AION-N 1982, XXV

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE,
NAPOLI 1982

Aion-n

STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI

Aion-n 1982, XXV

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1982

ON THE 250TH ANNIVERSARY OF THE ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

This year the Istituto Universitario Orientale celebrates its 250th anniversary. It was founded in Naples in 1732 by Father Matteo Ripa of the Congregation of the Holy Family of Jesus Christ, and was first known as the « Collegio de' Cinesi ». Clement XII's papal brief *Nuper pro*, dated 7th April 1732, stated that the College's « praecipuum institutum est educatio alumnorum Sinesium et Indorum, qui ex iis regionibus advenient pro addiscendis catholicae fidei praeceptis, amplectendo statu presbyterali, ac sese parandis ad predicandum in eorum patria Christi Evangelium », and added that « in quo tamen Collegio etiam admitti possint omnes alii ex quacumque parte Europae existentes », who wished to undertake training « ad sacras Missiones obeundas ». On 22nd March 1736 this same pope issued a further bull *Injuncti nobis* giving definite approval of the Rules and Constitution of the College, as well as mentioning « dilectus filius Mattheus Ripa, ipsius Congregationis seu Collegii Fundator ». And this year also celebrates the 3rd centenary of the birth of Fr. Matteo Ripa, a lively and remarkable missionary of the first half of the 18th century. He was born at Eboli on 29th March 1682, and died in Naples on the same day of March in 1746.

Even before the College had been officially founded and formally recognized, Ripa, on his return to Naples in October 1724 after more than fifteen years spent in China, brought with him a group of Chinese youths and began his exacting work in the final period of the Austrian viceroyalty. With unparalleled constancy he was to be found in the thick of long and difficult negotiations — in Rome

with Pope Benedict XIII and the prelates of the Congregation de Propaganda Fide, in Vienna with the Emperor Charles VI and the chief representatives of the Spanish Supreme Council, and in Naples where (in spite of the prevailing anti-Curia policy) an agreement between the political and ecclesiastical powers was reached, which revealed Gaetano Argento, regent of the Consiglio Collaterale and delegate of the Real Giurisdizione, as a staunch supporter of Ripa's work. Indeed, the civil authorities encouraged the tenacious missionary's project, and Charles VI himself, in a despatch dated 3rd July 1728, authorized the transfer of the property (« house, church and adjoining garden towards the Capodimonte hill ») intended for the College, in derogation of a precise prohibition « from which » the despatch reads « it is my will that the aforesaid Collegio de' Cinesi be excepted on this point alone, as I have taken it under my Royal Protection ». From the very beginning the enterprise aroused such widespread interest that it was certainly not due to chance that Montesquieu, on a visit to Naples in the Spring of 1729, wanted to meet Matteo Ripa and learn about his work.

The new institution met with success in its work. Subsequently a section for the preparation of missionaries to the Near East was added, which made it a unique European centre of Oriental languages and culture. It continued its activities even throughout the most troubled events of the Kingdom of Naples and, amongst other things, received an offer from Napoleon Bonaparte, who was interested in a pacific French penetration of the Far Eastern countries, to move to France.

With the unity of Italy, the laic policy of the liberal governments (involving the suppression of religious orders and the confiscation of Church property) also placed the Collegio de' Cinesi and the Congregation of the Holy Family in a difficult position. These difficulties were to some extent overcome by the acknowledged original cultural value of the institution. For example, it is to be noted that, in June 1870, for a delegation of Chinese diplomats on an official mission to Italy, the highlight of their visit was

when they were solemnly received at the Collegio de' Cinesi in Naples. A troubled period of controversy was, however, to follow — this being part of the overall situation of difficult relation between Church and State in the decades immediately after the unity of Italy — but the State remained firm in its intention to safeguard such an important cultural structure and to reclaim it for civil and national ends. On the other hand, its original religious and missionary aims now encountered changed circumstances, with Catholic seminaries having been set up in the countries of the East, mostly by the French and Portuguese.

In 1874 a parliamentary committee (whose members included Antonio Scialoia and Quintino Sella) put forward proposals for the reform of the College, and in October 1875 the minister Ruggero Bonghi issued a decree for its reorganization that turned out to be inadequate and of little effect. In October 1878 Francesco De Sanctis, Minister of Education, proposed a new reform so that the Institute, as the relevant decree reads, « might meet more suitably the needs of the times and the progress of civilization, while maintaining the spirit of the original regulation of its founder ». The change of name of the College was confirmed, and the first article of the decree reads: « The Real Collegio Asiatico of Naples, a recognized institution of public education under the authority of the Ministry of Education, aims to provide introductory and upper-level courses in language studies for young Italians and foreigners who wish to devote themselves to the Catholic missions or to the consular service, to trade, scientific exploration, teaching in Asian countries and similar duties ». The following languages were to be taught: Chinese, Arabic, Persian, Turkish, Hindustani, Japanese, Slavo-Serbian, Modern Greek.

The impossibility of reconciling the original religious aims of the College with its new civil and national structure gave rise to a long-lasting judicial contention, that resounded in the meetings of Parliament on several occacions. At last the Act no. 5873, 3rd series, of 27th December 1888, that had been presented by the minister Pasquale

Stanislao Mancini, constituted the « Regio Istituto Orientale di Napoli » and established its aims (« the aim of the Institute will be the practical teaching of living Asian and African languages, and these subjects may be accompanied by others on the historical and present-day conditions in those countries and their relations with Europe and especially with Italy »), and formulated the Regulations defining its academic and administrative organization (« The professors of the Institute shall receive a salary equal to that of University professors »). At the same time the administrative position of the existing ecclesiastical staff was defended, its members being admitted to teach in the Institute wherever the conditions allowed. All the same, the State's decision met with hostility in Catholic circles and Pope Leo XIII, on Christmas Day 1888, loudly voiced his protest, complaining that « there was no respect even for the charitable foundations whose task it was to carry to far-off countries, together with the name of Italy, the benefits of the Faith ».

This new set-up was an important stage in the life of the Institute, though it was soon seen to be inadequate to meet the growing demands in teaching and scientific research. In the meantime the greatest Oriental scholars in Italy succeeded one another at the Institute (Giacomo Lignana and Michele Kerbaker, to name just two of them), while the debate continued on the need to give the Institute a more convincing face and wider prospects in its scientific and didactic activities. This necessity was also stressed by Benedetto Croce in 1909, in the journal « La Critica ». There was a great deal of pressure to take over the Institute for preparing the cadres of the diplomatic service, and to this end it was proposed that it be co-ordinated with the Ministry of Foreign Affairs and — as was the case for a time — with the Colonial Ministry.

After the second World War the Istituto Universitario Orientale eagerly resumed its activity. Harking back to its illustrious traditions, it revived them with effective qualification, and gradually enriched its cultural interests. On the basis of a succession of reorganization laws — the most

recent one passed in August 1973 being of fundamental importance — the particular characteristics of the Institute were confirmed, and a dynamic association between wide fields of teaching and research fostered the development of learning, the aim being to set up a fruitful and well-founded collaboration between different areas of Oriental and Occidental studies. This meant that the Institute could rightly take its place, with its own unmistakable characteristics, in the Italian university system. It comprises a Faculty of Arts, a Faculty of Political Science and a School of Islamic Studies, which provide seven degree courses in all: Arts (classics or modern major), Philosophy, Foreign Languages and Literature (European or Oriental major), Philology and History of Eastern Europe (with majors in Slavonic, Baltic, Finno-Ugric or Southeast European), Oriental Languages and Civilization (section: Far East, Near and Middle East, Africa), Political Science (with majors in international politics, political history, Eastern Europe, Orient), and a Diploma in Islamic Studies. The Institute is now about to experiment a division into seven Departments (Asiatic Studies, East European Studies, the Classical world and the ancient Mediterranean, Africa and the Arab countries, Philosophy and Politics, Occidental Literary and Linguistic Studies, Social Science).

The Istituto Universitario Orientale intends to take the opportunity provided by the aforementioned anniversaries to set in motion an organic programme of study and research. This programme takes as its starting-point the interesting vicissitudes of the « Collegio de' Cinesi » and its founder, including the subsequent phases in the history of the institution, and goes on to investigate all the aspects of Italy's knowledge of the East in the 18th and 19th centuries.

