempre meno accessibile simbolicamente (Calabrese)[28]. Con il *global novel La lunga attesa* mostra chiare tangenze: per lo spettro variegatissimo di vite narrate, con una proliferazione di personaggi secondari; per la liquidità di spazio-tempo che è anche quella delle identità dei personaggi, la liquidità baumaniana delle identità delle società globalizzate contemporanee; per il realismo magico che consente sincreticamente una «pacifica interpenetrazione di tutto con tutto» con «mansioni olistiche di addomesticamento delle differenze geografiche, culturali, etniche, antropologiche» (Calabrese)[29].

La rivincita del romanzo engagé*?*

Nel 2002 viene assassinato in Olanda da un animalista il politico xenofobo e populista Pim Fortuyn, di cui si profilava la vittoria nelle imminenti elezioni legislative. Nel 2004, un fanatico musulmano uccide per strada ad Amsterdam il regista Theo van Gogh, autore di numerose provocazioni contro l'Islam: raggiunge allora il culmine quello che Paul Scheffer aveva definito già nel 2000 'il dramma multiculturale' ('het multiculturele drama') dell'Olanda[30], inaspritosi con gli scontri di civiltà a livello globale seguiti all'Undici Settembre[31].

La letteratura si fa cartina di tornasole di queste tensioni e diviene a sua volta strumento di analisi critica di una realtà sofferente. Si tratta del resto di una tendenza globale a un ritorno significativo a forme di impegno – per quanto minimalistico e non sempre programmatico – e di coinvolgimento della letteratura in dibattiti reali. Non certo *engagement* in senso classico, visto che la consapevolezza della marginalizzazione del ruolo del letterato e della letteratura, ridotti a piccola e per lo più inoffensiva subcultura, è stata interiorizzata dai letterati stessi, che però non rinunciano a voler dire qualcosa sulla realtà, a intervenire su di essa con la scrittura, per quanto flebile

---

[28] *Ivi*, p. 47.

[29] *Ivi*, pp. 194-195, *passim*.

[30] In un articolo del quotidiano «NRC-Handelsblad». Sull'analisi del dibattito in seno alla società olandese negli ultimi anni, anche durissimo (si pensi alle prese di posizione contro la possibilità di integrazione dell'Islam in Occidente dell'ex commissario europeo Frits Bolkestein o di Ayaan Hirsi Ali), e delle sue ripercussioni in letteratura, si vedano le trattazioni di H. LOUWERSE, *Homeless entertainment*, cit., pp. 21-32 e L. MINNAARD, *New Germans, new Dutch. Literary interventions*, Amsterdam, AUP, 2008, pp. 26-35.

[31] Ottima introduzione in I. BURUMA, *Assassinio a Amsterdam. I limiti della tolleranza e il caso Theo Van Gogh*, Torino, Einaudi, 2008.

possa essere oggi questa voce, schiacciata da mille altri assordanti rumori. Molti critici ravvisano infatti la crisi di un'idea di letteratura postmodernista trionfante nel suo ilare, ironico nichilismo[32].

Tanti degli scrittori affacciatisi e in alcuni casi affermatisi sulla scena letteraria olandese a partire dagli anni Novanta sono infatti protagonisti del dibattito politico-sociale su tematiche scottanti come l'integrazione delle minoranze, i rapporti interetnici e interreligiosi, la polarizzazione del discorso politico su posizioni sempre più indurite: sia con interventi nell'arena del dibattito pubblico, sia con la loro opera letteraria, forse in leggero calo di vendita e attenzione critica negli ultimi anni, sfumata la curiosità dell'inizio e a causa dell'inasprimento degli scontri sociali sul tema dell'immigrazione e dell'integrazione, ma comunque certo non trascurabile. In vario modo, con risultati diseguali, si può notare in questi scrittori negli ultimi anni una volontà di adesione della letteratura a una realtà politico-sociale sentita come problematica, con un'urgenza che può ben dirsi *engagée*, in romanzi che forniscono un contributo al dibattito fervidissimo sul ripensamento di un'identità culturale olandese pluralista, costruita su nuovi presupposti, da rinegoziare collettivamente dopo la fine dell'illusione del modello felicemente multiculturale.

Hans Sahar, orgoglioso del suo diritto di primogenitura come scrittore alloctono olandese, torna al romanzo dopo anni di silenzio nel 2008 con *De gebroeders Boetkaboet* (*I fratelli Butkabut*). Il 'dramma berbero nella capitale' annunciato dal sottotitolo ruota intorno a un tema classico, ma attualizzato: lo scontro tra padri e figli e tra fratelli, che diventa scontro generazionale tra un padre *Gastarbeiter* marocchino, orgoglioso del suo, pur modesto, successo come immigrato in Olanda, di religiosità tollerante (anche verso gli ebrei, ad esempio), e i figli Fadil e Redouan la cui frustrazione è espressione del senso di fallimento di tutta una generazione senza lavoro, non qualificata a livello scolastico, condannata all'esclusione sociale, marchiata come *mucro's*, accozzaglia di marocchini-turchi. Si tratta di ragazzi che spesso lambiscono i circuiti criminali, come Fadil che passa alcuni mesi in prigione, affascinati, ma anche inquietati, dalle sirene del nuovo islam radicale, predicato da imam salafiti che rifiutano qualsiasi dialogo e prospettiva d'integrazione per la *umma* musulmana in Occidente e invocano la necessità della *jihad*. Nella modalità prevalente del discorso indiretto libero il lettore ha accesso al senti-

[32] Tesi sostenuta con vigore, in Olanda, in TH. VAESSENS, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*, Nijmegen, Vantilt, 2009. In Italia, pur con accenti significativamente diversi (più veteroumanistici), cfr. R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008 e G. FERRONI, *Dopo la fine*, Roma, Donzelli, 2010².

re di Fadil, mentre assiste con preoccupazione all'indurirsi della società e alla radicalizzazione delle persone a lui più vicine:

> Hij had geen zin om de tv aan te zetten, want daar had hij het allemaal gezien. Wat nu als hij spookbeelden zag? Het was niet voor niks dat er een soort onheilige oorlog begonnen was tussen oude en nieuwe Nederlanders. Je had de ene rel na de andere en elke keer dacht je dat de bui zou overwaaien. Maar het werd maar erger.
> Dan was er iemand die de islam achterlijk noemde en vond dat Marokko en Turkije niet bij de moderne tijd hoorden. En dan was er weer iemand die Marokkanen geitenneukers en potenrammers noemde[33].

> Non aveva voglia di accendere la TV, ne aveva abbastanza. Magari erano dei fantasmi quelli che vedeva? Non per niente era sorta una specie di guerra sacrilega tra olandesi vecchi e nuovi. Un tafferuglio dopo l'altro e ogni volta si pensava che la tempesta sarebbe passata. Invece si andava di male in peggio.
> E c'era qualcuno che definiva l'islam arretrato e riteneva che Marocco e Turchia non appartenessero alla modernità. E poi un altro[34] che chiamava i marocchini 'fotticapre' e 'pestafroci'.

La preoccupazione e confusione di Fadil diventano terrore quanto scopre che il fratello Redouan, apparentemente irreprensibile, è a capo di una cellula estremista che prepara attentati terroristici in grande stile. Il romanzo si conclude con il fallimento dell'attentato al Parlamento de L'Aia, e con l'uccisione di Redouan da parte del padre, che – per orrore ma anche per pietà, per salvare il figlio dal peccato del suicidio – lo sgozza con una sorta di gesto rituale, simile a quello con cui nella festa del sacrificio (più volte evocata nel romanzo, un tempo giorno di gioia in famiglia, celebrata a ricordo della mancata offerta di Isacco da parte del padre) viene sacrificato un montone.

Gli interventi diretti di Naima El Bezaz nel dibattito pubblico si sono invece ridotti dopo le minacce di morte all'autrice su siti di islamisti, seguiti alla pubblicazione di *Minnares van de duivel* (1999, *Amante del diavolo*), sulla vita sessuale di donne musulmane e a sue prese di posizione sulla necessità di avviare una modernizzazione dell'islam, soprattutto sulla questione femminile. Anche il romanzo *De verstotene* (2006, *La ripudiata*) mette al centro una figura di giovane donna, quella della protagonista-narratrice Amélie Céline. Così si fa chiamare e chiama se stessa Mina Boughari dopo esser stata

---

[33] H. SAHAR, *De gebroeders Boetkaboet*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 2008 p. 112-14, *passim*.

[34] Il riferimento è a Theo van Gogh.

ripudiata dalla famiglia e dalla comunità marocchino-olandese d'origine per aver osato esprimere, da ragazza, critiche alle interpretazioni oscurantiste del Corano. Ora si trova a vivere una nerissima crisi esistenziale, scatenata da una crisi identitaria e del peso di traumi rimossi, non rielaborati. Lasciata dal ragazzo Mart, fa i conti con un bilancio esistenziale disastroso, rendendosi conto di essere passata da un conformismo acritico – quello da lei biasimato in molti musulmani – all'altro: quello dei gruppi dominanti della società, dell'edonismo gaudente, del culto del lavoro come *status-symbol* e del benessere materiale, di un'idea di emancipazione non scelta criticamente, ma solo passivamente recepita. Il lento cammino di Amélie sulle tracce di Mina, della sorella abbandonata da piccola, di una memoria azzerata, passa attraverso la depressione, disordini alimentari, avventure sessuali da cui esce sempre più alienata.

Il momento di svolta è rappresentato dalla frequentazione di una psicologa ispanica, che la mette in condizione di riprendere in mano i fili recisi del passato. Almeno altrettanto importante è però l'invasione del suo spazio privato, sempre più circoscritto alla camera della depressione, della notizia, urlata al telefono dall'amica Elsa, dell'uccisione del regista Theo van Gogh da parte di un fondamentalista islamico. Sconvolta, scende in strada per mischiarsi, con un senso di spaesamento, alle folle urlanti di chi vuole buttar fuori dal paese tutti i musulmani e di chi inneggia all'assassino come a un eroe. L'irruzione della realtà in tutta la sua violenza è per la protagonista devastante, ma anche l'inizio di un percorso di riappropriazione identitaria, necessaria per quanto dolorosa. Si ritrova così a spiegare prima ad Elsa, che nulla sa dell'essere marocchina e, sì, anche musulmana della sua amica Amélie, e poi a se stessa le ragioni che spingono ragazzi marocchini alla deriva islamista, la necessità di comprendere e di non limitarsi a giudicare, di superare la retorica che sta polarizzando il discorso pubblico e mettendo i vicini di casa gli uni contro gli altri:

> In een café bestelde ik een cappuccino en een groot stuk appelgebak met slagroom. Ik las een tijdschrift en keek nu en dan op naar het beelscherm dat aan de muur hing. De dood van Van Gogh werd van alle kanten belicht. De moordenaar, een jonge Amsterdamse Marokkaan die Mohammed B. heette, had hem doorgeschoten, op hem ingestoken en hen uiteindelijk de keel doorgesneden, als een schaap dat wer geslacht. Ik werd misselijk van het idee maar bleef toch van mijn taart eten. Ik vroeg me af hoe Theo zich gevoeld moet hebben toen hij achterna werd gezeten door zijn moordenaar, die koelbloedig zijn lijstje afwerkte terwijl hij lukraak om zich een schoot en zelfs anderen niet ontzag. Ik voelde me vreselijk omdat Mohammed B. dichter bij me stond

> dan ik wilde erkennen; omdat ik zijn gedachtegang begreep, die vergelijkbaar waren met die van mijn moeder[35].
>
> In un bar ordinai un cappuccino con un grosso pezzo di dolce alle mele con panna. Mi misi a leggere una rivista, alzando di tanto in tanto gli occhi verso lo schermo appeso al muro. La morte di Van Gogh veniva illustrata da ogni punto di vista. L'assassino, un giovane marocchino di Amsterdam chiamato Mohammed B., gli aveva sparato, lo aveva accoltellato per poi tagliargli la gola, come nel sacrificio di un montone. La sola idea mi dava la nausea, ma continuai a mangiare la torta. Mi chiesi come doveva essersi sentito Theo mentre veniva inseguito dal suo assassino, che aveva terminato la sua opera a sangue freddo, sparando a casaccio intorno a sé, senza risparmiare nemmeno gli altri. Mi sentivo malissimo perché Mohammed B. mi era più vicino di quanto non volessi ammettere; perché capivo la sua logica, simile a quella di mia madre.

Significativo è che l'*escalation* della realtà politico-sociale, esasperata e cavalcata dai media, catalizzi la crisi personale già latente del singolo: il romanzo tematizza così la fase più acuta del dramma multiculturale, il fallimento individuale e collettivo. La crisi del modello multiculturale costringe Mina ad ammettere che il rifugio cercato in un'identità artificiosa, costruita sul camuffamento identitario, mimetico rispetto ai modelli dominanti, non poteva che rivelarsi precario e insoddisfacente: il cristallo s'infrange nel momento in cui la sua crisi viene attraversata da quella di un'intera società.

Informazioni paratestuali orientano l'interpretazione del testo, sottolineando la sua portata di opera che vuole essere *engagée*, con epigrafi che suonano come veri e propri *statement*: il *Sapere Aude* kantiano in apertura, la parola *ijtihad* in chiusura. Alla fiducia illuministica nella facoltà della razionalità filosofica di uno dei capisaldi del pensiero occidentale, si aggiunge – con un'interessante ibridazione interculturale – l'esortazione all'esercizio critico della reinterpretazione dei testi sacri della tradizione musulmana e alla ricerca indipendente delle fonti. La critica esercitata da Mina bambina all'oscurantismo della comunità musulmana in cui vive e al conservatorismo dell'esegesi dei testi sacri, viene così inserita in un'ottica più vasta: quella dei movimenti di teologia femminile in seno all'islam attuale e del cosiddetto femminismo islamico[36], che mira a scrostare i testi sacri di sovrainterpretazioni patriarcali e a una liberazione di genere.

Con la novella *Spotvogel* nel 2009 torna alla scrittura Hafid Bouazza, a sei anni di distanza dal gran successo di *Paravion*, a cui era seguita una grave

---

[35] N. EL BEZAZ, *De verstotene*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Contact, 2006, pp. 152-53.
[36] Cfr. R. PEPICELLI, *Femminismo islamico. Corano, diritti, riforme*, Roma, Carocci, 2010.

crisi personale, con tentativi più o meno falliti di disintossicazione da droghe e alcool, ampiamente documentati dai media. Il lettore a conoscenza delle difficoltà dell'uomo Hafid Bouazza non può esimersi dall'instaurare un collegamento tra queste vicende biografiche e quelle del protagonista del romanzo (anche lui Hafid, anche lui nativo di Oujda in Marocco e emigrato bambino in Olanda, anche lui scrittore...), che viene inviato dalla madre, preoccupata per la sua grave crisi esistenziale, in Marocco, nella speranza che possa ritrovarvi un equilibrio esistenziale. A Oujda, trova una busta lasciatagli dal padre prima di morire, con le chiavi di una casetta tra i monti. Hafid viene lentamente riportato alla vita dalle cure affettuose prima di Warid e Saphina, poi ancor più, tra le montagne, vicino al corso di un fiume, con vista sul mare lontano, di Makhometo e di sua moglie Andala, allevatrice di uno stuolo di uccelli canterini, che lo nutrono coi migliori manicaretti e gli garantiscono serenità e pace. Benedetto dal sole, dai suoni e dai colori che lo circondano, Hafid sente risvegliarsi gli appetiti sensuali, sente rigenerate le fonti primigenie della vita e assiste così al lento risveglio della vocazione alla scrittura. Emerge così, a poco a poco, un racconto, al tempo stesso prototipicamente letterario – le lettere d'amore scambiate da Marfisa e Noral, innamorati infelici – ma anche, come ci assicura il narratore, reale, autentico: quelle lettere sono tutto ciò che gli resta degli amici, lasciategli da Noral prima di scomparire per sempre, a seguito della morte dell'amata Marfisa, massacrata dal padre contrario all'amore tra i due giovani.

L'ultimo capitolo riserva però una rivelazione del tutto inattesa, che spariglia le carte:

> Hoe ver in de tijd dit zich ook heeft afgespeeld, hoe miskleurig het geheugen mijn verhaal ook moge hebben opgepronkt met geleende kleuren: dit gebeurde in het land waar ik geboren werd en waar ik het liefst vertoefde, en dat land, mijn enige en lieve lezeres, is niet Marokko, maar een land in het Noorden, waar, zoals Plinius zei, de bomen onder de rivieren groeien – een Moerasland, een Houtland, een Neder Land[37].
>
> Per quanto lontane nel tempo siano queste vicende, per quanto la mia memoria possa aver abbellito il racconto di colori presi a prestito: ciò è accaduto nella terra in cui sono nato e in cui preferivo vivere, e quella terra, mia unica e cara lettrice, non è il Marocco, ma una terra al nord, dove, come diceva Plinio, gli alberi crescono sotto ai fiumi – una terra paludosa, una Terra del Legno, una Terra Bassa.[38]

---

[37] H. BOUAZZA, *Spotvogel*, Amsterdam, Prometehus, 2009, p. 5.
[38] *Ivi*, p. 118.

Si tratta di una conclusione per molti versi interessante. Innanzitutto lo *spotvogel* del titolo, che canta imitando il canto degli altri uccelli, uccello di Orfeo, ammette metaletterariamente di aver in parte distorto la verità di quelle esperienze uniche, irripetibili, indicibili: letteratura che fornisce consolazione (per aver ridato orficamente vita, sia pur di canto e carta, ai morti) ma che è anche impostura, inganno. Ma, oltre che riflessione sulla letteratura, la conclusione è anche una *pointe* che dà improvvisamente una nuova chiave di lettura al romanzo, facendogli prendere una piega *engagée*. Le vicende narrate non appartengono al 'medioevo' della società islamica marocchina, come il lettore era stato invitato a credere, vedendo confermati pregiudizi correnti sull'arretratezza delle società islamiche patriarcali. Sono vicende accadute in seno alla società olandese – e di colpo capiamo che il nome della cittadina Gorthum altro non è che una forma imbastardita di Gorkum! – tra di noi, come svela il narratore 'interculturale' che della società olandese è parte a tutti gli effetti e tale si sente per elezione, che solo in olandese sa pensare e scrivere, che scompagina logiche orientalistiche e guarda all'Olanda con affetto e coinvolgimento, ma anche distanza, come risulta da quelle notazioni storico-etnografiche sui Germani di Plinio e dal riferimento all'etimologia di Olanda-Terra del Legno (Holland < Houtland). Lo sguardo sull'evoluzione sociale della 'sua' Olanda è duro: rileggendo a ritroso il libriccino capiamo che le moschee che sorgono in paese (a una prima ne segue una seconda, poi una terza), mentre l'amore di Noral a Marfisa precipita verso la tragica conclusione, sono indicazione della crescente presenza musulmana in Europa, e della sua crescente radicalizzazione.

La novella presenta dunque anche un elemento forte di critica a tendenze in atto nella società. Bouazza del resto è intellettuale *engagé* di ampio respiro e impegno: noti sono i suoi interventi nel dibattito pubblico contro la tolleranza della cultura liberale olandese verso modelli sociali come quello dell'islam che con la democrazia liberale sarebbero inconciliabili, perché sostanzialmente antiumanistici – posizione antitetica a quella di un Abdelkader Benali, fiducioso nella possibilità di un'armoniosa integrazione tra le culture. A questo si può poi aggiungere il suo impegno di critico, arabista di formazione accademica, nello studio e divulgazione della letteratura araba, della presenza dell'arabo nell'immaginario collettivo e nella letteratura europei: un contributo fondamentale per alzare il livello del confronto tra le culture.

Definire *Spotvogel* per questo letteratura *engagée tout court* sarebbe però forse eccessivo. Certo non nell'accezione tradizionale, diciamo 'novecentesca', del termine. Sì, invece, se consideriamo la sua risemantizzazione nella

cultura contemporanea, e la sua nuova declinazione letteraria. Colpisce innanzi tutto, nella parte antecedente allo spiccare il volo della Letteratura nel racconto d'amore, lo stile più disadorno del solito, una scrittura di sé e per sé come momento terapeutico e purificatorio, per tornare alle fonti sorgive dell'ispirazione e della creatività. Rispetto alle opere precedenti dell'autore, e soprattutto a *Paravion*, *Spotvogel* appare molto più lineare e, soprattutto, schiacciato sull'io. Si può certo usare il termine *autofiction* per quest'opera – per quanto l'autore, sornione, alla fine non rinunci a complicare i giochi[39] – che esplora le radici ultime del rapporto tra sé e scrittura, tra narratività e identità, ancorando la scrittura all'io come sua sorgente prima. Lo *homeless entertainment* della prosa precedente di Bouazza, pare qui essere tentato da nuovi, per quanto non univoci né semplicistici desideri di sperimentare forme di radicamento identitario tramite la scrittura di sé.

Si tratta del resto di una tendenza, riscontrabile nella letteratura contemporanea a livello globale, ad ancorare al sé una visione del mondo coerente, a differenza dei sé testuali postmoderni molteplici, prismatici, fatti di frammenti impazziti alla deriva, incapaci di presa su realtà multiprospettiche e inconoscibili. Una scrittura di sé tardo-postmodernista che abbisogna di contatti con la 'realtà', di cui l'autobiografismo, vero o presunto, e il saggismo rappresenterebbero delle modalità di autenticazione esplorate a fondo[40]. Si pensi ad esempio a Roberto Saviano o anche, per certi aspetti, all'ultimo Arnon Grunberg: il piano personale s'interseca a quello storico-sociale, ormai tanto incalzante nella sua drammaticità, a livello globale e locale (glocale), da essere diventato ineludibile. Nessun ritorno alle ideologie per queste generazioni postideologiche, semmai un ritorno all'io e, per tramite di esso, al mondo, di cui si cercano strumenti critici affidabili di comprensione.

---

[39] Sostiene che Hafid non è il suo nome, bensì proverrebbe da un'espressione idiomatica araba: «Hafid cerca redenzione» («Hafid zoekt verlossing», *ibidem*).

[40] Come sostiene A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Roma-Bari 2007, p. 82.

JEANNETTE E. KOCH

L'ESPERIENZA COLONIALE NELLA LETTERATURA OLANDESE
OSSERVAZIONI, IMPRESSIONI, MEMORIE

Una storia conclusa?

Nel 1949, con il riconoscimento a tutti gli effetti del giovane stato dell'Indonesia, le 'Indie Olandesi' (*Nederlands-Indië*) cessarono definitivamente di esistere. Quando i tempi furono maturi, nel 1969, il governo Suharto effettuò un'apertura, sia economica che culturale, nei confronti dell'ex madrepatria, e nella capitale, Giakarta, l'università aprì subito all'insegnamento del nederlandese. Contemporaneamente, nei Paesi Bassi si avviava un processo di riavvicinamento al passato coloniale, considerato ormai parte integrante del *dna* del paese. Tra gli studi che riguardano l'Indonesia – storici, sociologici, antropologici, ma anche tecnico-scientifici – una gradevole sorpresa è stata la rivalutazione della letteratura coloniale, che un tempo nei Paesi Bassi non godeva di particolare considerazione: un''emancipazione' che ha portato a studi di livello accademico, e insegnamenti specificamente dedicati alla materia presso le università di Leida e Amsterdam. Anche presso le varie cattedre al di fuori dei Paesi Bassi, tra i docenti e studenti della letteratura nederlandese, è maturata la consapevolezza che questa letteratura può dare alla nederlandistica una prospettiva più ampia[1].

Per descrivere un filone letterario ci si affida solitamente ai consueti *standard* analitici del mondo letterario occidentale – periodizzazione, genere, stile –, ma nel caso della letteratura coloniale un approccio del genere non porta lontano. Lo sostiene anche Rob Nieuwenhuys in *Oost-Indische Spiegel* (*Specchio delle Indie Orientali*[2]), manuale che al momento della pubblicazione, nel 1973, venne salutato come una pietra miliare e tale è rimasto, in quanto

---

[1] Esiste anche una letteratura ispirata alle Indie Occidentali, meno ampia ma con opere degne di menzione. Alcuni tra gli autori del Suriname: Albert Helman, Edgar Cairo, Astrid Roemer, Bea Vianen, mentre tra i poeti spiccano Trefossi e Shrinivasi. Cfr. M. VAN KEMPEN, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*, Breda, De Geus, 2003, 2 voll. Nelle Antille emergono le figure di Luc Tournier, Cola Debrot, Tip Marugg, Frank Martinus Arion, Boeli van Leeuwen, cfr. A. KORTEWEG-K. NIEUWENHUIJZEN-M. NORD, *Schrijvers Prentenboek van de Nederlandse Antillen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

[2] R. NIEUWENHUYS (a cura di), *Oost-Indische Spiegel Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. Amsterdam, Em. Querido, 1978[3]. Per 'compagnia' s'intende naturalmente la Compagnia delle Indie orientali olandesi.

offre una solida base per ulteriori studi. Rispetto al volume successivo di E.M. Beekman[3] che presenta, dopo introduzioni letterarie e storiche, una ventina di validissimi saggi di approfondimento in un contesto internazionale, Nieuwenhuys fornisce una panoramica meno specifica ma più ampia. Come recita il sottotitolo del manuale, l'autore mira a descrivere *Ciò che gli scrittori e i poeti olandesi hanno scritto sull'Indonesia dai primi anni della Compagnia fino ad oggi*. Da un lato la letteratura nederlandese orientale viene contestualizzata nel quadro dello sviluppo storico della colonia, dall'altro la visuale si allarga anche a generi non sempre considerati letterari: accanto a romanzi, novelle e qualche dramma teatrale trovano posto anche memorie, diari, lettere, *brochure*, *pamphlet*, senza escludere le accurate e talvolta godibilissime descrizioni scientifiche della natura con tanto di tabelle classificatorie. È un approccio considerato funzionale anche dal *Werkgroep Indische Letteren* ('Gruppo di lavoro per la letteratura *indisch*')[4] che, con un'ampia programmazione di conferenze, giornate di studio e con la pubblicazione di una rivista, stimola la conoscenza di questa letteratura orientale e può contare su un ampio pubblico. Pur essendo legata ad un periodo storico ed una temperie culturale ormai conclusi, la letteratura coloniale nei Paesi Bassi rappresenta non solo un settore vitale della ricerca ma anche una fonte perenne d'ispirazione per la scrittura.

Il Cinque e Seicento: le scoperte

La letteratura coloniale nederlandese trae origine, verso la fine del Cinquecento, dai diari di bordo e racconti di viaggio: realistici, diretti e spesso ingenui. In questo senso la sua evoluzione appare vicina a quella della letteratura coloniale inglese: lo stile degli scritti è elementare, il testo predilige i verbi e i sostantivi senza temere l'eventuale ripetizione di una parola, non c'è prosopopea, manca la ricerca stilistica. L'effetto 'in presa diretta' li rende testi di grande impatto: le vicende avventurose sono il fulcro della narrazione. Tra gli scrittori di viaggio, Jan Huygen van Linschoten, noto tra gli stu-

---

[3] E.M. BEEKMAN, *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies, 1600-1950*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

[4] Il gruppo si è costituito nel 1986 grazie al crescente interesse per il recente passato coloniale. Cfr. «Indische Letteren» , XXVI, 2, 2005, numero speciale dedicato ai festeggiamenti per il venticinquennale. Si è costituito anche un gruppo di lavoro, nel 2006, che si occupa della letteratura in lingua nederlandese dei Caraibi.

diosi della storia marittima come il secondo Marco Polo[5], è l'indiscusso capostipite. Vissuto dopo i vent'anni nelle colonie orientali portoghesi, in particolare a Goa, Van Linschoten aveva potuto raccogliere le istruzioni per i naviganti fino ad allora gelosamente tenute segrete dai portoghesi. Il *Reysgeschrift* (1595, *Resoconto di viaggio*) servì a guidare la prima spedizione olandese verso le Indie Orientali e venne presto diffuso tra le altre nazioni marinare in Europa. Nell'*Itinerario* (1595-1596, *Itinerario*) troviamo, oltre a osservazioni sulla natura dei paesi orientali, anche curiosi capitoletti che riguardano usi e costumi dei portoghesi in India:

> De Portugesen trouwen Indische vrouwen, ende sodanige kinderen worden misticos geheeten. Veel Portegesen generen haer met slaven, die zy aen andere verhueren te arbeyden. De onwilligheyt der soldaten is oorsaeck, dat nu weynigh landen geconquesteert werden.[6]

> I portoghesi sposano donne dell'India, e i loro figli vengono chiamati *mistico.* Molti portoghesi si mantengono grazie agli schiavi che danno in affitto ad altri, per farli lavorare. A causa della svogliatezza dei soldati portoghesi, ora vengono conquistate poche terre.

Tutt'altro tipo di successo riscosse Willem Ysbrandtsz. Bontekoe con il suo *Journael ofte gedenckwaerdige beschryvinghe van de Oost-Indische reyse* (*Diario ovvero descrizione memorabile del viaggio verso le Indie Orientali*). Pubblicato nel 1646, divenne un classico, con infinite ristampe: più di settanta prima del 1800. Recentemente, il romanziere Thomas Rosenboom ne ha fatto una rielaborazione[7]. Ancor oggi il diario offre una lettura avvincente: la nave di Bontekoe salta in aria a sud di Sumatra, a causa di un infelice incontro tra l'alcool e la polvere da sparo che trasporta. Lo *skipper* si mette provvidenzialmente in salvo su una scialuppa insieme a una novantina di marinai. Privi di acqua e cibo (fatta eccezione per qualche gabbiano e pesce volante miracolosamente catturato) i superstiti sono accecati dalla fame, e decidono di uccidere e mangiare i giovani mozzi, ma Bontekoe si oppone e convince i compagni a rinviare l'orrore di tre giorni, assicurando che Dio misericordioso porterà loro aiuto. Sarà la salvezza per l'equipaggio: giunti allo stremo delle forze, saranno ristorati dalla pioggia e finalmente toccheranno terra.

---

[5] CH. MC KEW PARR, *Jan van Linschoten, the Dutch Marco Polo,* New York, Crowell, 1964.

[6] A. BIRNEY (a cura di), *Oost-Indische inkt, 400 jaar Indië in de Nederlandse letteren,* Amsterdam/Antwerpen, Contact, 2009, pp. 13-21, *passim.*

[7] W.Y. BONTEKOE, *Het journaal van Bontekoe,* rielab. TH. ROSENBOOM, introd. V. ROEPER, Amsterdam, Atheneum- Polak & Van Gennep, 2001.

Nel diciassettesimo e diciottesimo secolo il numero delle navi olandesi in partenza per l'Oriente era imponente: ogni nave aveva il suo diario di bordo e tornava con storie spesso curiose. Affascinante è il diario di Gerrit de Veer che narra dell'eroica resistenza dell'equipaggio, comandato da Willem Barentsz, che rimase bloccato fra i ghiacci del Polo Nord per tutto l'inverno, durante un viaggio alla ricerca di una strada alternativa per le Indie, a nord della Russia. In un rifugio di legno da loro costruito, tormentati dalle esalazioni del combustibile e dal freddo che faceva gelare perfino l'alcool del termometro, i marinai sopravvissero con i pochi viveri residui e grazie alla cattura di qualche orso polare. L'incredibile vicenda venne poi ripresa dal poeta romantico Tollens nell'Ottocento[8]. La malasorte colpì anche i passeggeri della nave *Batavia*, che per un errore di navigazione andò a finire sulle coste dell'Australia: tra i sopravvissuti, vittime di uno psicopatico che aveva preso il comando, si svolsero drammi atroci. Anche il viaggio della *Sperwer* fu incredibilmente avventuroso: la nave, diretta dalle Indie verso il Giappone, a seguito di un naufragio finì sulle coste della Corea, terra ignota agli europei. Il giornale di bordo di Hendrik Hamel ce ne offre le prime descrizioni, e narra del difficile rientro in patria dei naufraghi, ostacolato per anni dagli abitanti, che volevano tenere nascosta l'esistenza della penisola[9].

La grande avventura della navigazione apriva finestre su mondi sconosciuti, nutrendo l'immaginazione dei lettori. Gli editori andavano a caccia di questo tipo di testi, da cui si potevano trarre fiumi di libri e libriccini, letti da un vasto pubblico con il fiato sospeso. È possibile ricondurre, come sostiene Beekman, la semplicità stilistica di molta letteratura coloniale a queste narrazioni prodotte da autori di media istruzione con fini non letterari[10]. La scoperta di nuove terre ispirò anche analisi scientifiche dei segreti della flora e della fauna locale: l'osservazione, la descrizione e la classificazione di specie ignote hanno ispirato testi d'immenso fascino. L'illuminista Georgius Everhardus Rumphius dedicò le sue ricerche ad Ambon, una delle Isole Molucche, dove viveva, e su cui scrisse molto: una storia dell'isola, e descrizioni della flora e della fauna. Vennero stampati solo l'*Ambons kruyd-boeck* (1697,

---

[8] H. TOLLENS, *De overwintering der Hollanders op Nova Zembla*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1981.

[9] Tutti tradotti in italiano e corredati da approfondimenti: G. DE VEER, *I tre viaggi per mare di Willem Barentsz*, prefaz. J.R. BRUIJN, introd. e note JULIETTE RODING, trad. P. DRAGO, Cinisello Balsamo, S. Paoli, 1996; M. DASH, *Il cimitero del Batavia.Una storia di naufragio, follia e morte nei mari del Sud*, Milano, Rizzoli, 2002; H. HAMEL, *Il naufragio dello Sparviero e la descrizione del Regno di Corea (1653-1666)*, pref. M. RIOTTO, Roma, O barra O, 2003.

[10] Molti diari di bordo tramandati sono stati stampati grazie alla *Linschoten-Vereeniging* ('Società Linschoten'), consultabili in Italia presso il Reale Istituto Neerlandese di Roma.

Erbario di Ambon, uscito nel 1750) e *l'Amboinsche rariteitkamer* (1705, *Il gabinetto delle rarità di Ambon*). Rumphius, divenuto cieco a quarantadue anni, continuò imperterrito il suo lavoro, per tutta la vita. Aiutato dal figlio, da un copista e da un disegnatore, e tastando foglie, fiori, conchiglie, recuperava il ricordo del loro aspetto, nelle più minute particolarità, nell'infinita gamma dei loro colori. L'opera di Rumphius, dotato di straordinarie qualità di naturalista e letterato, è un capolavoro fra i testi scientifici entrati di diritto nella letteratura delle Indie Orientali.