Ripa's youth and his vocation as a missionary were closely connected with people and phases of importance in the religious and cultural life of Naples, particularly « quietism » and Fr. Antonio Torres. His experiences were bound up with the question of the « Chinese rites » — a complex controversy that spread throughout Europe be-

tween the second half of the 17th century and the early 18th century, involving theological problems and rivality between religious orders and the interests of the European states in the East. For more than 50 years in Europe the intricate question gave rise to lively debates of great religious importance (one of the matters that cropped up was the contrast between Jansenist rigorism and Jesuitic flexibility), which also had widespread repercussions in philosophical, political, antropological and artistic circles. A disquieting comparison was drawn between European traditions and the refinement of Chinese civilization, of which a thorough knowledge was gained, and all this made a considerable contribution to the dawning of a pre-Enlightenment atmosphere. At one stage the Church intervened resolutely and sent an apostolic mission to China and the East Indies. The mission was led by Cardinal Maillard de Tournon, at whose death in Macao (on 8th June 1710) Matteo Ripa was present. In the years to come Ripa was to play a leading role, as can be seen from his writings, both published and unpublished. The very foundation of the « Collegio de' Cinesi » may to some extent be considered as a positive reply to the controversy.

It is only too well known in how many aspects the Age of Enlightenment was indebted to Eastern civilizations. There are promising prospects for research to be done along these lines, concerning the relations between Italy and Europe and the various cultural areas of the East during the 19th century. A special series of publications will be devoted to the results of this research, which is likely to be spread out over a long period and to which it is hoped that numerous qualified contributions will be made.

One thing to be undertaken in the immediate future is the reprinting of the three volumes of the *Storia della Fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti*, Napoli, Dalla Tipografia Manfredi, 1832. This has now become a rare work, a document containing a wealth of biographical and historico-cultural information, which

belongs to the genre « missionary history » but with an originality all its own. Another project is on archives and libraries, starting with Naples. But a great deal of material must also be sought in the Vatican Library and the Secret Papal Archives, as well as in the archives of the Congregation de Propaganda Fide, the general archives of the Society of Jesus, the Casanatense and Corsiniana libraries in Rome, the general archives in Paris and Madrid, and the archives of the archdiocese of Hankow that are now kept in the mother house of the Minorites in Rome. This means that the job of classifying and cataloguing the material will be a long and complex one, resulting in the publication of collections of documents of the utmost importance.

MARIO AGRIMI

ARTICOLI E SAGGI

BREDERO E LA « LIBERTÀ POETICA »

0. Nel generale risveglio degli studi poetologici in Olanda l'attenzione non solo si ferma a considerare autori la cui evoluzione teorica è facile da seguire sulla base delle loro esplicite convinzioni estetiche, ma si va estendendo anche ad autori ritenuti 'spontanei' e scevri di preoccupazioni teoriche. Tra i cinque grandi del Seicento olandese, Vondel (1586-1679), Hooft (1581-1647), Huygens (1596-1687), Bredero (1585-1618) e Cats (1577-1660), i primi tre si prestano in particolare ad indagini di poetica per la loro preparazione umanistica e i loro ideali classicistici. Le ricerche si sono rivolte soprattutto al dramma, genere letterario maggiormente teorizzato sotto l'influsso aristotelico, anche se va sottolineato il distacco che spesso è possibile notare tra teoria e prassi poetica per il persistere, anche in epoca classicistica, di tradizioni letterarie medievali che spesso assimilavano le nuove proposte estetiche anziché esserne assimilate [1]. Tra coloro comunque che costantemente aspirarono all'assimilazione della teoria del dramma classicistico primeggiano Hooft e Vondel che entrambi iniziarono la loro attività drammaturgica nell'ambito delle Camere di Retorica tardo-medievali per passare, poi, all'imitazione del dramma pastorale italiano e della tragedia latina e greca [2].

---

[1] A. G. VAN HAMEL, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland*, L'Aja 1918, pp. 1-4; K. L. JOHANNESSEN, *Zwischen Himmel und Erde. Eine Studie über Joost van den Vondels biblische Tragödie in gattungsgeschichtlicher Perspektive*, Oslo 1963.

[2] J. A. WORP, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, Groninga 1904, I, pp. 354-355; A. KLUYVER, *Over het spel*

Se Huygens e Cats si pongono in un'altra prospettiva per la loro produzione prevalentemente didascalica e lirica [3], una posizione chiave nel passaggio dal dramma medievale a quello classicistico sembra spettare a Gerbrand Adriaensz. Bredero il quale, sia per la sua modesta formazione intellettuale, sia per la sua origine piccolo-borghese si distingueva dai poeti classicistici [4]. Se quelli, soprattutto Hooft e Huygens, s'iscrivevano all'insegna di una filosofia del ritegno aristocratico, della moderazione stoica e del formalismo estetico, Bredero colpisce per l'immediatezza del sentire e il crudo realismo della rappresentazione. È da molti critici considerato innanzitutto poeta di Amsterdam per le sue profonde radici nella vita popolare e nella Camera di Retorica di questa città [5], costituendo un'eccezione nel clima letterario italianizzante e classicistico del primo Seicento. Il *leader* del rinnovamento letterario olandese della fine dell'Ottocento, Albert Verwey (1865-1937), lo caratterizzò come « olandese insuperabile, olandese dallo stile inconfondibile, che in quanto artista seppe esprimere in parole le sue intime pulsazioni più delicate e più forti » [6]. Lo stesso critico precisa le qualità poetiche da lui ammirate in Bredero come « naturalezza popolare, melodiosità e quel-

---

Granida, in *Verspreide Opstellen*, Groninga 1929, pp. 168-191; A. M. F. B. GEERTS, *Vondel als classicus bij de humanisten in de leer*, Tongerloo 1932; W. A. P. SMIT, *Van Pascha tot Noah*, 3 voll., Zwolle 1956-1962; W. A. P. SMIT, *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie*, in *Twaalf Studies*, Zwolle 1968; P. E. L. VERKUYL, *Battista Guarini's* Il Pastor Fido *in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971; L. RENS, *Genres in het ernstige renaissancetoneel der Nederlanden tot* 1625, Hasselt 1977.

[3] Sulle teorie letterarie di Constantijn Huygens si veda comunque C. J. BUITENHOF, *Bijdrage tot de kennis van Constantijn Huygens' letterkundige opvattingen*, Gouda 1923.

[4] J. A. N. KNUTTEL, *Bredero. Poëet en Amsterdammer*, Amsterdam 1968², pp. 13, 18, 198-201.

[5] J. PRINSEN, J. L. zn., *Bredero*, Amsterdam 1919, p. 14; J. A. N. KNUTTEL, *op. cit.*, 9-12; JAN H. CARTENS, *'t Kan Verkeren. Leven en Werk van Gerbrand Bredero*, Leida 1971, p. 9.

[6] A. VERWEY, recensione in « De Nieuwe Gids », 1889, vol. I, p. 231.

la ruvidezza che è presupposto di un realismo colorito » [7]. Questo giudizio, che riguarda soprattutto il poeta lirico, concorda sostanzialmente con quello più recente di J. H. Brouwer dall'intonazione più soggettiva:

> Bredero è senz'altro il più originale, il più semplice dei lirici del Seicento; un talento naturale dalla franchezza adorabile, a volte monellesco nell'uso indovinato di parole pittoresche, allegro o malinconico nelle sue ariette, fresco come gocce di rugiada, pieno di ardore ed eleganza, limpido come un chiaro di luna. In verità, era un cuore che canta [8].

Se quei critici che mirano ad individuare l'essenza poetica di Bredero ne esaltano l'originalità inconfondibile, da un punto di vista più prettamente storico è possibile considerarlo figura tipica del periodo di transizione culturale tra Cinquecento e Seicento, coinvolta nel travaglio della nascita del Rinascimento nordico. Il problema sociale e culturale che il poeta dovette affrontare nel turbolento clima della metropoli olandese, appena assurta a nuove responsabilità politiche e a nuove funzioni economiche di dimensioni mondiali [9], è stato posto correttamente da Knuttel:

> C'è in Bredero un dualismo comprensibilissimo. Da una parte fiducia e orgoglio della grande ascesa e del rapido sviluppo di Amsterdam, apertura alla superiore cultura che essa portò con sé (...). D'altra parte (...) la consapevolezza che quella cultura nel suo insieme non era aperta a lui e ai suoi e che per la piccola e media borghesia, per tutti quelli che appartenevano alle vecchie corporazioni, per quanto fossero parzialmente partecipi dell'accresciuto benessere, non si erano adempiute le promesse di poc'anzi, che il suo influsso e prestigio diminuivano di fronte a una classe dirigente che si chiudeva. Bredero comparve in un'epoca in cui il distacco

---

[7] A. VERWEY, *Bredero*, Amsterdam 1983, p. 3.

[8] J. H. BROUWER, *G. A. Bredero. De lyriek*, in F. BAUR e.a., *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, vol. IV, Boscoducale/Bruxelles 1948, p. 281.

[9] Sullo sviluppo di Amsterdam si veda adesso in lingua italiana il bel volume di R. KISTEMAKER e R. VAN GELDER, *Amsterdam 1275-1795. Buon governo e cultura in una metropoli di mercanti*, Milano 1982.

tra la cultura e la massa faceva un grande passo in avanti. Egli avrebbe potuto fare due cose: o liberarsi dall'atmosfera in cui era cresciuto e cercare di appropriarsi dell'ideologia degli intellettuali della grassa borghesia, dominata da un classicismo cosmopolitico, oppure cercare di creare una propria letteratura che, pur non rimanendo isolata dagli apporti del rinascimento, affondasse le sue radici nello spirito popolare del passato locale e nazionale [10].

Nella critica di tipo romantico è stato sempre sottolineato il contrasto tra il realismo e la schiettezza popolare del poeta da una parte e il formalismo aristocratico dall'altra [11]. Non va dimenticato tuttavia che, al di là delle differenze sociali, questi poeti avevano tuttora in comune parecchi elementi, da quelli linguistici al persistente influsso delle Camere di Retorica, dal culto delle libertà civili e religiose alla sete di rinnovamento culturale. Sono questi ele-

[10] KNUTTEL, *op. cit.*, pp. 200-201: « Er leeft in Bredero een zeer begrijpelijk dualisme. Enerzijds geloof in en trots op de grote bloei, de snelle ontwikkeling van Amsterdam, ontvankelijkheid voor de hogere cultuur die zij meebracht (...). Daartegenover (...) het besef dat die cultuur in haar volle omvang toch niet openstond voor hem en de zijnen en dat voor de kleine en gemiddelde burgerij, voor al wie tot de oude gilden behoorde, zij mocht dan voor een deel een eindweegs meegenomen worden in de verhoogde welvaart, toch de beloften van nog kort geleden niet in vervulling gingen, dat haar invloed en aanzien tegenover een zich afsluitende heersende klasse afnamen. Bredero kwam in een tijd dat de verwijdering tussen cultuur en menigte een forse schrede deed. Hij kon nu twee dingen doen: òf zich losmaken van de sfeer waarin hij was opgegroeid en zich eigen zoeken te maken de gedachtenwereld van de intellectuelen der grote burgerij, beheerst door een kosmopolitisch klassicisme — òf een eigen literatuur zoeken te scheppen, die niet afzijdig bleef van wat de renaissance gebracht had, maar haar wortels sloeg in de volksgeest van het plaatselijk en nationaal verleden ».

[11] PRINSEN, *op. cit.*, p. 30: « Hij mag dan soms van de wijs gebracht zijn door zijn omgang met zijn renaissancistische vrienden, al die offeranden aan de mode van den dag staan toch eigenlijk geheel buiten den levenden Bredero; 't zijn allemaal aardigheidjes en tieralantijntjes, die van buiten zijn opgeplakt » (Anche se egli, qualche volta, è disorientato dal contatto con gli amici amanti del rinascimento, tutte quelle oblazioni alla moda del momento sono in fondo estranee al vero Bredero; sono tutte divertimenti e fronzoli appiccicati dall'esterno).

menti che ci permettono di parlare di una letteratura olandese, distinta da quella fiamminga medievale, e in cui s'invertono i rapporti tra collettività e individuo, tra tradizione e originalità nel senso di un'evoluzione decisamente individualizzante. Il divario realmente esistente tra Cats, Hooft, Huygens e Vondel da una parte e Bredero dall'altra va interpretato più come segno di un diverso rapporto col mondo classico, — diretto per i primi, indiretto per il secondo — anziché come polarizzazione di correnti culturali opposte. Alcuni anni fa P. Tuynman ha dimostrato come persino Hooft, il più rinascimentale e italianizzato dei classici olandesi,abbia ricevuto la sua prima formazione nell'ambito della Camera di Retorica *De Egelantier* (' La Rosa Canina ') e com'egli, anche dopo la fondamentale esperienza del viaggio in Italia (1599-1601), abbia continuato per parecchi anni a seguire i moduli e le usanze tradizionali [12]. Anche per Vondel vale l'essere riuscito, solo dopo un lungo apprendistato presso la Camera di Retorica dei profughi fiamminghi ad Amsterdam, a cambiare rotta e approdare alle soluzioni formali del barocco europeo. Solo Huygens e Cats ebbero un'iniziazione più individuale alla poesia seguendo le vestigia del promotore del classicismo letterario in Olanda, Daniël Heinsius (1580-1655). Tuynman perciò propone, come momento di svolta verso la nuova poesia rinascimentale e barocca, il 1616, anno di pubblicazione dei *Nederduytsche Poemata* (' Poesie nederlandesi ') di Heinsius, che inaugurarono il principio dell'osservanza della metrica nella poesia olandese [13].

Come Hooft e Vondel, anche Bredero ebbe la sua iniziazione letteraria in una camera di retorica, per caso quella stessa di cui era membro anche Hooft. La differenza sociale esistente tra i due non impediva una comune attività consorziale. Una certa elasticità di rapporti sociali si può altresì desumere da una lettera del 1616, in cui Bredero si

[12] P. TUYNMAN, *De Const van Rhetorike en Hoofts vroege poëzie*, in AA.VV., *Studies over Hooft. Uyt liefde geschreven*, Groninga 1981, pp. 11-27.

[13] Idem, *op. cit.*, p. 26.

rivolge all'« Onorevole e Nobile Signore, mio Signore e Amico P. C. Hooft » [14] per proporgli una visita nel suo castello di Muiden in compagnia del « dottissimo e stimatissimo Grootius, Pensionario di Rotterdam » [15]. La sua completa integrazione nella cultura dominante era comunque ostacolata dalle basi modeste della sua formazione intellettuale che gli precludevano un accesso diretto alle fonti del sapere e delle letterature classiche. Bredero era ben conscio di tale svantaggio, ma cercava di fare della necessità virtù rimediando alle proprie lacune con la lettura delle opere classiche in traduzione francese e nederlandese.

Nell'alternativa culturale in cui, secondo Knuttel, Bredero si trovava, egli scelse la soluzione più conciliante che salvaguardasse il suo senso d'attaccamento alle proprie origini e nello stesso tempo venisse incontro al suo desiderio di rinnovamento e di elevazione culturale. Pur rifiutando di scambiare la tradizione culturale autoctona con quella greco-latina, come tendeva a fare la scuola degli umanisti di Leida, era disposto ad aprirsi a quegli aspetti della nuova cultura umanistica che potessero incentivare e arricchire la propria attività poetica. Nel suo atteggiarsi nei confronti del mondo classico è costante un senso di emulazione attiva che, pur accettando l'ormai acquisito primato della cultura umanistica, cerca di spogliarla del peso morto dell'erudizione pura e di un antistorico gusto antiquario. Se gli umanisti di Leida, mantenendo il primato del latino e della repubblica letteraria internazionale, miravano a posporre la cultura nazionale a quella aristocratica e cosmopolita, Bredero è il più esplicito assertore di un programma culturale alternativo e inverso, in cui la comunità locale e nazionale viene a prendere il posto della repubblica letteraria internazionale, la lingua nazionale quello del latino e la letteratura nazionale e moderna quello delle letterature classiche. Invece di una più o meno pedissequa imitazione dei classici egli preconizza il principio della libertà poetica (*Poëtsche vryicheyt*), che non va astoricamente inteso come afferma-

[14] KNUTTEL, *op. cit.*, p. 175.
[15] Idem, *l.c.*

zione dell'assoluta originalità del poeta in senso romantico, bensì come principio di elaborazione autonoma e di trasformazione continua di un patrimonio culturale universale. Egli non è l'assertore di un'arte individualistica, avulsa da qualsiasi radice storica e sociale, ma di un'arte posta al servizio di una comunità ben precisa con esigenze culturali particolari, eppure desiderosa di inserirsi attivamente negli scambi culturali tra civiltà diverse. La libertà del poeta è quindi direttamente correlata col suo compito nei confronti della comunità nazionale e indirettamente coi doveri verso l'umanità.