Il Settecento: la prima società coloniale

Nel Settecento nascono i testi che vogliono raccontare la 'nuova' società coloniale, soprattutto soffermandosi su quella del capoluogo Batavia, l'odierna Giakarta. I toni sono spesso assai critici. Chi legge l'*Oost-Indise spiegel* (*Specchio delle Indie orientali*, pubblicato per la prima volta nel 1930) di Nicolaus de Graaff (1620?-1702?), o *Oud en Nieuw Oost-Indien* (1724, ristampato nel 1924, *Le Indie orientali vecchie e nuove*) di François Valentijn (1666-1727), vi trova ritratta la comoda e sontuosa esistenza dei nuovi ricchi, in un mondo che sembra essere governato dai sette peccati capitali, in particolare dalla corruzione, dalla superbia e dalla crudeltà. Particolarmente raccapriccianti sono le descrizioni di punizioni e torture, spesso inflitte per volere delle 'signore' a servi e schiavi, come testimonia Valentijn. Una generazione più tardi, l'argomento della crudeltà femminile viene affrontato da Willem van Hogendorp (1735-1784) in *Kraspoekol of de droevige gevolgen van eene te verre gaande strengheid jegens de slaaven* (1780, *Kraspoekol, ovvero le tristi conseguenze dell'eccessiva severità nei confronti degli schiavi*)[11], e ancor più estesamente da Jacob Haafner (1755-1809), nei *Lotgevallen en vroegere zeereizen* (1820, *Avvenimenti e viaggi per mare del passato,* 1992). Scrive De Graaff:

> Deze vrouwtjes dan in 't generaal aangemerkt, inzonderheid op Batavia […] laten haer dienen als prinsessen en sommigen hebben veel slaven en slavinnen tot haer dienst, welke dag en nacht als wachthonden moeten oppassen en als de wind gedurig na haar ogen zien, en zij zijn zelf zo lui, dat zij niet een hand naar enig ding zullen uitsteken, ja niet een stro van de vloer zullen lichten al lag dat aan haar zij, of roepen terstond één van haar slaven of slavinnen

[11] Lo stesso Van Hogendorp, un alto funzionario della VOC, prese, in questa società caratterizzata dal basso livello scolastico e culturalmente estremamente povera, l'iniziativa di fondare l'Accademia dell'Arte e delle Scienze di Batavia. Vedi H. GROOT, *Van Batavia naar Weltevreden. Het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1778-1867*, Leiden, K.I.T.L.V., 2009.

> [...] en zo zij het enigszins hebben verkerft, laten ze haar op een geringe oorzaak aan een paal of een ladder binden ende met scherpe rottingen op haar naakte lichaam zodanig slaan en geselen […][12]

> Le donnine dunque, in generale ma soprattutto a Batavia […] si fanno servire come delle principesse e alcune hanno a disposizione uno stuolo di schiavi e schiave che devono prestare loro attenzione notte e giorno come cani da guardia e servirle continuamente in un batter d'occhio, mentre loro stesse sono talmente pigre, che non alzerebbero un dito verso un qualsiasi oggetto, no, nemmeno toglierebbero un nonnulla da terra, anche se si trovasse accanto a loro, e per tale servizio chiamerebbero subito uno degli schiavi o delle schiave […] e se una di queste non si trova più nelle loro grazie, per qualsiasi motivo, anche minimo, la fa legare ad un palo o ad una scala e picchiare e flagellare con sottili strisce di cuoio [...]

Seguono altre orripilanti descrizioni. Chi legge di tali oscuri aspetti della vita nella società coloniale si pone forse lo stesso interrogativo che si pose Haafner:

> Is het de verandering van luchtgestel, die haar, van medelijdend en teêrhartig, zoo als zij zich hier trachten voor te doen, dáár in de ongevoeligste en wreedaardigste furien herschept? – Is het om de tijdverveling te ontvlieden, - of doet veeleer de nooit gekende, helaas volstrekte, oppermagt over menschelijke wezens haar duizelen en daarvan een misbruik maken? – Men zou hieruit moeten besluiten, dat deze wreedheid onafscheidelijk is van de zwakke die door der eene of andere oorzaak den sterken overwonnen heeft.[13]

> È il cambiamento climatico, che fa sì che loro che *da noi* cercano di apparire pietose e tenere, *di là* si tramutino in furie insensibilissime e crudelissime? – È per sfuggire alla noia della giornata, oppure perché il nuovo e, ahimè, totale potere su degli esseri umani fa loro girare la testa, e finiscono per abusarne? – Si dovrebbe concludere che la crudeltà è inscindibile dal debole che, per qualche motivo, ha sconfitto il forte.

Il livello sociale dei colonizzatori era basso. E le leggi che acconsentivano a tremende torture (compresa l'uccisione per impalamento descritta da Valentijn) potrebbero essere definite 'di quel tempo'. La società femminile dell'epoca nelle colonie olandesi, come risulta dall'analisi di Jean Gelman Taylor, era allora assai diversificata[14]. A differenza della colonizzazione in-

---

[12] R. NIEUWENHUYS (a cura di), *Wie verre reizen doet. Een keuze uit de Indisch-Nederlandse letterkunde van de compagniestijd tot 1870,* Amsterdam, Em. Querido, 1975, p.32.

[13] A. BIRNEY (a cura di), *Oost-Indische inkt*, cit., pp. 49-50.

[14] J. G. TAYLOR, *The Social World of Batavia. European and Eurasian in Dutch Asia*. Madison, Wisc., Univ. Press, 1983.

glese dell'India, dov'era rigorosamente obbligatorio rimanere europei e comportarsi come tali, i dirigenti della VOC (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*, 'Compagnia delle Indie Orientali'), temendo un'eventuale tendenza al rimpatrio che avrebbe potuto mandare a monte i loro sforzi, incoraggiavano i matrimoni con donne locali, decretando allo stesso tempo che il marito non potesse tornare nella madrepatria finché la moglie e i figli fossero stati ancora in vita. I discendenti maschi di queste unioni, essendo di sangue misto, non avrebbero fatto molta carriera nella VOC, mentre le figlie potevano trovare marito tra i nuovi arrivati dall'Europa, raggiungendo così uno *status* di alto livello. La ricchezza passava così nelle mani delle donne, dando origine a una società matrilineare con radici indigene. L'*élite* coloniale di Batavia, vero centro del potere, era tutta al femminile e il possesso di numerosi schiavi, abitudine indigena ripresa anche dai portoghesi, serviva a dimostrare la propria ricchezza. Più tardi, finita l'era della schiavitù, una famiglia che si rispettasse doveva continuare ad esibire il proprio benessere assumendo uno stuolo di servitori. Da questo substrato indigeno nasce anche il termine *indisch*. Nato per identificare usi e costumi della componente della società di 'sangue misto', si applicava a tutto ciò che avesse un tocco d'esotismo, e ancor oggi si utilizza per ciò che ricorda le Indie Olandesi ed è percepito come 'non puramente olandese': un termine ampiamente diffuso ma di assai difficile traduzione[15].

L'Ottocento: l'età dell'europeizzazione

L'Ottocento fu l'epoca della lenta europeizzazione, dapprima avviata durante il breve intermezzo inglese di Stamford Raffles (1811-1814/15), e poi dal governo dei Paesi Bassi del nuovo regno di Guglielmo I d'Orange, che governò le Indie Orientali con polso fermo e mirando al loro massimo sfruttamento. Le misure dettate dal re e dai vari governi conservatori erano soprattutto indirizzate a rimettere in sesto il bilancio del regno in Europa, impoverito dall'occupazione francese e sofferente a seguito della scissione del Belgio. Nelle Indie le solite cricche continuavano a dettar legge, ma lentamente iniziò a manifestarsi anche una corrente umanitaria d'ispirazione il-

[15] Sulla quasi intraducibilità del termine 'Indisch', cfr. F. PARIS, *"Indisch" un termine tradotto pericolosamente. Un mondo in una parola ne* L'anello della chiave *di Hella S. Haasse*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli – Sezione Germanica», N.S. XV, 1-2, 2005 pp. 383-394.

luministica che faceva scrivere a Haafner, in questo senso un precursore di Multatuli, la seguente dichiarazione:

> Ik verfoei en verafschuw alle onregtvaardigheid en wreedheid [....] Ik acht alle menschen van wat verve en Natie en Godsdienst zij ook mogen zijn, als mijne medemenschen en broeders. Wie hierin evenals ik denkt, die zal er zich niet aan stooren, maar integendeel met genoegen zien dat ik de onschuldige en onderdrukte *Indianen* verdedig en voorspreek en hunne tirannen met schande zoek te overladen[16].

> Odio e trovo disgustosa ogni ingiustizia e crudeltà […] Reputo tutti gli uomini, di qualsiasi colore, nazione e religione che siano, miei consimili e fratelli. Chi la pensa come me, non si sentirà disturbato da ciò, anzi vedrà con piacere che difendo gli abitanti delle Indie innocenti e oppressi e cerco di colmare di vergogna i loro tiranni.

Di una difesa ideologica da parte dei fratelli più misericordiosi ci sarebbe stato davvero bisogno. Da un lato crebbe, nel corso di tutto il secolo, il numero (e la problematica ad essi collegata) degli *indo*, di solito figli di madre indonesiana e spesso non riconosciuti dai padri olandesi, che non si vedevano offrire la possibilità di una vita dignitosa. Nasceva intanto anche la questione indigena, con la sofferenza della popolazione autoctona causata dalla politica di sopraffazione aggravata dalla famigerata legge del *Cultuurstelsel* ('Sistema delle Colture'), che obbligava gli agricoltori a specializzare le loro coltivazioni in prodotti indicati dall'alto (caffè, tè, tabacco), sacrificando a questo scopo un quinto della loro terra. Come conseguenza a Giava, isola tra le più fertili del mondo, si iniziò a patire la fame. Inoltre, per rafforzare il controllo sulla popolazione indigena, il governo riuscì a coinvolgere le antiche e altolocate famiglie indonesiane, adorate dalla gente comune, nella sua politica di sfruttamento. La connivenza delle famiglie nobili autoctone è un aspetto spinoso nella storia del paese, trattato anche da Multatuli nel *Max Havelaar*. Ed è questo il motivo per cui, negli anni Settanta del Novecento, la proiezione del film tratto dal romanzo, girato in Indonesia anche con i contributi indonesiani, venne vietata proprio in Indonesia. Il romanzo di Multatuli contribuì lentamente, col passare degli anni, ad un cambiamento complessivo della prospettiva olandese sul trattamento delle colonie, sfociato infine nell'*ethische koers* ('indirizzo etico') che portò intorno al 1900 a una tra-

[16] J. HAAFNER, *Lotgevallen op eene Reize van Madras over Tranquebaar naar het eiland Ceilon*, Haarlem, A. Loosjes, 1806, pp. III-IV.

sformazione della politica dei Paesi Bassi nei confronti dei territori d'oltremare.

Se ai diari di bordo del Seicento si deve molta dell'efficacia e del realismo che caratterizzano la letteratura coloniale delle origini, non può essere sottovalutata l'influenza di Multatuli sui suoi successivi sviluppi. La lingua sciolta, priva di prosopopea ed estranea allo stile ingessato, abituale all'epoca, che suona ancora oggi attuale, ha esercitato un'enorme influenza sulla naturalizzazione del linguaggio della prosa. Questo stile è nato grazie alla corrispondenza dello scrittore con la fidanzata, da cui era diviso a causa del lavoro: fra loro si sviluppò una corrispondenza in cui il futuro autore di *Max Havelaar* si esercitava nell'adottare un linguaggio diretto, colloquiale, incoraggiandola a fare altrettanto e assicurandole che sarebbe stato solo lui a leggerla:

> Schrijf mij toch of mijn manier van schrijven u bevalt; ik gooi alles door elkander, ik weet dat wel, het is omdat ik niet zozeer met u spreken als wel praten wil, met ernst ertussen. [...] Ik heb zo gaarne een blaadje van diverse datum met de invallende gedachten van de onderscheidene ogenblikken. Bekommer u er volstrekt niet over dat alles dan verward dooréén staat [...][17]

> Scrivetemi dunque se vi piace il mio modo di scrivere; mischio tutto, lo so, ma è perché non voglio usare un linguaggio aulico ma vorrei chiacchierare, inframmezzando spunti di serietà. […] Riceverei volentieri un qualche foglio con datazioni varie, su cui siano annotati dei pensieri che nei vari momenti vi vengono in mente. Non vi preoccupate che poi tutto risulti mischiato e ingarbugliato […]

Stilisticamente, tra gli autori successivi, chi seguì maggiormente le sue orme, in una produzione di romanzi ancor oggi percepiti come moderni, fu senza dubbio il giornalista P.A. Daum[18]. Nel 1879 arrivò a Giava, nella città di Semarang, come redattore di un giornale dell'opposizione di cui divenne poi direttore. Per garantire l'indipendenza dell'informazione, acquistò poi un giornale sull'orlo del fallimento, «Het Indisch Vaderland» («La Patria delle Indie»). Molti articoli del giornale, a causa della mancanza di fondi, venivano scritti o corretti dallo stesso Daum. Per attirare più lettori iniziò, nel 1883, la pubblicazione del *feuilleton* intitolato *Uit de suiker in de tabak* (*Dallo zucchero al tabacco*). A questo primo romanzo, a puntate, ne sarebbero seguiti altri nove. Poteva avvenire che alcune puntate venissero scritte

---

[17] MULTATULI, *Volledige werken*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1950-1995, 25 voll., VIII, p. 482. Lettera del 2 ottobre 1845.

[18] G. TERMORSHUIZEN, *P.A. Daum. Journalist en romancier van tempo doeloe*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1988.

all'ultimo momento, con inevitabili piccole incongruenze, nell'insieme tuttavia trascurabili. La scrittura di Daum si distingue per lo stile sciolto, i dialoghi e i personaggi di grande naturalezza e la visione realistica della società che lo circonda. Mette a nudo la società *indisch*, raccontando verità note a tutti ma perlopiù sottaciute. Il risultato è un quadro vivace di un mondo con le sue grandi famiglie, la loro ascesa, la loro rovina, i vari intrighi per conquistarsi una posizione di governo importante, la presenza sempre predominante delle donne *indisch*, le feste sontuose e gli oscuri retroscena, le *njai* (le concubine indigene), i casi di avvelenamento, la magia nera.

Daum è un discepolo di Zola, descrive la vita per come la vede, non giudica. Per lui siamo tutti soggetti alla natura che fa nascere, crescere, sviluppare e perire. Non c'è scampo in una qualsiasi eternità, la vita finisce con la morte. Nelle ultime righe del romanzo *Uit de suiker in de tabak* non c'è spazio per la speranza, solo per la malinconia e la rassegnazione:

> Maar als ik zoo 's middags onder 'n kop thee van mijn voorgalerij naar beneden zie over de eindelooze sawahs, die er thans worden bearbeid, dan krijg ik wel eens een naar gevoel van verlatenheid, en denk ik, hoe weinig er noodig is om een menschenleven doelloos te maken.[19]

> Ma quando, il pomeriggio, prendo un tè e il mio sguardo segue, dal portico davanti casa, le infinite *sawah* [praterie] che ora vi vengono coltivate, alle volte mi coglie un opprimente sentimento di solitudine e penso quanto poco serva per rendere senza scopo la vita di un uomo.

Il Novecento: l''indirizzo etico'

Mentre Daum offre delle splendide istantanee della società *indisch*, Louis Couperus[20], nella sua descrizione di un ambiente paragonabile – ma socialmente più elevato – scava in profondità, e la letteratura coloniale deve a lui la prima analisi tesa a comprendere l'indole del popolo nativo. Couperus, autore cosmopolita, era nato nei Paesi Bassi, a L'Aja, da una delle tradizionali famiglie *indisch* che avevano stretti legami con l'ambiente amministrativo coloniale. Trascorse molti anni nel sud dell'Europa (nella Riviera francese e in Italia[21]), ma non abbandonò le radici nelle Indie Olandesi, dove aveva vis-

---

[19] P.A. DAUM, *Uit de suiker in de tabak*, 's-Gravenhage, Thomas & Eras, 1977, p. 338.

[20] F. BASTET, *Louis Couperus. Een biografie*, Amsterdam, E.M. Querido, 1987. In italiano, cfr. G. VAN WOUDENBERG, *Louis Couperus. Invito alla lettura*, Roma, Istituto Olandese, 1974.

[21] Cfr. J.E. KOCH, *Met Couperus in Rome*, Roma, Apeiron, 1993; EAD., *Zingende lijnen, gebeeldhouwde impressies. L. Couperus*, Reisimpressies *(1894)*, Louis Couperus Genootschap, Leiden 1995

suto, dai nove ai quindici anni, il periodo più felice della gioventù, e dove durante un lungo soggiorno nel periodo più fecondo della sua attività letteraria scrisse il suo unico romanzo di ambientazione orientale, *De stille kracht* (1900, *Il potere occulto*)[22]. La trama, alquanto complessa, ruota attorno all'alto funzionario Van Oudyck, che nella sua qualità di 'residente' rappresenta il governo olandese. Uomo semplice, tutto d'un pezzo, lavoratore pragmatico, Van Oudyck incarna il tipo dell''olandese'. Non si rende conto che nell'ambito famigliare è circondato da tensioni perverse: la sua moglie *indisch*, Léonie, sensuale e indifferente[23], si circonda di giovani amanti altrettanto sensuali e indifferenti, tra cui addirittura il figliastro Theo. In questo mondo ambiguo si aggira anche la losca figura di un *indo*, Si-Oudyck, probabile figlio illegittimo di Van Oudyck, un buono a nulla che verosimilmente è il mittente delle lettere anonime che costui riceve.

Sul piano lavorativo, il Residente deve affrontare la gestione dei rapporti con l'antica, e un tempo gloriosa, famiglia Adriningrat che da sempre collabora con le forze governative olandesi. Dopo il decesso del vecchio padre, lo stimato Pangéran, si trova ad avere a che fare con i figli, meno accondiscendenti. Il primo, Soenario, bello ed enigmatico come un burattino *wayang*, fa il reggente a Laboewangi, l'altro, mai indicato per nome, dell'attiguo Ngadjiwa. Ed è con quest'ultimo che inizia il dramma: costui, un accanito giocatore, dopo una astronomica perdita al gioco si ubriaca, diventa agressivo e finisce, il giorno successivo, con l'insolentire il residente. Van Oudyck lo fa revocare: un colpo di grazia alla vecchia famiglia, già alquanto degradata per via della smania del gioco anche della vedova del defunto Pangéran. Il fratello Soenario si vendica come può. Van Oudyck deve prima evitare una rivolta, poi fronteggiare gli strani fenomeni che iniziano a verificarsi nella sua residenza: piogge di pietre di origine inspiegabile, bicchieri che si rompono nelle mani, bibite chiare che ad un tratto si offuscano. Ancora più spaventoso è l'evento che colpisce la moglie: dopo il tramonto, nel bagno separato dalla casa padronale dove si sta lavando, sul suo corpo nudo iniziano a cadere schizzi di liquido rosso che la terrorizzano.

(Couperus Cahier I); EAD., *Het Zuiden in Couperus'* Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan, «Literatuur», XIII, 2, 1996, pp. 95-103.

[22] L. COUPERUS, *De stille kracht,* Utrecht/Antwerpen, L.J. Veen, 1989; in inglese, con prefazione: *The Hidden Force,* trad. A. TEXEIRA DE MATTOS, intr. E.M. BEEKMAN, London, Quartet Books Ltd., 1992.

[23] Uno studio su questa ed altre figure di donne *indisch* dal potere distruttivo è: F. TERRENATO, *Ongrijpbare vrouwen in het Oosten: binnen en buiten het koloniale en genderperspectief,* Negende bijeenkomst van docenten in de Neerlandistiek in Zuid-Europa, Israël en Turkije, Napels 17-18 maart 2008, Napoli, Loffredo, 2008, pp. 141-152.

Van Oudyck non si scompone, tiene duro. Intima al reggente – da lui considerato il colpevole – di far cessare questi fenomeni: torna la calma, ma è solo apparente. Van Oudyck inizia a dubitare della moglie e alla fine i due si separano. Col passare del tempo, questo orgoglioso europeo diviene l'ombra di se stesso. Alla fine, solo, rifugiato in una località anonima nell'entroterra di Giava, riflette sul potere occulto che l'ha travolto, ma il suo pensiero va ben oltre i fenomeni soprannaturali. Giunge, infatti, alla conclusione che il dominio olandese sulla colonia è un'illusione, che la docilità dei nativi è solo apparente, che le antiche e misteriose forze del mondo orientale sono impenetrabili e incontrollabili da parte dello spirito razionale olandese. Tra la madrepatria e la colonia non esiste possibile fusione o punto di contatto. Alle soglie del Novecento, in un periodo in cui il potere olandese nelle Indie sembra definitivamente stabilizzato, questa profezia sulla sua fine è il frutto della lucida visione intellettuale di Couperus.

Intanto, sempre all'inizio del Novecento, l'atteggiamento della madrepatria nei confronti delle proprie colonie va mutando. Le prime avvisaglie risalgono al 1899 quando, in un articolo della rivista «De Gids» dal titolo *Een eereschuld* (*Un debito d'onore*)[24], C.Th. van Deventer mette in evidenza lo scarto fra le enormi somme ricavate dalla colonia e il poco che, in cambio, veniva restituito alle Indie Olandesi. La situazione economica dei Paesi Bassi, ora più florida, è in grado di sostenere una riforma. Nel 1901, la giovane regina Guglielmina promette ufficialmente più attenzione per il benessere della colonia e il governo vara quell'indirizzo etico nella politica coloniale che avrebbe garantito più scuole (comunque sempre poche), più ospedali, più infrastrutture nei territori d'oltremare. Il numero delle aziende aumenta e finalmente viene concesso anche ai semplici lavoratori, e non solo agli alti funzionari, di far venire le donne dall'Europa, magari con un matrimonio per procura.

Tale decisione accelerò l'europeizzazione nella colonia. Una delle conseguenze fu il declassamento delle *njai*, un processo non indolore, né per la stessa *njai* (già in Daum si legge di come una *njai* cacciata avveleni la moglie europea del suo padrone)[25], né per la moglie ufficiale che si trovava ad affrontare in solitudine situazioni spinose, divisa tra i propri figli e quelli preesistenti del marito, riconosciuti o meno. Questi temi riempiono molti romanzi dell'epoca. La letteratura *indisch* acquista in questo periodo un numero crescente di mogli-scrittrici, appena arrivate dalla madrepatria, che rac-

[24] «De Gids», 1999 II, pp. 205-257.

[25] P.A. DAUM, *Pil nummer elf* , Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1981.

contano le esperienze e le impressioni nella colonia. Carry van Bruggen e Annie Salomons nei loro scritti si mostrano curiose e disponibili nei confronti del personale locale; tuttavia, rimaste per breve tempo nella colonia, conquisteranno poi con altre opere una maggiore notorietà nei Paesi Bassi. Augusta de Wit, nata a Sumatra, è un'adepta a pieno titolo dell'indirizzo etico, soprattutto nella famosa novella *Orpheus in de dessa* (1903, *Orfeo nella dessa*[26]). Il protagonista, Bake, ingegnere in uno zuccherificio, nutre una sincera amicizia per un ragazzo storpio indonesiano, Si-Benkok, le cui melodie suonate col flauto lo incantano. Ma Bake ha anche la responsabilità della conduzione della fabbrica. Scoperti dei furti di bufali, si apposta e spara al ladro, scoprendo troppo tardi che si tratta proprio di Si-Benkok che, con le sue ultime parole, gli spiega: «Ik ben een al-te-arm mensch…» («sono troppo, troppo povero…», p. 149). Bake si rende conto che, quando il ragazzo aveva bisogno di aiuto, si era completamente dimenticato di lui:

> De hebzucht, de haat, de wreedheid, waarmee hij den dief van zijn rijkdommen had nagejaagd, waren vervlogen als een kwade roes. Zijn slachtoffer lag voor hem. En hij voelde onduidelijk en diep dat hij in dat arme wezen ook zichzelven kwaad had gedaan, – kwaad dat in der eeuwigheid niet meer goedgemaakt kon worden. (p.143)

> L'avidità, l'odio, la crudeltà con cui aveva inseguito il ladro della sua ricchezza, erano svaniti come una brutta sbornia. La sua vittima giaceva davanti a lui. E sentì in modo indefinito e profondo che, in questo povero essere, aveva fatto anche del male a se stesso – un male a cui non avrebbe potuto porre rimedio per l'eternità.

Anche Madelon Székely-Lulofs[27] era nata in Indonesia e conosceva da vicino la vita nelle grandi piantagioni di Deli, nell'isola di Sumatra, con la loro scala gerarchica: la direzione, gli assistenti, i contrattanti – provenienti da Giava, dalla Cina, da Ceylon – in condizioni di semischiavitù. Col suo primo romanzo, *Rubber* (1931, *Caucciù*)[28], imperniato sulla società coloniale

---

[26] A. DE WIT, *Orpheus in de dessa*, Amsterdam, P.N. van Kampen & Zn, s.d.. Dessa: villaggio indigeno.

[27] F. OKKER, *Tumult. Het levensverhaal van Madelon Székely-Lulofs*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2008.

[28] M.H. SZÉKELY-LULOFS, *Rubber. Roman uit Deli,* intr. C. VAN DEN WIJGAARD, Schoorl, Conserve, 1992. Sul romanzo e sul film che ne venne tratto, cfr. J. KOCH, Rubber *negli anni Trenta: il romanzo, il film. Il film* Rubber *(1936) alla luce della ricezione nei Paesi Bassi e nelle Indie Olandesi del romanzo coloniale* Rubber *(1931) di M.H. Székely-Lulofs* in *PERSEMBAHAN. Studi in onore di Luigi Santa Maria*, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, Series Minor LIII, Napoli, 1998, pp. 145-165.

della piantagione, raggiunse una notorietà pressoché mondiale. Non venne invece apprezzata particolarmente nella colonia stessa, poiché, con la sua penna fresca, veloce e ingenua, ne aveva dato un ritratto impietoso.

Fu la più diffusa scolarizzazione che consentì alla giovane indonesiana Kartini di divenire scrittrice. La scuola olandese era frequentata dalle classi elevate indonesiane e il padre di Kartini, un *prijaji*, membro della nobiltà, aveva permesso alla figlia di frequentarla fino alle elementari. Poi, seguendo le antiche regole della casta (l'*adat*), Kartini rimanse chiusa per anni dentro le mura di casa in attesa del marito che sarebbe stato selezionato per lei. La clausura fu l'occasione per Kartini di esprimere le sue capacità comunicative: leggeva, collaborava ad una rivista femminile olandese, scambiava lettere con una giovane donna nei Paesi Bassi e tante ne scriveva agli amici dell'*ethische koers*, fra cui Van Deventer e J.H. Abendanon. Nelle lettere, Kartini racconta del piano del governo di istituire, per le figlie del patriziato indonesiano, un corso per insegnanti, e delle tante difficoltà che incontra. I capi indigeni riusciranno infatti a bloccare l'iniziativa:

> Helaas! Onze vrees blijkt gegrond te zijn; er zal van dat prachtige regeeringsplan, waar we zoveel van verwachten, niets komen, daar de meeste Inlandsche hoofden, wier advies in deze gevraagd werd, er zich tegen verklaarden, aangezien 't tegen de adat strijdt, dat meisjes buitenshuis opleiding ontvangen. Adieu illusies! Adieu gouden toekomstdroomen![29]

> Purtroppo! Il nostro timore appare fondato; questo bellissimo piano del governo da cui ci aspettiamo tanto, non sarà effettuato, perché la maggior parte dei capi indigeni, ai quali era stato richiesto un giudizio su quelle proposte, si sono opposti perché è contrario all'*adat* che le ragazze ricevano un'istruzione al di fuori della propria casa. Addio illusioni! Addio sogni di un futuro più roseo!

I sogni di Kartini – di una permanenza in Olanda e di studiare medicina o altro a Batavia, con lo scopo di diffondere poi le sue conoscenze ad altre donne – non si realizzarono. A ventiquattro anni si sposò con un marito aperto e comprensivo, ma non sopravvisse di molto alla nascita del figlio. Il carattere forte emerge dalle lettere che, dopo la morte, Abendanon raccolse, facendone una cernita. Roekmini, una delle sorelle di Kartini, continuò la

[29] J.H. ABENDANON (a cura di), *Door duisternis tot licht. Gedachten over en voor het Javaansche volk van wijlen Raden Adjeng KARTINI*, 's-Gravenhage, N.V. Electr. Drukkerij Luctor et Emergo, 1923, p.111.

sua opera, istituendo scuole per ragazze indonesiane. Oggi Kartini è un'icona nazionale.

Un altro effetto della scolarizzazione fu una conoscenza migliore della storia dei Paesi Bassi. Dirà successivamente Sukarno che i giovani intellettuali indonesiani furono influenzati dalla consapevolezza che la nazione olandese fosse nata grazie ad una rivoluzione contro un dominatore straniero: un incoraggiamento che li portò a unirsi, prima con lo scopo di ottenere dal governo olandese una maggiore partecipazione nel governo, poi con l'intenzione di lottare per un libero stato d'Indonesia. Scrittrice pienamente coinvolta in questi fermenti fu Beb Vuyk. Viveva isolata dal mondo bianco a Buru, un'isola nelle Molucche di cui parla in *Het laatste huis van de wereld* (1939, *L'ultima casa del mondo*), che racconta di una vita libera, di un godimento infinito, anche se sullo sfondo aleggia la minaccia della morte. In *Gerucht en geweld* (1959, *Rumore e violenza*) racconterà invece l'espereinza dell'occupazione giapponese, delle torture, del campo d'internamento e anche della successiva rivoluzione indonesiana da lei condivisa pur non accettandone le violenze e gli 'inutili' assassinii.

Le Indie Olandesi avevano tutt'altro aspetto per un autore come Willem Walraven. Aveva sposato Itih, una donna indonesiana. Il matrimonio significò per lei l'esclusione dal gruppo familiare indigeno di provenienza, mentre lui subì l'allontanamento dal mondo bianco 'per bene'. Era venuto nelle Indie Olandesi come soldato, per divenire poi giornalista *free-lance* del giornale «De Indische Courant» («Il Corriere delle Indie») di Surabaia. Alla fine degli anni Trenta fu scoperto da Edgar du Perron, critico, poeta e romanziere, che lo mise subito in contatto con le personalità della cultura di sua conoscenza: Rob Nieuwenhuys che scriverà la prima letteratura delle Indie Olandesi, Beb Vuyk, e D.M.G. Koch, della rivista socialista «Kritiek en Opbouw» («Critica e Costruzione») di cui Walraven divenne un collaboratore, come pure, nel 1941, della nuova rivista «De Fakkel» («La fiaccola»). A questi ultimi anni risalgono le sue poche novelle, tra cui l'apprezzata *De clan* (*Il clan*), ma la sua presenza nella letteratura delle Indie Olandesi è dovuta soprattutto alle lettere scritte agli amici e alla famiglia, lettere in cui, da nevrotico nostalgico qual è, si racconta mettendo a nudo tutto il suo rancore. Ne rimasero tante da riempire, nel 1966, una raccolta di quasi 900 pagine[30].

---

[30] W. WALRAVEN, *Brieven Aan familie en vrienden 1919-1941,* Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1966. Cfr. F. OKKER, *Dirksland tussen de doerians. Een biografie van Willem Walraven*, Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2000.

Un posto speciale nella letteratura coloniale è ricoperto da *Het land van herkomst* (1935, *Il paese d'origine*) di Du Perron[31], una delle figure centrali della letteratura nederlandese del periodo tra le due guerre mondiali, redattore insieme a Menno ter Braak della rivista «Forum» (1932-1935), che tanto segnò la riflessione sulla letteratura e sul ruolo dell'intellettuale negli anni Trenta. *Het land van herkomst* è scritto a capitoli alternati: da un lato si svolge nell'oggi, a Parigi – dove l'autore sta vivendo da alcuni anni con la nuova moglie Jane –, dall'altro nelle Indie Olandesi – dove Du Perron era nato e aveva vissuto fino alla fine della Prima Guerra Mondiale. Nei capitoli coloniali presenta un ampio racconto della sua vita. Inizia con gli avi, passa per i genitori e poi parla di sé: le sue bambinaie, poi la scuola, lo sport, gli amici, il lavoro al *Bataviaas Museum* dov'era stato assunto grazie al suo interesse per l'archeologia delle Indie, e infine la partenza per l'Europa con i genitori. Quando il libro uscì, la critica espresse forti perplessità, non essendo disposta ad accettare il testo come 'romanzo', e giudicandolo piuttosto un'autobiografia. L'autore sosteneva però che parecchi dettagli del volume erano frutto della sua fantasia e un collega solidale, Simon Vestdijk, diede a questo libro la bella definizione di 'anti-romanzo'[32], mentre lo stesso Du Perron si appellava al *Max Havelaar*, strutturalmente paragonabile al suo testo per il doppio *setting*, a capitoli alterni, nelle Indie e in Europa, e la matrice autobiografica.

Il Dopoguerra: la ricerca dell'identità e delle radici

Oggi, il problema di una classificazione basata sulla quantità di 'libera immaginazione' in un testo è largamente superato: Du Perron aveva fatto semplicemente ciò che intendeva fare, cioè raccontarsi a Jane, la donna della sua vita. Ma va detto che una tale intenzione nasceva anche da altre motivazioni. Il romanzo ci presenta un uomo che dopo aver vissuto una vita di sole, di colori forti, di natura rigogliosa, agiata anche dal punto di vista finanziario, piena di amicizie con bianchi e *indo*, si era trovato poi, ancora relativamente giovane, nella fredda Europa, in una situazione di disagio emotivo ed economico. Il protagonista de *Il paese d'origine* va in cerca delle proprie radici, della propria identità: ciò lo rende il precursore dei tanti testi usciti nei

---

[31] K. SNOEK, *De Indische jaren van E. du Perron,* Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1990; ID., *E. du Perron. Het leven van een smalle mens*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2005.

[32] 'Du Perrons grote anti-roman', «Lier en lancet» , Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1939, pp. 381-405.

Paesi Bassi del dopoguerra, scritti dai cosiddetti 'rimpatriati'. Dopo l'occupazione giapponese e la successiva rivoluzione indonesiana, un considerevole numero di abitanti delle colonie rientrò nella madrepatria. Per alcuni era un vero ritorno, mentre altri, i bianchi nati in Indonesia, gli *indo* o gli indonesiani (spesso ex-militari) vennero accolti come profughi. Erano comunque tutte famiglie strettamente legate al passato coloniale. Nei primi decenni, le loro memorie venivano lette preferibilmente da chi condivideva le stesse radici, dando vita alla letteratura postcoloniale, quella del ricordo, della rivalutazione, che poi conquistò un pubblico sempre più vasto.