Tra le opere di Bredero, soprattutto le commedie, *Moortje* (' La moretta ') e *Spaanschen Brabander* (' Il brabantino spagnuolo ', 1618) si prestano allo studio di questo principio, sia nella sua formulazione teorica che nella sua applicazione pratica. In quanto adattamenti, rispettivamente dell'*Eunuco* di Terenzio e del primo capitolo del romanzo picaresco spagnuolo *Lazarillo de Tormes* (1554), queste commedie illustrano in modo egregio sia la fedeltà alle opere originali sia la libertà poetica con cui sono state trasformate. Soprattutto *Moortje* permette un confronto puntuale per la fedeltà all'originale e la libertà poetica. Mancando studi approfonditi al riguardo, quest'opera è stata prescelta per un riesame.

1. *Il principio della libertà poetica*

Nelle dediche alle sue opere Bredero trova spesso occasione di dissertare sui propri motivi e principi letterari e di riallacciarsi a correnti di pensiero contemporanee da lui seguite o ammirate. Già nel 1616, nella dedica della tragedia *Rodderick ende Alphonsus* (' Rodrigo e Alfonso ') all'illustre umanista Ugo Grozio (1583-1645), egli cerca un collegamento con l'umanesimo olandese contemporaneo professando la propria affinità con gl'ideali del rinascimento. Nella prassi poetica di questa sua prima opera drammatica, si mostra invece lontano dai principi teorici del dramma umanistico e interprete molto libero del modello senechiano.

Le sue adesioni al programma umanistico si rivelano quindi puramente verbali, se non velleitarie. D'altro canto egli sviluppa, sempre nella stessa dedica, opinioni del tutto personali sul pubblico letterario, mostrandosi apertamente critico verso una letteratura aristocratica, destinata esclusivamente ai ceti privilegiati, e fautore di un'attività letteraria al servizio del popolo. L'unico legame reale con gli ideali umanistici è l'adesione al principio pedagogico della produzione letteraria. Nella democratizzazione di questo principio, che risente dell'influsso *rederijker*, Bredero interpreta liberamente gli assunti fondamentali del credo umanistico, riducendolo al suo nucleo ideale più profondo e spogliandolo delle incrostazioni esteriori [16].

Accanto a motivi ideali possiamo supporre nell'accostamento al principale umanista olandese contemporaneo anche una mossa strategica, volta a cercare un appoggio autorevole nella lotta per l'affermazione di un teatro nazionale contro i suoi avversari calvinisti da una parte e contro il tradizionalismo dei *rhétoriqueurs* dall'altra. Questo orientamento filo-umanistico si ritrova anche nelle dediche del *Moortje* e dello *Spaanschen Brabander* al mecenate Jacob van Dyck, ambasciatore di Svezia in Olanda e amico dell'umanista e poeta Daniël Heinsius [17]. In queste dediche i riferimenti alla poetica contemporanea sono stati maggiormente sviluppati, in particolare i concetti di poesia e di libertà poetica che mettono in evidenza gli sforzi compiuti dall'autodidatta Bredero per appropriarsi di alcuni capisaldi del pensiero estetico contemporaneo.

Se la sua posizione teorica, in base alle affermazioni apposte al *Rodderick*, è stata definita « scaligero-senechiana » [18], per le formulazioni nelle dediche delle due commedie si può postulare un avvicinamento alle teorie letterarie di Daniël Heinsius, che negli anni tra il 1610 e il 1616 aveva conquistato in Olanda una posizione di primato nel campo della teoria letteraria. Tale ipotesi appare giustificata non solo da considerazioni di critica interna ma anche dall'aperta ammirazione, da parte di Bredero, per la più prestigiosa opera poetica in lingua nazionale di Heinsius, il « divino » poema epico-didascalico *Lofsang van Iesus Christus* (1616) [19], e dall'accresciuta influenza della poetica di Heinsius in questi anni, in particolare su Hooft, amico di Bredero [20].

[16] S. F. WITSTEIN, *Bredero's ridder Rodderick*, « De Nieuwe Taalgidscahiers » 4, Groninga 1975.

[17] Sulla vita di questo diplomatico ved. D. HOEK, *Haags leven bij de inzet van de gouden eeuw. Rondom mr. Jacob van Dijck* (1564-1631), Assen 1966.

[18] L. RENS in una recensione a S. F. WITSTEIN, *op. cit.*, in « Spiegel der Letteren » 1975, no. 3, p. 217.

Nella dedica allo *Spaanschen Brabander* colpisce la divinizzazione della poesia, motivo già teorizzato con particolare vigore da Heinsius nella prima fase del suo pensiero letterario nella scia del Poliziano e dello Scaligero [20 bis]. Bredero sottolinea in particolare tre motivi rintracciabili nel pensiero di Heinsius che andavano diffondendosi in Olanda tra il 1610 e il 1620: la poesia come armonia cosmica, come fonte di arcana sapienza e ispirazione divina e come consolazione nelle tribolazioni della vita:

> (L'animo umano) non può essere sempre malinconico e depresso, avendo già sulle spalle il peso di grandi e importanti affari: alla fine si cerca di essere esonerati dagl'impedimenti e incomodi terre-

[19] Dedica dello *Spaanschen Brabander*, in J. TEN BRINK e.a., *De Werken van G. A. Bredero*, Amsterdam 1890, p. 141: « wat mensche is so lomp of duyster van vernuft, die sonder beweginge en groote aandachticheyt, en rechtschapene soeticheyt souw konnen hooren of lesen die goddelicke Lof-sang van Jesu Christo, door den hoogen ende uytgeleerden DANIEL HEINSIUS gemaact? Ick geloof niet datter sterflick mensch leeft, die begaaft is met redelicke sinnen, die 'tselve soude doen. Voor mijn, ick mach wel seggen dattet mijn hoogste Poesie geweest is, daar ick myn opperste ghenoegen in gehadt hebbe van mijn leven » (' Chi è d'ingegno così grossolano od oscuro che possa ascoltare o leggere senza commozione, grande raccoglimento e onesto gradimento il divino Inno di Gesù Cristo, creato dal sublime e dottissimo Daniel Heinsius? Per quanto riguarda me, posso dire che è stata la mia Poesia più alta, in cui ho trovato il supremo diletto della mia vita ').

[20] J. H. METER, *De literaire theorieën van Daniël Heinsius*, Amsterdam 1975, pp. 587-588.

[20 bis] *Op. cit.*, pp. 83-201.

stri: a tal fine e per persone siffatte credo che sia stata trovata, come ristoro e piacere, la Poesia. La Poesia, dico, che non solo rallegra e adorna, qual sole divino, il cielo e la terra, ma che riesce a penetrare fin dentro le parti indescrivibili dell'anima e passa con la gloria ardente del piacere nelle più segrete e più ampie stanze dei cuori eccellenti, dove con la violenza dello stupore fa risonare l'ingegno eccelso degli uomini dotti e da Dio dotati [21].

La definizione dell'essenza e delle funzioni della poesia, che nelle affermazioni di Bredero non è stata sviluppata logicamente, riecheggia la trattazione più coerente e organica che ne aveva data Heinsius nei suoi primi scritti teorici. Partendo da nozioni pitagoriche, platoniche e stoiche aveva ripreso un concetto mistico di poesia, intesa come melodia delle sfere celesti e dell'anima umana che, captata dall'intuizione del poeta, ne rischiara l'intelletto con un'illuminazione divina placando i turbamenti causati dalle preoccupazioni della vita quotidiana [22].

Non meraviglia che Bredero, in questa linea di pensiero, riabiliti la poesia innica, secondo l'esempio platonico [23], come la forma più sublime di poesia che, partita dalla divinità stessa e trasmessa per la mediazione del poeta, innalza l'anima umana alla sua origine divina. La funzione mediatrice che Heinsius aveva assegnato al poeta viene da Bredero riconosciuta al *Lofsang van Iesus Christus*, definito poema divino perché trasmette le eterne verità sul piano

[21] J. TEN BRINK, *op. cit.*, p. 141: « ('s Menschen gemoet) ten kan niet altijt even swaarmoedig ende druyloorig zijn, al heeft men schoon de last op den hals van wichtighe ende groote saacken: men soeckt wel eenmaal middel om ontslagen te zijn van onse belemmeringen en aartsche moeyelijcheden: Tot sulcken eynde, en voor de sulke geloof ick dat de verquickelicke ende lustige Poesie is gevonden. De Poesie seg ick, die niet alleen als een goddelicke Sonne, Hemel en Aarde verheugt en verciert: maar komt tot inde binnenste onbeschryvelicke delen der zielen te erinneren, en gaat met een blakende glory des vermaacklicheyts tot inde heymelickste en grootste kameren der doorluchtiger herten, al waar sy met een hefticheyt van verwonderinge uytschatert het overtreffelic verstant der geleerder en van God begaafde Mannen ».

[22] METER, *op. cit.*, pp. 93-107.

[23] PLAT., *Leges*, 801-802.

divino con l'uomo. Come Heinsius non aveva ravvisato alcun contrasto tra ispirazione divina e ragione umana, essendo la divinità stessa, stoicamente intesa, *Logos* o suprema razionalità [24], così anche Bredero concepisce un parallelismo tra poesia divina e razionalità « (la poesia) fa risonare con la violenza dello stupore l'ingegno eccelso degli uomini dotti e da Dio dotati » [25]. Le metafore impiegate da Bredero per illustrare la natura della poesia — sole, fuoco, ardore — rimandano al concetto stoico della divinità come attività dinamica, affine a quella del fuoco [26], ripreso anche da Heinsius. Anche la distinzione tra gente « d'ingegno grossolano o oscuro » e « uomini dotti e dotati da Dio » sembra riflettere la concezione stoica dell'origine metafisica della parola, presente in Heinsius: « il linguaggio umano (è) di natura duplice: in parte è tardo e zoppicante, tuttora in lotta col Caos, in parte veloce, spedito e leggero, in velocità vicinissimo a Dio, in mobilità uguale al cielo » [27].

Strettamente connesso con una tale concezione della poesia come forza ispirata, liberatrice e chiarificatrice è il concetto più particolare e tecnico della libertà poetica che Bredero propone nella dedica del *Moortje*. In questo contesto appare in collegamento con quello della traduzione libera. Essendo la base di questa commedia una traduzione dell'*Eunuco* di Terenzio, si trattò di giustificare davanti al pubblico dei lettori il metodo di traduzione usata. In questo campo si aprivano, come è noto, sin dall'antichità classica due strade, quella della traduzione parola per parola e quella più libera della traduzione secondo il senso [28]. A

[24] METER, *op. cit.*, pp. 75-76, 96, 112-113.

[25] TEN BRINK, *op. cit.*, p. 141: « al waar sy met een hefticheyt van verwonderinge uytschatert het overtreffelic verstant der geleerder en van God begaafde Mannen ».

[26] METER, *op. cit.*, p. 113.

[27] D. HEINSIUS, *Poemata*, ed., tertia (Leida 1610), p. 490: « Cum vero sermo duplex esset: tardus ille et claudicans, quique adhuc cum Chao luctaretur, alter velox, expeditus, levis, qui celeritate Deo proximus, volubilitate coelo par (...) ».

[28] G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione* (trad. it. di Stefania Morganti), Torino 1980⁴, pp. 31-32.

queste si era aggiunta nel Medio Evo la traduzione letteraria libera, che è piuttosto un adattamento anziché traduzione [29]. Nell'adattamento si porta agli estremi il principio del primato della lingua e della cultura d'arrivo, che si sovrappongono al testo originale. Tale metodo informa, ancora nel Cinquecento, molte traduzioni eseguite nell'ambito delle Camere di Retorica, ma viene ripudiato come spurio dagli umanisti, che col culto del ritorno alle fonti intendono scoprire il senso autentico delle opere classiche e i loro pregi formali [30].

L'urto tra i modi di tradurre medievale e umanistico avviene nella civiltà letteraria dei Paesi Bassi nella seconda metà del Cinquecento, schierando su sponde opposte Cornelis van Ghistele, traduttore dell'*Antigone* di Sofocle, dell'*Eneide* di Virgilio, delle *Satire* di Orazio, delle *Eroidi* di Ovidio e delle commedie di Terenzio, e Carel van Mander (1548-1606), traduttore delle *Bucoliche* e *Georgiche* di Virgilio. Quest'ultimo rimprovera a Van Ghistele di aver troppo ricamato sul testo terenziano e dichiara che è sua intenzione di « sapere in modo puro ciò che ha scritto il poeta » [31].

D'altra parte, proprio nella cultura umanistica il concetto di traduzione si caricò di nuove funzioni per il suo inserimento nel *curriculum* formativo del poeta, che nella sua appropriazione delle ammirate opere classiche doveva passare attraverso le fasi della lettura e della traduzione per poter ascendere a quelle dell'imitazione e dell'emulazione [32].

[29] Idem, *op. cit.*, p. 39.

[30] Idem, *op. cit.*, p. 43.

[31] Nel secondo sonetto del traduttore al lettore, cit. da R. JACOBSEN, *Carel van Mander (1548-1606). Dichter en Prozaschrijver*, Rotterdam 1906, p. 85: « (...) en tracht versieren gheen sluyt-reghels soo beneven / Den text om puer te weten wat gheschreven / Heeft u Poeet » (' Non cercate di aggiungere al testo eleganti versi per concluderlo ma di sapere in modo puro ciò che ha scritto il vostro poeta ').

[32] Ved. a proposito H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, in « Romanische Forschungen » XLVI (1931), pp. 83 sgg.; F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano 1959 e A. M. F. B. GEERTS, *op. cit.*

In questa gerarchia i momenti della lettura e della traduzione costituivano l'infrastruttura della creazione letteraria. La traduzione quindi, pur mirando ad una corretta interpretazione degli originali, non era che una fase transitoria in un processo che aveva il suo apice nel superamento dei modelli.

Il concetto di libertà poetica di Bredero è un punto d'incrocio di elementi diversi della poetica rinascimentale. Esso da una parte discende direttamente dal concetto mistico del poeta come vate ed esclude, in quanto tale, ogni limitazione di carattere esteriore, siano precetti grammaticali, retorici o politici secondo una presa di posizione piuttosto decisa di Heinsius, dall'altra risente della tradizione medievale del libero adattamento dei modelli classici. Dalle formulazioni usate da Bredero per definire il suo modo d'intendere la libertà poetica nel tradurre risulta chiaro che lo scopo a cui mira non è la presentazione di un'opera classica, bensì la sua trasformazione:

> Ho seguito il cartaginese Terenzio a passi lenti, eppure ho fatto il più delle volte delle digressioni devianti, usando una libertà poetica nella convinzione che un traduttore fedele non sia tenuto a seguire proprio parola per parola. Se non ho imitato in modo appropriato il suo stile né il suo spirito peculiare è forse colpa mia, ma anche la diversità dei tempi, dei linguaggi, dei luoghi e delle persone ha contribuito non poco a questo risultato, poiché desideravo fare come se la vicenda si fosse svolta parecchi anni prima in questo paese e nella mia città paterna, essendo questo il modo per essere più capito dal pubblico e per riuscirgli più gradito [33].

[33] J. TEN BRINK, *op. cit.*, p. 10: « Ick hebbe de Kartaginees Terentius after met loome schreden na gegaen, en evenwel meesten tijt wat wiltweyich uytgeweydt, gebruyckende een Poëtsche vryicheyt, denckende dat een getrouw oversetter niet gedwongen en is juyst van woort tot woordt te volgen. Heb ick zyn sluer, noch aardige geesticheyt niet voeglyck naghebootst, dat is mogelyck myn schult, dan doch de verscheydenheydt van tyden, van spreken, van plaatsen en persoonen hebben daar toe geen kleyne oorsaken gegeven, vermits ick was belust het selve te maken als oft hier te lande en in myn Vaderlycke stadt over ettelycke Jaren ware geschiet, omdat het so by de gemeente te kundigher en te angenamer soude wesen ».

Nel discorso, pieno di spirito, ai latinisti, che segue la dedica Bredero fornisce ulteriori motivazioni delle sua libertà poetica, qui definita persino « grande audacia » (*groote stouwtheyt*) e « folle audacia » (*sotte stouticheyt*), nella coscienza dei limiti e delle imperfezioni di una preparazione intellettuale modesta. Il poeta infatti confessa di non esser stato in grado di leggere l'*Eunuco* in originale ma di aver potuto « parlare con lui solo tramite la mediazione di un interprete francese che io stesso ho avuto difficoltà a capire e che, credo, non abbia capito nemmeno lui » il testo latino [34].