Accanto alle storie raccontate con leggera autoironia dal funzionario governativo A. Alberts, per esempio nella sua prima raccolta di storie *De eilanden* (1952, *Le isole*)[33], troviamo un filone di romanzi e novelle di maggiore impatto emotivo, segnati da una rivalutazione della vita di un tempo, accompagnata dalla riflessione sul successivo sviluppo della personalità dei protagonisti. In *Oeroeg* (1948, *Il lago degli spiriti*, 1992) di Hella Haasse[34] e *Elias in Batavia en in Jakarta* (1977, *Elia a Batavia e Giakarta*) di Margareta Ferguson[35], l'educazione ricevuta dai padri sembra ridursi alla preoccupazione che la famigliola bianca non si degradi socialmente. Tra i figli e i loro amici indigeni c'è comunque un abisso incolmabile: della 'questione indonesiana', della consapevolezza di ciò che si prepara, i ragazzi olandesi delle colonie, chiusi in un vuoto pneumatico, non sono affatto informati. E così, nella novella di Haasse, il bianco non riuscirà a conservare la vecchia amicizia con il ragazzo indonesiano che parteciperà alla rivoluzione, mentre Elias, il protagonista del romanzo di Ferguson, capirà il mondo che l'ha sempre circondato solo quando è ormai in disfacimento, durante la prigionia in un campo d'internamento giapponese, attraverso la lettura del testo difensivo di Sukarno *Indonesia klaagt aan* (1930, *L'Indonesia denuncia*), tenuto a Bandung dove era processato per istigazione contro le autorità.

Il contatto con il mondo indigeno, ove possibile, risulta davvero una chiave di lettura privilegiata della realtà e una fonte inesauribile di ispirazione, come leggiamo in *Nog pas gisteren* (1951, *Solo ieri*) di Maria Dermoût[36],

---

[33] A. ALBERTS, *De eilanden*, Amsterdam, Van Oorschot, 1952.

[34] Di Hella Haasse Iperborea ha pubblicato quasi per intero l'opera romanzesca in traduzione italiana, fra cui il romanzo di successo *Sleuteloog* (2002): H. HAASSE, *L'anello della chiave*, trad. F. PARIS, Milano, Iperborea, 2006.

[35] M. FERGUSON, *Elias in Batavia en Jakarta*,'s-Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar,1977.

[36] K. FRERIKS, *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*, Amsterdam, E.M. Querido, 2000.

autrice del capolavoro *De tienduizend dingen* (1952, *Le diecimila cose*)[37]. In *Nog pas gisteren* la piccola Riek esce dalla finestra all'insaputa dei genitori e passa molte ore notturne ad ascoltare le storie locali del guardiano indonesiano, storie della sua vita e quella degli altri: della bambinaia, della cuoca, dell'altro guardiano e anche quella del pastore che ha portato il figlio lontano, dai nonni, perché il sultano lo vorrebbe comprare.

> 'Waarom?' vroeg Riek. 'Heeft de sultan dan geen kinderen?'
> 'Jawel, honderd en tien kinderen heeft de sultan, maar zo'n mooi jongetje wil hij altijd wel kopen.' 'Waarom, als hij er al zoveel heeft?'
> 'Zomaar, om mee te spelen.' (p.16)

> 'Perché?' chiese Riek, 'Il sultano non ha dei figli suoi?'
> 'Ma sì, il sultano ha centodieci figli, ma un bambino tanto bello lo vorrebbe sempre comprare'.
> 'Ma perché, se già ne ha tanti?'
> 'Così, per giocare con lui'.

Riek, *alter ego* della scrittrice, ricaverà una profonda, duratura impressione dall'amicizia con un anziano signore studioso dei profondi segreti dell'enigmatico mondo indonesiano. In *Het lied van de waarheid* (1997, *Il canto della verità*) di Helga Ruebsamen[38], la vivace fantasia di una ragazza, figlia di una madre *indisch*, nutrita anche dalle storie dei servitori di casa, la trasporta in un mondo di fantasia. Anche nell'ultimo romanzo *indisch* di Hella Haasse, *Sleuteloog* (2002, *L'anello della chiave,* 2006[39]), i ricordi ricreano un mondo in cui la protagonista, un'anziana donna olandese, capirà solo dalla sua ormai lontana prospettiva gli avvenimenti che una volta la riguardavano.

Indische duinen (1994, *Le dune delle Indie,* 1996) di Adriaan van Dis, è un romanzo che affronta il disagio del rientro nella madrepatria: un ragazzo proveniente dalle Indie vive l'Olanda del dopoguerra sotto la pressione di un padre reso nevrotico dalle esperienze di militare e prigioniero durante la guerra. Sulle reazioni psicologiche all'esperienza bellica nelle Indie Olandesi si costruisce anche la vicenda del discusso romanzo di Jeroen Brouwers *Bezonken rood* (1980, *Rosso decantato*) in cui il ricordo di un'infanzia vissuta nel campo d'internamento giapponese segna la problematica relazione con il mondo circostante del protagonista ormai adulto. La dura realtà di questi

---

[37] M. DERMOÛT, *Verzameld werk,* Amsterdam, Em. Querido, 1990 (*Nog pas gisteren*: pp. 7-85; *De tienduizend dingen*, pp. 119-298).

[38] H. RUEBSAMEN, *Het lied en de waarheid,* Amsterdam-Antwerpen, Contact, 1998.

[39] H. HAASSE, *L'anello della chiave*, cit.

famigerati campi rivive anche nei numerosi diari nati in quelle circostanze, custoditi nelle famiglie e raccolti dal *Nederlands Instituut voor Oorlogs Documentatie* (Istituto olandese di documentazione sulla guerra) come testimonianza di raro valore per gli studi sulla materia[40] .

E concludiamo con i ricordi degli *indo*, oggi in Olanda un numero consistente (mezzo milione circa, secondo le stime). Dal Seicento in poi formarono un gruppo sociale del tutto emarginato a cui veniva impedito ogni miglioramento culturale e intellettuale e, ancora nel primo Novecento, vivevano in una situazione di immobilismo sociale, con scarse possibilità di sviluppo. Dalle raccolte di racconti *Tjies* (1955) e *Tjoek* (1960) di J.J. Boon, scritte sotto lo pseudonimo di Vincent Mahieu [41], si deduce che la vita del sottoproletariato *indo* in una borgata di Batavia, tagliata fuori dalla società 'per bene', era dura e povera, anche se brulicante di vita autentica. Ragazzi scalzi e malvestiti si arrampicano sugli alberi, nuotano nel fiume, pescano, camminano sui trampoli, fabbricano aquiloni, giocano con le biglie, rubano la frutta, duellano con le fionde, esplorano il bosco, sanno individuare le orme degli animali per cacciarli: sono giovani autodidatti nella scuola del coraggio[42]. Lo stesso autore, sotto lo pseudonimo di Tjalie Robinson, si è impegnato nei Paesi Bassi per accrescere l'autostima degli *indo* attraverso numerose iniziative, tra cui la rivista *Tong tong* (più tardi *Moesson*) in cui invitava i lettori a inviare contributi in *petjo*, creolo di nederlandese malese e giavanese, al quale ha cercato di dare dignità. Un suggello al grande ritorno alle radici, infine, è costituito dal recente studio di Reggie Baay, *De njai* (2008, *La njai*), che approfondisce ulteriormente gli studi di Jean Gelman Taylor.

La letteratura postcoloniale, che rappresenta una riflessione sulla propria identità di chi ha vissuto nelle Indie Olandesi, coinvolge quindi ormai anche la seconda generazione di famiglie sempre rimaste 'biculturali'. Il filone è oggi più vivo che mai. Come sostiene Pamela Pattynama[43], appoggiandosi

---

[40] Il *Nederlands Instituut voor Oorlogs Documentatie*, istituzione che raccoglie e studia i documenti che riguardano la Seconda Guerra Mondiale, occupandosi anche delle vicende avvenute nelle Indie Olandesi.

[41] V. MAHIEU, *Verzameld werk,* Amsterdam, Em. Querido, 1992. Cfr. W. WILLEMS, *Tjalie Robinson. Biografie van een Indo-schrijver*, Amsterdam, Bert Bakker, 2008; J.E. KOCH, *Geest of beest, dierenliefde in Nederlands-Indië. Vincent Mahieus bundel* Tjies *(1958)* in P. JANSSENS (a cura di), *Nederlandse Taal-, Vertaal- en Letterkunde 8,* Thessaloniki, Publish City, 2008, pp. 96-110.

[42] Cfr. J.E. KOCH, *Opgroeien in Nederlands-Indië: identiteit* in J. E. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse Taal-Vertaal- en Letterkunde 9,* cit., pp. 155-173.

[43] P. PATTYNAMA, *Het heden is de toekomst van het verleden. Indië als plaats van herinnering* in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 2009-2010*, Leiden, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 2011, pp. 51-63. Cfr. anche P. VAN ZONNEVELD, *Max Havelaar op school. De toekomst van het Indisch Literair erfgoed* in *ivi,* pp. 36-40.

agli studi della memoria e postcoloniali, la letteratura 'indisch' fa sempre più parte della memoria collettiva. Un diario come quello di Bontekoe, nel 1800 già ristampato almeno ottanta volte, ha conosciuto ancora nel ventesimo secolo decine di ristampe e traduzioni, è stato rielaborato per ragazzi ed è tornato sul video. La novella *Oeroeg*, pubblicata mentre la pace tra l'Olanda e l'Indonesia non era ancora siglata, viene ristampata a tutt'oggi ed è addirittura considerata *nationaal cultureel erfgoed* ('patrimonio culturale nazionale'). La letteratura coloniale, una storia conclusa? Parrebbe proprio di no. Ma ci vorrà forse un'altra generazione per verificare se essa possa sopravvivere, quando e se la letteratura '(ex)-coloniale olandese' si sarà mischiata con le varie altre letterature di un mondo globalizzato e/o con le impressioni e le memorie di altri nuovi olandesi.

Fig. 1. Dr. H.P.N. Muller in viaggio in Asia (1906-1909), fotografato nelle Indie Olandesi, 1907 (Provincial Archives of the Orange Free State, Bloemfontein, South Africa, Collection Dr. Hendrik Muller).

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

K. ABDOLAH, *Spijkerschrift*, Breda, De Geus, 2000.

–, *Scrittura cuneiforme*, trad. e postf. E. SVALUTO MOREOLO, Milano, Iperborea, 2003.

A. ALBERTS, *De eilanden*, Amsterdam, Van Oorschot, 1952.

A. ALCIATO, *Il libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e 1534*, M. GABRIELE (a cura di), Milano, Adelphi, 2009.

ANONIMO, *'t Amsterdamsch hoerdom*, 1681.

–, *De wandelende dukaat*. Amsterdam, T. ten Hoorn, 1682.

–, *Het wonderlyk Leven en de dappere oorlogs-daden van de kloekmoedige land en zee-heldin. Warachtige Geschiedenis*, Leiden, Jan Pottebol, ca. 1700.

–, *De Middelburgsche avanturier. Of het leven van een burger persoon* […], Amsterdam, Steven van Esveldt, 1760.

–, *Beatrijs*, G. KAZEMIER (a cura di), Zutphen, N.V.W.J. Thieme & Cie, 1971.

–, *De Belydenis van een Lichtmis*, A.N.W. VAN DER PLANK (a cura di), Deventer, Sub Rosa, 1982.

–, *De Amsterdamsche Lichtmis of Zoldaat van Fortuin*, B. POL (a cura di), Muiderberg, Coutinho, 1983.

–, *Wonderlicke avontuer van twee goelieven*, E.K. GROOTES ET AL. (a cura di), Muiderberg, Coutinho, 1984.

–, *De Engelsche vrouwlyke Robinson, of de zeldzame gevallen van Charlotte*, A.N.W. VAN DER PLANK (a cura di), Deventer, Sub Rosa, 1985.

–, *La veritiera e meravigliosa storia di Mariken van Nieumeghen*, F. FERRARI (a cura di), Torino, Lindau, 1991.

–, *Storia di re Carlo e di Elegast*, F. FERRARI (a cura di), Torino, Lindau, 1994.

–, *D'Openhertige Juffrouw of D'Ontdekte Geveinsdheid*, J. KLOEK-I. LEEMANS-W. MIJNHARDT (a cura di), Leiden, Astraea, 1998.

–, *Un'artistica rappresentazione di Esmoreit, figlio del re di Sicilia*, F. FERRARI (a cura di), Trento, Università di Trento, 2001.

–, *Reynaert in tweevoud. Deel I: Van de vos Reynaerde; Deel II: Reynaerts Historie*, A. BOUWMAN-B. BESAMUSCA-P. WACKERS (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2002, 2 voll.

–, *Biatrîs, la perle de poesie flamande medievâl*, trad. Ğ. FAGGIN, Udin, Clape Culturâl Acuilee 2002.

–, *Beatrijs. La leggenda della sacrestana. Un miracolo mariano in medio nederlandese*, L. FERRINI (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 2004.

–, *De openhartige juffrouw. Erotische verhalen uit de Verlichting*, H. VAN DER VEGT (a cura di), intr. A. JONGSTRA, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2009.

–, *De Leidsche straat-schender*, R. VAN VLIET (a cura di), Zoeterwoude, Astraea, 2010.

G.M. ANSELMI ET AL. (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, Rizzoli, 2004.

TH. ASSELIJN, *Op- en ondergang van Mas Anjello, of Napelse beroerte (voorgevallen in 't jaar 1647)*, M. MEIJER DREES (a cura di), Amsterdam AUP, 1994.

–, *Ascesa o crollo di Mas Anjello o La rivolta di Napoli di Thomas Asselyn*, trad. A. PETERS in AA.VV., *Masaniello nella drammaturgia europea e nella iconografia del suo secolo*, Napoli, Macchiaroli, 1998, pp. 185-217.

BALDUINUS IUVENIS, *Reynardus vulpes. De Latijnse Reinaert-vertaling*, R.B.C. HUYGENS (a cura di), Zwolle, Tjeenk Willink, 1968.

J. BARCLAY, *Argenis*, M. RILEY-D. PRITCHARD HUBER (a cura di), Assen, Van Gorcum, 2004.

E. BEKKER, wed. Ds. WOLFF-A. DEKEN, *Historie van Mejuffrouw Cornelia Wildschut; of, de gevolgen der opvoeding*, 's Graavenhaage, Isaac van Cleef, 1793-1796, 6 voll.

–, *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, P.J. BUIJNSTERS (a cura di), Den Haag, Martinus Nijhoff, 1980, 2 voll.

–, *Briefwisseling*, P.J. BUIJNSTERS (a cura di), Utrecht, HES, 1987.

–, *De historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2005 (28ª ristampa).

A. BENALI, *De langverwachte*, Amsterdam, Vassallucci, 2002.

–, *La lunga attesa*, trad. C. DI PALERMO, Roma, Fazi, 2005.

A. BIJNS, *'t is al vrouwenwerk*, H. PLEIJ (a cura di), Amsterdam, Querido, 1987.

W. BILDERDIJK, *Het treurspel. Verhandeling* , 's Gravenhage, 1808.

–, *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*, Tweede Deel, Rotterdam, 1821.

–, *De kunst der poëzy*, W. VAN DEN BERG-J.J. KLOEK (a cura di), Amsterdam, Prometheus, 1995.

A. BIRNEY (a cura di), *Oost-Indische inkt. 400 jaar Indië in de Nederlandse letteren*, Amsterdam/Antwerpen, Contact, 2009.

W.Y. BONTEKOE, *Het journaal van Bontekoe*, rielab. TH. ROSENBOOM, intr. V. ROEPER, Amsterdam, Atheneum- Polak & van Gennep, 2001.

K. BOON, *Tooneel-poëzy*, Delft, R. Boitet, 1730.

H. BOUAZZA, *De voeten van Abdullah*, Amsterdam, Arena, 1996.

–, *Een beer in bontjas. Autobiografische beschouwingen*, Amsterdam, Prometheus, 2001.

–, *Spotvogel*, Amsterdam, Prometehus, 2009.
K. BOUDOU, *Il paradiso della cotoletta*, trad. F. PARIS, Milano, Garzanti, 2004.
F. BORDEWIJK, *Blocchi*, A. GNOLI-F. VOLPI (a cura di), trad. C. PIETROBELLI, Milano, Bompiani, 2002.
G.A. BREDERO, *Groot Lied-Boeck*, G. STUIVELING (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink-Noorduijn, 1975.
–, *Scheyn-heylig*, E.K. GROOTES (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink-Noorduijn, 1979.
–, *Groot Lied-Boeck. Il Grande Libro dei Canti*, F. PARIS (a cura di), Milano, Ariele, 1999, 2 voll.
–, *Moortje, Spaanschen Brabander*, E.K. GROOTES (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2002.
C. BUSKEN HUET, *Kronijk en kritiek*, «De Gids», XXVII, 1863, pp. 99-127.
–, *Een avond aan het hof*, «De Gids», XXIX, 1865, pp. 115-131.
C. BUYSSE, Verzameld werk, A. VAN ELSLANDER-A.M. MUSSCHOOT (a cura di), Brussel, Manteau, 1974-1982, 7 voll.

J. CATS, *Proteus*, Middelburgh, Hans van der Hellen, 1618.
–, *Maechden-plicht*, Middelburgh, Hans van der Hellen, 1618.
–, *Houwelick*, Middelburgh, Jan Pieters. vande Venne, 1625.
–, *Sinne- en Minnebeelden*, Rotterdam, Pieter van Waesberge, 1627.
–, *Spiegel van den ouden en nieuen tyt*, 's Gravenhage, Isaac Burchoorn, 1632.
–, *De proef-steen van den Trouringh*, Hendrick van Esch, Dordrecht, 1637.
–, *Alle de werken*, J. VAN VLOTEN (a cura di), Zwolle, De Erven J.J.Tijl, 1861-1862, 2 voll.
–, *Huwelijk*, B. THIJS-A. SNELLER (a cura di), Amsterdam, Querido, 1993.
–, *Sinne- en Minnebeelden*, H. LUIJTEN (a cura di), Den Haag, Constantijn Huygens Instituut, 1996, 2 voll.
–, *Verhalen uit de trou-ringh*, J. KOPPENOL (a cura di), AUP, Amsterdam 2003.
P. CLAES, *De waaier van het hart*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.
H. CLAUS, , *De verwondering*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1962.
–, *Gedichten 1948-1993*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1994.
–, *La sofferenza del Belgio*, trad. G. ERRICO-L. CORTESE, Milano, Feltrinelli, 1999.
–, *Corrono voci*, trad. E. SVALUTO MOREOLO, Milano, Feltrinelli, 2006.
–, *Le tracce*, F. PARIS (a cura di), Milano, Crocetti Editore, 2007.
H. CLAUS-M. SCHAEVERS, *Hugo Claus, groepsportret*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.
J.M. COETZEE, *Landscape with Rowers*. *Poetry from the Netherlands*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2004.

D.V. COORNHERT, *Boeventucht,* A.J. GELDERBLOM ET AL. (a cura di), Muiderberg, D. Countinho, 1985.

L. COUPERUS, *Maestà*, trad. autorizzata dall'autore, pref. A. FRANCHI, Milano, F.lli Treves, 1902.

–, *Pace universale*, trad. autorizzata dall'autore, pref. G. VERGA, Milano, F.lli Treves, 1903.

–, *Vecchia gente e le cose che passano*, trad. A. CORTESE ROSSI, pref. S. MC KENNA, Milano, Caregaro, s.d. [1945]

–, *Eline Vere. Een Haagse roman*, Utrecht, Veen, 1987.

–, *De stille kracht,* Utrecht-Antwerpen, L.J. Veen, 1989.

–, *The Hidden Force,* trad. A. TEXEIRA DE MATTOS, intr. E.M. BEEKMAN, London, Quartet Books Ltd., 1992.

–, *Ongebundeld werk*, Amsterdam, Veen, 1996.

I. DA COSTA, *Bezwaren tegen de geest der eeuw (1823); Hoogst belangrijke briefwisseling met dr. H.F. Kohlbrugge over de heiligmaking (1880)*, O.W. DUBOIS (a cura di), Barneveld, Nederlands Dagblad, 2011.

P.A. DAUM, *Uit de suiker in de tabak,* 's-Gravenhage, Thomas & Eras, 1977.

–, *Pil nummer elf* , Amsterdam, Nijgh & van Ditmar, 1981.

G. DE BAY, *De hond van de hertog van Alva*, Y. RODRÍGUEZ PÉREZ (a cura di), Amsterdam, Querido, 1997.

L. DE BLOCK, *Vader*, Yang Poëzie Reeks, 1984.

H. DE CONINCK, *Beste Spinoy, E.*, «Yang», XXVIII, 156, 1992.

E.-J. DE GONCOURT, *Dagboek*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1985.

A. DE GRAAF, *De beginselen van de algebra of stelkonst, volgens de manier van Renatus Des Cartes, verklaart met uytgelezene voorbeelden, zoo wel in de meetkonst, als in de rekenkonst*, Amsterdam, Jan Rieuwertsz, 1672.

L. D'HEERE, *Beschrijvinghe van het ghene dat vertoocht werdt ter incomste van dExcellentie des princen van Orangien binnen der stede van Ghendt* [...], [Delft], [A. Hendricksz.], 1578.

–, *Den hof en boomgaerd der poësien*, W. WATERSCHOOT (a cura di), Zwolle, W.E.J. Tjeenk Willink, 1969.

C.L. DE NEUFVILLE, *Bespiegelingen voorgesteld in dichtmaatige brieven*, Te Amsteldam, by Pieter Meijer, 1762.

M. DERMOÛT, *Verzameld werk,* Amsterdam, Em. Querido, 1990.

R. DESCARTES, *Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences, plus la dioptrique les météores, et la géométrie qui sont des essais de cette methode*, Leida, Jan Maire, 1637.

–, *Proeven der wysbegeerte of redenering van de middel om de reden wel te beleiden, en de waarheit in de wetenschappen te zoeken. De verregezichtkunde, verhevelingen en meetkunst,* trad. J.H. GLAZEMAKER, Amsterdam, Tymon Houthaak, 1659.

–, *Verantwoordingh van Renatus Descartes aen d'achtbare overigheit van Uitrecht*, E.-J. BOS (a cura di), Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

G. DE VEER, *I tre viaggi per mare di Willem Barentsz*, prefaz. J.R. BRUIJN, intr. J. RODING, trad. P. DRAGO, Cinisello Balsamo, S. Paoli, 1996.

P. DE WISPELAERE, *Geschiedschrijving en fictionalisering* in TH. JANSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlands in culturele context. Handelingen Twaalfde Colloquium Neerlandicum,* Woubrugge, IVN, 1995, pp. 11-29.

A. DE WIT, *Orpheus in de dessa*, Amsterdam, P.N. van Kampen & Zn, s.d.

C. DUCAL, *Het huwelijk,* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1987.

J. DUIJKERIUS, *Het leven van Philopater en Vervolg van 't leven van Philopater. Een spinozistische sleutelroman uit 1691/1697,* G. MARÉCHAL (a cura di), Amsterdam, Rodopi, 1991.

F. DUIM, *Het hondertjaarige jubilée, wegens het stichten van den Amsterdamsche Schouwburg,* Amsterdam, Izaak Duim, s.d. [1738].

–, *De broedermoort, van Kornelis en Joan de Wit*, Amsterdam, Isaak Duim, 1744.

N. EL BEZAZ, *De verstotene*, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij Contact, 2006.

W. ELSSCHOT, *L'inverno ad Anversa*, trad. TH.-J. SEIDL, Roma, Carte Segrete, 1969.

–, *Formaggio olandese*, introd. CH. VAN LEEUWEN, trad. G. FAGGIN, Milano, Iperborea, 1992.

–, *Fuoco fatuo*, trad. M. JACQMAIN-M. VAN DAM, Milano, Iperborea, 1993.

–, *Nagelaten werk*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 2006.

M. EMANTS, *Een nagelaten bekentenis*, Amsterdam, Prometheus, 1994.

J. FABRE, *Conferenza Rijksacademie, Amsterdam Aprile 1989* in G. CELANT, *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, trad. G. MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan 1994.

–, *Ik ben een fout. Theaterscripten & theaterteksten [1975-2004]*, Anversa, Meulenhoff-Manteau, 2004.

–, *De dienaar van de schoonheid*, intr. S. HERTMANS, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2010.

–, *Teatro*, intr. J. FABRE-M.G. GREGORI, trad. F. PARIS, Milano, Ubulibri, 2010.

G. FAGGIN (a cura di), *Lirici fiamminghi*, Faenza, Mobydick, 2005.

G. FAGGIN-G. NADIANI (a cura di), *Poesia fiamminga contemporanea*, Faenza, Mobydick, 1998.

RH. FEITH, *C. Mucius Cordus, of de verlossing van Rome, treurspel*, Amsterdam, J. Allart, 1795.

M. FERGUSON, *Elias in Batavia en Jakarta,*'s-Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar,1977.

A. FRANK, *Diario. L'alloggio segreto*, O. FRANK-M. PRESSLER (a cura di), postf. N. GINZBURG, trad. L. PIGNATTI, Torino, Einaudi, 2005.

G. GEZELLE, *Poesie*, L. VAN WASSENAER-CROCINI (a cura di), introd. B. VERHOEVEN, Firenze, Fussi, 1949.

–, *Gedichten*, E.J.M. LAUDY-ARNOLDS (a cura di), Utrecht-Antwerpen, Prisma Boeken, 1962.

–, *Verzameld dichtwerk*, J. BOETS (a cura di), Kapellen, Uitgeverij DNB-Pelckmans, 1980-1991, 8 voll.

–, *Poesie*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1999.

–, *Poëzie en proza*, P. COUTTENIER-A. DE VOS (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2002.

M. GIANNOTTA-F. PARIS (a cura di), *Immutato ma irriconoscibile. Antologia di poesie fiamminghe e olandesi di acqua e di mare*, Roma, La città e le stelle, 2001.

M. GILLIAMS, *Een bezoek aan het Prinsengraf. Essay over de dichter Paul van Ostaijen*, Heist op den Berg, Colibrant, 1952.

–, *Elegie fiamminghe*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1994.

–, *Verzamelde gedichten*, met een nawoord van S. HERTMANS, Amsterdam-Gent, Meulenhoff-Poëziecentrum, 1993.

R. GRAVES, *La Dea Bianca*, Milano, Adelphi, 1992.

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

A. GRUNBERG, *Blauwe maandagen*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1994.

–, *Lunedì blu*, trad. R. NOVITÀ, Milano, Mondadori, 1996.

–, *Tirza*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2006.

–, *Il maestro di cerimonie*, trad. F. PARIS, Milano, Feltrinelli, 2009.

L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, Guglielmo Silvio, 1567.

M. GYSSELING (a cura di), *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300)*, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1980.

J. HAAFNER, *Lotgevallen op eene Reize van Madras over Tranquebaar naar het eiland Ceylon*, Haarlem, H. Loosjes, 1806.

H.S. HAASSE, *De tuinen van Bomarzo*, Amsterdam, Querido, 1968.
–, *Bladspiegel*, Amsterdam, Querido, 1985.
–, *Il lago degli spiriti,* F. FERRARI (a cura di), Milano, Lindau, 1992.
–, *Sleuteloog*, Amsterdam, Em. Querido, 2002.
–, *Het dieptelood van de herinnering*, Amsterdam, Querido, 2003.
–, *L'anello della chiave*, trad. F. PARIS, Milano, Iperborea, 2006.
–, *Oeroeg,* Amsterdam, Stichting C.P.N.B., 2009 (1948[1]).
HADEWIJCH, *Poesie, lettere, visioni*, R. GUARNIERI (a cura di), Genova, Marietti, 2000.
H. HAMEL, *Il naufragio dello Sparviero e la descrizione del Regno di Corea (1653-1666)*, pref. M. RIOTTO, Roma, O barra O, 2003.
J.F. HELMERS, *De Hollandsche natie*, L. JENSEN-M. VAN HATTUM (a cura di), Nijmegen, Vantilt, 2009.
D. HEINSIUS, *De Politica sapientia oratio*, Leiden, 1614.
–, *Nederduytsche poemata*, B. BECKER-CANTARINO (a cura di), Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1983.
–, *Auriacus, sive Libertas Saucia (1602)*, J. BLOEMENDAL (a cura di), Voorthuizen, Florivallis, 1997.
U. HENNING (a cura di), *Das Nibelungenlied nach der Handschrift C*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1977.
W. F. HERMANS, *Een wonderkind of een total loss*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.
–, *Fotobiografie*, Amsterdam, Thomas Rap, 1969.
–, *De raadselachtige Multatuli*, Amsterdam, Boelen Uitgevers, 1976.
–, *Volledige werken*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005-.
–, *La casa vuota*, trad. L. PIGNATTI, postf. C. NOOTEBOOM, Milano, Bur, 2005.
S. HERTMANS, *Schaamteloos frummelen aan het sublieme: de 'zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst*, «De Gids», CLX, 1, 1997, pp. 22-34.
–, *Bezoekingen*, Amsterdam, Meulenhoff, 1988.
HILDEBRAND, *Camera Obscura*, Amsterdam, Atheneum-Polak, 1998, 2 voll.
E. HILLESUM, *Twee brieven uit Westerbork* , intr. D. KONING, Den Haag, Bert Bakker-Daamen, 1962.
–, *Het denkende hart van de barak. Brieven van Etty Hillesum*, intr. J.G. GAARLANDT, Haarlem, De Haan, 1983.
–, *Diario 1941-1943*, trad. C. PASSANTI, Milano, Adelphi, 1985.
–, *Lettere 1942-1943*, trad. C. PASSANTI, Milano, Adelphi, 1990.
–, *ETTY. De nagelaten geschriften 1941-1943*, A.D. SMELIK-G. LODDERS-R. TEMPELAARS (a cura di), Amsterdam, Uitgeverij Balans, 2008[5] (1986[1]).
P.C. HOOFT, *Verscheyde Nederduytsche Gedichten*, Amsterdam, 1653.

–, *Gedichten*, Amsterdam, P.N. van Kampen & Zoon, 1899-1900, 2 voll.
–, *Geeraerdt van Velsen*, F.A. STOETTE (a cura di), Zutphen, Thieme, 1963.
–, *De briefwisseling*, H. W. VAN TRICHT (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1976-1979, 3 voll.
–, *Overvloed van vonken. Een keuze uit de gedichten*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), Amsterdam, Querido, 1981.
–, *Emblemata Amatoria*, K. PORTEMAN (a cura di), Leiden, Nijhoff, 1983.
–, *Lyrische poëzie*, P. TUYNMAN-G.P. VAN DER STROOM (a cura di), Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1996, 2 voll.
–, *Granida*, L. VAN GEMERT (a cura di), Amsterdam, AUP, 1998.
–, *Liederen en gedichten*, J. KOPPENOL (a cura di), Amsterdam, Athenaeum Polak & Van Gennep, 2004.
–, *Geeraerdt van Velsen*, *Baeto, of Oorsprong der Hollanderen*, H. DUITS (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2005.
P.C. HOOFT-S. COSTER, *Warenar*, J. JANSEN (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2004.
A. HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Amsterdam, Querido, 1976.
T. HUGHES, *Crow*. *From the Life and Songs of the Crow*, London, Faber & Faber, 1972.
J. HUIZINGA, *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1919.
–, *L'Autunno del Medioevo*, trad. di B. JASINK, Firenze, Sansoni, 1940.
–, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1941.
–, *De verzamelde werken*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1948-1953, 9 voll.
–, *La civiltà olandese del Seicento*, Torino, Einaudi, 1967.
–, *La mia via alla storia e altri saggi*, P.B. MARZOLLA (a cura di), Laterza, Bari, 1967.
–, *L'Autunno del Medioevo*, trad. F. PARIS, intr. L. GATTO, Roma, Newton Compton, 1992.
C. HUYGENS, *Korenbloemen. Gedichten*, T. VAN STRIEN (a cura di), Amsterdam, Querido, 1996.
–, *Consolazione per l'occhio*, trad. J. ROBAEY, Milano, Ariele, 2006.

A. JACOBS, *Het doel der vrouwenbeweging*, «De Gids», LXIII, 1899, pp. 503-522.
R. JOORIS, *Uithoek*, Gent, Poëziecentrum, 1991.

R.A. KARTINI, *Door duisternis tot licht. Gedachten over en voor het Javaansche volk van wijlen Raden Adjeng Kartini*, J.H. ABENDANON (a cura di), 's-Gravenhage, N.V. Electr. Drukkerij Luctor et Emergo, 1923.

F.L. KERSTEMAN, *De Bredasche heldinne*, R.M. DEKKER-G.J. JOHANNES-L.C. VAN DE POL (a cura di), Hilversum, Verloren, 1988.

–, *Avanturen van de kleine Scipio; of Historie van de bereisde Kat*, Holland, 1783.

P.L. KERSTEMAN, *De vrouwelyke Cartouche*, R. SCHREIJNDERS (a cura di), Muiderberg, Coutinho, 1987.

–, *De grootmoedige en heldhaftige Hollandsche Amasoon*, 1775.

C. KILIAEN, *Etymologicum Teutonicae linguae sive dictionarium Teutonico-Latinum*, Antwerpen, Plantijn, 1562.

G. KOMRIJ, *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten,* Amsterdam, Bert Bakker, 1979.

–, *Alles onecht*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1984.

–, *Alle gedichten tot gisteren*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.

–, *Nederlandse poëzie van de 19de t/m de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004 (sedicesima ristampa).

R. KOPLAND, *Prima della scomparsa e dopo (Poesia 1966-2004)*, trad. G. FAGGIN-G. NADIANI, Edizioni del Leone, Venezia, 2005.

C. KRUYSKAMP (a cura di), *De werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero 1968-1986* in *dbnl*, 2008: <http://www.dbnl.org/tekst/bred001werk01_01/>

T. LANOYE, *Sprakeloos*, Amsterdam, Prometheus, 2009.

P. LATEUR, *Rome & Assisi*, Leuven, Uitgeverij P, 1998.

P. LEENDERTZ, *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, Leiden, A.W, Sijthoff's, 1907.

J. LIPSIUS, *Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri Sex*, Leiden, 1589.

–, *Politica. Six Books of Politics or Political Instruction*, J. WASZINK (a cura di), Assen, Van Gorcum, 2004.

J.H. LEOPOLD, *Cheope*, trad. J. ROBAEY, «Punto. Almanacco della poesia italiana», I, 1, 2011, pp. 188-200.

N. MACHIAVELLI, *Il principe* […], Firenze, Bernardo di Giunta, 1532.

–, *Le Prince*, […], Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1553.

–, *De Discoursen van Nicolaes Machiavel Florentijn over de tien eerste boecken van Titus Livius* […] *Hier is bijgevoecht des selven autheurs boeck vanden Prince, hoe hem een Vorst in sijn regieringhe draghen, en aenstellen sal. Beijde uit den Italiaenschen in onse Nederduytsche tale overgheset door A. van Nievelt*, 1615.

V. MAHIEU, *Verzameld werk,* Amsterdam, Em. Querido, 1992.
G. MAK, *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*, Atlas, Amsterdam, 1995.
–, *In Europa*, Atlas, Amsterdam-Antwerpen, 2004
–, *In Europa*, trad. C. DI PALERMO-F. PARIS ET AL., Roma, Fazi, 2006.
PH. MECHANICUS, *In Dépôt. Dagboek uit Westerbork*, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1964.
L. MEIJER, *Woordenschat*, Amsterdam, Jan Boom, 1745.
P. MERKMAN DE JONGE, *Brutus en zyner zoonen treurspel*, Amsterdam, B. Lakeman, 1725.
K. MICHEL, *Waterstudies*, Amsterdam-Antwerpen, Augustus, 2003.
M. MINCO, *Erbe amare. Una piccola cronaca,* trad. G. ERRICO, Firenze, Giuntina, 2000.
T. MÖHLMANN, *De vloeibare jongen*, Amsterdam, Prometheus, 2005.
H. MULISCH, *Voer voor psychologen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.
–, *Het ironische van de ironie. Het geval G.K. van het Reve.* Amsterdam, Manteau, 1976.
–, *L'attentato*, trad. G. GROPPO, Milano, Feltrinelli, 1986.
–, *De zuilen van Hercules*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1990.
–, *La scoperta del cielo*, trad. L. PIGNATTI, Milano, Rizzoli, 2002
–, *Sigfried*, trad. L. PIGNATTI, Milano, Rizzoli, 2003
–, *La procedura*, trad. L. PIGNATTI, Milano, Rizzoli, 2005.
MULTATULI, *Multatuli, Auswahl aus seinen Werken*, W. SPOHR (a cura di), Minden, J.C.C. Bruns' Verlag, 1899.
–, *Max Havelaar, ovvero le aste del caffè della Società di commercio olandese*, P. BERNARDINI MARZOLLA (a cura di), Milano, Utet, 1965.
–, *Max Havelaar. Or the Coffee Auctions of the Dutch Trading Company*, trad. R. EDWARDS, pref. E.M. BEEKMAN, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1982.
–, *Volledige Werken*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1950-1995, 25 voll.
–, *Pensieri,* G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1997.
–, *Max Havelaar of de koffieveilingen van de Nederlandse Handelsmaatschappij*, A. KETS-VREE (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 1998.
–, *Max Havelaar, ovvero le aste del caffè della Società di Commercio olandese*, trad. P. BERNARDINI MARZOLLA, postf. F. FERRARI, Milano, Iperborea, 2007.
–, *Max Havelaar of de koffieveiling van de Nederlandse Handelsmaatschappij*, hertaald en bewerkt door G. VAN ES, Amsterdam, NRC Boeken, 2010. Ll – ll

R. NASR, *27 gedichten & geen lied*, Amsterdam, Rap, 2000.
M. NIJHOFF, *Verzameld Werk*, Amsterdam, Bert Bakker, 1982.
L. NOLENS, *Liefdesverklaring*, Amsterdam, Querido, 1991.

–, *Porte socchiuse*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 1995.
–, *Congedo e altre poesie*, G. FAGGIN (a cura di), Pistoia, Via del Vento, 1999.
C. NOOTEBOOM, *In Nederland*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1984.
–, *Le montagne dei Paesi Bassi*, trad. F. FERRARI, intr. E. SICILIANO, Milano, Iperborea, 1996.
–, *Allerzielen*, Amsterdam, Atlas, 1998.
–, *Autoritratto di un altro,* trad. F. FERRARI, Milano, Crocetti, 1998.
–, *Il giorno dei morti*, trad. F. FERRARI, Milano, Iperborea, 2001.
–, *Nootebooms Hotel*, Amsterdam, Atlas, 2002.
–, *Hotel Nomade*, trad. F. PARIS-C. DI PALERMO, Milano, Feltrinelli, 2003.
–, *Le Porte della notte,* trad. F. FERRARI, Venezia, Edizioni del Leone, 2003.
–, *Así pudo ser. Poesía Selecta,* trad. F. GARCÍA DE LA BANDA, Madrid, Huerga y Fierro, 2003.
–, *Ich hatte tausend Leben und nahm nur eins*, R. SAFRANSKI (a cura di), trad. H. VAN BEUNINGEN, Berlin, Suhrkamp, 2008.
–, *Avevo mille vite e ne ho preso una sola*, trad. M. AGOSTI-F. FERRARI, Milano, Iperborea, 2011.

A. PELS, *Q. Horatius Flaccus Dichtkunst*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), Assen, Van Gorcum, 1973.
–, *Gebruik én misbruik des tooneels*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink, 1978.
A. POPE, *Capi d'opera*, trad. C. SMINTEO, Venezia, Molinari, 1825.
–, *Essay on Man*, Oxford, Clarendon Press, 1869.
J. PRESSER, *La notte dei girondini*, trad. P. LEVI, Milano, Adelphi, 1976.

F.-L. RADEMAKERS, *Na de film* in D. CARTENS-F. DE VREE (a cura di), *Het Spiegelpaleis van Hugo Claus*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1991.
R. RAMON, *Rebuten*, Gent, Poëziecentrum, 2004.
G. REVE [*alias* G.K. VAN HET REVE, S. VAN HET REVE], *De Avonden. Een winterverhaal*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1959 (1947[1]).
–, *Zelf Schrijver Worden*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1986.
–, *Il linguaggio dell'amore*, F. FERRARI (a cura di), Torino, Il Quadrante Edizioni, 1986.
W.M. ROGGEMAN, *Beroepsgeheim 2*, Antwerpen, Walter Soethoudt, 1977.
J. ROMEIN-A. ROMEIN, *Erflaters van onze beschaving*, Amsterdam/Antwerpen, Querido/Wereldbibliotheek, 1959.
H. RUEBSAMEN, *Het lied en de waarheid*, Amsterdam-Antwerpen, Contact, 1998.

H. SAHAR, *De gebroeders Boetkaboet*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 2008.

F. SBARRA, *Tieranny van Eigenbaat (1679). Toneel als wapen tegen Oranje*, T. HOLZHEY-K. VAN DER HAVEN-R. RASCH (a cura di), Zoeterwoude, Astraea, 2008.

J.A. SCHASZ, *Reize door het Aapenland*, P. ALTENA (a cura di), Nijmegen, Vantilt, 2007.

M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd, van Anna Bijns tot Elise van Calcar,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997.

J.J. SLAUERHOFF, *Schiuma e cenere*, trad. L. PIGNATTI, postf. F. FERRARI, Milano, Iperborea, 1994.

P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle. Vol I: Microsferologia*, G. BONAIUTI (a cura di), Roma, Meltemi editore, 2009.

H. SMEEKS, *Beschryvinge van het magtig Koningryk Krinke Kesmes*, P.J. BUIJNSTERS (a cura di), Zutphen, Thieme, 1976.

F.A. SNELLAERT, *Nederlandse gedichten uit de veertiende eeuw van Jan van Boendale, Hein van Aken en anderen,* Bruxelles, M. Hayez, Drukker der Koninklijke Akademie, 1869.

[C.L. SPIEGHEL], *Twe-Spraack vande Nederduitsche letterkunst, ófte vant spellen ende eygenschap des Nederduitschen taals*, Leyden, Christoffel Plantijn, 1584.

E. SPINOY, *Boze wolven*, Amsterdam, Meulenhoff, 2002.

B. SPINOZA, *Opera*, C. GEBHARDT (a cura di), Heidelberg, Winter, 1925.

–, *The Vatican Manuscript of Spinoza's* Ethica, L. SPRUIT-P. TOTARO (a cura di), Leiden, Brill, 2011.

J.H. SWILDENS, *Vaderlandsch A-B-boek voor de Nederlandsche jeugd*, Amsterdam, W. Holtrop, 1781.

M. H. SZÉKELY-LULOFS, *Rubber. Roman uit Deli,* intr. C. VAN DEN WIJGAARD, Schoorl, Conserve, 1992.

M. TER BRAAK, *Huizinga voor den afgrond*, «De Stem», 1930, X, 2, pp. 822-839.

TESSELSCHADE ROEMERSDR., *De gedichten*, A.A. SNELLER-O. VAN MARION-N. VAN MEGEN (a cura di), Hilversum, Verloren, 1994.

H. TOLLENS, *Volksliederen*, Amsterdam, Hengst, 1817.

–, *De overwintering der Hollanders op Nova Zembla*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1981.

J. VAN BOENDALE, *Der Leken Spieghel. Leerdicht van den jare 1330*, M. DE VRIES (a cura di), Leiden, Du Mortier, 1844-1848.

J. VAN DEN VONDEL, *De Werken*, J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), Amsterdam, Maatschappij voor de goede en goedkope lectuur, 1927-1937, 10 voll.
–, *Lucifero*, trad. L. CALVO-P. ANTONINI, Catania, Edizioni Paoline, 1960.
–, *Gysbreght van Aemstel*, M.B. SMITS-VELDT (a cura di), Amsterdam, AUP, 1994.
–, *Lucifero*, J. ROBAEY (a cura di), Faenza, Mobydick, 1996.
–, *Lucifer, Adam in ballingschap, Noah*, M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2004.
M. VAN DER JAGT [*alias* A. GRUNBERG], *De geschiedenis van mijn kaalheid*, Breda, De Geus, 2000
–, *Storia della mia calvizie*, trad. F. PARIS, Torino, Instar Libri, 2003.
J. VAN DER NOOT, *Het bosken*, *Het theatre*, W.A.P. SMIT (a cura di), Utrecht, Hes, 1953.
–, *De 'Poeticsche werken' van Jonker Jan van der Noot*, W. WATERSCHOOT (a cura di), Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1975.
–, *A Theatre for Voluptuous Wordlings*, L.S. FRIEDLAND (a cura di), New York, Delmar, 1977.
W. VANDERSTEEN, *Suske en Wiske. De halve Havelaar*, testo P. VAN GUCHT, illustrazioni L. MORJAEU, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2010.
A. VAN DER ZIJL, *Sonny Boy*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2004.
–, *Sonny Boy*, trad. F. PARIS, Venezia, Marsilio, 2006.
G. VAN DE WOESTIJNE, *Karel en ik. Herinneringen*, Brussel-Amsterdam, Elsevier-Manteau, 1979.
K. VAN DE WOESTIJNE, *Approximations* in AA.VV., *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry*, Bussum, A.A.M. Stols, 1927.
–, *Verzameld Werk*, Brussel, Manteau, 1947-1950, 8 voll.
–, *Ebe*, J. ROBAEY (a cura di) in AA.VV., *Il Pomerio. Antologia poetica* («In forma di parole», Libro Settimo), G. SCALIA (a cura di), Reggio Emilia, Elitropia, 1983.
–, *Verzameld Journalistiek Werk. Nieuwe Rotterdamsche Courant*, A. DEPREZ (a cura di), Gent, Cultureel Documentatiecentrum, 1986-95, 15 voll.
–, *L'Iliade di Omero. Adattamento in prosa. Nota introduttiva,* trad. J. ROBAEY in AA.VV., «*Ripae ulterioris amore*». *Traduzioni e traduttori*, G. FRANCI-A. MARCHETTI (a cura di), Marietti, «Agenda, In forma di parole», Genova 1991, pp. 55-68.
–, *I Cavalli di Diomede*, J. ROBAEY (a cura di), Milano, Ariele, 1995.
–, *Wiekslag om de kim*, 1-2, L. JANSEN (a cura di), Assen, Van Gorcum, 1996.
–, *Liriche*, G. FAGGIN (a cura di), Faenza, Mobydick, 2000.
–, *Verzameld Dichtwerk*, A.M. MUSSCHOOT (a cura di), Tielt, Lannoo, 2007, 2 voll.

C.TH. VAN DEVENTER, *Een eereschuld*, «De Gids», LXIII, 1899, pp. 205-257.
L. VAN DEYSSEL, *Herman Gorter*, «De Nieuwe Gids», VI, 3, 1890-91, pp. 418-428.
–, *Over Louis Couperus*, «Tweemaandelijksch Tijdschrift», I, 4, 1895, pp. 8-9.
–, *Verzamelde opstellen*. Tweede bundel, Amsterdam, Scheltema & Van Holkema, 1897.
–, *Een liefde*, Den Haag, Bakker, 1975.
–, *Over literatuur (De heer F. Netscher)*, Amsterdam, Brinkman & Van der Meulen, 1986.
J. VAN DIJK, *Euphemia, of de triomf van den godsdienst* (*Eufemia, o il trionfo della religione*), s.d. [ca. 1770], s.l.
F. VAN EEDEN, *Van de koele meren des doods*, Amsterdam-Antwerpen, Wereldbibliotheek, 1969.
C. VAN ENGELEN, *Verhandeling over den schouwburg*, «Spectatoriaale Schouwburg», I, Amsterdam, Pieter Meijer, 1775.
L. VAN GEMERT ET AL. (a cura di), *Women's Writing from the Low Countries, 1200-1875. A Bilingual Anthology*, Amsterdam, AUP, 2010.
R. VAN GOGH, *Sprong naar de sterren. De laatste generatie dichters van de twintigste eeuw*, Utrecht, Kwadraat, 1999.
–, *L'uomo lingua*, F. PARIS (a cura di), Milano, Albalibri, 2007.
M. VAN HEE, *Het verband tussen de dagen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.
J. VAN HEEMSKERCK, *Inleydinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia*, P.E.L. VERKUYL (a cura di), Deventer, Sub Rosa, 1982.
S. VAN HOOGSTRATEN, *Schoone Roseliin* […], Dordrecht, Iasper Gorisz., 1650.
J. VAN HULLE (a cura di), *Lungo l'alto canneto/ e il basso prato. 10 poeti fiamminghi a Genova*, Provincie West-Vlaanderen, 2006.
T. VANLAERE, *Notaris van de kleine akker*, Leuven, Uitgeverij P, 2000.
JACOB VAN MAERLANT, *Spieghel Historiael. Vierde Partie*, M. DE VRIES-E. VERWIJS (a cura di), Leiden, 1863.
K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, Passchier van Wesbusch, 1604.
–, *Den Grondt der edel vry Schilder-const*, H. MIEDEMA (a cura di), Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1973.
–, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi raccolte e raccontate da Karel van Mander*, R. DE MAMBRO SANTOS (a cura di), Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 2000.
L.W. VAN MERKEN, *Het nut der tegenspoeden, brieven, en andere gedichten*, Amsterdam, Pieter Meijer, 1762.
P. VAN OSTAIJEN, *ποίησις*, M. VAILATI (a cura di), trad. I. GARZONIO, Ti.Pe.C., Milano, 1966.

–, *Verzameld Werk, Proza. Besprekingen en beschouwingen*, Amsterdam, Bert Bakker, 1977.
–, *Verzamelde gedichten*, G. BORGERS (a cura di), Amsterdam, Prometheus, 1996 [1952[1]].
[G. VAN SPAAN], *Het koddig en vermakelijk leven van Louwtje van Zevenhuizen of het schermschool der huislieden*, 2 volumi, Rotterdam, 1700, 1704.
M. VAN VAERNEWYCK, *De historie van Belgis*, Gent, D. J. Vanderhaeghen, 1829.
HEINRIC VAN [VON] VELDEKE, *Lieder und Sprüche. Eneide*, L. ETTMUELLER (a cura di), Leipzig, 1852.
–, *Eneide*, G. SCHIEB-TH. FRINGS (a cura di), Berlin, Akademie, 1964-1970, 3 voll.
–, *Servaaslegende*, L. JONGEN (a cura di), Maastricht, Stichting Historische Reeks, 1993, pp. IX-XXXIII.
–, *Eneasroman*, D. KARTSCHOKE (a cura di), Stuttgart, Reclam, 1997[2] (1986[1]).
–, *Sente Servas*, J. GOOSSENS-R. SCHLUSEMANN-N. VOORWINDEN (a cura di), Münster, Agenda Verlag, 2008.
C. VAN VOLLENHOVEN, *De roeping van Holland*, «De Gids», LXXIV, 1910, pp. 185-204.
P. VERHELST, *Verhemelte*, Amsterdam, Prometheus, 1996.
J. VOS, *Alle de gedichten van den Poëet Jan Vos*, Amsterdam, Jacob Lescailje, 1662.
I. VOSSIUS, *Poeticarum Institutionum Libri Tres*, J. BLOEMENDAL (a cura di), Leiden, Brill, 2010.

W. WALRAVEN, *Brieven aan familie en vrienden 1919-1941*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1966.
F. WESTERMAN, *Ingenieurs van de ziel*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2002.
–, *Ingegneri di anime*, trad. F. PARIS, Milano, Feltrinelli, 2006.
–, *Ararat*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2007.
–, *Ararat*, trad. C. COZZI, Milano, Iperborea, 2010.

LETTERATURA SECONDARIA

R. AERTS, *De Gids sinds 1837*, Den Haag/Amsterdam, Letterkundig Museum/Meulenhoff, 1987.
–, *De letterheren*, Amsterdam, Meulenhoff, 1997.
R. AGTERBERG, *Oktober 1994. Kader Abdolah ontvangt voor zijn verhalenbundel* De adelaars *het Gouden Ezelsoor*. *Heimwee naar een land dat niet meer bestaat* in R. BUIKEMA-M. MEIJER (a cura di), *Kunsten in beweging 1980-2000*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 2004, pp. 289-303.

B. ALBACH, *Langs kermissen en hoven*, Zutphen, De Walburg Pers, 1977.

P. ALTENA, *'Ben jy lui Studenten, zo moetje studeeren'. Waarom Izabelle De Franequer Los-Kop niet lezen mocht*, «Literatuur», VIII, 1991, pp. 11-18.

–, *14 juni 1751. Maria van Antwerpen verlaat de militaire gevangenis van Breda en haar biograaf F.L. Kersteman begint in dezelfde gevangenis met* De Bredasche Heldinne *zijn literaire carrière – Loopjes met de waarheid in populaire verhalen* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, M. Nijhoff, 1993, pp. 323-327.

P. ALTENA-M. EVERARD (a cura di), *Onbreekbare burgerharten. De historie van Betje Wolff en Aagje Deken*, Nijmegen, Vantilt, 2004.

A. AMENDOLA, *Frammenti d'immagine*, Napoli, Liguori, 2006.

T. ANBEEK, *Over de romanschrijver Emants*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1981.

–, *De naturalistische roman in Nederland*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1982.

–, *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1986.

–, *Geschiedenis van de Literatuur in Nederland 1885-1985*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1990 (1985[1]).

–, *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

–, *De Tweede Wet van Hermans*, «TNTL», CXIX, 2003, pp. 177-186.

F. ANKERSMIT, *De sublieme historische ervaring*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2007.

G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.

S. BAKKER, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1985.

M. BALSANO, *Alcuni elementi strutturali di Sara Burgerhart*, «Annali, Studi Nederlandesi-Studi Nordici», XXI, 1978, pp. 355-440.

R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1966.

F. BASTET, *Louis Couperus. Een biografie*, Amsterdam, E.M. Querido, 1984.

Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. S. MINUCCI, Bari, Laterza, 2011.

J. BAUWENS, *La tragédie française et le théâtre hollandais au dix-septième siècle*, Amsterdam, Kruyt, 1921.

E.M. BEEKMAN, *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies, 1600-1950,* Oxford, Clarendon Press, 1996.

K. BEEKMAN-R. GRÜTTEMEIER, *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2005.

L. BEHEYDT, *Kunst van de Nederlanden als expressie van culturele identiteit* in *Neerlandistiek de grenzen voorbij. Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*, IVN, Woubrugge, 2004.

C. BERNHEIMER, *Prostitution in the novel* in D. HOLLIER (a cura di), *A New History of French Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.

M. BERNINK, *Fons Rademakers, scènes uit leven en werk*, Abcoude, Uniepers, 2003.

A. BERTELOOT, *Waarom zouden wij aan Westvlaanderen denken, wanneer wij alles zo goed in Holland kunnen plaatsen? Rijmonderzoek in "reynaerts historie"* in E. COCKX-INDESTEGE-F. HANDRICKX (a cura di), *Miscellanea Neerlandica*, Leuven, 1987, pp. 389-399.

H.K. BHABHA (a cura di), *Nation and narration*, London-New York, Routledge, 1997.

E. BIGI, *Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento,* Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

A. BLAMAN, *Het platvloerse leven*, in «Vrij Nederland», 15 novembre 1947.

W.P. BLOCKMANS, *Metropolen aan de Noordzee. Geschiedenis van Nederland 1100-1550*, Amsterdam, Prometheus, 2010.

J. BLOEMENDAL-F.-W. KORSTEN (a cura di), *Joost van den Vondel. Dutch Playwright in the Golden Age*, Leiden, Brill, 2011.

H. BONGER, *Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht*, Zutphen, De Walburg Press, 1989.

C. BORDEWIJK ET.AL. (a cura di), *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijing! De Leidse Schouwburg 1705-2005*, Amsterdam, Boom, 2005.

F. BORDEWIJK, *Gewone dingen in een ongewone sfeer*, «Utrechtsch Nieuwsblad», 29 novembre 1947.

R. BORDOLI, *Etica arte e scienza tra Descartes e Spinoza. Lodewijk Meyer (1629-1681) e l'associazione* Nil Volentibus Arduum, Milano, Franco Angeli, 2001.

D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, London, Routledge, 1986.

K. BOSTOEN, *Bonis in bonum. Johan Radermacher de Oude (1538-1617), humanist en koopman*, Hilversum, Verloren, 1998.

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

J.C. BRANDT CORSTIUS-G. VAN WOUDENBERG, *La letteratura olandese*, Firenze, Sansoni, 1969.

F. BRAUDEL, *L'Italia fuori d'Italia* in *Storia d'Italia*, 6 voll., Torino, Einaudi, 1974, II, pp. 2089-2248.

L. BREITHOLZ, *Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*, Uppsala, Lundequitska Bokhandeln/Wiesbaden, Harrassowitz, 1952.

H. BREMS, *De dichter is een koe*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991.

–, *Een zangwedstrijd. Over literatuur en macht*, Leuven, Davidsfonds/Clauwaert, 1994.

–, *Altijd weer vogels die nesten beginnen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

M. BREURE-L. BROUWER, *14 maart 2001. Schrijven tussen twee culturen wordt het thema van de Boekenweek. Een reconstructie van het debat rond migrantenliteratuur in Nederland* in R. BUIKEMA-M. MEIJER (a cura di), *Kunsten in beweging 1980-2000*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 2004, pp. 381-396.

H. BRINKMAN, *Het wonder van Molenbeek*, «Nederlandse Letterkunde», V, 2000, pp. 21-46.

H. BRINKMAN-J. SCHENKEL (a cura di), *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*, Hilversum, Verloren, 1999.

G. BROM, *Vondels bekering*, Amsterdam, Van der Vecht, 1905.

–, *Vondels geloof*, Amsterdam/Mechelen, De Spieghel/Het Kompas, 1935.

J. BRUN, *Le Stoïcisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

O.G. BROCKETT, *Storia del teatro*, C. VICENTINI (a cura di), Venezia, Marsilio, 2003.

W.J.M. BRONZWAER, *Lessen in lyriek. Nieuwe Nederlandse poëtica*, Nijmegen, Sun, 1993.

P.J. BUIJNSTERS, *Imaginaire reisverhalen in Nederland gedurende de 18e eeuw*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1969.

–, *Levens van beruchte Personen. Over de criminele biografie in Nederland gedurende de 18e eeuw*. Utrecht, HES, 1980.

–, *Wolff & Deken, een biografie*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1984, pp. 19-20.

–, *Nederlandse literatuur van de achttiende eeuw*, Utrecht, HES, 1984.

J. BUMKE, *Mäzene im Mittelalter*, München, Beck, 1979.

– (a cura di), *Die 'Nibelungenklage'. Synoptische Ausgabe aller vier Fassungen*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1999.

P. BURKE, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's* Cortegiano, London, Polity Press, 1995.

–, *Le fortune del* Cortegiano. *Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998.

–, *The European Renaissance: Centres and Peripheries*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998.

–, *Languages and Communities in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

–, *Towards a Social History of Early Modern Dutch*, Amsterdam, AUP, 2005.
–, *Cultures of Translation in Early Modern Europe* in P. BURKE-R. PO-CHIA HSIA (a cura di), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 7-38.
I. BURUMA, *Assassinio a Amsterdam. I limiti della tolleranza e il caso Theo Van Gogh*, Torino, Einaudi, 2008.

S. CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
M. CARASSO-KOK ET AL. (a cura di), *Geschiedenis van Amsterdam*, Nijmegen, SUN, 2004-2007.
M.R. CARIFANO, *Another Sleepy Dusty Delta Day* in *Teatro a Sud*, <http://teatroasud.blogspot.com>, 3 luglio 2008.
S. CARMIGGELT, *Nutteloze notities (fragment)*, «Vrij Nederland», 30 ottobre 1948.
D. CARTENS-F. DE VREE (a cura di), *Het Spiegelpaleis van Hugo Claus*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1991.
A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Roma-Bari 2007.
A. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e di piante,* Milano, Mondadori, 1999.
H. CELEEN-J. VAN BERGEIJK, *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*, Amsterdam, Atlas, 2007.
J.TH.W. CLEMENS, *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800). Bibliografie*, Groningen, J.B. Wolters, 1964.
E. COLOMBO, *Le società multiculturali*, Roma, Carocci, 2002.
J. COOLS, *Was Vondel Thomist?*, «De Beiaard», VIII, 1923, pp. 456-467.
P. COUVÉE, *Van de Indische archipel tot de Goelag. Multatuli's heldendom in Rusland*, «Over Multatuli», XXVIII, 57, 2006, pp. 29-36.
S. CORBELLINI, *Italiaanse deugden en ondeugden. Dirc Potters Blome der doechden en de Italiaanse Fiore di Virtù*, Amsterdam, Prometheus, 2000.
–, *Albertanus van Brescia in de Nederlanden* in J. REYNAERT (a cura di), *Al 't Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd*, Amsterdam, Prometheus, 2002, pp. 95-108.
G. CRAPULLI, *Introduzione a Descartes*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
E. CROUZET ET AL. (a cura di), *Villes de Flandres et d'Italie (XIIIe-XVIe siècle). Les enseignements d'une comparaison*, Turnhout, Brepols, 2008.
A. DABRÓWKA, *Untersuchungen über die mittelniederländischen Abele Spelen (Herkunft-Stil-Motive)*, Warszawa, Uniwesytet Warszawski, 1987.

M. DASH, *Il cimitero del Batavia. Una storia di naufragio, follia e morte nei mari del Sud*, Milano, Rizzoli, 2002.

R. DEBBAUT, *Het naturalisme in de Nederlandse letteren*, Leuven-Amersfoort, Acco, 1989.

J. DE BRUIJN-W. HEIJTING (a cura di), *Psalmzingen in de Nederlanden. Vanaf de zestiende eeuw tot heden*, Kampen, Kok, 1991.

J. DECAVELE, *Hugo Claus 65*, Gent, Comune di Gent, 1994.

C. DE DEUGD, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De fenomenologie van een geestesgesteldheid*, Groningen, 1966.

D. DE GEEST, *Hugo Claus viert zijn zestigste verjaardag – Poëzie, poëzie-opvattingen en publieke belangstelling in Vlaanderen*, in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, M. Nijhoff, 1993, pp. 867-871.

G. DEGROOTE, *Oude klanken, nieuwe accenten. De kunst van de rederijkers*, Leiden, A.W. Sijthoff, 1969.

A.S. DE HAAS, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700-1772*, Hilversum, Verloren, 1998.

–, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772*, Maastricht, Shaker Publishing, 2001.

M.J.G. DE JONG, *Een dramatische robinsonade van Willem Bilderdijk*, «Verslagen en mededelingen Koninklijke Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde», 1958, nr. 1-2, pp. 131-210.

–, *Taal van lust en weelde. Willem Bilderdijk et la littérature italienne* , Namur, Presses Universitaires de Namur, 1973.

–, *Honderd jaar later. Essays over schrijvers en geschriften uit de Beweging van Tachtig*, Baarn, De Prom, 1985.

–, *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion of de onvoltooide autobiografie van Willem Frederik Hermans*, Baarn, De Prom, 1986.

–, *Preromantisch classicisme en reactionaire romantiek. Bilderdijks dramaturgie*, Koninklijke Academie, Gent, in corso di stampa.

M.J.G. DE JONG-W. ZAAL, *Bilderdijk. Een overzicht van zijn leven en een keuze uit zijn werken*, Kampen, Kok, 1960.

E. DE JONGH, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden, Primavera Pers, 1995.

–, *Questions of Meaning*, Leiden, Primavera Pers, 2000.

J. DE MEESTER, *Geertje*, Amsterdam, Contact, 1942.

R. DE MAMBRO SANTOS, *La Civil Conversazione Pittorica. Riflessione estetica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander*, Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 1998.

–, *Il canone metamorfico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese*, Sant'Oreste (Roma), Apeiron, 2002.

–, *Le virtù romane. Temi e motivi dello stoicismo nell'arte nordica del Cinquecento*, Roma, Edilazio, 2005.

N. DE PAUW, *Bijdragen tot de geschiedenis der Middelnederlandse letterkunde in Vlaanderen*, «Nederlandsch Museum», II, 1879.

A. DEPREZ, *Bilderdijk, Willem* in R. DE SCHRYVER (a cura di), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 1998, pp. 496-497.

A. DE RIDDER, *Onze schrijvers*, 2, *Vlaamsche schrijvers*, Baarn, Hollandia-Drukkerij, 1909.

M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 1988, ristampa Genève, Slatkine, 1996.

F.C. DE ROVER, *20 oktober 1966: Proces naar aanleiding van Reve's* Nader tot U – *Confrontatie tussen literatuur en godsdienst in Nederland* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Martinus Nijhoff Uitgevers, 1993, pp. 788-795.

–, *De weg van het lachen. Over het oeuvre van Harry Mulisch*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1987.

J. DESCHAMPS, *De herkomst van het Leidse handschrift van de Sint-Servatiuslegende van Hendrik van Veldeke*, «Handelingen der Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis», XII, 1958, pp. 53-78.

TH. DE VALK, *Spinoza en Vondel*, «De Beiaard», VI, 2, 1921, pp. 440-458.

M. DE VRIES, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland, 1750-1800*, Nijmegen, Vantilt, 2001.

–, *Pieter Meijer (1718-1781), een uitgever als instituut*, «Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman» 28, 2, 2005.

–, *Uitgegeven... en uitgebuit. Over achttiende-eeuwse bestsellerauteurs, liegende uitgevers, stiekeme privileges en het gedeeld auteurschap*, «De Achttiende Eeuw», 37, 2005, pp. 36-52.

–, *Criminaliteit*; *F.L. Kersteman*; *Krinke Kesmes, een vroeg imaginair reisverhaal* in <http://www.literatuurgeschiedenis.nl>

M. DE VRIES-L.A. TE WINKEL, *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, 's Gravenhage-Leiden, editori vari, 1882-1998, 29 voll.

E. DE WAARD, *De tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij*, «De Revisor», 26-5, 1999, pp. 5-25.

K. DE WOLF, *Dichter en vertaler. Patrick Lateur: het woord is het eerste en het beste wat we kregen*, «Tertio», 16 december 2009.

F.J. DIJKSTERHUIS, *Constructive thinking: a case for Dioptrics* in L. ROBERTS ET AL. (a cura di), *The Mindful Hand. Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialization*, Amsterdam, Knaw, 2007.

M. DINGENOUTS ET AL., *Dall'Autunno del Medioevo alle Montagne dei Paesi Bassi. La letteratura nederlandese in traduzione italiana*, Milano, Iperborea, 2001.

G. DI PIETRANTONIO, *Jan Fabre. Il rifugio (per la tomba del computer sconosciuto),* Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2006.

G. DI PIETRANTONIO-K. KOSKINA, *Pietas. Jan Fabre*, Anversa, Geers Offset, 2011.

E. D'OLIVEIRA, *'80 en '90 aan het woord*, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1966 (1914[1]).

B.P.M. DONGELMANS, *Nil Volentibus Arduum. Documenten en bronnen*, Utrecht, HES, 1982.

G. DORLEIJN, *Het kleurloos classicisme*, «Ons Erfdeel», XXXIX, 1996, pp. 57-63.

P.H. DUBOIS, *Maurice Gilliams*, Antwerpen, Helios, 1966.

P.H. DUBOIS-S. DUBOIS, *Zonder vaandel. Belle van Zuylen 1740-1805. Een biografie*, Amsterdam, Van Oorschot, 1993.

A.M. DUINHOVEN, *De geschiedenis van Beatrijs*, Utrecht, HES, 1989.

U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

C. EIRE, *War against Idols,* Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

H.J. ELIAS, *Geschiedenis van de Vlaamse gedachte 1780-1914*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1971.

R.L. ERENSTEIN (a cura di), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, AUP, 1996.

–, *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 der Nederlanden*, Amsterdam, AUP, 1996, pp. 126-133.

M. ESPAGNE-M. WERNER, *La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», IV, 1987, pp. 969-992.

H.A. ETT, *Verjaard briefgeheim. Brieven aan B. Huydecoper*, Amsterdam-Antwerpen, Wereldbibliotheek, 1956.

I. EVEN-ZOHAR, *The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer*, «Target», IX, 1997, pp. 373-381.

G. FAGGIN, *Frans Badens (Il Carracci di Amsterdam*), «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 131-144.

–, *Due dipinti di Marcus Gheeraerts il Vecchio* in J. BRUYN ET AL. (a cura di), *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Den Haag, Nijhoff, 1973, pp. 114-118.

C. FASSEUR, *Het 'Indië' van Multatuli,* «Over Multatuli», II, 3, 1979, pp. 1-14.

K. FENS, *Uren, Dagen, Jaar*, «Merlyn» III, 2, 1965, pp. 77-87.

M. FERGUSON, *Joachim du Bellay* in A.C. HAMILTON (a cura di), *The Spenser Encyclopedia*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, pp. 83-85.

F. FERRARI, *Tra agiografia ed epica: la Leggenda di San Servazio di Heinric van Veldeken* in A. CIPOLLA-M. NICOLI (a cura di), *Testi agiografici e omiletici del medioevo germanico*, Verona, Fiorini, 2006, pp. 151-178.

–, *Gli «abele spelen» nederlandesi e le origini del teatro serio in Europa* in F. MOSETTI CASARETTO (a cura di), *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 477-490.

–, *Agiografia per la corte? Tradizione agiografica e tradizione epica nella Vita alto tedesca di san Servazio*, «Hagiographica», XIV, 2007, pp. 179-209.

–, *Rielaborazioni medioevali della leggenda nibelungica* in V. DOLCETTI CORAZZA-R. GENDRE (a cura di), *Lettura di testi tedeschi medioevali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 3-44.

–, *Cees Nooteboom. Poesia come meditazione,* «Poesia», XXIV, 258, 2011, pp. 4-12.

G. FERRONI, *Dopo la fine*, Roma, Donzelli, 2010[2].

R.L.K. FOKKEMA, *Aan de mond van al die rivieren*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999.

J. FONTIJN, *Frederik van Eeden. Van de Koele Meren des Doods* in *Lexicon van Literaire Werken*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1991.

E. FRANCKEN, *De veelzinnige muze van E. Douwes Dekker*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1990.

A. FRANK-VAN WESTRIENEN, *De groote tour. Tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, 1983.

K. FRERIKS, *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*, Amsterdam, E.M. Querido, 2000.

H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna,* Milano, Garzanti, 2002.