A questa libertà poetica lo stesso Bredero pone un limite netto, ferma restando la sovranità del poeta nel maneggiare la materia e lo stile del modello classico. Essa non è intesa come fine a se stessa, ma subordinata ai fini ultimi della poesia, secondo la nota dicotomia oraziana [35]: istruire e piacere o, meglio, istruire piacendo. Essa quindi non va fraintesa come sperimentazione pura o come provocazione del pubblico. La divinità della poesia non va perciò confusa con l'arbitrio individuale ma deve possedere come marchio della sua autenticità un solido contenuto sapienzale e avere un'efficacia pedagogica. La poesia, in altre parole, discende dal cielo, ma è destinata all'uomo. Anche per il genere umile, al quale appartiene la commedia, valgono gli stessi assiomi validi per la poesia grave (poema epico, tragedia, inno sacro) ed è per questo che il poeta, nonostante la scabrosità della materia, postula un'utilità morale anche per il suo *Moortje*:

Le lezioni che si possono trarre da questo dramma potranno essere capite da ogni persona assennata: perché in esso è chiaramente rappresentata l'insensata follia degli amanti; in secondo luogo le

[34] J. TEN BRINK, *op. cit.*, p. 12: « ick sprack hem niet dan door een Fransche tolck, die ick selfs nauwelijx en verstondt, en die, gheloof ick dat hem oock niet grondich verstaan heeft ». La traduzione usata dal Bredero è quella di JEAN BOURLIER, *Les sis comedies de Terence... mises en François* (Anversa 1566); veda J. F. J. VAN TOL, *Bredero's Moortje, zijn Franse bron en Van Ghistele*, in « Tijdschrift voor Taal en Letteren » 1931, pp. 5-29; 100-110.

[35] HOR., *Ars. Poet.*, vss. 333-335 e 343.

ridicole adulazioni e lusinghe del servile parassita; in terzo luogo l'amore crudele delle prostitute che non sono da fidare in nessun modo; in quarto e ultimo luogo, l'audacia più che folle del capitano vanaglorioso e superbo [36].

Nella sua scelta di una commedia di Terenzio per l'adattamento alla scena olandese Bredero aveva aderito al gusto umanistico tradizionale, rappresentato, nel suo tempo, da Daniel Heinsius e Ugo Grozio. Il primo, nelle note alla sua edizione dell'*Ars Poetica* di Orazio (1610) e poi nella dissertazione premessa alla sua edizione delle commedie di Terenzio (1618), aveva messo in luce i pregi formali ed etici di questo autore latino e la sua superiorità al più crudo Plauto; il secondo aveva raccomandato la lettura delle opere terenziane come strumento nella formazione linguistica ed etica dello studente [37]. Nella formulazione teorica della funzione pedagogica delle commedie di Terenzio Bredero riecheggia la tradizionale concezione speculare di ciceroniana memoria della commedia, come « imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis » [38], e Ugo Grozio non aveva fatto altro che parafrasare questa definizione, affermando che le persone mature contemplano in opere

[36] J. TEN BRINK, *op. cit.*, p. 15: « De leeringen, die uyt dit spel zijn te leeren, sal een verstandich Man wel kunnen vatten: want hier wert klaarlyc in uytgebeelt de breyneloose dulheyt der Minnaren. Ten anderen, die geckelyke vleyingen en oorsmeeckery vanden pluymstryckende Kackerlack. Ten darden, de liefdeloose Liefde der lichter Vrouwen, die in gheender manieren te vertrouwen zyn... Ten vierden en ten lesten, de meer als sotte vermetelheyt vanden hovaerdighen en overdwaalschen Kapiteyn ».

[37] Per la valutazione critica di Terenzio nel Cinque e Seicento vedasi tra l'altro P. J. M. VAN ALPHEN, *Nederlandse Terentius-vertalingen in de 16e en 17e eeuw*, Tilburg 1954, pp. 1-58. D. HEINSIUS, *Q. Horatii Flacci opera omnia, cum notis D. Heinsii. Accedit Horatii ad Pisones epistola, Aristotelis de poetica libellus, ordini suo nunc demum ab eodem restituta* (Leida 1610); *idem, P. Terentii comoediae sex ... Praemissa est eiusdem de Plauto et Terentio Dissertatio* (Amsterdam 1618). H. GROTIUS, *Briefwisseling*, ed. P. C. Molhuysen, vol. I (L'Aja 1928), pp. 385-86.

[38] EUANTHIUS, *In Donati commentum*, ed. Wessner (Lipsia 1902), vol. I, p. 22.

come quelle di Terenzio la vita e i costumi degli uomini quasi fossero uno specchio [39]. Bredero a sua volta conclude che la veridicità dell'immagine speculare rende la commedia adatta a servire anche da specchio al pubblico. Vedendo la rappresentazione dei personaggi della commedia, gli spettatori saranno in grado di « riconoscere con ogni umiltà i propri difetti » [40].

Se la *paideia* morale è una finalità universale che vale per ogni tipo di poesia, quella del diletto ha carattere più prettamente artistico e varia con le diverse specie di poesia. La finalità specifica della commedia è quella di suscitare, se non la risata aperta, considerata da alcuni umanisti troppo grossolana [41], almeno il sorriso e il compiaciuto riconoscimento delle situazioni quotidiane. Diversamente da Heinsius Bredero ammetteva pienamente la finalità del riso; e per questo intese scrivere una commedia in cui non solo l'umanista con le sue conoscenze erudite, ma soprattutto l'uomo comune di Amsterdam potesse riconoscersi.

Perciò spostò la scena da Atene ad Amsterdam, sostituì i nomi greci dei protagonisti con nomi olandesi, eliminò personaggi troppo legati alla società greca e cambiò tempi e situazioni storiche. Si prese inoltre la libertà di intervenire sul piano stilistico, modificando i modi d'esprimersi dei personaggi, adattandoli al gusto del pubblico olandese del proprio tempo, ben diverso da quello del pubblico originario. Tutta questa operazione in cui consiste la libertà poetica di Bredero e di cui esamineremo in seguito gli aspetti stilistici, non avrebbe potuto non suscitare perplessità negli umanisti più scrupolosi per la sconvolgente realizzazione del concetto di emulazione. Necessitò pertanto una giustificazione motivata di tali interventi rivolta proprio a questi critici arcigni e il *Discorso ai latinisti* ne è il condensato.

---

[39] H. GROTIUS, *Briefwisseling*, *l.c.*: « hi vitam moresque hominum ubi velut in speculo intuentur ».

[40] J. TEN BRINK, *op. cit.*, p. 14: « van welcker eyghen behaaglycke mallicheyt een yder hem spieghele, en bekenne syne gebreken in aller ootmoedicheyt ».

[41] METER, *op. cit.*, pp. 229-230.

Il motivo fondamentale di questo discorso è quello di una concezione democratica e attualizzante della *paideia* umanistica, che si distingue da quella aristocratica degli umanisti non tanto per la sostanza — che resta l'ideale della *humanitas* — quanto per la sua realizzazione e per la diversità del pubblico a cui si rivolge. Il pubblico è quello olandese medio che non conosce il latino ma che va egualmente elevato con opere significative, composte in olandese contemporaneo. La condizione linguistica e culturale degli olandesi è ritenuta deplorevole. Bredero infatti esclama: « Ah! Quale miseria voluta scorgo in tutti i Paesi Bassi! C'è un altro popolo sotto il sole che come il nostro sia affetto da uguali follie liberamente scelte? » [42]. Parte delle cause della degradazione culturale è attribuita, con ottica purista, all'impoverimento dell'uso linguistico da parte di burocrati e commercianti. È stigmatizzato in particolare il pur prestigioso dialetto brabantino di Anversa, troppo imbastardito da francesismi. Con questa critica Bredero si rivela seguace di Coornhert (1522-1590), Spieghel (1549-1612) e Roemer Visscher (1547-1620), in breve della scuola degli umanisti nazionali, che si rivolgevano contro la *koiné* meridionale del Quattrocento e Cinquecento come era venuta evolvendosi sotto i regimi stranieri dei duchi di Borgogna e della casa di Asburgo.