W. FRIJHOFF-M. SPIES, *1650. Hard-won Unity*, trad. M. SCHOLZ-HEERSPINK, Assen, Van Gorcum, 2004.

H. FROMM, *Doppelweg* in I. GLIER ET AL. (a cura di), *Werk, Typ, Situation. Studien zu poethologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*, Stuttgart, 1969, pp. 64-79.

M.L. GASPAROV, *A History of European Versification*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

W. GEESINK, *Gereformeerde ethiek*, Kampen, Kok, 1931, 2 voll.

A.J. GELDERBLOM, *Mannen en maagden in Hollands tuin. Interpretatieve studies van Nederlandse letterkunde 1575-1781*, Amsterdam, tesi dottorale Universiteit Utrecht, 1991.

–, *Investing in Your Relationship* in E. STRONKS-P. BOOT (a cura di), *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague, DANS Symposium Publications 1, 2007, pp. 131-142.

A.J. GELDERBLOM ET AL. (a cura di), *In de boeken, met de geest. Vijftien studies van M.A. Schenkeveld-van der Dussen*, Amsterdam, AUP, 2002.

S. GELEERD, *Les traductions hollandaises de Racine au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Zutphen, Nauta, 1936.

J. GERA-A. SNELLER, *Inleiding literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek*, Hilversum, Verloren, 2010.

W.P. GERRITSEN, *De dichters en de leugenaars. De oudste poëtica van het Nederlands*, «De Nieuwe Taalgids», LXXXV, 1992, pp. 2-13.

–, *The Benefits of Clergie. Laymen and Clerics as Participants in the Literary Culture of the Low Countries around 1300* in A. RIGNEY-D. FOKKEMA (a cura di), *Cultural Participation. Trends since the Middle Ages*, Amsterdam, John Benjamin, 1993, pp. 13-19.

–, *A Fourteenth-Century Vernacular Poetics: Jan van Boendale's "How Writers Should Write"* in E. KOOPER (a cura di), *Middle Dutch Literature in its European Context* , Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 245-260.

P.A.M. GEURTS, *De Nederlandse Opstand in de pamfletten 1566-1584*, Nijmegen, Centrale Drukkerij, 1956.

P. GEYL, *Geschiedenis van de Nederlandse stam*, deel V: 1751-1792, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1962.

W.S. GIBSON, *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, «The Art Bulletin», LXIII, 3, 1981, pp. 426-446.

J.L.M. GIELES-A.P.J. PLAK, *Bibliografie van het Nederlandstalig narratief fictioneel proza 1670-1700*, Nieuwkoop, 1988.

C. GINZBURG, *Ekphrasis and Quotation*, «Tijdschrift voor filosofie», 1988, L, 1, pp. 3-19.

–, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

D. GIOIA, *Diseappearing Ink. Poetry at the End of Print Culture*, Minneapolis, MBI Publishing Company, 2004.

W.G.N.G.M. GLAUDEMANS, *De mythe van het tweede hoofd. De literatuuropvattingen van W. F. Hermans, 1945-1964*, Utrecht 1990.

W. GOBBERS, *Consciences Leeuw van Vlaenderen als historische roman en nationaal epos* in A. DEPREZ-W. GOBBERS (a cura di), *Vlaamse literatuur van de negentiende eeuw*, Utrecht, HES, 1990, pp. 45-69.

J. GOEDEGEBUURE, *Nederlandse Literatuur 1960-1988*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989.

H.A. GOMPERTS, *Gerard Reve: Realist, Symbolist, Humorist*, «Tirade», XX, 215-216, 1976, pp. 309-326.

J. GOOSSENS, *Oudnederlandse en Vroegmiddelnederlandse letterkunde*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», XCVIII, 1982, pp. 241-272.

–, *Literairhistorische vragen rond Middelnederlandse Maaslandse heiligenlevens*, «Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», 1984.

–, *Die Servatiusbruchstücke. Mit einer Untersuchung und Edition der Fragmente Cgm 5249/18, 1b der Bayerischen Staatsbibliothek München,* «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», CXX, 1991, pp. 1-65.

R. GRÉGOIRE, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano, Monastero San Silvestro Abate, 1996[2].

B.S. GREGORY, *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1999.

J. GRIMM, *Sendschreiben an Karl Lachmann, über Reinhart Fuchs*, Leipzig, Weidmann, 1840.

G. GRÖBER, *Ein Marienmirakel*, «Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Festgabe für Wendelin Förster», Halle a. S., M. Niemeyer, 1902.

H. GROOT, *Van Batavia naar Weltevreden. Het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, 1778-1867*, Leiden, K.I.T.L.V., 2009.

K. GROOT, *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800*, Hilversum, Verloren, 2010.

E. K. GROOTES, *Dramatische struktuur in tweevoud. Een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's* Hipocrito *en P.C. Hoofts* Schijnheiligh, Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn, 1973.

E.K. GROOTES-J. JANSEN, *De produktie van narratief proza omstreeks 1610/1640/1670: verschuivingen binnen het genresysteem*, «Spektator», XIX, 2, 1990, pp. 107-119.

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.

G. GROPPO, *Sara e Julia contro Werther: note sul romanzo sentimentale nei Paesi Bassi* in G. BAIONI ET AL. (a cura di), *Il romanzo sentimentale* (1740-1814), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1990, pp. 185 e ss.

R. GRÜTTEMEIER, *Migrantenliteratuur in de Nederlandse en Duitse letteren*, «Neerlandica extra muros», XXXIX, 2001, pp. 13-25.

R. GRÜTTEMEIER-M.T. LEUKER (a cura di), *Niederländische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 2006.

R. GUARNIERI, *Guido Gezelle. Vita del poeta e saggio delle sue poesie,* pref. G. DE LUCA, Brescia, Morcelliana, 1941.

R. GUIETTE, *La légende de la Sacristine*, *Étude de littérature comparée*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

M. GYSSELING, *Speurtocht naar de Reinaert-dichter*, «Jaarboek Oudheidkundige Kring 'De vier ambachten'», Hulst, 1966/1967 , pp. 9-20.

D. HAKS, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*, Utrecht, HES Uitgevers, 1985.

L. HANSSEN, *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, Amsterdam, Balans, 1996.

R. HARMS, *Ter lering, maar vooral ter vermaak. Een vergelijking tussen de functie van het anekdotenboek en de zeventiende-eeuwse roman* De Labourlotten, *De zeventiende eeuw*, XIX, 2003, pp. 154-168.

A.J.E. HARMSEN, *Onderwys in de tooneel-poëzy*. *De opvattingen over toneel van het Kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Rotterdam, Ordeman, 1989.

P. HAZARD, *Het Europese denken in de achttiende eeuw, van Montesquieu tot Lessing,* Amsterdam, Agon, 1993.

G. HEKMA, *De meedogenloze jongen* in V. HUNINK-J. PAARDEKOOPER-P. SARS (a cura di),*"Eigenlijk geloof ik niets"*, Nijmegen, Uitgeverij Cadans, 1990.

R. HELGERSON, *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

–, *Soldiers and Enigmatic Girls: the Politics of Dutch Domestic Realism, 1650-1672*, «Representations», LVIII, 1997, pp. 49-87.

F. HELLEMANS, *Spiegelgevecht met zichzelf,* «Ons Erfdeel», XLII, 1999.

L. HERMAN-B. VERVAECK, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Brussel/Nijmegen, VUBPress/Vantilt, 2005.

TH. HERMANS, *Door eenen engen hals. Nederlandse beschouwingen over vertalen 1550-1670*, Den Haag 1996.

– (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, Rochester (NY), Camden House, 2009.

W.F. HERMANS, *Het Alziend Oog in de nachtspiegel*, «Criterium», III, 1, 1948, pp. 32-42.

O. HEYNDERS, *Dichters lezen dichters I: Jacques Hamelinck en Paul Celan*, «Forum der Letteren», XXXV, 4, 1994, pp. 241-255.

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.

J. HOET, *Costringi te stesso ad andare piano* in G. CELANT, *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, trad. G. MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan, 1994.

B. HOFSTEDE, *Nederlandse cinema wereldwijd*, Amsterdam, Boekmanstudies, 2000.

J.M. HOLLAAR-E.W.F. VAN DEN ELZEN, *Het vroegste toneelleven in enkele Noord-Nederlandse plaatsen*, «De Nieuwe Taalgids», LXXIII, 1980, pp. 302-324.

W.M.H. HUMMELEN, *1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg. Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijkers en in de Schouwburg* in R.L. ERENSTEIN (a cura di), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, AUP, 1996, pp. 192-203.

J. ISRAEL, *Gli ebrei d'Europa nell'età moderna, 1550-1750*, trad. G. ARGANESE, Bologna, Il Mulino, 1991.

–, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

–, *Una rivoluzione della mente. L'illuminismo radicale e le origini intellettuali della democrazia moderna*, trad. F. TASSINI-P. SCHENONE, Torino, Einaudi, 2011.

T. JACOBI-J. RELLEKE, *De leus van vooruitgang! Het literaire program van De Gids onder Potgieter en Bakhuizen van den Brink*, «De Negentiende Eeuw», XIX, 1995, pp. 222-236.

F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

J. JANSEN, *Omgaan met de klassieken. Het geval van Gerbrand Bredero* in J. KONST-B. NOAK (a cura di), *Wissenstransfer und Auctoritas in der frühneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Berlino, Vandenhoeck & Ruprecht, in corso di stampa.

F.A. JANSSEN, *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1978.

–, (a cura di), *Scheppend nihilisme. Interviews met Willem Frederik Hermans*, Amsterdam, Loeb & Van der Velden, 1979.

U. JANSSENS-KNORSCH, *The Life and 'Mémoires Secrets' of Jean Des Champs (1707-1767), journalist, minister, and man of feeling*, Londen-Amsterdam-Maarssen, APA-Holland U.P., 1990.

H.R. JAUSS, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen, Niemeyer, 1959.

W.J.A. JONCKBLOET, *Die «Dietsche Doctrinale», leerdicht van den jare 1345 toegekend aan Jan Deckers, clerk der stad Antwerpen*, 's-Gravenhage, Schinkel, 1842.

–, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*, Groningen, J.B. Wolters, 1868.

L. JONGEN, *The Emperor, the Saint and the Poet. For whom did Heinrich von Veldeke write the Sint-Servaaslegende?*, «Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik», LXV, 2009, pp. 103-116.

L. JONGEN-M. PITERS, *Jan van Boendale. Lekenspiegel. Een leerdicht uit Antwerpen*, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2003.

T. JONGENELEN, *De volmaakte Hollandse broodschrijver Jan Willem Claus van Laar*, «Mededelingen van de Stichting J.C. Weyerman», XXIV, 2001, pp. 104-117.

–, *Jan Willem Claus van Laar. Een onverbeterlijke sjoemelaar* in A. DE HAAS-P. ALTENA (red.), *Achter slot en grendel. Schrijvers in Nederlandse gevangenschap 1700-1800*, Zutphen, Walburg Pers, 2002.

A. JONGSTRA, *De multatulianen. 125 jaar Multatuli-verering en Multatuli-hulde*, Amsterdam, Joost Nijsen, 1985.

I. KALLA, *'Een woord mag dan niet langer een woord heten'. Het huis als ruimte voor poëticale reflectie bij Bernlef en De Coninck*, «Internationale Neerlandistiek», XLVIII, 1, 2000, pp. 5-15.

J. KAMERBEEK, *Huizinga en de beweging van Tachtig*, «Tijdschrift voor Geschiedenis», 1954, LXVII, pp. 145-147.

B.J. KAPLAN, *Divided by Faith. Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

C. KEIJSPER (a cura di), *K. ter Laan's Multatuli-Encyclopedie*, Den Haag, Sdu, 1995.

A. KEMPENEERS, *Hendrik van Veldeke en de bron van zijn Servatius*, Antwerpen-Leuven, Veritas-J. Reekmans-Vanderwaeren, 1913.

M. KEMPERINK, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*, Utrecht-Antwerpen, Veen, 1988.

A.B. KILCHER, *Mathesis und Poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600-2000*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003.

D. KINABLE, *Facetten van Boendale. Literair-historische verkenningen van Jans Teesteye en de Lekenspiegel*, Leiden, Dimensie, 1998.

M. KLEIN, *Twee in één: een doodgewaande fascist en een leraar Duits-Engels*, «TNTL», CXX, 2004, pp. 2-30.

E. KLOEK, *Seksualiteit, huwelijk en gezinsleven tijdens de lange zestiende eeuw, 1450-1650* in T. ZWAAN (a cura di), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa, van Middeleeuwen tot moderne tijd*, Heerlen, Boom, 1993, pp. 107-138.

J.E. KOCH, *De koningsromans van Louis Couperus*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989.

–, *Met Couperus in Rome*, Roma, Apeiron, 1993.

–, *Zingende lijnen, gebeeldhouwde impressies. L. Couperus,* Reisimpressies *(1894)*, Louis Couperus Genootschap, Leiden 1995 (Couperus Cahier I).

–, *Het Zuiden in Couperus'* Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan, «Literatuur», XIII, 2, 1996, pp. 95-103.

–, Rubber *negli anni Trenta: il romanzo, il film. Il film* Rubber *(1936) alla luce della ricezione nei Paesi Bassi e nelle Indie Olandesi del romanzo coloniale* Rubber *(1931) di M.H. Székely-Lulofs* in *PERSEMBAHAN. Studi in onore di Luigi Santa Maria*, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Asiatici, Series Minor LIII, Napoli, 1998, pp. 145-165.

–, *Geest of beest, dierenliefde in Nederlands-Indië. Vincent Mahieus bundel* Tjies (1958) in P. JANSSENS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 8,* Thessaloniki, Publish City, 2008, pp. 96-110.

–, *Opgroeien in Nederlands-Indië. Identiteit* in J.E. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 9,* Napoli, Loffredo, pp. 155-173.

–, *Elisabeth Wolff & Agatha Deken, Sara Burgerhart: Geluk, Geld, Geloof* in M. DANIELS-J.E. KOCH-M. MERTENS-D. ROSS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 10,* Gerusalemme, Hebrew University of Jerusalem, in corso di stampa.

A.M. KOLDEWEIJ, *Der gude Sente Servas*, Assen-Maastricht, Van Gorcum, 1985.

J.W.H. KONST, *«Het goet of quaet te kiezen». De rol van de vrije wil in Vondels Lucifer, Adam in Ballingschap en Noah*, «Nederlandse letterkunde», II, 2, 1997, pp. 319-337.

–, *Woedende wraakghierigheidt en vruchtelooze weeklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Proefschrift Utrecht, 1996.

–, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*, Hilversum, Verloren, 2003.

J. KOPPENOL, *Maatwerk: poëtiek, metriek en muziek bij Jan van Hout* in A.C.G. FLEURKENS ET. AL. (a cura di), *Dans der Muzen. De relatie tussen de kunsten gethematiseerd*, Hilversum, Verloren, 1995, pp. 57-72.

–, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*, Hilversum, Verloren, 2001.

–, *Adam en Eva in het paradijs van Jacob Cats*, «Literatuur», XIX, 2002, pp. 330-338.

F.W. KORSTEN, *alles inclusief! Het poëtische en het kapitalisme*, orazione tenuta all'Erasmus Universiteit Rotterdam il 18 ottobre 2007, <http://repub.eur.nl/res/pub/10675/Korsten,%20alles%20inclusief.pdf>

–, *Sovereignty as Inviolability. Vondel's Theatrical Explorations in the Dutch Republic*, Hilversum, Verloren, 2009.

A. KORTEWEG-K. NIEUWENHUIJZEN-M. NORD, *Schrijvers Prentenboek van de Nederlandse Antillen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.

W.E. KRUL, *Lente in Latem. Natuur, erotiek en schuldbesef bij Van de Woestijne* in A. MUSSCHOOT-H. VANDEVOORDE-H. GROENEWEGEN (a cura di), *'Al ben ik duister, 'k zet me glanzend uit'. Over Karel van de Woestijne*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2007, pp. 15-38.

G. LAKOFF-M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

I. LEEMANS, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*, Nijmegen, Vantilt, 2002.

–, *Vrouwen en kinderen eerst? Enkele overdenkingen over de toekomst van de neerlandistiek*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», CXX, 4, 2004, pp. 309-324.

P. LEENDERTZ, *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, Leiden, A.W, Sijthoff's, 1907.

M. LEESBERG, *Karel van Mander as a Painter*, «Simiolus», XXII, 1993-1994, pp. 5-57.

E. LEIJNSE, *Cécile de Jong van Beek en Donk. Hilda van Suylenbur*g in *Lexicon van Literaire Werken*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 2005, pp. 1-11.

S.J. LENSELINK, *De Nederlandse psalmberijmingen van de Souterliedekens tot Datheen, met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*, Dordrecht, Van den Tol, 1983.

U. LEO, *Die erste Branche des Roman de Renart nach Stil, Aufbau, Quellen und Einfluss*, Göttingen, Dieterischen Universitäts-Buchdrückerei, 1966.

R. LEUSHUIS, *The Mimesis of Marriage: Dialogue and Intimacy in Erasmus's Matrimonial Writings*, «Renaissance Quarterly», LVII, 2004, 4, pp. 1278-1307.

G. I. LIEFTINCK, *Beschrijving van het handschrift* in *Sint Servaeslegende, in dutschen dichtede dit Heynrijck die van Veldeken was geboren, naar het Leidse handschrift uitgegeven*, G.A. VAN ES (a cura di), Culemborg, Tjeenk Willink-Noorduijn, 1950, pp. 8-16.

V. LO CASCIO, *L'italiano nel secolo d'oro olandese* in *Italiano. Lingua di cultura europea. Atti del simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena, Weimar, 11-13 aprile 1996*, H. STAMMERJOHANN (a cura di), Tübingen, Narr, 1997, pp. 247-282.

–, *Il dizionario neerlandese*, Bologna-Utrecht/Antwerpen, Zanichelli-Van Dale, 2001, 2 voll.

F. LOT, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1954².

H. LOUWERSE, *Homeless entertainment. On Hafid Bouazza's literary writing*, Bern, Peter Lang, 2008.

R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008.

M. LÜTHI, *La fiaba popolare europea – forma e natura*, Milano, Mursia, 1979.

N. MAAS, *Gerard Reve*, Amsterdam, Uitgeverij G. A. van Oorschot, 2009.

F. MAES, *Il salto del misuratore di nuvole* in AA.VV., *Jan Fabre: progetto Roma 2001*, Roma, Academia Belgica, 2001, pp. 83-93.

J.J. MAK, *De rederijkers*, Amsterdam, P.N. van Kampen en zoon N.V., 1944.

C. MANUSOV-VERHAGE, *Jan Rieuwertsz, marchand libraire et éditeur de Spinoza* in F. AKKERMAN-P. STEENBAKKERS (a cura di), *Spinoza to the Letter. Words, Texts and Books*, Leiden, Brill Academic Publishers, 2005, pp. 237-252.

S. MAREEL, *Voor Vorst en Stad. Rederijkersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

G. MARNEF, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie*, Amsterdam-Antwerpen, Meulenhoff-Kritak, 1996.

–, *Rederijkers en religieuze vernieuwing te Antwerpen in de tweede helft van de zestiende eeuw* in B. RAMAKERS (a cura di), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, pp. 175-188.

E. MARTENS, *Mira, of de teleurgang van de Waterhoek* in E. MATHIJS (a cura di), *The Cinema of the Low Countries*, London, Wallflower, 2004, pp. 87-88.

E. MARTIN, *Observations sur le Roman de Renart*, Strasburg, Trübner, 1887.

M. MATHIJSEN, *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880*, Nijmegen, Vantilt, 2004.

–, *Amsterdam: Leliegracht 25. De Gids en het blijvend debat* in J. BANK-M. MATHIJSEN (a cura di), *Plaatsen van herinnering. Nederland in de negentiende eeuw*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, pp. 112-114.

–, *Realisme* in G.J. VAN BORK-N. LAAN (a cura di), *Van Romantiek tot Postmodernisme. Opvattingen over Nederlandse literatuur*, Bussum, Coutinho, 2010, pp. 93-125.

–, *De Januskop van Jacob van Lennep* in I. SORGDRAGER-D. VAN DER MEULEN (a cura di), *'Ik heb u den* Havelaar *niet verkocht'. Multatuli* contra *Van Lennep*, Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2010, pp. 23-38.

MAXIMILIANUS (PATER), *Vondelstudies*, Terheijden, De Forel, 1968.

CH. MC KEW PARR, *Jan van Linschoten, the Dutch Marco Polo,* New York, Crowell, 1964.

K. MEERHOFF, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, Brill, 1986.

B.W. MEIJER, *Van Spranger tot en met Rubens: naar een nieuwe gelijkwaardigheid* in DEVISSCHER (a cura di): *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, Brussel, 1995, pp. 32-47.

–, *Lucas de Heere* in H. DEVISSCHER (a cura di), *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, Brussel, 1995, pp. 226-229.

W.S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilderboeck*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1991.

E. MENDELSON, *Encyclopedic Narrative. From Dante to Pynchon,* «Modern Language Notes», XCI, 91, 1976, pp. 1267-1275.

H. MENKE, *Bibliotheca Reinaerdiana*, vol. I, *Die europäischen Reineke Fuchs-Drucke bis zum Jahre 1800*, Stuttgart, 1992.

J.H. METER, *Nuova luce sulla Beatrijs medio-nederlandese*, «Aion-Sezione Germanica», XIV, 1971, pp. 539-549.

–, *Il mondo lirico di Guido Gezelle*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Germanica», XII, 1969, pp. 149-266.

–, *The Literary Theories of Daniel Heinsius. A Study of the Development and Backgrounds of His Views on Literary Theory and Criticism during the Period from 1602 to 1612*, Assen, Van Gorcum, 1984.

–, *Amplificatietechnieken in Bredero's Moortje*, «Spektator», XIV, 1984-1985, pp. 270-279.

–, *Harmony and disharmony in a court drama of the Netherlands: Vanden Winter ende vanden Somer* in S. HIGGINS (a cura di), *European Medieval Drama 1 (1997). Papers from the First International Conference on European Medieval Drama (Camerino 28-30 June 1996)*, Turnhout, Brepols, 1997, pp. 133-146.

L.C. MICHELS, *Filologische opstellen III*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1961.

H. MIEDEMA, *Karel van Manders Leven der moderne, of dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders en hun bron. Een vergelijking tussen van Mander en Vasari*, Alphen aan den Rijn, Canaletto, 1984.

–, *Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw*, «Oud Holland», CI, 1987, pp. 1-34.

P. MINDERAA, *Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken*, Arnhem, Van Loghum Slaterus, 1942.

L. MINNAARD, *New Germans, new Dutch. Literary interventions*, Amsterdam, AUP, 2008.

B.H. MOLKENBOER, *Met Spinoza in conjunctie*, «Vondelkroniek», III, 1932, pp. 172-177.

–, *De groote stap van 1639*, «Vondelkroniek», X, 1939, pp. 125-164.

A. MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984.

A. MOR-J. WEISGERBER, *Le più belle pagine delle letterature del Belgio*, Milano, Nuova Accademia, 1965.

–, *Le letterature del Belgio*, Milano, Sansoni, 1968.

A. MOR-J. WEISGERBER-J.H. METER, *Antologia delle letterature del Belgio e dell'Olanda*, Milano, Fratelli Fabbri, 1969.

–, *Storia delle letterature del Belgio e dell'Olanda*, Milano, Fratelli Fabbri, 1970.

M.P.O. MORFORD, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

N. MOSER, *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en* 1620, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001.

–, *'Poëzielust en vriendenliefd'. Literaire sociabiliteit in handschrift en druk na 1600*, «Spiegel der Letteren», XIX, 2007, pp. 247-264.

A.M. MUSSCHOOT, *Cyriel Buysse. Het recht van de sterkste* in *Lexicon van Literaire Werken*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1992.

–, *Cyriel Buysse gepasseerd bij de toekenning van de Staatsprijs – Buysse en Streuvels* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Martinus Nijhoff, 1993, pp. 592-596.

–, *The Revolution of the Sixties, 1960-1970* in TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, Rochester (NY), Camden House, 2009, pp. 603-623.

J.P. NAEFF, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, Gorinchem, Noorduijn, 1960.

E. NIEBOER-J.Th. VERHULSDONCK, *Lais, fabliau's, Roman de Renart* in R.E.V. STUIP (a cura di), *Franse literatuur van de Middeleeuwen*, Muiderberg, Coutinho, 1988, pp. 121-139.

R. NIEUWENHUYS (a cura di), *Wie verre reizen doet. Een keuze uit de Indisch-Nederlandse letterkunde van de compagniestijd tot 1870,* Amsterdam, Em. Querido, 1975.

–, *Oost-Indische Spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*, Amsterdam, Em. Querido, 1978³.

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

M.G. NOCITA, *Etty Hillesum: quale Dio? Un modello del Dio personale di Ulrich Beck?*, «Con Etty Hillesum. Quaderni di informazione e ricerca», II, 2011, in corso di stampa.

H. NOË, *Carel van Mander en Italië*, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1954.

N. NOORDERVLIET, *Tine of De dalen waar het leven woont*, Amsterdam, Meulenhoff, 1987.

–, *De tuinen van Bomarzo* in M. HAARSMA ET AL. (a cura di), *Ik maak kenbaar wat bestond. Leven en werk van Hella S. Haasse*, Amsterdam, Querido, 1993, pp. 95-96.

G. OESTREICH, *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1982.

E. OEY-DE VITA-M. GEESINK, *Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1983.

F. OKKER, *Dirksland tussen de doerians. Een biografie van Willem Walraven*, Amsterdam, Bas Lubberhuizen, 2000.

–, *Tumult. Het levensverhaal van Madelon Székely-Lulofs*, Amsterdam-Antwerpen, Atlas, 2008.

J.J. OVERSTEEGHEN, *Multatuli in het buitenland, 100 Jaar Max Havelaar. Essays over Multatuli*, Rotterdam, Ad Donker, 1962.

E. PACE, *L'Islam in Europa. Modelli di integrazione*, Roma, Carocci, 2004.

R.R. PALMER, *The Age of the Democratic Revolution. A Political History of Europe and America, 1760-1800*, Princeton, Princeton U.P., 1969/1970.

F. PARIS, *"Indisch", un termine tradotto pericolosamente. Un mondo in una parola ne* L'anello della chiave *di Hella S. Haasse*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli – Sezione Germanica», N.S. XV, 1-2, 2005, pp. 383-394.

–, *Tweeslachtig Italië* in A. HEUMAKERS-A. MERTENS-P. VAN ZONNEVELD (a cura di), *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en contekst*, Amsterdam, Em. Querido, 2006, pp. 187-200.

–, *Suggestioni paniche. La pioggia in Gabriele D'Annunzio e Paul van Ostaijen* in ID., *Scrosci di modernità. Scrittori fiamminghi e olandesi in un contesto europeo*, Milano, Albalibri, 2008, pp. 49-67, ristampato in M. PRANDONI-G. ZANELLO (a cura di), *Multas per gentes. Omaggio a Giorgio Faggin*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 109-126.

–, *Gli avi e i nipoti di Huizinga. La sensazione storica nella saggistica letteraria olandese* in ID., *Scrosci di modernità. Scrittori fiamminghi e olandesi in un contesto europeo*, Milano, Albalibri, 2008, pp. 7-48.

–, *'Scugnizzi' en 'vaiasse' op zijn Nederlands. De Napolitaanse versie van het* Groot Lied-Boeck *van G.A. Bredero* in J.E. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 9,* Napoli, Loffredo, pp. 37-47.

P. PARIS, *Les Aventures de Maître Renard, suivi de Nouvelles Recherches sur le Roman de Renard*, Paris, A. le Clere et Cie, 1861.

C.H. PARKER, *Faith on the Margins. Catholics and Catholicism in Dutch Golden Age*, Cambridge M., Harvard University Press, 2008.

P. PATTYNAMA, *Het heden is de toekomst van het verleden. Indië als plaats van herinnering* in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 2009-2010*, Leiden, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 2011, pp. 51-63.

W.C.E. PELLETIER, *Jacoba van Beieren in het Nederlandsche treurspel*, Nijmegen, Robijns, 1912.

R. PEPICELLI, *Femminismo islamico. Corano, diritti, riforme*, Roma, Carocci, 2010.

A. PETTEGREE-A. DUKE-G. LEWIS (a cura di), *Calvinism in Europe 1540-1620*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

H. PLEIJ, *7 maart 1500. De Brusselse stadsrederijker Jan Smeken is uitgezonden naar Gent om te berichten over de doopsfeest van Karel V – De rederijkerij als beschavingsinstituut* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Nijhoff, 1993, pp. 121-125.

–, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam, Bert Bakker, 2007.

–, *The Late Middle Ages and the Age of the Rhetoricians, 1400-1560* in TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, New York, Camden House, 2009, pp. 63-151.

–, *Anna Bijns, van Antwerpen*, Amsterdam, Prometheus, 2011.

R. PO-CHIA HSIA-H. VAN NIEROP (a cura di), *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age,* Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

L.R. POL, *Romanbeschouwing in voorredes. Een onderzoek naar het denken over de roman in Nederland tussen 1600 en 1775*, Utrecht, HES, 1987.

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.

K. PORTEMAN, *'Patiëntie is zo goeden kruid' – Katharina Boudewijns* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd: van Anna Bijns tot Elise van Calcar,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997, pp. 135-139.

K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-*1700, Amsterdam, Bert Bakker, 2008.

J. POWELL, *Albertanus of Brescia. The Pursuit of Happiness in the Early Thirteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

O. PRAAMSTRA, *Honderd jaar Max Havelaar-studie*, «Over Multatuli», XV, 29, 1992, pp. 63-81.

–, *Drie modernisten: Allard Pierson, Conrad Busken Huet en Carel Vosmaer*, «De Negentiende Eeuw», XXI, 1, 1997, pp. 83-95.

G. PRAMPOLINI, *La Letteratura olandese e fiamminga (1880-1924)*, pref. G. PREZZOLINI, Roma, Stock, 1927.

M. PRANDONI, *Een mozaïek van stemmen. Verbeeldend lezen in Vondels* Gysbreght van Aemstel, Hilversum, Verloren, 2007.

–, *Een toneelstuk uit 1668: Thomas Asselijns* Mas Anjello in J. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal.- en letterkunde 9*, Loffredo Editore, Napoli 2008, pp. 48-63.

–, *«Sono il giovane marocchino / e i suoi pensieri in un'altra lingua»: Bouazza e Benali nella fioritura della letteratura di migranti in Olanda* in M. BOSCHIERO ET AL. (a cura di), *Scrivere tra due culture. Letteratura di migrazione nell'Europa contemporanea*, Perugia, Morlacchi, 2008, pp. 211-233.

–, *Salta alle stelle. I* podiumdichters *olandesi,* «Hebenon», Quarta Serie, 3-4, 2009, pp. 27-36.

–, *Hans Sahar, Naima El Bezaz, Hafid Bouazza: casi e forme recenti di* engagament *nella letteratura olandese-marocchina* in C. CONTERNO ET AL. (a cura di), *Letteratura d'impegno: giovani voci dall'Europa*, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 143-162.

–, *Poesia in neerlandese (da Olanda e Fiandre). Notizie da nessun luogo* in F. CIOMPI (a cura di), 2*010. L'annuario mondiale della poesia*, I Quaderni di Soglie, Supplemento a «Soglie», XII, 2, 2011, pp. 268-279

–, *Il doppio processo alla volpe nella* Reynaerts historie *neerlandese* in G. PERON (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 219-228.

–, Solo gente per bene *di Robert Vuijsje. Uno scardinamento ironico dei discorsi sul multiculturalismo* in F. LAZZARIN-A. GULLOTTA (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 101-116.

–, *Staging the History of Amsterdam in Vondel's* Gysbreght van Aemstel. *A Non-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.

–, *Vive la France, A bas la France! The Contradictory Attitude Toward the Appropriation of French Cultural Elements in the Second Half of the Sixteenth Century, Especially in Forewords of 'Modern' Poetry Collections* in J. KONST-B. NOAK (a cura di), *Wissenstransfer und Auctoritas in der frühneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Berlino, Vandenhoeck & Ruprecht, in corso di stampa.

M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996 (1930[1]).

J. PRESSER, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940-45*, 's Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1965, 2 voll.

O. PROIETTI, *Philedonius, 1657. Spinoza, Van den Enden e i classici latini*, Macerata, eum, 2010.

G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden. *De eerste roman van Gerard Reve*, Schoorl, Conserve, 1976.

–, *Van Frits van Egters tot Hugo Treger*, «Ons Erfdeel», XXXIII, 1, 1990, pp. 39-51.

G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, A. CORTELLESSA (a cura di), Milano, Garzanti, 2005.

B. RAMAKERS (a cura di), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

–, *Kunst en kunstenaarschap bij Lucas d'Heere*, «Jaarboek van 'De Fonteine'», LVI-LVII, 2006/2007, pp. 43-73.

J.P. RAWIE, *Oude gedichten*, Amsterdam, Bert Bakker, 1993, terza ristampa.

L. RENS, *Het Priester-koningconflict in Vondels drama*, Hasselt, Heideland, 1965.

–, *Vondel en de klassieke mythologie*, «Hermeneus», LI, 1979, pp. 321-329.

–, *Vondels theologische leerdichten. Wat heeft Vondel nog te bieden aan de mens van vandaag?*, «Internationale Katholieke Informatie», XIII, 3, 1979, pp. 47-52.

J. REYNAERT, *Ethiek en 'filosofie' voor de leken: de "Dietsche doctrinale"* in J. REYNAERT (a cura di), *Wat is wijsheid? Lekenethiek in de Middelnederlandse letterkunde*, Amsterdam, Prometheus, 1994, pp. 199-214.

–, *Boendale of 'Antwerpse School'? Over het auteurschap van Melibeus en Dietsche Doctrinale* in W. VAN ANROOIJ (a cura di), *Al 't Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd*, Amsterdam, Prometheus, 2002, pp. 127-157.

J. ROBAEY, *Tussen holte en ijlte. Klassieke gemeenplaatsen voor* De Paarden van Diomedes, Bologna, Quaderni del Masaorita, 2002.

P. RODENKO, *Twee debuten*, «Podium», VI, 1948, pp. 343-355, ripubblicato in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden. *De eerste roman van Gerard Reve*, Schoorl, Conserve, 1976, pp. 171-185.

A. ROMEIN-VERSCHOOR, *Protest tegen de kleine redelijkheid*, «De vrije katheder», VII, 29 (1947), pp. 460-461.

L. ROOSE, *Anna Bijns, een rederijkster uit de hervormingstijd,* Gent, Secretariaat van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1963.

D. ROSS-A. POS-M. MERTENS (a cura di), *Ieder zijn eigen Arnon Grunberg. Vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonjë, Portugal en Roemenië*, Gent, Ghent University Press, in corso di stampa.

F. RUITER-W. SMULDERS, *Literatuur en moderniteit in Nederland*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 1996.

M. RUTTEN, *De Interludiën van Karel van de Woestijne*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

N. SALOMON, *Early Netherlandish Bordeeltjes and the Construction of Social 'Realities'* in A.K. WHEELOCK-A. SEEF (a cura di), *Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Cranbury-London-Mississauga, Associated University Presses, 2000, pp. 141-163.

W. SANDERS, *Heinric van Veldeken. Portrait eines maasländischen Dichters des 12. Jahrhunderts*, Bonn, Die Königlich Niederländische Botschaft, 1973.

S. SCHAMA, *Patriots and Liberators. Revolution in the Netherlands 1780-1813*, New York, Vintage Books, 1992.

–, *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*, trad. V. SPERTI, Milano, Mondadori, 1993.

M.H. SCHENKEVELD, *Frits en zijn vrienden*, «Raam», LXIV, 1970, pp. 41- 46, ristampato in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden. *De eerste roman van Gerard Reve*, Schoorl, Conserve, 1976, pp. 259-265.

M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (a cura di), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Nijhoff, 1993.

B.A. SCHIPPER, *Vondel en Thomas*, «De Beiaard», VII, 1, 1922, pp. 207-226.

G. SELS, *Meer cultuur op school*, «De Standaard», 19 settembre 2008.

A. SENS, *Mensaap, heiden, slaaf. Nederlandse visies op de wereld rond 1800*, Den Haag, Sdu, 2001 (IJkpunt 1800).

L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer. Naar aanleiding van den eersten Rei uit 'Lucifer'*, «Mededelingen en verslagen der Koninklijke Vlaamsche Academie», 1898, pp. 247-286.

J.R. SINNEMA, *Hendrik van Veldeke*, New York, Twayne, 1972.

K.A.D. SMELIK, *L'immagine di Dio in Etty Hillesum* in G. VAN OORD (a cura di), *L'esperienza dell'Altro. Studi su Etty Hillesum*, Sant'Oreste, Apeiron Editori, 1990, pp. 161-168.

J. SMIT, *De kosmische zelfvergroting van de dichter bij Bilderdijk, Perk en Marsman*, «Mededelingen van de Konijnklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde», 1957, pp. 95-116.

M.B. SMITS-VELDT, *Het Nederlandse renaissance toneel*, Utrecht, HES, 1991.

W. SMULDERS, *Met de linker- en de rechterhand geschreven* in ID. (a cura di), *Verboden toegang*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1989.

R.D. SNEL TRAMPUS, *Introduzione allo studio della lingua neerlandese*, Milano, LED, 1993, 2 voll.

K. SNOEK, *De Indische jaren van E. du Perron*, Amsterdam, Nijgh & Van Dirmar, 1990.

–, *Blijvende controverse. Max Havelaar als spiegel van een neofeodale samenleving* in G. TERMORSHUIZEN-K. SNOEK (a cura di), *Adinda! Duizend vuurvliegjes tooien je loshangend haar. Multatuli in Indonesië*, Leiden, Stichting voor letterkundige en wetenschappelijke uitgaven, 1991, pp. 43-68.

–, *E. du Perron. Het leven van een smalle mens*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2005.

–, *Max Havelaar in Indonesië: constanten en variabelen*, «Over Multatuli», XXXII, 65, 2009, pp. 35-45.

J. SPIER, *Le mani dei bambini. Introduzione alla psicochirologia*, trad. R. CONTINO, Palermo, Nuova Ipsa Editore, 1998.

F. SPINELLI, *Albertano da Brescia. Alle origini del Razionalismo economico, dell'Umanesimo civile, della Grande Europa*, Brescia, Grafo, 1996.

F. SPRINGER, *Bougainville. Een gedenkschrift*, Amsterdam, Querido, 1981.

L. SPRUIT, *Fede e ragione dei poemi didascalici di Joost van den Vondel*, «Studi nederlandesi e studi nordici», XXX, 1987, pp. 89-135.

–, *Profezia e spiritualismo: i Collegianti nel Seicento olandese*, «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico testuali», XI, 2005, pp. 481-492.

C. STALPAERT, *The Reconfigurative Power of Desire. Jan Fabre's* As Long as the World Needs a Warrior's Soul, «Arcadia», XL, 2005, pp. 177-193.

R. STEIN, *Politiek en historiografie. Het ontstaansmilieu van Brabantse kronieken in de eerste helft van de vijftiende eeuw*, Leuven, Peeters, 1994.

G. STELLINGA, *Zinsvormen en zinsfuncties in de abele spelen*, Groningen-Djakarta, J.B. Wolters, 1954.

J.F.M. STERCK, *Vondel en de kring van dr. Fr. van den Enden*, «De Beiaard», VII, 2, 1922, pp. 146-157.

J.F.M. STERCK ET AL. (a cura di), *De Werken van Vondel*, Amsterdam, Maatschappij voor de goede en goedkope lectuur, 1927-1937, 10 voll.

H. STOUTEN ET AL. (a cura di), *Histoire de la littérature néerlandaise*, Paris, Fayard, 1999.

W. STRAUSS, *Hendrick Goltzius, 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts of*, New York, Abaris Books, 1977.

D.A. STRACKE, *De bronnen der Nederlandsche Beatrijs*, «Leuvensche Bijdragen», XIX, 1927, pp. 1-28.

E. STRONKS, *The Emblem and the Low Countries* in P.M. DALY (a cura di), *Companion to Emblem Studies*, New York, AMS Press, 2008, pp. 267-289.

–, *Negotiating Differences. Word, Image, and Religion in the Dutch Republic*, Leiden, Brill, 2011.

G. STUIVELINK, *Vakwerk. Twaalf studies in literatuur*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1967.

D. STURKENBOOM, *Spectators van hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*, Hilversum, Verloren, 1998.

A. SWINNEN, *Het slot ontvlucht. De 'vrouwelijke' Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*, Amsterdam, A.U.P., 2006.

J.C. TAYLOR, *The Social World of Batavia. European and Eurasian in Dutch Asia*, Madison, Wisc., University Press, 1983.

K. TER LAAN, *Letterkundig woordenboek voor Noord en Zuid*, Den Haag-Djakarta, G.B. van Goor Zonen's Uitgeversmaatschappij, 1952[2].

G. TERMORSHUIZEN, *P.A. Daum. Journalist en romancier van tempo doeloe*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1988.

–, *De Max Havelaar in Indonesische vertaling (1972). Wat persoonlijke ervaringen*, «Indische Letteren», XXV, 2010, pp. 125-135.

F. TERRENATO, *Vestiti di carta. Le* Vite *di Giorgio Vasari e lo* Schilder-boeck *di Karel van Mander*, Roma, Bagatto Libri, 2004.

–, *Ongrijpbare vrouwen in het Oosten: binnen en buiten het koloniale en genderperspectief* in J.E. KOCH-A. POS (a cura di), *Nederlandse taal-, vertaal- en letterkunde 9*, Napoli, Loffredo, 2008, pp. 141-152.

–, *The First Dutch Translation* in R. DE POL (a cura di), *The First Translations of Machiavelli's Prince, from the Sixteenth to the First Half of the Nineteenth Century*, Amsterdam-New York, NY, Rodopi, 2010, pp. 171-206.

–, *Translation, Imitation and Criticism: Vasari's* Lives *and Machiavelli's* Prince *in the Early Seventeenth-century Dutch Republic* in J. KONST-B. NOAK (a cura di), *Wissenstransfer und Auctoritas in der frühneuzeitlichen niederländischsprachigen Literatur*, Berlino, Vandenhoeck & Ruprecht, in corso di stampa.

P. THEUNYNCK, *Karel van de Woestijne*, Amsterdam, Meulenhoff, 2010.

B. THIJS, *De hoefslag van Pegasus. Een cultuurhistorisch onderzoek naar* Den Nederduytschen Helicon, Hilversum, Verloren, 2004.

C.L. THIJSSEN-SCHOUTE, *Uit de Republiek der Letteren*, 's-Gravenhage, 1967.

H. THOMAS, *Matière de Rome – Matière de Bretagne. Zu den politischen Implikationen von Veldekes 'Eneide' und Hartmanns 'Erec'*, «Zeitschrift für deutsche Philologie», CVIII, 1989 – Sonderheft, pp. 65-104.

J. TOLLEBEEK-T. VERSCHAFFEL, *Guldensporenslag* in R. DE SCHRYVER (a cura di), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 1998, pp. 1382-1386.

–, *Helden en herdenkers* in P. TRIO ET AL. (a cura di), *Omtrent 1302*, Leuven, Leuven University Press, 2002, pp. 183-205.

A. TRAMPUS, *Il diritto alla felicità. Storia d'un idea*, Bari, Laterza, 2008.

A. TRUIJENS, *De school van de literatuur. Hella S. Haasse*, Nijmegen, Sun-Kritak, 1997.

Y. T'SJOEN, *Stem en tegenstem, Over poëzie en poetica*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 2004.

TH. VAESSENS, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*, Nijmegen, Vantilt, 2009.

TH. VAESSENS-J. JOOSTEN, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen, Vantilt, 2003.

W. VAN ANROOIJ, *Hoe men ene stat regeren sal. Een vroege stadstekst uit de zuidelijke Nederlanden*, «Spiegel der Letteren», XXXIV, 1992, pp. 139-157.

–, *Stand van zaken: Jan van Boendale en de Antwerpse School*, «Nederlandse Letterkunde», V, 1, 2000, pp. 86-99.

–, *Literatuur in Antwerpen in de periode ca. 1315-1350, een inleiding* in W. VAN ANROOIJ (a cura di), *Al 't Antwerpen in die stad. Jan van Boendale en de literaire cultuur van zijn tijd*, Amsterdam, Prometheus, 2002, pp. 9-16.

W. VAN ANROOIJ-A.M.J. VAN BUUREN, *'s Levens felheid in één band: het handschrift-van Hulthem* in H. PLEIJ ET AL. (a cura di), *Op belofte van*

profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen, Amsterdam, Prometheus, 1991, pp. 184-199.

E. VAN BOVEN-M. KEMPERINK (a cura di), *Literatuur van de Moderne Tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19e en 20e eeuw*, Bussum, Coutinho, 2006.

D. VAN DEN ANWEELE, *13 juni 1302* in P. TRIO ET AL. (a cura di), *Omtrent 1302*, Leuven, Leuven University Press, 2002, pp. 13-36.

A.-L. VAN BRUANE, *Sociabiliteit en competitie. De sociaal-institutionele ontwikkeling van de rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)* in B. RAMAKERS (a cura di), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, pp. 45-63.

W. VAN BUNGE, *From Stevin to Spinoza. An Essay on Philosophy in the Seventeenth-century Dutch Republic*, Leida, Brill Academic Publishers, 2001.

J. VAN DAM, *De letterkundige betekenis van Veldeke's Servatius*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», XLVII, 1928, pp. 202-250.

W. VAN DEN BERG-P. COUTTENIER, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam, Bert Bakker, 2009.

G. VAN DEN BERGH (a cura di), *Ik heb geen talent voor ondergeschiktheid. Belle van Zuylen in briefwisseling met Constant d'Hermenches, James Boswell en Werner C.W. van Pallandt*, Amsterdam, Van Oorschot, 1987.

L. VAN DEN BRANDEN, *Het streven naar verheerlijking, zuivering en opbouw van het Nederlands in de 16e eeuw*, Gent, Koninklijke Vlaamse Academia voor Taal- en Letterkunde, 1956.

R. VAN DEN BRANDT, *Etty Hillesum, amicizia, ammirazione, mistica*, Sant'Oreste, Apeiron editori, 2010.

L. VAN DEN VRIES, *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008.

J. VAN DER ELST, *L'alternance binaire dans le vers néerlandais du seizième siècle*, Groningen, Haan, 1922.

H. VAN DER HEIDE, *Colpito dalla fionda di Dio. Un'introduzione alla poesia di Gerrit Achterberg*, Bologna, Clueb, 2003.

D. VAN DER MEULEN, *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker*, Nijmegen, SUN, 2002.

F. VAN DER RIET, *Le théatre profane sérieux en langue flamande au moyen âge*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1936.

W. VANDERSTEEN, *Suske en Wiske. De halve Havelaar*, testo P. VAN GUCHT, illustrazioni L. MORJAEU, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2010.

A. VAN DER VALK, *Abdelkader Benali* in *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*, Martinus Nijhoff Uitgevers, vol. 2 (fascicolo aggiornato a febbraio 2004), pp. 1-7 + bibliografia.

J. VANDERVELDEN, *Vondels pleitrede voor God*, Amsterdam, Lieverlee, [1951].

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

H. VANDEVOORDE, *De Spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie*, Nijmegen, Vantilt, 2006.

M. VAN DER WAL, *De moedertaal centraal. Standaardisatie-aspecten in de Nederlanden omstreeks 1650*, Den Haag, Sdu, 2005.

M. VAN DER WAL-C. VAN BREE, *Geschiedenis van het Nederlands*, Utrecht, HES, 1992.

H. VAN DIJK, *The Drama Texts in the Van Hulthem Manuscript* in E. KOOPER (a cura di), *Medieval Dutch Literature in its European Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 283-286.

A. VAN DIXHOORN, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam, AUP, 2009.

J. VAN DORSTEN, *The Anglo-Dutch Renaissance. Seven Essays*, Leiden, Brill, 1988.

–, *Jan van der Noot* in A.C. HAMILTON (a cura di), *The Spenser Encyclopedia*, Toronto, University of Toronto Press, 1990, pp. 511-512.

J. VAN EIJNATTEN, *Hogere sferen. De ideeënwereld van Willem Bilderdijk (1756-1831)*, Hilversum, Verloren, 1998.

G.A. VAN ES, *Het negeren van tijd en afstand in de abele spelen*, «Tijdschrift voor Taal- en Letterkunde», LXXIII, 1955, pp. 161-192.

H. VAN GELDER, *Hollands Hollywood*, Amsterdam, Luitingh-Sijthoff, 1995.

L. VAN GEMERT, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel, 1556-1625*, Deventer, Sub Rosa, 1990.

–, *Het buitenbeentje. Artistieke vrijheid in de zeventiende-eeuwse roman*, «De Groene Amsterdammer Literatuur», 2006, 1, pp. 38-42.

–, *Stenen in het mozaïek: de vroegmoderne Nederlandse roman als internationaal fenomeen*, «Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde», CXXIV, 1, 2008, pp. 20-30.

–, *Louwtje van Zevenhuizen of de streken van een boerenridder* in H. BRINKMAN ET AL. (a cura di), *Helden bestaan! Opstellen voor Herman Pleij* […], Amsterdam, Bert Bakker, 2008, pp. 54-62.

–, *Het aardse paradijs. Over het landschap in het vroegmoderne proza* in *Praagse perspectieven 5* […], Z. HRNČÍŘOVÁ ET AL. (a cura di), Praag, Un. Pers, 2008, pp. 267-287.

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

A.G. VAN HAMEL, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur*, 's-Gravenhage, Nijhoff, 1918.

P. VAN HECK, *La prima traduzione in olandese dei Discorsi e del Principe* in J.-J. MARCHAND (a cura di), *Niccolò Machiavelli politico, storico, letterato*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 411-424.

–, *Cymbalum Politicorum, Consultor Dolosus. Two Dutch Academics on Machiavelli* in T. VAN HOUDT (a cura di), *On the Edge of Truth and Honesty*, Intersections-Yearbook of Early Modern Studies 2, 2002, Leiden-Boston, Brill, 2002, pp. 46-63.

M. VAN KEMPEN, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*, Breda, De Geus, 2003, 2 voll.

J. VAN LEEUWEN, *Mag Melibeus wraak nemen? Conflictbeheersing in de moraliserend-didactische literatuur*, «Queeste», VIII, 2001, pp. 27-41.

H.E.H. VAN LOON, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de 17de eeuw*, 's-Gravenhage, Dickhoff, 1911.

J. VAN MIERLO, *Het vroegste Dierenepos in de Letterkunde der Nederlanden*, Zwolle, Tjeenk Willink, 1943.

–, *Sprokkelingen op het gebied der Midderlnederlandse Poëzie*, Antwerpen-Brussel-Gent-Leuven, N.V. Standaard-Boekhandel, 1948.

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

H. VAN NECK-YODER, *Zo sprak Zoon tot Spin. Hans Faverey en de Caraïbische traditie*, «Literatuur », XVII, 2000, pp. 159-166.

H. VAN NIEROP, *Het 'foute' Amsterdam*, Amsterdam, AUP, 2001.

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

G. VAN OORD, *Two Voices from Westerbork: Etty Hillesum and Philip Mechanicus on the Transport from Camp Westerbork on 24 August 1943* in K.A.D. SMELIK-R. VAN DEN BRANDT-M.G.S. COETSIER (a cura di), *Spirituality in the Writings of Etty Hillesum. Proceedings of the Etty Hillesum Conference at Ghent University, November 2008*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 313-334.

–, *Het vertrek. Een reconstructie van de onverwachte deportatie van de familie Hillesum uit Westerbork op 7 september 1943* in R. VAN DEN BRANDT-K.A.D. SMELIK (a cura di), *Etty Hillesum in discours*, Gand, Academia Press, 2012, pp. 115-130.

F.P. VAN OOSTROM, *Beatrijs en Tweefasenstructuur. Over de betrekkingen tussen wereldlijke en geestelijke cultuur in de Middeleeuwen*, Utrecht, HES, 1983.

–, *Het woord van eer. Literatuur aan het Hollandse hof omstreeks 1400*, Amsterdam, Prometheus, 1987.

–, *Maerlants Wereld*, Amsterdam, Prometheus, 1996.

–, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

W.R.D. VAN OOSTRUM, *Juliana Cornelia de Lannoy 1738-1782: ambitieus, vrijmoedig en gevat*, Hilversum, Verloren, 1999.

H. VAN OS, *De tuinen van Bomarzo*, «De Volkskrant», 1 febbraio 2008.

M. VAN OTEGEM, *Vondels bespiegelingen over de nieuwe filosofie*, «Nederlandse Letterkunde», V, 2000, pp. 47-61.

J.A. VAN PRAAG, *La comedia espagnole aux Pays-Bas au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Amsterdam, Kruyt, senza data [1922].

L. VAN PUYVELDE, *Het ontstaan van het modern toneel in de oude Nederlanden. De oudste vermeldingen in de rekeningen*, «Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde», 1922, pp. 909-952.

B. VAN SELM, *De 'Amadis van Gaule'-romans. Productie, verspreiding en receptie van een bestseller in de vroegmoderne tijd in de Nederlanden*, B. DONGELMANS ET AL. (a cura di), Leiden, SNL, 2001.

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

–, *Historische distantie in de Spaanschen Brabander*, «Nederlandse Letterkunde», II, 1997, 103-127.

C.D. VAN STRIEN, *Voltaire in Holland, 1736-1745*, Leuven, David Brown Book, 2001.

–, *Een handgeschreven brief van Voltaire* in <http://www2.tresoar.nl/download/voltaire.pdf>

P.H.S. VAN VRECKEM, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Cyriel Buysse*, «Tijdschrift van de Vrije Universiteit», Brussel, 1968.

G. VAN WOUDENBERG, *Louis Couperus. Invito alla lettura*, Roma, Istituto Olandese, 1974.

G. VAN WOUDENBERG-F. NICOSIA (a cura di), *Poesia olandese contemporanea*, Milano, Schwarz, 1959.

N. VAN ZIJPP, *Wolff en Deken in de kerkelijke situatie van hun tijd*, in H.C.M. GHIJSEN ET AL. (a cura di), *Boeket voor Betje en Aagje. Van en over de schrijfsters Wolff en Deken*, Amsterdam/Antwerpen, De W.B., 1954, pp. 41-52.

P. VAN ZONNEVELD, *Max Havelaar op school. De toekomst van het Indisch Literair erfgoed* in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 2009-2010*, Leiden, Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 2011, pp. 36-40.

N. VELDHORST, *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

W. VERKAIK, *De moord op Floris V*, Hilversum, Verloren, 1996.

P.J. VERKRUIJSSE, *Oktober 1678: Amsterdamse boekverkopers vragen om maatregelen tegen venters van 'allerhande vuyle en schandaleuse Boeckjens' – De verspreiding van populaire literatuur* in M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (a cura di), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen, Nijhoff, 1993, pp. 292-297.

K. VERMEIREN, *Willem Frederik Hermans en Ludwig Wittgenstein*, Utrecht, Hes, 1986.

A. VERMEYLEN, *Gezelle's betekenis* in F. BAUR (a cura di), *Guido Gezelle's Volledige Werken*, Amsterdam, L.J. Veen's Uitgeversmaatschappij, 1930.

–, *De Vlaamse letteren van Gezelle tot heden* [1938], Hasselt, Uitgeverij Heideland, 1963.

P. VERMOORTEL, *Multatuli in Vlaanderen*, Wommelgem, Den Gulden Engel, 1987.

M. VERNARD, *La carte du Christianisme éclate en France et aux Pays-Bas* in J.M. MAYEUR ET AL. (a cura di), *Histoire du Christianisme,* Parigi, Desclée, 1994.

B. VERSCHAFFEL, *Een God is vele dieren, essays over het werk van Jan Fabre 1988-2010*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2010.

B. VERVAECK, *Stefan Hertmans. Dingen* in R. DUHAMEL (a cura di), *Van aangezicht tot aangezicht. Modelinterpretaties moderne lyriek,* Leuven-Apeldoorn, Garant, 1991, pp. 202 ss.

S. VESTDIJK, *Du Perrons grote anti-roman*, «Lier en lancet» , Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1939, pp. 381-405.

–, *De Avonden, een winteravondverhaal*, «Het Parool», 28 novembre 1947, ripubblicato in G.F.H. RAAT (a cura di), *Over* De avonden. *De eerste roman van Gerard Reve*, Schoorl, Conserve, 1976, pp. 47-50.

P.J. VETH, *Multatuli versus Droogstoppel*, «De Gids», XXIV, 1860, pp. 58-82 e 233-269.

L. VEZZOSI, *Il medio neerlandese*, Roma, Aracne, 2005.

G. VOOGT, *Constraint on Trial. Dirk Volckertsz Coornhert and Religious Freedom*, Kirksville, Truman State University Press, 2006.

P. WACKERS, *De waarheid als leugen. Een interpretatie van Reynaerts historie*, Utrecht, HES, 1986.

–, *Medieval French and Dutch Renardian Epics: between Literature and Society* in V. KENNETH (a cura di), *Reynard the Fox. Social Engagement and Cultural*

Metamorphoses in the Beast Epics from Medieval Ages to the Present, New York, Berghahn, 2000, pp. 55-72.

G.K. WAITE, *Reformers on Stage. Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V, 1515-1556*, Toronto-Buffalo-New York, University of Toronto Press, 2000.

D.P. WALKER, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1972.

K. WALTER, *Quellenkritische Untersuchungen zum ersten Teil der Servatiuslegende Heinrichs von Veldeke*, Münster, Westfalische Wilhelms-Universität, 1970.

G. WARNAR, *"Leringhe inden Boeken". De tekst en de drager in de Nederlandse literatuur van de veertiende eeuw*, «Spieghel der Letteren», L, 2, 2008, pp. 155-171.

H. WATENPHUL, *Die Geschichte der Marienlegende von Beatrix der Küsterin*, Dissertation Göttingen, Neuwied, 1904.

W. WATERSCHOOT, *Lucas d'Heere en Willem van Oranje*, «Jaarboek 'De Fonteine'», XXXV-XXXVI, 1985-1986, pp. 81-102.

–, *Marot or Ronsard? New French Poetics among Dutch Rhetoricians in the Second Half of the 16th Century* in J. KOOPMANS ET AL. (a cura di), *Rhetoric-Rhetoriqueurs-Rederijkers*, Amsterdam, North-Holland, 1995, pp. 141-156.

–, *Schouwende fantasye. Opstellen*, Gent, Academia Press.

A. WESEMANN, *Avventura in uno spazio vuoto. Implosione, Architettura, Jan Fabre* n G. CELANT, *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, trad. G. MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan 1994, pp. 112-114.

–, *Jan Fabre. Belgian Theatre Magician*, «TDR», XLI, 4, 1997.

J. WEISGERBER, *Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor* in K. FENS-J.J. OVERSTEEGEN-J. D'OLIVEIRA (a cura di), *Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlands literatuur 1961-1966*, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1967, pp. 119-139.

–, *Hugo Claus. Experiment en traditie*, Leiden, Sijthoff, 1970.

Z. WESTERLINCK, *Mira* in A. VANDENBUNDER (a cura di), *Naslagwerk over de Vlaamse film*, Bruxelles, C.I.A.M., 1986.

H. WHITE, *Tropics of Discorse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1978.

G. WILDEMEERSCH, *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*, Brugge, Sonneville, 1973.

W. WILLEMS, *Tjalie Robinson. Biografie van een Indo-schrijver*, Amsterdam, Bert Bakker, 2008.

CH. WILSON, *La Repubblica olandese*, trad. L. LUPPIS, Milano, Il Saggiatore, 1968.
E.O. WILSON, *L'armonia meravigliosa*, Milano, Mondadori, 1999.
D. WORTEL, *Vrouwen in mannenkleren en Spinoza.* De Kloekmoedige Land- en Zee-heldin *(1682) als verpakking van de filosofie van Spinoza*, «Spiegel der Letteren», XLVIII, 2006.

F.A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge, 1964.
–, *The Valois Tapestries*, London, Routledge, 1975.

C.A. ZAALBERG, *Retouches aan het beeld van Bredero*, «Nieuwe Taalgids-W.A.P. Smit-nummer», 1968.
A. ZIJDERVELD, *Heeft Vondel Spinoza bestreden?*, «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», LVI, 1936, pp. 37-55.

SITI UTILI

www.dbnl.nl
www.ivnnl.com
www.letterenfonds.nl
www.literatuurgeschiedenis.nl
http://neerlandese.com – http://nederlandese.com
www.onserfdeel.be
www.taalunie.org
www.troubleyn.be

(a cura di Marco Prandoni)

PROFILI
DEI COLLABORATORI

Ton Anbeek (1944) è professore emerito di letteratura neerlandese contemporanea dell'Università di Leida. Ha insegnato anche negli Stati Uniti e in Italia. È autore di un fondamentale manuale sulla letteratura del Novecento, di molti studi critici e di quattro romanzi.

Lucia Basso (1979) ha ottenuto nel 2001 il diploma in Scienze religiose e lavora come insegnante di Religione Cattolica nelle scuole. Nel 2009 si è laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Padova, con una tesi intitolata *'Eersame ende ingeniose maecht'. Anna Bijns, rederijkster dell'epoca della Riforma.*

Chiara Beltrami (1978) si è laureata nel 2011 in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi di Padova, con la tesi *Il raccolto dorato di Deli? Analisi dei romanzi* Rubber *e* Koelie *di Madelon Székely-Lulofs*. S'interessa di letteratura coloniale e postcoloniale. Attualmente lavora per l'amministrazione pubblica, in Olanda.

Sabrina Corbellini (1969) è docente di letteratura medio nederlandese presso l'Università di Groningen. Dopo la laurea in Filologia Germanica a Bologna (1994) e il dottorato in Letteratura medio nederlandese a Leida (2000), dirige dal 2008 il progetto di ricerca *Holy Writ and Lay Readers. A Social History of Vernacular Bible Translations in the Late Middle Ages.* Le sue attività di ricerca si concentrano sulla storia del libro religioso in manoscritto e a stampa e sulla storia della lettura nel periodo tardo medioevale.

Roberto Dagnino (1980) è storico, neerlandista e traduttore. Al momento è dottorando in Storia Moderna presso l'università di Groningen, dove sta completando una tesi sui contatti, gli incontri e i dibattiti tra gli intellettuali cattolici nei Paesi Bassi e nelle Fiandre nel periodo 1830-1900.

Anna de Haas (1947) è storica della letteratura e redattrice. Scrive come *freelance* su vari aspetti della teoria e della pratica del teatro nel Settecento. Si è anche occupata della biografia di attrici (nel *Digitaal Vrouwenlexicon*, *Lessico Digitale delle Donne*) e di scrittrici. Nel 2008 ha pubblicato la biografia del drammaturgo Cornelis van der Gon (1660-1731).

Martien J.G. de Jong (1929) ha fondato nel 1961 la sezione di neerlandese dell'Università di Namur, dove ha insegnato fino al 1994. Ha tenuto lezioni in Italia e presso molte cattedre di neerlandese nel mondo. È critico letterario e autore di numerosi studi, in particolare su Bilderdijk, Achterberg, Hermans, ma anche sulla letteratura e le arte visive nel Medioevo. Dal 2010 compaiono traduzioni di poesia europea nella serie da lui fondata *Geloven in gedichten* (*Credere nella poesia*). La raccolta completa delle sue poesie (1949-2011), *Verborgen camera* (*Camera nascosta*), è uscita nel 2012.

Ricardo De Mambro Santos (1970), nato in Brasile, ha insegnato per molti anni Letteratura artistica e Teorie dell'arte presso l'Università di Roma La Sapienza. Attualmente insegna Renaissance Studies e Art Literature and Criticism presso Willamette University (Salem, Oregon). È autore della traduzione italiana dello *Schilder-boeck* di Karel van Mander e di numerosi studi critici.

Marleen de Vries (1966), addottorata nel 2001 con una dissertazione sulle società letterarie nella seconda metà del Settecento, ha insegnato alla Freie Universität Berlin e alla Universiteit van Amsterdam. Al momento lavora come ricercatrice *freelance.* Nel 2009 ha pubblicato il romanzo *De wetten van de tango* (*Le leggi del tango*).

Marika Di Canio (1983) è iscritta al corso di laurea magistrale Studi Letterari, Linguistici e Traduttivi presso La Sapienza Università di Roma. Ha conseguito la laurea di primo livello nel 2010 in Lingua e Letteratura inglese e olandese con una tesi intitolata *Il Mondo e i Pantaloni. Il dialogo tra Samuel Beckett e i fratelli Van Velde*.

Veronica Di Matteo (1987) è studentessa specializzanda in Scienze della Traduzione all'Università La Sapienza di Roma. Ha conseguito la laurea di primo livello nel 2009 in inglese e olandese a L'Orientale di Napoli con una tesi sul concetto di bellezza nell'opera di Jan Fabre. È traduttrice di due cataloghi d'arte di Jan Fabre per la Biennale di Venezia e di un catalogo d'arte per la mostra su Mondriaan *L'Armonia Perfetta* al complesso del Vittoriano di Roma.

Giorgio Faggin (1939), già docente di Lingua e Letteratura neerlandese a Trieste e Padova, è storico dell'arte, friulanista, neerlandista e traduttore. Dopo aver prodotto studi fondamentali sull'antica pittura neerlandese, ha pubblicato il grande dizionario (1985) e una grammatica (1997) della lingua friulana, oltre a decine di studi critici sulla letteratura del Friuli. Dal neerlandese

ha tradotto, tra gli altri, Gezelle, Van de Woestijne, Van Ostaijen, Gilliams, Vasalis, Faverey, Nolens, Kopland, Duinker. Insieme a Giovanni Nadiani ha curato un'antologia di poesia fiamminga contemporanea (1998). Lavora a traduzioni di Verwey.

Fulvio Ferrari (1955) è professore di Filologia germanica presso l'Università di Trento e presidente dell'Associazione italiana di Filologia germanica. Ha svolto attività di traduttore letterario traducendo, tra l'altro, testi medio-nederlandesi (*Mariken van Nieumeghen*, *Esmoreit*, *Karel ende Elegast*) e opere di Gerard Reve, Cees Nooteboom, Adriaan van Dis, Jan Jacob Slauerhoff. Ha pubblicato studi sulla letteratura nederlandese medievale, su Heinric van Veldeken, su August Vermeylen.

Luisa Ferrini (1971) è stata cultore della materia nell'ambito dell'insegnamento di Filologia Germanica presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pisa. Nel suo percorso di studi si è occupata prevalentemente di problematiche connesse allo sviluppo e alla diffusione del nederlandese. Attualmente ricopre il ruolo di responsabile della redazione scientifica della casa editrice della Scuola Normale Superiore di Pisa.

Jaap Grave (1964), dopo essersi addottorato all'Università di Gand, ha lavorato a diverse università tedesche e a Nagasaki, in Giappone. Al momento è *postdoc* alla Freie Universität Berlin. Si occupa di Multatuli, *cultural transfer*, letteratura moderna e storia della scienza. Dal 2002 è redattore della rivista «Over Multatuli».

Jeannette E. Koch (1939), professore associato emerito dell'Università L'Orientale di Napoli, ha insegnato Lingua e letteratura nederlandese alle Università di Napoli (L'Orientale) e Padova. Ha conseguito il Ph.D a Leiden con una dissertazione sui 'romanzi regali' di Louis Couperus e pubblicato saggi e ricerche in particolare su Couperus, la letteratura coloniale e questioni di *gender*.

Emiliano Biagio Manzillo (1979) si è laureato in Lingua e Letteratura nederlandese presso l'Università Orientale di Napoli nel 2003. Dopo aver studiato a Roma (master in scrittura cinematografica) e presso l'Università di Anversa (master in cinema e arti visive), attualmente vive e lavora ad Anversa, alternandosi tra l'insegnamento dell'italiano, la regia di *videoclip* e cortometraggi e la collaborazione attiva alla promozione di attività culturali legate alla Società Dante Alighieri di Anversa e ai *cineclub* locali.

Franco Paris (1959) è docente di Lingua e Letteratura nederlandese all'Università L'Orientale di Napoli. Ha tenuto corsi di nederlandese alla Sapienza di Roma e di Traduzione Letteraria nelle università di Anversa, Nimega e Utrecht. Traduttore letterario dall'inglese e dal nederlandese, ha tradotto, tra gli altri, opere di Gandhi, Gibran, Jan van Ruusbroec, Bredero (*Het Groot Lied-Boeck*), Van Eeden, Van Schendel, Van Ostaijen, Claus, Haasse, Grunberg e Fabre. È membro onorario straniero della Reale Accademia Belga delle Lettere di Gand.

Marco Prandoni (1978), laureato a Padova a addottorato a Utrecht con un'analisi intertestuale della tragedia *Gysbreght van Aemstel* di Joost van den Vondel, è ricercatore di Lingua e Letteratura neerlandese all'Università di Bologna. Ha insegnato alle Università di Utrecht, Padova e L'Orientale di Napoli. Si occupa di lirica e teatro tra Cinque e Seicento e di letteratura contemporanea. Ha tradotto in italiano Marga Minco e Frans Pointl.

Jean Robaey (1950) è stato professore di Letteratura francese a Ferrara dove, dal 2008 al 2010, ha tenuto anche un corso di Lingua e letteratura nederlandese. È studioso del simbolismo e in particolare di Mallarmé. Ha tradotto in italiano opere di J. van den Vondel, C. Huygens, J.H. Leopold, K. van de Woestijne e B. Cami.