Questa è anche la ragione per cui la versione nederlandese delle commedie terenziane di Van Ghistele non può essere accettata dal poeta di Amsterdam, che intende edificare la nuova letteratura nazionale sulla base del dialetto di Amsterdam, ritenuto più puro di quelli meridionali. Nell'affermazione di una nuova lingua comune Bredero dovette fare i conti non solo coi fiamminghi, ma anche coi fautori del latino. Se ai fiamminghi si rimproverava l'imbastardimento della lingua, i latinisti erano tacciati di accademicità:

---

[42] J. TEN BRINK, *op. cit.*, pp. 12-13: « Ach! Wat een willighe arremoede hoor ick over 't gantsche Nederlandt? Souder wel eenich volck onder de Sonne zijn, die met deze verkoren raseryen bevanghen zijn so seer als wij? ».

Ho lamentato spesso e mi rincresce ancor oggi che gli eruditi insegnino le loro conoscenze più per gli accademici che per noi estranei, illetterati e ignoranti. Come potremo mai sapere quello che voi sapete e conoscete, se non ci rendete edotti della vostra sapienza? Tutto il vostro sapere è nullo se rimane rinchiuso in voi stessi: nessuno è nato per se stesso. Fate allora godere ai vostri compatrioti la vostra sapienza nella stessa misura dei romani o altri popoli lontani; in questo modo renderete più intelligenti e sapienti i vostri connazionali che non sono tra i più stupidi [43].

La proposta di una diversa politica culturale, pur nel rispetto degli stessi ideali etici, è il modo in cui il poeta cerca di giustificare l'uso audace che aveva fatto della libertà poetica agli occhi di chi considerava sacri i testi classici e sacrilego chi ne violasse il rispetto: « Temo che voi mi condannerete vivo come un assassino » [44].

La partita da vincere era particolarmente difficile per il radicalismo democratico che contraddistingueva le concezioni linguistiche di Bredero. Egli infatti chiedeva ai latinisti di scambiare l'eleganza terenziana non con una *koiné* nederlandese scritta ben codificata, ma addirittura col dialetto di Amsterdam, schernito da tutte le città vicine.

Tuttavia accanto alle motivazioni democratiche e nazionali non mancano quelle estetiche. Non rientrava nella libertà poetica, necessaria per la ricreazione di un'opera classica, elaborare il principio del *decorum* poetico in modo consono al nuovo ambiente e ai nuovi personaggi creati? Non era più logico, una volta spostata la scena da Atene ad Amsterdam, far parlare i protagonisti secondo il modo d'e-

[43] *Ibid.*: « Een dingh heb ick veeltijts beklaagt en 't berouwt mijn noch, dat de Geleerde hare geleertheyt meer voor de School-geleerde, als voor ons uytheemsche-letterloosen-ongheleerde leeren. Hoe sullen wy weten wat ghy weet en kent, indien ghy ons niet wys en maakt hoe wys dat ghy bent? Al u weten is niet, soo varre ghy 't maar u selven weet: niemant is sijn selver gheboren. Laat dan u Vader-lant so veel van u wijsheyt genieten, als de Romeynen oft andere varre ghelegen volckeren, so sult ghy uwe Lantsluyden die de botste niet en zijn, verstandiger en wijser maken ».

[44] *Op. cit.*, p. 12: « ick vreese, dat ghy-lieden my levendich sult veroordelen voor een Moordenaar ».

sprimersi degli amsterdamesi anziché degli ateniesi? E forse non si guadagnava in verosimiglianza, in *decorum*, quel che si perdeva in punto di castigatezza di lingua? E, restando fermo il principio della verosimiglianza, non si aumentava con l'uso del linguaggio popolare la possibilità di dare al pubblico quel diletto a cui mira ogni opera d'arte?

Questa mia folle audacia forse non solo vi stupirà ma vi darà anche una allegra risata a causa della dolce stranezza della nostra pronuncia, in particolare nell'abbreviare le parole e nell'uso di parole poco comuni o nient'affatto usate [45].

2. *Struttura e valutazioni del* Moortje

2.1. *La struttura*

I principali cambiamenti operati da Bredero nel *Moortje* rispetto all'*Eunuco* di Terenzio sono stati già da tempo individuati e valutati dalla critica dell'Ottocento e Novecento. I maggiori contributi a proposito sono quelli di J. ten Brink [46], J. A. N. Knuttel [47], J F.. J. van Tol [48], P. J. M. van Alphen [49] e J. P. Naeff [50], mentre una nuova edizione critica

[45] *Ibid.*: « dese myne sotte stouticheyt en sal u mogelyck niet alleen doen verwonderen, maer misschien een hueghelyck lachen bereyen, vermidts de soete mallicheyt van onse uytspraack, insonderheyt duer 't verkorten, of by u ongewoon, of ongebruyck der woorden ».

[46] J. TEN BRINK, *G. A. Bredero. Historisch-aesthetische studie van het Hollandsche blijspel der XVII de eeuw*, Leida, 1888, vol. 3, pp. 121-181.

[47] J. A. N. KNUTTEL, *Bredero en het romantische drama*, in « De Gids » 82 (1918), pp. 192-211 e Idem, *Brederodiana* II, in « Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde » 37 (1918), pp. 226-236.

[48] J. F. J. VAN TOL, *Bredero's Moortje, zijn Fransche bron en Van Ghistele*, in « Tijdschrift voor Taal en Letteren » 19 (1931), pp. 5-29 e 100-109.

[49] P. J. M. VAN ALPHEN, *op. cit.*

[50] J. P. NAEFF, *De waardering van Gerbrand Adriaensz Bredero*, Gorinchem 1960.

con introduzione a cura di C. A. Zaalberg è in corso di preparazione [50 bis].

Nel testo del *Moortje* si possono distinguere tre tipi di varianti rispetto all'originale latino, e cioè traduzioni devianti, ampliamenti e episodi nuovi. In questa sede le traduzioni devianti ci possono interessare solo nella misura in cui abbiano una rilevanza letteraria. Esse sono in massima parte imputabili alla traduzione francese di Jean Bourlier, che a sua volta è basata sull'opera di Petrus Antesignanus, contenente, oltre all'edizione latina di tutte le commedie di Terenzio, due traduzioni dell'*Andria*, dell'*Eunuco* e dell'*Heautontimoroumenos*, la prima letterale e la seconda più libera [51]. Nella composizione della sua versione Bourlier si è limitato principalmente ad una riproduzione della traduzione letterale di Antesignanus, integrandola, ove necessario, con elementi presi dalla traduzione libera [52]. Bredero aveva una conoscenza sufficiente del francese per comprendere il testo di Bourlier [53] ma nei casi in cui questo gli riusciva incomprensibile si serviva della versione nederlandese di Van Ghistele [54]. Nell'esame degli ampliamenti comunque è stato opportuno tenere presente la versione base di Bourlier, perché è stata questa e non il testo latino ad aver informato l'opera di Bredero ed è possibile che essa abbia suggerito particolari soluzioni nelle parti ampliate.

Così, per esempio, Bourlier, nel rendere *Eun.* V,4,948 [55],

[50 bis] Per le citazioni tratte dal *Moortje* mi sono servito dell'edizione dell'opera a cura di J. ten Brink in *De Werken van G. A. Bredero*, vol. I, Amsterdam 1890, pp. 9-129. Per l'interpretazione dei vari passi citati ho consultato inoltre le annotazioni dell'edizione di F. A. Stoett, *G. A. Brederoo's Moortje*, Zutphen 1931.

[51] VAN TOL, *op. cit.*, pp. 12-14.

[52] VAN TOL, *op. cit.*, p. 13.

[53] L'allusione di Bredero alla sua scarsa conoscenza, di tipo scolastico, del francese, contenuta nel *Discorso ai latinisti* va interpretata come *captatio benevolentiae* e dà probabilmente una sottovalutazione delle sue reali conoscenze di questa lingua. Cfr. anche VAN TOL, *op. cit.*, p. 109.

[54] VAN TOL, *op. cit.*, p. 15 e 100-105.

[55] Per il testo di Terenzio mi sono servito dell'edizione di J. MAROUZEAU, *Térence*, Parigi 1967, vol. I.