Leen Spruit (1954), PhD all'Università di Amsterdam nel 1987, è stato *research fellow* alle Università di Amsterdam e Utrecht. Attualmente insegna Lingua e Letteratura nederlandese all'Università La Sapienza di Roma. Si occupa della storia della psicologica cognitiva tra medioevo e prima età moderna, e della censura ecclesiastica di scienza e filosofia. Le sue pubblicazioni includono *Species intelligibilis. From Perception to Knowledge* (1994-1995) e *Catholic Church and Modern Science* (2009, con Ugo Baldini). Ha scoperto recentemente un manoscritto dell'*Ethica* di Spinoza nella Biblioteca Vaticana.

Francesca Terrenato (1968), addottorata in Letterature Comparate dopo una laurea in Lingue, ha affiancato per anni il lavoro di precaria all'università a quello di insegnante di inglese nella scuola pubblica. Dal 2008 è ricercatore in Lingua e Letteratura Nederlandese presso Sapienza, Università di Roma. Fra gli argomenti delle sue ricerche e pubblicazioni più recenti: biografie di artisti, relazioni culturali Italia-Paesi Bassi, letteratura emblematica, istanze di genere nella letteratura coloniale e nella poesia di autrici afrikaans.

Matteo Trombin (1985) si è laureato in Linguistica all'università La Sapienza di Roma con una tesi dal titolo *Descartes in the Low Countries. His Dutch and His Influence upon the Dutch Scientific Language*. Al momento lavora in una cooperativa sociale.

Herman van der Heide (1950) insegna nederlandese presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato studi sulla letteratura nederlandese, e in particolare sulla poesia moderna. Del 2003 è un saggio sul poeta Gerrit Achterberg. Si occupa anche di didattica della letteratura.

Lia van Gemert (1958) è professore di Letteratura neerlandese storica presso l'Università di Amsterdam (UvA) e direttore del *Centro studi di Amsterdam per il Secolo d'Oro*. Si occupa delle dinamiche sociali della letteratura neerlandese dal Cinque al Settecento. Ha curato l'antologia bilingue *Women's Writing from the Low Countries 1200-1875* (Amsterdam, 2010). Lavora anche a progetti di ampia divulgazione, come il sito www.literatuurgeschiedenis.nl (per il Seicento) e la collana per la scuola *Tekst in Context*.

Gerrit van Oord (1948), nato nelle Indie Olandesi e cresciuto nei Paesi Bassi, ha compiuto studi di nederlandese, storia e filosofia ad Amsterdam e vive dal 1982 a Roma, dove ha insegnato la lingua e la letteratura nederlandese a bambini e adulti. Insieme a Maria Korporaal ha fondato Apeiron Editori a Sant'Oreste. Svolge ricerca su Etty Hillesum, Philip Mechanicus e la Shoà e con Fulvio C. Manara (Università di Bergamo) pubblica la collana di studi *Con Etty Hillesum*. È il coordinatore italiano del centro di ricerca su Etty Hillesum EHOC dell'Università di Gand.

Letizia Vezzosi (1965) è docente di Filologia Germanica presso l'Università degli Studi di Perugia dal 1998, dopo un lungo periodo di formazione e ricerca presso le università di Nimega, Düsseldorf e Berlino. Si occupa soprattutto di lingue e letterature antico e medio inglese e medio neerlandese. Nel 2005 ha pubblicato il manuale *Il medio neerlandese*.

Sven Vitse (1981) si è addottorato alla Libera Università di Bruxelles con una tesi sulla prosa neerlandese sperimentale e postmoderna. È docente di letteratura neerlandese contemporanea all'Università di Utrecht.

INDICE DEI NOMI

A
Abdolah, Kader (1954-) 20, 678, 678n, 679n
Abendanon, C.E. (1878 -?) 710, 710n
Abrahams, Aaron (XVIII sec.) 303
Achterberg, Gerrit (1905-1962) 768, 771
Addison, Joseph (1672-1719) 140
Agnese di Loon (moglie di Ludovico I di Loon) (1120-post 1175) 35, 39
Agnese di Loon (moglie di Ottone V di Scheyern-Wittelsbach) (ca.1146-ca.1191) 42, 47
Agostino, Aurelio (354-430) 278, 287, 287n
Alain-Fournier: vedi Fournier, Henry Alban
Alba, Fernando Alvarez de Toledo, duca di (1507-1582) 118, 125, 155-157, 297
Alberdingk Thijm, Karel J.L. (Lodewijk van Deyssel) (1864-1952)
Albertano da Brescia (†1270) 86n, 90-96, 91n, 92n, 93n,
Alberto di Baviera (1336-1404)
Alberts, A. (1911-1996) 713, 713n
Alciato, Andrea (1492-1550) 221, 221n
Aléman, Matteo (1547-1615?) 297
Alessandro Magno (356-323 a.C.) 31, 84
Alfonsi, Pietro (Moshé Sefardì) (1076?-1140?) 55
Alfonso X di Castiglia, detto il Saggio (1221-1284) 77
Alighieri, Dante (1265-1321) 182, 190, 432n, 452, 540, 609, 769
Anker, Robert (1946-) 520
Ankersmit, Frank (1945-) 663-666
Apollinaire, Guillaume (1880-1918) 471, 485, 536
Appel, Karel (1921-2006) 13, 512
Aretino, Pietro (1492-1556) 183, 183n, 202, 202n, 300
Ariosto, Ludovico (1474-1533) 242
Aristotele (384-322 a.C.) 85, 283, 285n, 302, 306
Armando, vedi: Van Dodeweerd, Herman Dirk
Arnobio († ca.327) 542
Artaud, Antonin (1896-1948) 648, 649n
Asselbergs, Willem J.M.A. (Anton van Duinkerken) (1903-1968) 416-418
Asselijn, Thomas (ca.1620-1701) 183n, 312n
Atanasio di Alessandria (ca.295-373) 37
Attila († 453) 38, 46-50, 49n

Auber, Daniel (1782-1871) 365, 391n
Avesnes, Bouchard d' (1170-1244) 57n

B
Baay, Reggie (1955-) 715
Badens, Frans (1571-?) 200n
Bakhuizen van den Brink, Reinier Cornelis (1810-1865) 404, 405, 405n, 407n
Barclay, John (1582-1621) 294, 294n
Barentsz, Willem (ca.1550-1597) 400, 700n
Barlaeus, Caspar (1584-1648) 295
Barrès, Maurice (1862-1923) 484
Barroso, José Manuel Durão (1956-) 655
Barthes, Roland (1915-1980) 541n
Baudelaire, Charles (1821-1867) 381, 484, 492, 519, 667
Bauman, Zygmunt (1925-) 527, 527n
Bayle, Pierre (1647-1706) 139
Beatrice d'Orange-Nassau, regina dei Paesi Bassi (1980-) 454, 589
Beatrijs da Nazareth (1200-1268) 31
Becanus, Johannes Goropius (Jan Gerartsen Van Gorp) (1519-1572) 176, 176n
Beckett, Samuel Barclay (1906-1989) 545, 614, 615, 648, 649n, 768
Beecher Stowe, Harriet (1811-1896) 437
Beekhuizen, Dorothé 21
Beekman, E.M. (1939-2008) 437n, 698, 698n, 700, 707n
Beets, Nicolaas (Hildebrand) (1814-1903) 367, 388, 393, 395, 396, 404, 411
Bellamy, Jacobus (1757-1786) 141
Bellarmino, Roberto, cardinale (1542-1621) 278
Bembo, Pietro (1470-1547) 182
Benali, Abdelkader (1975-) 462, 677-679, 677n, 682, 686, 687, 687n, 694
Benzoni, Girolamo (1519-ca.1570) 184
Bergman, Ingmar Ernst (1918-2007) 628, 629
Bernard, Claude (1813-1878) 439, 440, 469
Bernardini Marzolla, Piero 425n, 435, 435n
Bernardo di Chiaravalle (Bernard de Clairvaux) (1090 - 1153) 69
Bernlef, J. (Hendrik Jan Marsman) (1937-) 460, 507, 507n
Betkius, Henricus (Hendrik Beets) (1658-1679) 273
Beza, Theodore (De Bèze, Théodore, 1519-1605) 165, 167, 170
Bhabha, Homi K. (1949-) 681, 681n
Biestkens, Nicolaes (?-1585) 191-192, 191n
Bijns, Anna (1493-1575) 27, 33, 113-129

Bilderdijk, Willem (1756-1831) 329, 358n, 366, 373-385, 396, 398-400, 466, 768
Binger, Maurits (1868-1923) 628n
Blaeu, Willem Jansz (1571-1638) 132, 134, 135, 175, 262, 262n
Blaman, Anna (1905-1960) 576, 578, 578n, 582, 582n
Bloem, Jakobus Cornelis (1887-1966) 473
Bloem, Marion (1952-) 681n
Boas, Henriëtte (1911-2001) 569
Boccaccio, Giovanni (1313-1375) 190, 232, 232n, 247, 247n
Boccalini, Trajano (1556-1613) 183
Boezio, Severino (480-525) 85
Boileau, Nicolas (1636-1711) 377
Bolingbroke, Henry St. John (1678-1751) 358
Bolkestein, Frits (1933-) 688n
Bonaparte, Luigi (1778-1846) 366, 373
Bonaparte, Luigi Napoleone (1806-1810) 398
Bonaparte, Napoleone (1769-1821) 365, 375, 381, 398
Bontekoe, Willem Ysbrandsz (1587-1657) 699, 699n, 716
Bontius, Reinier (Reinier de Bondt) (1576-1623) 314-317, 322
Boom, Jan Hendriksz (ante 1664-?) 269, 269n
Boon, J. J. Th. (1911-1974) 715
Boon, Kornelis (1680-1750) 315-317, 319
Boon, Louis Paul (1912-1979) 417n, 459, 605
Bordewijk, Ferdinand (1884-1965) 12, 416, 456, 577n, 582, 582n
Boreel, Adam (1602-1665) 263
Borges, Jorge Luis (1899-1986) 685
Bos, Annie (1886-1975) 628n
Bosboom-Toussaint, Anna Louisa Geertruida (1812-1886) 367, 396
Bosch, Hieronymus (1453-1516) 641, 642, 642n
Bouazza, Hafid (1970-) 685-687, 692-695
Boudewijns, Katharina (1520-1603) 113n
Boudou, Khalid (1974-) 678, 678n
Boukakar, Farid (Hans, Sahar) (1974-)
Boutens, Pieter Cornelis (1870-1943) 457, 485
Bozon, Nicole (XIII sec.-XIV sec.) 79
Braak, Menno ter (1902-1940) 415, 436, 456, 457, 575, 712
Brandt Corstius, J.C. (1908-1985) 17
Bredero, Adriaen C. (?) 199
Bredero, Gerbrand Adriaensz. (1585-1618) 12, 21, 134, 164, 176, 183, 199-216, 220, 224, 237, 237n, 239, 242-247

Breidel, Jan (XIV sec.) 390, 391
Brems, Hugo (1944-) 521n, 531n, 577n, 588n, 618n, 681n
Breytenbach, Breyten (1939-) 550
Brijs, Stefan (1969-) 462
Brouwer, Adriaen (1605/6-1638) 210
Brouwers, Jeroen Godfried Marie (1940) 460, 714
Brueghel, Pieter il vecchio (ca.1525/1530-1569) 555, 614
Bruggen, Carry van, zie: De Haan, Caroline Lea
Bruin, Claes (1670-1732) 318-320
Bruine, Gérard (†1281) 92
Brun, Jean (1919-1994) 154, 154n
Bruno, Giordano (1548-1600) 285, 286n
Brusselmans, Herman (1957-) 461
Buijnsters, P.J. (1933-) 293n, 303n, 304n, 305n, 332n, 333n, 342n, 344n, 345n, 35, 351n, 356n, 360n
Bumke, Joachim (1929-) 37n, 49n
Buning, Johan W.F. (1891-1958) 416, 417
Buonarroti, Michelangelo (1475-1564) 187, 187n, 645
Burckhardt, Jacob (1818-1897) 661
Burgersdijk, Franck Pietersz (1590-1635) 270
Burroughs, William S. (1914-1997) 614
Busken Huet, Conrad (1826-1886) 220, 220n, 367, 408-410, 421, 421n, 423, 436
Butor, Michel (1926-) 614
Buysse, Cyriel (1859-1932) 369, 416, 447n, 448, 449, 452, 452n, 633n

C
Cagliostro, Alessandro (1743-1795) 338
Calabrese, Stefano 685n, 687, 687n, 688
Calvino (Jean Calvin o Cauvin) (1509-1564) 165, 218, 381, 382
Campanella, Tommaso (1568-1639) 285
Campert, Jan (1902-1943) 457
Campert, Remco W. (1929-) 418, 461, 506, 528n
Camus, Albert (1913-1960)
Capadose, Abraham (1795-1874) 373, 383
Capote, Truman García (1924-1984) 660, 670
Cardano, Girolamo (1501-1576) 273
Cardinael, Cathalijntje (XVII sec.) 271
Cardinael, Sybrandt Hansz (1578-1647) 271
Carlo Magno (ca.742-814) 30, 58, 83, 84

Carlo V d'Asburgo, re di Spagna, sovrano del Sacro Romano Impero (1515-1555) 15, 117, 121
Carmiggelt, Simon Johannes (1913-1987) 457, 578n
Carolus, C.E.P. (1817-1855) 423
Cartesio (René Descartes) (1596-1650) 136, 261-274
Cartouche, vedi Garthausen, Louis Dominique
Casaubon, Isaac (1559-1614) 286n
Casimir, Hendrik B.G. (1909-2000) 418, 639n
Castiglione, Baldassarre (1478-1529) 183
Castro, Fidel (1926-) 603
Catone, Marco Porcio (234-149 a.C.) 85
Cats, Jacob (1577-1660) 32, 135, 217-235
Cauweel, Jan (XVI sec.) 127, 165
Caxton, William (1415-1492) 55n, 67
Cendrars, Blaise (1887-1961) 485
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616) 232, 294, 432n
Cesario di Heisterbach (ca.1180-ca.1240) 77, 79
Ceuppens, Henri (Michiels, Ivo) (1923-) 461, 613, 614, 617-9
Chaucer, Geoffrey (ca.1343-1400) 53
Chiara d'Assisi, santa (1193-1253) 84
Cicerone, Marco Tullio (106-43 a.C.) 145, 153, 542
Claes, Ernest (1885-1968) 632
Claes, Paul (1943-) 540
Claus, Hugo (1929-2008) 21, 417, 418, 458, 459, 509, 512, 527, 528n, 547, 605-620, 621-637
Cocteau, Jean (1889-1963) 485
Coecke van Aelst, Pieter (1502-1550) 182
Coetzee, John Maxwell (1940-) 13, 508n, 518n
Colenbrander, Herman Theodoor (1971-1945) 413, 414, 416
Colijn, Hendrik (1869-1944) 414
Collatino, Lucio Tarquinio (VI sec. a.C.) 157, 158
Comenio, Jan Amos (Jan Amos Komenský) (1592-1670)
Comestor, Petrus (†1178) 273
Commelin, Isaac (1598-1676) 310
Conscience, Hendrik (1812-1883) 366, 370, 387-393, 401
Constant, Benjamin (1767-1830) 339, 340
Coolen, Antoon (1897-1961) 624, 628, 635
Coornhert, Dirk Volckertsz (1522-1590) 125n, 133, 135, 146-154, 155, 157-160, 164, 177, 182, 232n

Corneille: vedi Guillaume Cornelis van Beverloo
Corneille, Pierre (1606-1684) 138, 309, 310, 320, 323
Cortázar, Julio (1914-1984) 687
Cort Van Der Linden, Pieter (1846-1936) 411-413
Coster, Samuel (1579-1665) 134, 192, 200, 239, 242, 250, 254
Couperus, Louis Marie Anne (1863-1923) 12, 17, 369, 413, 416, 442, 447, 450, 452, 455, 486, 664, 706, 708,
Crichton, Charles Ainslie (1910-1999) 627
Crisafulli, Henri (1827-1900) 435
Cromwell, Oliver (1599-1658) 135

D
Da Costa, Isaac (1798-1860) 373, 396
D'Alembert, Jean le Rond (1717-1783) 326
Dalì, Salvador (1904-1989) 622n, 670
Daniele, profeta (II sec. a.C.) 488
D'Annunzio, Gabriele (1863-1938) 12, 496
Dante: vedi Alighieri, Dante
D'Apples, Charles (1758-?) 339
Datheen, Petrus (Pieter Datheen) (1531-1588) 136, 170, 171, 331
Daum, Paulus Adrianus (1850-1898) 705-6, 708
Da Vinci, Leonardo (1452-1519) 187
De Baïf, Jean-Antoine (1532-1589) 168, 169
De Bay, G. (XVII sec.) 297
De Block, Lut (1952-) 546, 547
De Boose, Johan (1962-) 618
De Boyer, Jean-Baptiste, marchese di Argens (1704-1771) 139
De Braekeleer, Henry (1840-1888) 475
De Breen, Daniel (1599-1664) 263
De Castelein, Matthijs (1485-1550) 127, 128
De Charrière, Charles-Emmanuel (1735-1808) 338, 339
De Clerck, Gerrit (1821-1857) 407
De Clercq, Staf (1884-1942) 609
De Coincy, Gautier (1177-1236) 77
De Coligny, Louise (1555-1620) 256
De Coninck, Herman (1944-1997) 461, 507, 530-532
De Coninck, Pieter (ca.1250-ca.1332) 390, 391
Decorte, Jan (1950-) 648
Defoe, Daniel (ca.1659/1661-1731) 292, 304, 376

De Geer, Laurens (ca.1614-1666) 273
De Geer, Lodewijk (1587-1652) 273
De Gheyn, Jacques (1565-1629) 179
De Graaf, Abraham (1635-ca.1717) 269, 270-272, 273
De Graaff, Nicolaus (1620?-1702?) 701
De Haan, Caroline Lea (Carry van Bruggen) (1881-1932) 415, 456, 709
De Haan, Galenus Abrahamsz (1622-1706) 271
Dehaene, Jean-Luc (1940-) 655
De Jong, Lou (1914-2005) 564
De Jong van Beek en Donk, Cécile (1866-1944) 450
De Keersmaeker, Anne Teresa (1960-) 648
Deken, Agatha (Aagje) (1741-1804) 12, 32, 141-143, 291, 306, 332-336, 338-339, 341, 343-361
Dekker, Eduard Douwes (Multatuli) (1820-1889) 12, 306, 368, 396, 408, 421-437, 633n, 704, 705
De la Court, Johan (1622-1660) 133, 253
De la Court, Pieter (ca.1618-1675) 133, 253
De la Mettrie, Julien Offray (1709-1751) 139
De Lannoy, Juliana Cornelia (1738-1782) 143, 319, 319n
Deleuze, Gilles (1925-1995) 648
Della Gondola, Andrea di Pietro (Palladio) (1508-1580) 241
Della Porta, Giovanni Battista (1535-1615) 273
De' Madii, Emanuele, podestà di Genova (1243) 91
De Marre, Jan (1696-1763) 319, 320
Democrito (460-370 a.C.) 284
De Montenay, Georgette (1540-1581) 224n
De Neufville, Christina Leonora (1714-1781) 143, 325-329, 330, 332, 336, 341
De Neufville, Leendert (1677-1755) 326
De Neufville, Pieter Leendert (1707- 1759) 328
Denissen, Frans (1947-) 462
Dennis, John (1657-1734) 377
De Poetou, Guillaume (XVI sec.) 168
De Régnier, Henri (1864-1936) 484, 496
Der Glîchezaere, Heinrich (XII sec.) 66
De Ridder, Alfons (Elsschot, Willem) (1882-1960) 456, 457, 473-479
Dermoût, Maria (1888-1962) 460, 713
Dèr Mouw, Johan Andreas (1863-1919) 486, 493
Derrida, Jacques (1930-2004) 531
De Roberto, Federico (1861-1928) 441

De Roovere, Anthonis (ca.1430-1482) 33
De Ruyter, Michiel (1607-1676) 135, 400
De Sica, Vittorio (1901-1974) 627
De Swaan, Abram (1942-) 418
De Toledo, Fernando (1585-1618) 167
De Vigny, Alfred (1797-1863) 492
De Vries, Hendrik (1898-1989) 374
De Vries, Jan (1937-2008) 436
De Vries, Matthias (1820-1992) 370
De Waard, Elly (1940-) 528
De Wąż-Kostrowicky, Wilhelm Albert Włodzimierz Apollinaris (Guillaume Apollinaire) (1880-1918) 471, 485, 536
De Wispelaere, Paul (1929-) 619, 667
De Wit, Augusta (1864-1939) 709
De Witt, Cornelis (1623-1672) 137
De Witt, Johan (1625-1672) 137
D'Heere, Lucas (1534-1584) 166-168, 170, 172, 173, 177, 184
D'Hermenches, Constant (1722-1785) 337, 339
Dickens, Charles J.H. (1812-1870) 393
Dickinson, Emily (1830-1886) 555
Diderot, Denis (1713-1784) 139, 333, 338
Di Pietrantonio, Giacinto (1954-) 641
Domela Nieuwenhuis, Ferdinand (1846-1919) 434
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič (1821-1881) 566
Dousa, Janus (Jan Van der Does) (1545-1604) 133, 174, 251
Drost, Aarnout (1810-1834) 404, 404n
Du Bartas, Guillaume de Saluste (1544-1590) 178, 184
Du Bellay, Joachim (1522-1560) 168, 171, 172
Dubois, Pierre H. (1917-1999) 339
Dubois, Simone (1910-2001) 339
Ducal, Charles: vedi Dumortier, Frans
Duijkerius, Johannes (ca.1661-1702) 301
Duim, Fredrik (1673/74-1754) 314, 321
Dumortier, Frans (Ducal, Charles) (1952-) 550
Du Perron, Charles Edgard (Eddy) (1899-1940) 436, 456, 457, 575, 711, 712
Duym, Jacob (1547-ca.1612/16) 251
Dürer, Albrecht (1471-1528) 187n

E

Eco, Umberto (1932-) 668

Egbert di Liegi (ca.972-ca.1023) 55
Egmond, Lamoraal, conte di (1522-1568) 156, 157
Ejzenštein, Sergej Michajlovič (1898-1943) 622n
El Bezaz, Naima (1974-) 678, 690
Elburg, Jan (1919-1992) 510
El Haji, Said (1976-) 678
Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra e Irlanda (1558-1603) 168, 174, 239
Elskamp, Max (1862-1931) 484
Elsschot, Willem: vedi De Ridder, Alfons 456, 457, 463, 473, 475
Elzevier, Bonaventure (1583-1652) 261, 262
Elzevier, Pieter (1643-1696) 300
Emants, Marcellus (1848-1923) 442, 444-447
Embricho di Magonza (Embricone) (ca.1010-1077) 55
Emerson, Ralph Waldo (1803-1882) 555
Enrico III di Brabante (1231-1261)
Enrico VI (1165-1197) 48n
Enrico di Gudensberg (ca.1155-1217) 36
Ensor, James (1860-1949) 609
Epicuro (341–270 a.C.) 277n, 284, 287
Episcopius, Simon (1583-1643) 192
Epitteto (50-120) 267
Erasmo da Rotterdam, Desiderio (ca.1466-1536) 11, 17, 133, 151, 217, 217n, 224n, 456
Ermanno di Turingia (ca.1155-1217) 36
Eschilo (525/524-455/456 a.C.) 385, 493, 650
Estor, Henrich (?) 88
Everaert, Cornelis (1480-1556) 124

F
Fabel, Hans: vedi Jansz, Jan
Fabre, Jan (1958-) 7, 14, 624, 639-657, 768, 770
Fabre, Jean-Henri Casimir (1823-1915) 639, 639n
Faggin, Giorgio Tommaso (1939-) 21, 70n, 508, 545, 553
Faulkner, William Cuthbert (1897-1962) 577, 605, 621, 631, 637
Faverey, Hans (1933-1990) 508n, 510, 522, 523, 525, 526, 544
Federico I Hohenstaufen, imperatore, detto il Barbarossa (ca.1155-1190) 36, 48n
Federico II Hohenstaufen (1194-1250) 91
Feitama, Sybrand (1694-1758) 326, 326n

Fellini, Federico (1920-1993) 622n, 626
Ferguson, Margaretha (1920-1992) 713
Ferrari, Fulvio (1955-) 435, 588
Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814) 663n
Ficino, Marsilio (1433–1499) 285, 285n
Filippo l'Ardito (1342-1404) 28
Filippo II d'Asburgo, re di Spagna (1554-1598) 174, 191, 252, 319
Filippo IV di Francia, detto il Bello (1285-1314) 390
Filone d'Alessandria (20 a.C.-50 d.C.) 287n
Fitzgerald, Francis Scott Key (1896-1940) 622n, 637
Flaubert, Gustave (1821-1880) 440, 441, 485, 496
Flavio, Giuseppe (37-ca.100) 85
Floris, Frans (Frans De Vriendt) (1517-1570) 166
Floris V, conte di Olanda (1254-1296) 32, 251, 254, 376
Fonteyn, Thomas (ante 1637-ante 1661) 190n, 269
Forsythe, William (1949-) 648
Fortuyn, Wilhelmus Simon Petrus (Pim) (1948-2002) 462, 679, 688
Foscolo , Ugo (1778-1827) 379
Foucault, Paul Michel (1926-1984) 531
Fournier, Henry Alban (Alain-Fournier, 1887-1914)
Francesco d'Assisi, santo (ca.1182-1226) 84
Franco, Niccolò (1515-1570) 301
Frank, Anne (1929-1945) 11, 458, 561
Freeling, Nicolas (1927-2003) 624
Freud, Sigmund (1856-1939) 12, 437
Friedrich, Hugo (1904-1978) 529

G
Galilei, Galileo (1564-1642) 133
García Márquez, Gabriel José de la Concordia (1928-) 660, 687
Gargon, Matthijs (1731- ?) 332, 333
Garthausen, Louis Dominique, (1693-1721) 303, 303n, 305
Geeraerts, Jef (1930-) 461
Gelderblom, Arie-Jan (1946-) 19
Gemmeker, Albert Konrad (1907-1982) 572
Genet, Jean (1910-1986) 614
George, Stefan (1835-1893) 492
Gera, Judit (1954-) 20
Gerbrants, Marry (?) 199

Gerhardt, Ida (1905-1997) 501, 504, 505, 522
Gerretson, Frederik Carel (Geerten Gossaert) (1884-1958) 374, 457, 686n
Gessner, Salomon (1730-1788) 142
Geyl, Pieter C.A. (1887-1966) 414
Gezelle, Guido (1830-1899) 21, 369, 374, 463-469, 489, 493, 501, 645, 645n, 654n,
Gheeraerts, Marcus il vecchio (ca.1521-ca.1590) 168, 168n
Gherardo di Loon (XII sec.) 41
Gide, André (1847-1932) 484
Gijsen, Marnix, vedi: Goris, Jan Albert (1899-1984)
Gilliams, Maurice (1900-1982) 457, 473-479, 769
Ginzburg, Carlo (1939-) 660, 660n, 666
Gioia, Dana (1950-) 534
Giovanni I, duca di Brabante (1253-1294) 28
Giovanni II, detto il Buono, re di Francia (1319-1364) 28
Giraffi, Alessandro (?) 183
Girolamo, Sofronio Eusebio (347-ca.420) 85
Giuliana d'Orange-Nassau, regina dei Paesi Bassi (1948-1980) 589
Glazemaker, Jan Hendriksz (1619-1682) 264, 267-272, 294
Godard, Jean-Luc (1930-) 624
Goedegebuure, Jacob Leendert (Jaap) (1947-) 19, 614n, 668n
Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832) 12, 67, 142, 344n, 379, 458, 496
Golding, William Gerald (1911-1993) 668, 683
Goltzius, Hendrick (1558-1617) 146, 147, 150, 154-162, 173, 174, 187n
Goncourt, Edmond Huot de (1822-1896) 446, 447, 487
Goncourt, Jules de (1830-1870) 441n, 446, 447, 487
Gorkij, Maksim: vedi Peškov, Aleksej Maksimovič 672
Gorter, Herman (1864-1927) 369, 370, 410, 455, 486, 493, 494, 501, 664, 686n
Gossaert, Geerten: vedi Gerretson, Frederik Carel
Gottfried von Straßburg († ca.1215) 35, 53
Gottsched, Johann Christoph (1700-1766) 67
Gozzano, Guido (1883-1916) 469
Granvelle, Antoine Perrenot, signore di (1517-1586) 156
Gratiani, Carolus: vedi Rieuwertsz, Jan 273
Gregorio di Tours (538-594) 37, 38
Groen van Prinsterer, Guillaume (1801-1876) 374
Grozio, Ugo (Hugo De Groot) (1583-1645) 17, 133, 238, 238n, 250, 252, 253, 312n, 400
Grönloh, Jan Frederik (Nescio) (1882-1961) 416, 455, 526, 456

Grunberg, Arnon (1970-) 21, 461, 462, 682n, 695
Grüttemeier, Ralf 19
Gruwez, Lisbeth (1977-) 652, 652n
Guarini, Giovan Battista (1538-1612) 183
Guarnieri, Romana (1913-2004) 469
Guazzo, Stefano (1530-1593) 183, 224n
Guglielmina d'Orange-Nassau, regina dei Paesi Bassi (1898-1948) 708
Gugliemo I d'Orange-Nassau, principe (1533-1584) 133, 318, 399
Guglielmo I d'Orange-Nassau, re dei Paesi Bassi (1815-1840) 365, 373, 387, 397, 400, 703
Guglielmo II d'Orange-Nassau, principe (1626-1650) 137
Guglielmo III d'Orange-Nassau, principe (1650-1702); re d'Inghilterra (1689-1702) 137, 269
Guglielmo III d'Orange-Nassau, re dei Paesi Bassi (1849-1890) 430
Guglielmo IV d'Orange, principe (1711-1751) 139
Guglielmo V d'Orange, principe (1748-1806) 139, 373
Guicciardini, Francesco (1483-1540) 182
Guicciardini, Lodovico (1521-1589) 184
Guiette, Robert (1895-1976) 70, 78

H
Haafner, Jacob (1754-1809) 701, 702, 704
Haanstra, Bert (1916-1997) 625, 625n, 634, 634n
Haasse, Hella S. (1918-2011) 21, 459, 460, 667-671, 713, 713n, 714
Hadewijch (ca.1250) 12, 28, 31, 69
Hals, Frans il vecchio (ca.1580-1666) 137
Hamel, Micha (1970-) 536
Hamelink, Jacques (1939-) 536n
Hamminck Schepel, Mimi (1839-1930) 423
Hart, Maarten 't (1944-) 461
Hasebroek, Betsy (1811-1887) 396
Hawthorne, Nathaniel (1804-1864) 668
Hazard, Paul (1878-1944) 360
Heijermans, Herman (1864-1924) 455
Heinric van Veldeken (XII sec.) 27, 28, 35-51
Heinsius, Daniël (Daniël Heyns) (1580-1655) 21, 133, 136, 175, 176, 179, 189, 200, 222, 250, 251, 262
Heinsius, Nicolaas il giovane (1656-1718) 297
Hellens, Franz (1881-1972) 487

Helmers, Jan Frederik (1767-1813) 366, 400
Herculis, Isaacus: vedi Rieuwertsz, Jan 273
Hérédia, José Maria de (1842-1905) 496
Heriger di Lobbes (ca.942-1007) 38
Hermans, Corrie (1919-1940) 591
Hermans, Theo (1948-) 19
Hermans, Willem Frederik (1921-1995) 419, 436, 456, 458, 576, 577, 585, 591-604, 605, 621, 633n
Hertmans, Stefan (1951-) 461, 462, 552, 553, 652n
Hesse, Hermann (1877-1962) 437
Hessel (XII sec.) 35, 39, 40-42
Hildebrand: vedi Beets, Nicolaas
Hillesum, Etty (1914-1943) 13, 458, 559-574,
Hillesum, Mischa (1920-1943) 571, 572
Hillesum-Bernstein, Riva (Rebecca) (1881-1943) 562
Hirsi Ali, Ayaan (1969-) 688
Hitler, Adolf (1889-1945) 414, 562, 597
Hobbes, Thomas (1588-1679) 267
Hofland, Henk (1927-) 660
Hölderlin, Friedrich (1770-1843) 511, 555
Holst, Adriaan Roland (1888-1976) 415, 416, 457, 501
Hooft, Pieter Corneliszoon (1581-1647) 134, 176, 182, 182n, 183, 189, 190, 195, 196n, 200, 202, 202n, 220, 222, 224, 239-258, 275, 294, 376, 400
Hoornik, Eduard J.A.M. (1910-1970) 418
Hoste, Pol (1947-) 619
Houbraken, Arnold (1660-1719) 185
Hugo, Victor (1802-1885) 389
Huizinga, Johan (1872-1945) 11, 414, 456, 659-675
Hume, David (1711-1776) 339
Huygens, Arnhem Gozewijn (1648-1699) 273
Huygens, Christiaan (1629-1695) 400
Huygens, Constantijn (1596-1687) 170, 176, 182n, 224, 275, 294

I
Ibsen, Henrik (1828-1906) 421
Iffland, August Wilhelm (1759-1814) 323
Insingel, Mark (1935-) 619
Isegawa, Moses, vedi: Sey Wava 462
Israel, Jonathan (1946-) 325, 326
Ivens, Joris (1898-1989) 625, 625n, 627

J
Jacobs, Aletta (1854-1929) 413
Jansen, Sacharias (1580-1638) 133
Jansz, Jan (Johannes Janssonius) (1588-1664) 273
Jean Paul: vedi Richter, Jean Paul 432n, 437
Jocundus (XI sec.) 38, 50
Jongstra, Atte (1956-) 436
Jongen, Ludo (1948-) 48n
Jooris, Roland (1936-) 538
Joubert, Elsa (1922-) 437
Joyce, James (1882-1941) 12, 540
Jozic, Ivana (1975-) 648, 648n, 652, 653

K
Kabakov, Ilja (1933-) 647, 647n
Kafka, Franz (1883-1924) 472
Kant, Immanuel (1724-1804) 663n
Kartini (1879-1904) 710, 711
Keats, John (1795-1821) 494, 519
Keckermann, Bartholomäus (ca.1572-1609) 267
Kellendonk, Frans (1951-1990) 461
Kersteman, Franciscus Lievens (1728-post 1793) 297, 303
Kersteman, Petrus Lievens (1730-1804) 292, 303, 305
Key, Willem (1515-1568) 154-159
Kiliaan, Cornelis (Cornelis Van Kiel) (ca. 1529-1607) 262
Kinker, Johannes (1764-1845) 141
Klein, Maarten (1947-) 611, 616
Klikspaan: vedi Kneppelhout, Johannes
Kloos, Willem Johannes Theodorus (1859-1938) 368, 381, 382, 410, 434n, 465, 473, 486, 493, 494, 500
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724-1803) 142, 375
Kneppelhout, Johannes (Klikspaan) (1814-1885) 393
Knuvelder, Gerardus Petrus Maria (1902-1982) 18
Koch, D.M.G. (1881-1960) 711
Kòk, Lodewijk Allardus (1616-1653) 268, 270
Komrij, Gerrit (1944-) 461, 528-536
Kopland, Rutger (Rutger P. Hendrik van den Hoofdakker) (1934-) 508, 509, 526
Kouwenaar, Gerrit (1923-) 417, 418, 459, 509, 510, 522, 523, 528n,

Krijgelmans, C.C. (1934-) 618, 619
Krook, Enoch (?-1732) 313n
Kroon, Daniël (?-1712) 313n
Kuijpers, Michel Maria (K. Michel) (1958-) 548
Kundera, Milan (1929) 597
Kusters, Wiel (1947-) 418
Kuyper, Abraham (1837-1920) 373
Künraht, Henricus: vedi Rieuwertsz, Jan 273
Küpper, Christian Emil Marie (Van Doesburg, Theo) (1883-1931) 456

L
Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de (1741-1803) 335
Laforgue, Jules (1860-187) 485
Lamartine, Alphonse de (1790-1869) 380
Lampsonius Dominicus (Dominique Lampsone) (1532-1599) 183
Lamrabet, Rachida (1970-) 462
L'Ange, Jean (XVII secolo) 300
Langius, Charles (Charles de Langhe) (ca.1521-?) 152
Lanoye, Tom (1958) 21, 461, 462, 528, 528n, 533
Lateur, Frank: vedi Streuvels, Stijn
Lateur, Patrick (1949-) 541, 541n
Latini, Brunetto (ca.1220-1294) 92
Lattanzio, Lucio Cecilio Firmiano (ca.240-ca.320) 282, 283n
Lattuada, Alberto (1914-2005) 626
Lauwers, Jan (1957-) 648
Lawrence, David H. (1885-1930) 437, 437n,
Leconte de Lisle, Jean Marie René (1818-1894) 496
Leeu, Geerard (1445/50-1492) 67, 67n, 92n, 164n
Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646-1716) 379
Leicester, Robert Dudley, I conte di (1532-1588) 174, 239
Leipoldt, C. Louis (1880-1947) 437
Le Jars, Louis (XVI sec.) 202
Lemonnier, Camille (1844-1913) 447
Leopardi, Giacomo (1798-1837) 379, 379n, 520
Leopold, Jan Hendrik (1865-1925) 485, 486, 493, 494, 501, 504, 686n
Leopoldo I di Sassonia-Coburgo-Gotha, re dei Belgi (1831-1865) 365
Leopoldo II di Sassonia-Coburgo-Gotha, re dei Belgi (1865-1909) 368
Le Roy Ladurie, Emmanuel (1929-) 668n
Lescailje, Katharyne (1649-1711) 134, 196n

Leuker, Maria-Theresia (1957-) 19
Levi, Primo (1919-1987) 458, 564n
Lippershey, Hans (1570-1619) 133
Lipsio, Giusto (Joost Lips) (1547-1606) 133, 146-160, 176, 189, 262, 262n, 267
Livio, Tito (59 a.C.-17 d.C.) 157, 190, 349
Locke, John (1632-1704) 139
Lombard, Lambert (1505-1566) 183
Longino (I sec.) 377
Lonius, C. (ca.1697-1769) 303
Loveling, Rosalie (1834-1875) 397
Loveling, Virginie (1836-1923) 397
Lucebert, vedi: Swaanswijk, Lubertus Jacobus (1924-1994)
Luciano di Samosata (ca.125-post 180) 660
Lucrezia (VI sec. a.C.) 154-162, 319, 319n
Lucrezio, Tito (99-55 a.C.) 277n, 284, 287
Ludovico I di Loon (ca.1110-1171) 41
Ludovico III di Turingia (1151-1190) 36
Luigi di Mâle (1330-1384) 31
Luigi XIV di Francia, re (1643-1715) 269, 321n
Lumey, Willem II van der Marck, signore di (1542-1578) 257
Lutero (Martin Luther) (1483-1546) 11, 114n, 115, 116, 119, 124, 128, 218, 357
Lutz, Antonius Cornelis detto 'Ton' (1919-2009) 627, 627n
Lüthi, Max (1909-1991) 104
Luzac, Elie (1721-1796) 139

M
Machiavelli, Niccolò (1469-1527) 5, 181-198
Macpherson, James (1736-1796) 366, 380, 380n
Maeterlinck, Maurice (1862-1949), 484
Mahieu, Vincent: vedi J.J. Boon 715
Mak, Geert (1946-) 13, 462, 659, 660, 670-674
Malerba, Luigi (Luigi Bonardi) (1927-2008) 626
Mallarmé, Stéphane (1842-1898) 484, 488, 491, 492, 509, 520, 770
Manilius, Ghileyn (XVI sec.) 166
Mann, Thomas (1875-1955) 447
Mansel, Jean (1400-ca.1473) 77, 77n
Mansfield, Katherine (1888-1923) 12
Manzoni, Alessandro (1785-1873) 668
Marco Aurelio (Cesare Marco Aurelio Antonino Augusto) (121-180) 145

Margherita di Kleve (XII sec.) 36
Margherita di Male (1350-1405) 57
Margherita di Parma (1522-1586) 117, 118
Maria di Borgogna (1457-1482) 29, 124
Maria II d'Inghilterra, regina (1689-1694) 137
Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944) 414n, 617
Marot, Clément (1496-1544) 165-170
Marsman, Hendrik (1899-1940) 375, 415, 456, 457, 501, 575
Masaniello (Tommaso Aniello d'Amalfi) (1620-1647) 138, 183, 391n
Massimiliano d'Austria, imperatore (1459-1519) 29, 124
Mathijsen-Verkooijen, Marita T.C. (1944-) 396
Maupassant, Henry René Albert Guy de (1850-1893) 449
Maurizio d'Orange Nassau, principe (1567-1625) 190, 191, 250, 251, 257, 400
Mechanicus, Philip (1889-1944) 565, 570, 571, 771
Meijer, Lodewijk (1629-1681) 138, 268-270, 311n
Meijer, Pieter (1718-1781) 328, 329-331
Meijer, Reindert P. (1926-1993) 18
Mercier, Louis Sébastien (1740-1814) 322
Merkman, Pieter (1699-1760) 320
Mertens, Maria Helena (Marleen) (1958) 21
Meter, Jan Hendrik (1932-) 18, 21, 469
Michel, K.: vedi Kuijpers, Michel Maria
Michelangelo: vedi Buonarroti, Michelangelo
Michiels, Ivo: vedi Ceuppens, Henri
Miélot, Jean (?-1472) 77, 77n
Miller, Arthur (1915-2005) 622n, 637
Millot, Michel (XVII sec.) 300
Milton, John (1608-1674) 12, 375
Minco, Marga (1920-) 458, 569, 569n
Möhlmann, Thomas (1975-) 551
Molière: vedi Poquelin, Jean-Baptiste
Molkenboer, Bernard H. (1879-1948) 277n
Momigliano, Arnaldo Dante (1908-1987), 660n
Mondriaan, Pieter Cornelis (1872-1944) 456, 768
Mondrian, vedi Mondriaan 456, 768
Monicelli, Mario (1915-2010) 635
Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592) 224, 419
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, barone di (1689-1755) 139
Monulfo di Maastricht († 588) 37

Moorman, Cornelis (1600-1660) 263
More, Thomas (1478-1535) 267
Moréas, Jean (1856-1910) 484, 484n
Mori-Leemhuis, Fiorella (1940-) 21
Mortier, Erwin (1965-) 462, 618
Mulcaster, Richard (1531-1611) 168
Mulisch, Harry Kurt Victor (1927-2010) 21, 418, 458, 603-605, 613, 614, 621, 623n, 633n
Multatuli: vedi Dekker, Eduard Douwes
Musschoot, Anne Marie (1944-) 19
Mussert, Antoon (1894-1946) 414
Mussolini, Benito A.A. (1883-1945) 414
Mühl, Johanna (1718-1768) 331

N
Nabokov, Vladimir Vladimirovič (1899-1977) 685
Nadiani, Giovanni (1954-) 508
Nahuys, Alphons (1840-1890) 435
Naipaul, Vidiadhar Surajprasad (1932-) 660
Nasr, Ramsey (1974-) 399n, 537, 538
Nescio, vedi: Grönloh, Jan Frederik
Neuye, Jan (ca.1637-?) 319
Nicosia, Francesco 21
Nietzsche, Wilhelm Friedrich (1844-1900) 651n, 663
Nieuwenhuis, A.J. (1820-1880) 435
Nieuwenhuys, Rob (1908-1999) 697, 698, 711
Nijhoff, Martinus (1894-1953) 415-417, 455, 456, 489, 501, 505, 509, 522
Nirvard (XII sec.) 54, 55
Nolens, Leonard (1947-) 514, 515, 544-546, 769
Nooseman, Adriana (1626/8-1661) 256n
Nooteboom, Cees (1933-) 21, 461, 505, 517, 518, 521n, 524, 525
Northampton, William Parr, marchese di (ca.1512-1571) 168

O
Omarsdóttir, Erna (1972-) 653
Omero (VIII sec. a. C.?) 446, 493, 540, 541
Ondaatje, Michael (1943-) 548
Opitz von Boberfeld, Martin (1597-1639) 179
Orazio Flacco, Quinto (65-8 a.C.) 85, 173n, 302, 306, 309, 430, 541, 542

Orosio (380/390-post 418) 85
Ortelius, Abraham (Abraham Ortels) (1527-1598) 135, 167
Ossian: vedi Macpherson, James 366, 380, 380n
Otten, Willem Jan (1951-) 510, 520, 521
Ottone V di Scheyern-Wittelsbach (1117-1183) 39, 42
Ouwens, Kees (1944-2004) 7, 499, 503, 510, 515, 516, 525
Overzier, Elly (1928-2010) 626
Ovidio Nasone, Publio (43 a.C.-17 d.C.) 85, 149, 184n, 205, 206, 232, 430n, 542

P
Paap, Willem (1856-1923) 434n, 436
Paape, Gerrit (1752-1803) 305
Paauw, Adriaan (1585-1653) 238n
Palladio: vedi Della Gondola, Andrea di Pietro
Pallavicino, Ferrante (1615-1644) 300
Paolo di Tarso, apostolo (ca.3-64/67) 278
Parks, Tim (1954-) 462
Pascoli, Giovanni (1855-1912) 496
Pasolini, Pier Paolo (1922-1975) 536, 634, 637
Passavanti, Jacopo (ca.1302-1357) 78
Pasteur, Louis (1822-1895) 440
Paulli, Jacobus: vedi Rieuwertsz, Jan
Paustovsky, Konstantin (1892-1968) 437
Pavese, Cesare (1908-1950) 544
Paz, Octavio (1914-1998) 548
Pée, Julius (1871-1951) 436
Peeters, Koen (1959-) 619
Pels, Andries (1631-1681) 309, 312n
Perk, Jacques (1859-1881) 374, 375, 381, 500
Permeke, Constant (1886-1952) 487
Peškov, Aleksej Maksimovič (Gorky, Maksim) (1868-1936) 672
Petrarca, Francesco (1304-1374) 168, 170, 174, 182, 190, 222, 542
Peyrault, Gugliemo (ca.1190-1271) 78
Piaf, Édith (1915-1963) 654n
Pico della Mirandola, Giovanni (1463-1494) 285
Pierson, Allard (1831-1896) 410, 421
Pietro apostolo (I sec. d.C.) 38, 48
Pipino III, il Breve (714-768) 84
Pippinck (inizio del XVI secolo- 1568?) 114, 128

Pirenne, Henri (1862-1935) 401
Plantijn, Christoffel (Christophe Plantin) (1520-1589) 67, 152, 262, 262n
Platone (423-347 a.C.) 85, 206, 285, 286
Plauto, Tito Maccio (ante 250-184 a.C.) 242
Pleij, Herman (1946-) 129
Plinio, Secondo, Gaio il vecchio (23/24-79 d.C.) 693, 694
Plutarco (ca.46-127 d.C.) 232
Pontanus, Johannes Isacus (1571-1639) 251
Poot, Hubert Kornelisz (1689-1733) 141, 329
Pope, Alexander (1688-1744) 344-347, 359, 360
Poquelin, Jean-Baptiste (Molière) (1622-1673) 242, 243
Pos, Arie (1958-) 21
Post, Elisabeth Maria (1755-1812) 142, 143
Potgieter, Everhardus Johannes (1808-1875) 367, 370, 404, 405, 407-409
Potter, Dirc (1370-1428) 5, 33, 81, 94-96
Pound, Ezra (1875-1972) 540
Prampolini, Giacomo (1898-1975) 17, 20, 21
Presser, Jacques (1899-1970) 458, 564, 564n
Prévost, Jeanne-Louise (1721-1785) 336
Proust, Marcel (1872-1945) 475
Prudhomme, Anastase S.J.: vedi Hermans, Willem Frederik

Q
Quack, Hendrick P.G. (1834-1917) 411

R
Rabelais, François (c. 1494-1553) 297, 432n
Raboni, Giovanni (1932-2004) 538
Racine, Jean-Baptiste (1639-1699) 138, 310, 323, 385, 481, 487
Radermacher, Johan il vecchio (1538-1617) 167
Rademakers, Alphonse Marie (1920-2007) 437, 623n, 626-629, 631n, 633-636
Rademakers-Veenman, Alma Angenita Elizabeth 'Lili' (1930-) 626
Raffaello: vedi Sanzio, Raffaello
Raffles, Stamford (1781-1826) 703
Ramon, Renaat (1936-) 541-543
Rawie, Jean Pierre (1951-) 529, 532, 535
Reael, Laurens (1583-1637) 275
Renoir, Jean (1894-1979) 627
Resnais, Alain (1922-) 615

Réthelyi, Orsolya 22
Reve, Gerard: vedi Gerard Kornelis van het Reve
Richardson, Samuel (1689-1761) 141, 142, 292, 335
Richter, Jean Paul (1763-1825) 437
Riedel, Friedrich Gottlieb (1724-1784) 141
Rieuwertsz, Jan (1616/1617-1687) 136, 261-273
Rilke, Rainer Maria (1875-1926) 475, 478n, 540, 541, 555, 566
Rimbaud, Jean Nicolas Arthur (1854-1891) 484, 540, 654n, 667
Rizza, Riccardo (1954-1999) 21
Robbe-Grillet, Alain (1922-2008) 614, 615, 615n
Robberechts, Daniël (1937-1992) 618, 619
Roberto III di Fiandra, conte (1305-1322) 392
Robinson, Tjalie: vedi J.J. Boon
Rochussen, J.J. (1797-1871) 424
Rodenbach, Georges (1855-1898) 484
Rodenko, Paul (1920-1976) 576, 585
Roelants, Maurice (1895-1966) 457
Roggeman, Willy (1934-) 619
Roland Holst, Adriaan (1888-1976) 415, 416, 457, 501
Romein-Verschoor, Annie (1895-1978) 582, 583
Ronsard, Pierre de (1524-1585) 169, 174, 175, 540, 541
Roodenburgh, Theodoor (1574-1644) 240n
Rosenboom, Thomas (1956-) 462, 699
Ross, Dolorosa Maria (Dolores) (1953) 21
Roth, Joseph (1894-1939) 660
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778) 142
Rubens, Pieter Paul (1577-1640) 17, 477
Ruebsamen, Helga Margot Erika (1934-) 460, 714
Rumphius, Georgius Everhardus (1628-1702) 700, 701
Rushdie, Salman (1947-) 680, 680n, 685, 687

S
Saffo (secc. VII-VI a.C.) 540
Sahar, Hans: vedi Boukakar, Fouad
Said, Edward Wadie (1935-2003) 683
Saint-Cloud, Pierre de (XII secolo) 55
Salomons, Annie (1885-1980) 709
Sannazaro, Jacopo (1458-1530) 182
Sanzio, Raffaello (1483-1520) 150

Sartre, Jean-Paul (1905-1980) 577
Saviano, Roberto (1979-) 695
Sbarra, Francesco (1611-1668) 313
Scaligero, Giuseppe Giusto (Josephus Justus Scaliger) (1540-1609) 254, 262
Scamozzi, Vincenzo (1548-1616) 241
Scarron, Paul (c. 1610-1660) 297
Schabaelje, Jan Philipsz (ca.1585-1656) 264
Schasz. J.A.: vedi Paape, Gerrit
Scheffer, Paul (1954-) 688
Schenkeveld-van der Dussen, Maria Adriana (1937-) 19
Schietekat, Edmond André Coralie (Snoek, Paul) (1933-) 460
Schmidt, Anna Maria Geertruida (Annie) (1911-1995) 460, 671
Scott, Walter (1771-1832) 389
Scriverius, Petrus (Peter Scrhryver) (1576-1660) 133, 175, 176, 176n, 179, 200
Seneca, Lucio Anneo (4 a.C.-65 d.C.) 64, 85, 145, 151, 153, 154, 157, 243n, 254
Senofonte (ca.430/425-ca.355 a.C.) 190
Serlio, Sebastiano (1475-ca.1554) 182
Servazio, santo († 384) 27, 35-50
Severo, Sulpicio (ca.360-ca.420) 37
Seyss-Inquart, Arthur (1892-1946) 563
Sey Wava (Isegawa, Moses) (1963-) 462
Shakespeare, William (1564-1616) 385, 446, 452
Shelley, Percy Bysshe (1792-1822) 492, 519
Sidney, Philip (1554-1586) 174, 294
Simon, Claude (1913-2005) 614
Slauerhoff, Jan Jacob (1898-1995) 419, 456, 501, 524, 769
Sleiderink, Remco (1968-) 22
Sloterdijk, Peter (1947-) 513, 525
Smeeks, Hendrik (1645-1721) 304
Snel Trampus, Rita Diana (1940) 21
Sneller, A. Agnes (1940-) 20
Snellius, Rudolph (Rudolph Snel van Royen) (1546-1613) 262
Snoek, Paul, vedi: Schietekat, Edmond 460
Sonoy, Diederick (1529-1597) 257
Sozzini, Fausto (1539-1604) 265
Sozzini, Lelio (1525-1562) 265
Spenser, Edmund (1552-1599) 168
Speroni degli Alvarotti, Sperone (1500-1588) 171
Spiegel, Hendrick Laurensz (1549-1612) 135, 164, 243

Spier, Julius Philipp (1887-1942) 560, 560n, 562, 566-568, 570
Spinelli, Franco (1949-) 92
Spinoy, Erik (1960-) 555
Spinoza, Baruch de (1632-1677) 11, 17, 135, 136, 190, 195, 243n, 261, 264, 269, 277n, 301, 311n, 325, 326, 400, 770
Spohr, Wilhelm (1868-1959) 435
Sprangher, Bartholomeus (1546-1611) 150
Steele Richard (1672-1729) 140
Steen, Jan (1626-1679) 210
Steinbeck, John (1902-1968) 660
Stelling, Jos (1945-) 625, 625n
Sterck, Johannes Franciscus Maria (1859-1941) 275n
Sterne, Laurence (1713-1768) 142, 432n, 433n
Stevens, Wallace (1879-1955) 510, 555
Stevin, Simon (1548/49-1620) 133, 164, 176, 178, 262, 268-270
Stijns, Reimond (1850-1905) 450
Stitou, Mustafa (1974-) 462, 678, 679, 679n
Stockmans, Magdalena (?) 200
Stoke, Melis (ca.1235-ca.1305) 32
Storck, Henry (1907-1999) 625, 625n
Stouten, Hanna (1937-) 19
Streuvels, Stijn (1871-1969) 455, 486, 624, 632-635
Strindberg, Johan August (1849-1912) 632
Stromer, Theodor (1844-1916) 434, 435
Stuiveling, Garmt (1907-1985) 577, 577n
Suárez, Francisco (1548-1617) 282n
Suharto (1921-2008) 697
Sukarno (1901-1970) 711, 713
Superbo, Lucio Tarquinio Lucumone detto il (539-509 a.C.) 157-161, 319
Swaanswijk, Lubertus Jacobus (Lucebert) 418, 459, 509, 510-513, 516, 518, 519, 525, 528n

T
Taine, Hippolyte (1828-1893) 485
Tasso, Torquato (1544-1595) 496
Taylor, Jean Gelman 702, 702n, 715
Teirlinck, Herman (1879-1967) 455, 486, 488
Tellegen, Antonius Otto Hermannus (Toon) (1941-) 460
Ten Kate, Jan Jacob Lodewijk (1819-1889) 368

Ter Balkt, Herman Hendrik (1938-) 506, 513-514, 520
Ter Braak, Menno (1902-1940) 415, 436, 456-457, 575, 712
Terenzio Afro, Publio (ca.195/190-159 a.C.) 163n, 164, 202, 242-243, 243n, 244
Termorshuizen, Gerard (1935-) 436, 436n, 437n, 705n
Tesselschade, Maria Roemersdr. (1594-1649) 182n, 200, 200n, 202
Te Winkel, Lammert Allard (1809-1868) 188n, 370
Thorbecke, Johan Rudolf (1798-1872) 366, 406, 406n, 408-409
Tideman, Henny (1907-1989) 568
Timmermans, Felix (1886-1947) 455
Tindal, Matthew (1657-1733) 358
Toer, Pramoedya Ananta (1925-2006) 437
Tollens, Hendrik (1780-1856) 396, 399, 399n, 400, 700, 700n
Tolstoj, Lev Nicolaevič (1828-1910) 668
Tommaso d'Aquino (1225-1274) 282, 282n
Tommaso da Kempis (Thomas Haemerkken) (ca.1380-1471) 17
Trampus, Antonio (1967) 349n
Tromp, Cornelis Maartenszoon (1629-1691) 135
Troyes, Chrétien de (ca.1135-ante 1190) 53
Turgenjev, Ivan Sergeevič (1818-1883) 445, 446n
Twain, Mark (1835-1910) 437
Tydeman, H.W. (1778-1863) 374

U
Ungaretti, Giuseppe (1888-1970) 491, 496
Urfé, Honoré d' (1568-1625) 294
Utenhove, Jan (1516-1566) 170
Utenhove, Karel (1536-1600) 167, 170-171

V
Valentijn, François (1666-1727) 701
Valéry, Paul (1871-1945) 481, 484-485, 491-492
Van Aken, Hein (ca.1250-1325/1330) 32, 90n
Van Alphen, Hieronymus (1746-1803) 141
Van Ammelrooy, Willeke (1944-) 636
Van Bastelaere, Dirk (1960-) 514-515, 528, 528n
Van Benthem van den Bergh, Godfried (1933-) 418
Van Beuningen, Coenraad (1622-1693) 273
Van Boendale, Jan (ca.1280-ca.1351) 32-33, 81-97
Van Braght, Tieleman Jansz (1625-1664) 264

Van Bruggen, Carry, vedi: De Haan, Caroline Lea
Van Calcar, Elise (1822-1904) 113n, 396
Van Campen, Jacob (1596-1657) 134, 241, 241n
Van Castelijn, Matthijs (1488-1550) 164
Van Cauwenberghe, Maarten (1976-) 652n
Van Dam, Jan (1896-1979) 43n
Van den Bos(ch), Lambert (1610-1698) 294n
Van den Brink, Hans Maarten (1956-) 462
Van den Enden, Franciscus (1602-1674) 243n, 277n
Van den Vondel, Joost (1587-1679) 12, 134, 135, 138, 172, 178, 182n, 220, 224, 232, 250, 237-258, 275-290, 311, 311n, 313n, 368, 376, 400, 484, 487, 588n, 686n
Van der Aa, Christianus P.E. (1791-1851) 404
Van der Capellen tot den Pol, Joan Derk (1741-1784) 139-140
Van der Goes, Frank (1859-1939) 370
Van der Gon, Cornelis (1660-1731) 322, 767
Vanderheyden, Jan (1890-1961) 632
Van der Heijden, A. F. Th. (1951-) 462
Van der Meulen, Dik (1963-) 422n, 426n, 432n, 436
Van der Noot, Jan Baptista (1539/40-1595?) 168-170, 168n, 172-173, 177-178, 178n
Vander Plasse, C.L. (1585-1641) 200, 204, 242
Van der Zijl, Annejet (1962-) 462, 670-675
Van de Venne, Adriaen (1589-1662) 225, 230n
Van Deventer, Conrad Theodoor (1857-1915) 413, 413n, 708, 710
Van de Waeyen, Johannes (1676-1719) 298
Van de Woestijne, Gustaaf (1881-1947) 481, 487
Van de Woestijne, Karel (1899-1940) 369, 415, 455, 473, 481-497, 501
Van Deyssel, Lodewijk; vedi Alberdingk Thijm, Karel J.L. 410-412, 434n, 441, 446, 446n, 452, 486-487, 500, 664-665, 664n, 665n, 667
Van Dijck, Jacob (1567-1631) 175, 200, 312
Van Dis, Adriaan (1946-) 460, 714
Van Dodeweerd, Herman Dirk (Armando) (1929-) 418
Van Doesburg, Theo: vedi Küpper, C.E.M.
Van Duijnhoven, Serge (1970-) 461, 528, 532
Van Duinkerken, Anton, vedi: Asselbergs, Willem J.M.A.
Van Duyse, Prudens (1804-1859) 368
Van Eeden, Frederik (1860-1932) 12, 410, 434, 434n, 451, 451n, 455, 486, 494, 500, 633n

Van Effen, Justus (1684-1735) 32, 140
Van Engelen, Cornelius (1726-1793) 323, 324n
Van Ertvelde, Roland (1927) 21
Van Eyck, Hubert (ca.1366-1426) 185, 641, 665, 666n
Van Eyck, Jan (ca.1390-1441) 153, 183, 185, 641-642, 665, 666n
Van Eyck, Pieter Nicolaas (1887-1954) 457, 493-494
Van Ghistele, Cornelis (1510/11-1573) 163-164, 243-244
Van Gogh, Ruben (1967-) 461, 534-536, 534n
Van Gogh, Theodoor (Theo) (1957-2004) 462, 588n, 679, 688, 688n, 690n, 691-692
Van Haerlem, Cornelis Cornelisz (1562-1638) 173-174
Van Hall, Jacob N. (1840-1918) 410-413
Van Hee, Miriam (1952-) 547, 548n
Van Heemskerck, Johan (1597-1656) 295, 295n, 320
Van Heemskerck, Maarten (1498-1574) 147
Van het Reve, Gerard Kornelis (Gerard Reve) (1923-2006) 458, 461, 516, 575-589, 602-604, 605, 621
Van Hinrek, Alckmer (XV sec.) 67
Van Hogendorp, Gijsbrecht (1589-1639) 251, 251n, 258
Van Hogendorp, Willem (1735-1784) 701, 701n
Van Hoogstraten, Samuel (1627-1678) 295, 295n
Van Hout, Jan (1542-1609) 173-175, 173n, 174n
Van Houten, Samuel (1837-1930) 410
Vanini, Giulio Cesare (1585-1619) 266, 266n
Van Kleef, Agnes (†1338) 87
Van Laar, Johan Willem Claus: vedi Lonius, C.
Vanlaere, Toon (1946-) 543-544, 543n
Van Leefdale, Rogier (1270-1333) 87
Van Leeuwenhoek, Antoni (1632-1723) 133
Van Lennep, Cornelis (1751-1813) 141
Van Lennep, Jacob (1802-1868) 367, 397, 405-406, 406n, 424-426, 426n, 431, 431n, 435
Van Lennep, Warner Willem (1833-1903) 494
Van Lerberghe, Charles (1861-1907) 484
Van Leuve, Roeland (1691-1757) 320
Van Leyden, Lucas (1494-1533) 187n
Van Limburg Brouwer, Petrus (1795-1847) 408
Van Linschoten, Jan Huygen (1563-1611) 698-699, 699n
Van Maerlant, Jacob (ca.1230-ca.1300) 31-32, 57n, 81-97

Van Mander, Karel (1548-1606) 135, 146-154, 171-174, 174n, 177-178, 181, 181n, 184-188, 185n, 186n, 187n, 188n, 194-196, 196n, 197n
Van Marnix, Filips, signore di Sint-Aldegonde (1540-1598) 123, 170-172, 171n, 177
Van Merken, Lucretia Wilhelmina (1721-1789) 143, 317-318, 320, 329-332, 336, 340-341
Van Meteren, Emanuel (1535-1612) 167
Van Nijlen, Jan (1884-1965) 473
Van Nooten, J.C.J.C. (Christine) (1903-1998) 569, 572n
Van Nyevelt, Adam (1557/8-ca.1600) 181, 190-191, 193
Van Oldenbarnevelt, Johan (1547-1619) 134
Van Oostrom, F.P. (1953) 19, 76n, 83n, 84n, 85n, 94n
Van Ostaijen, Paul (1896-1928) 455-456, 463-472, 473, 475, 478n, 485, 496, 496n, 501, 527, 555
Van Oye, Eugène (1840-1926) 463
Van Raemdonck, Jan (1922-2010) 633
Van Rijn, Rembrandt Harmerszoon (1606/07-1669) 17, 137, 257
Van Rossum, Maarten (1478-1555) 115-116
Van Ruusbroec, Jan (1293-1381) 12, 32-33, 492
Van Schendel, Arthur (1874-1946) 457
Van Schooten, Frans il giovane (1615-1660) 268
Van Schuere, Jacob (1585-1618) 178
Van Schurman, Anna Maria (1607-1678) 182n, 224
Van Severen, Joris (1894-1940) 609, 616
Van Spaan, Gerrit (1651-1711) 299, 300n
Van Vaernewijck, Marcus (1518-1569) 184, 184n
Van Veen, Otto (Otto Vaenius) (1556/58-1629) 222
Van Veldeke, Hendrik (ca.1150-post 1184) 27-28, 30, 35-51
Van Vloten, Johannes (1818-1883) 230n, 358
Van Vollenhoven, Cornelis (1874-1933) 413, 413n
Van Waesberge, Jan (1556-1626) 273
Van Wassenaer-Crocini, Luisa 469n
Van Wijnbergen, E.H., baronesse (Tine) (1819-1874) 423
Van Winter, Nicolaas Simon (1718-1795) 330-331
Van Woudenberg, Gerda (1911-1995) 17, 503n, 511n, 519n, 522n, 706n
Van Zuren, Jan (XVI sec.) 149, 151
Van Zuylen, Belle (1740-1805) 143, 336-340, 341
Vasalis, Maria (Margaretha Drooglever Fortuyn-Leenmans) (1909-1998) 504, 769
Vasari, Giorgio (1511-1574) 150, 181-198
Veenman, Lili: vedi Rademakers-Veenman, Alma Angenita Elizabeth 'Lili'

Verduin, Abraham (1668-1756) 264
Verga, Giovanni (1840-1922) 12, 17, 441
Verhaeren, Émile (1855-1916) 484-485, 484n
Verhelst, Peter (1962-) 461, 554, 554n, 619
Verhoeven, Bernard (1897-1965) 469, 469n
Verhoeven, Paul (1938-) 460, 588n, 625, 625n, 633n
Verhulst, Dimitri (1972-) 462
Verlaine, Paul Marie (1844-1896) 484, 654n
Vermeer, Johannes (1632-1675) 137
Vermeylen, August (1872-1945) 178, 369, 455, 465, 465n, 466n, 486
Verwey, Albert (1865-1937) 178, 410, 412, 434, 455, 485-486, 493-495, 495n, 500
Vestdijk, Simon (1898-1971) 417n, 418, 456-457, 577, 577n, 582n, 712
Veth, Pieter Johannes (1814-1895) 408, 408n
Vian, Boris (1920-1959) 654n
Vielé-Griffin, Francis (1863-1937) 484
Viète, François (1540-1603) 262
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de (1838-1889) 485, 496
Vincenzo di Beauvais (ca.1190-1264) 84
Vinkenoog, Simon (1928-2009) 512, 534, 534n, 613-614
Virgilio Marone, Publio (70?-19 a.C.) 172, 184, 255, 487, 542, 609
Visscher, Anna Roemers (1583/4-1651) 182n, 224
Voetius, Gisbertus (Gijsbert Voet) (1589-1676) 264-266, 266n
Volckharts, Dieryck: vedi Coornhert, Dirk Volckertsz
Voltaire (François Marie Arouet) (1694-1778) 139, 323, 326-328, 326n, 340-341, 358, 379
Von Eschenbach, Wolfram (ca.1170-ca.1220) 35, 53
Von Humboldt, Wilhelm (1767-1835) 662
Von Kleist, Heinrich (1777-1811) 496
Von Kotzebue, August (1761-1819) 323
Von Strassburg, Gottfried (ca.1180-ca.1215) 53
Voorwinden, Norbert (1934-) 35n
Vos, capitano (XVI sec.) 255, 257
Vosmaer, Carel (1826-1888) 421, 421n, 436
Vossius, Gerardus Johannes (Gerrit Jansz Vos) (1577-1649) 254, 254n
Vuijsje, Robert (1970-) 682, 682n
Vuyk, Beb (1905-1991) 711

W
Wadsworth Longfellow, Henry (1807-1882) 464

Waessenaer, Jacob à (1607-?) 264
Walraven, Willem (1887-1943) 711, 711n
Walravens, Jan (1920-1965) 605
Walschap, J.L. Gerard (1898-1989) 416, 457, 618
Walter, Kai (1937-) 36n, 38n
Warhol, Andy (1928-1987) 648
Wasselins, Jan (†1388) 88
Waterschoot, Werner (1941-) 165n, 166n, 177n, 178n
Weisgerber, Jean (1924-) 18, 475n, 487n, 488n, 606n, 609, 615n
Westerman, Frank (1964-) 13, 462, 670-675
Westerman, Marten (1775-1852) 317n
Weyerman, Jacob Campo (1677-1747) 303n, 328n
White, Hayden (1928-) 660-661, 661n
Wilde, Oscar (1854-1900) 529
Wildemeersch, Georges (1947-) 606n
Willems, Jan Frans (1793-1846) 365, 368-370
Willink, Albert Carel (1900-1983) 670
Wilson, Edward Osborne (1929) 640, 640n, 647
Wittgenstein, Ludwig (1889-1951) 594, 594n
Wolff, Adrianus (1707-1777) 333
Wolff, Christian (1679-1754) 328
Wolff-Bekker, Elisabeth (Betje) (1738-1804) 12, 32, 141-143, 291, 306, 329, 332-336, 338-339, 341, 343-361
Wolkers, Jan (1925-2007) 460, 588, 588n, 633n
Woolf, Virginia (1882-1941) 12

Y
Young, Edward (1683-1765) 142
Yourcenar, Marguerite (1903-1987) 669

Z
Zarathustra (IX-XVIII sec. a.C.) 285, 651, 651n
Zavattini, Cesare (1902-1989) 622n, 627
Zola, Émile (1840-1902) 369, 410, 421-422, 439-441, 439n, 443, 445-450, 452, 706
Zwagerman, Joost (1963-) 461, 540
Zwingli, Uldrych (1484-1531) 218

(con la collaborazione di Matteo Trombin)

Prodotto da
IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Luglio 2012