Rogitas audacissime?, amplia lievemente: *Le demandes-tu, très audacieux et très outrecuidé?* Questo ampliamento è seguito da Bredero che a sua volta amplia ulteriormente la semplice domanda del testo latino: « Pazzo presuntuoso! Come mai sei così arrogante e audace che osi domandare questo? » [56].

La prima cosa che colpisce chi mette a confronto i testi latino e olandese è l'enorme estensione cui ha portato Bredero il suo rifacimento; se l'originale terenziano non conta che 1095 versi, la versione di Bredero con 3355 versi risulta più che triplicata.

Nelle parti ampliate la critica ha distinto tra ampliamenti sviluppati da nuclei presenti nel testo originale ed episodi nuovi che, anche se partiti da spunti dell'originale, assumono una fisionomia autonoma. Nella genesi di questa commedia olandese Knuttel ha cercato di distinguere tra parti ampliate nate spontaneamente durante il lavoro di traduzione e parti, generalmente più estese, inserite nel testo a composizione avvenuta [57]. Qui non ci interessa tanto ipotizzare le varie fasi del lavoro, bensì di esaminare la tecnica seguita ed i principi che hanno presieduto ad essa. Trattandosi di un'opera mai tradotta dal nederlandese, che quindi risulta pressoché sconosciuta fuori dell'area linguistica nederlandese, pare indispensabile fornire una breve esposizione della sua struttura in relazione con quella dell'*Eunuco* di Terenzio.

L'opera latina ci presenta le vicissitudini di tre amori: quello di Fedria, ateniese benestante, quello dell'ufficiale Trasone, che entrambi hanno una relazione con la cortigiana Taide, e quello di Cherea, fratello di Fedria, per Panfila, una schiava donata a Taide da Trasone. La commedia s'inizia con un dialogo tra Taide e Fedria in cui la cortigiana gli spiega la ragione per cui si vede costretta a sopportare, sep-

[56] MOORTJE, vss. 2826/27: « Ghy laatdunckende geck! Hoe koomdy so hovaardich, // En so vermetel stout, dat ghy dit vragen dart? ». Cfr. VAN TOL, *op. cit.*, p. 17.

[57] J. A. N. KNUTTEL, *Brederodiana* II, pp. 227-228.

pur temporaneamente, l'amore di Trasone: la schiava Panfila, che Trasone le aveva promesso come regalo, non è altro che una fanciulla di buona famiglia ateniese finita male per varie circostanze e che ella intende affrancare per ottenere i favori della famiglia di lei. Perciò prega Fedria di lasciarla per tre giorni al rivale affinché questi mantenga la sua promessa. Fedria a malincuore acconsente e si ritira in campagna. Per controbilanciare il regalo di Trasone decide di mandare in regalo a Taide un eunuco e una schiava etiope.

Quando, nel 2° atto, Panfila viene portata alla casa di Taide dal parassita Gnatone, è vista per strada da Cherea che subito s'infiamma per lei e che, seguendo un consiglio del mediatore Parmenone, decide di travestirsi e di sostituirsi all'eunuco per poter penetrare nella casa di Taide e stare vicino alla sua fiamma.

Il terzo atto è centrale all'azione perché in esso avviene, tra gli scherni di Trasone e Gnatone, la consegna dello pseudo-eunuco a Taide. Veniamo poi a sapere da un racconto di Cherea all'amico Antifonte che la sua impresa è riuscita ma che egli resta incerto sull'esito finale delle vicenda. Intanto Taide è portata a pranzo da Trasone mentre viene cercata a casa da Cremete, fratello di Panfila, il quale vorvebbe concludere con lei la manomissione della sorella. Una serva di Taide lo accompagna al luogo del pranzo e all'inizio del 4° atto ci racconta che Trasone gli ha fatto una cattiva accoglienza vedendo in lui un nuovo rivale. Lo stesso atto porta anche al riconoscimento di Cherea come falso eunuco e violentatore della ragazza e all'assedio della casa di Taide da parte di Trasone inviperitosi contro Cremete. La vicenda si conclude nel 5° atto con la manomissione di Panfila, il matrimonio col suo seduttore, combinato da Taide e il padre di lui, e l'accordo tra Fedria e Trasone che assegna la bella cortigiana al primo a patto che questi sopporti come rivale il secondo.

La commedia latina dà una serie di scene direttamente connesse all'azione principale nonché alcuni episodi che servono, come digressioni, a creare uno sfondo all'azione, a caratterizzare meglio l'indole dei vari personaggi o semplicemente a divertire il pubblico. Di natura episodica, a scopo comico e illustrativo, sembrano appunto le millanterie del parassita Gnatone, i battibecchi tra lui e Parmenone nel 2° atto, la scena dell'ubriachezza di Cremete nel 4° atto e la famosa scena dell'assedio della casa di Taide. I modi in cui i fili dell'azione sono intrecciati e fusi con gli episodi secondari fanno della commedia un'opera di grande pregio artistico e di classica fattura [58]. Tematicamente è interessante la mancanza del motivo della contrapposizione tra padri e figli e la presenza della figura di una cortigiana idealizzata. Più tradizionali invece, e risalenti al *Colax* di Menandro, i personaggi del soldato fanfarone e del parassita.

Stilisticamente l'*Eunuco* si distingue fra le commedie terenziane per una particolare varietà e vivacità di linguaggio al servizio della caratterizzazione psicologica e sociale dei parlanti, pur rimanendo nell'insieme nei limiti dello stile umile [59].

Il cambiamento fondamentale operato da Bredero nel *Moortje* fu quello di spostare la scena da Atene ad Amsterdam e di sostituire tutti i riferimenti a località greche con altrettanti riferimenti ad Amsterdam e dintorni. Questo cambiamento portò con sé quello di una diversa collocazione cronologica, dall'antichità classica alla fine del Cinquecento, ma non oltre il 1591 [60], e quello di un adattamento di alcuni personaggi al mutato ambiente.

La debolezza di questo adattamento risiede piuttosto nella esteriorità di alcuni cambiamenti, che si scopre soprattutto nei personaggi, i cui nomi olandesi non sempre corrispondono con i loro comportamenti di derivazione greca [61].

Così Taide è stata ribattezzata Moy-aal (Bella Adele); i suoi amanti Trasone e Fedria sono diventati Roemert (Fan-

[58] E. MEYERHOFER, *Die Aufbau des Terenzischen Eunuchus*, Diss. Erlangen 1927.

[59] F. ARNALDI, *La lingua di Terenzio, lingua da capitale*, in « Atene e Roma » 1938, pp. 192-198.

[60] R. C. BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, *Studiën en Schetsen*, vol. III, L'Aja 1876, p. 315.

[61] Questo è il tenore della critica di J. TEN BRINK, *op. cit.*, pp. 400-412.

farone) e Ritsart. La figura muta di Panfila ora si chiama Katryntje (Caterinella) e ha avuto assegnato un ruolo parlante. Il suo seduttore Cherea appare col nome di Writsart e il suo fratello Cremete con quello di Frederyck (Federico). Il titolo *Moortje* si giustifica con la sostituzione dell'eunuco — figura sconosciuta nella società olandese — con la schiavetta etiope dell'originale. Tra i personaggi minori si registrano i seguenti cambiamenti di nome: Demea o Laches, padre dei fratelli Fedria e Cherea, è diventato Lambert, il suo mediatore Parmenone si chiama ora Koenraat (Corrado). Il parassita Gnatone porta il nome altrettanto pittoresco di Kackerlack (Scarafaggio) e Antifonte si chiama Reinier (Raniero). Le due serve di Taide, Pizia e Doria, appaiono come Angeniet (Agnese) e Klaartje Klonters, Sofrona, la nutrice di Panfila, come Geertruy (Geltrude) e il cuoco Sanga infine come Jan-Neef (Cugino Gianni). La commedia latina conta 14 personaggi, il Moortje con l'aggiunta di Katrientje 15. Alla regola della fedeltà ai personaggi del modello latino vi sono tre eccezioni: la sostituzione dell'eunuco, la trasformazione di Trasone da soldato in corsaro e l'introduzione di Katryntje in un ruolo parlante.

Nessun cambiamento è stato introdotto da Bredero nell'intreccio, che quindi è stato trapiantato con tutte le sue particolarità mediterranee all'ambiente della metropoli olandese. La critica perciò, quasi unanimemente, considera il *Moortje* opera ibrida, non essendo stata completa l'olandesizzazione in tutti i suoi aspetti [62]. Essa tuttavia non è riuscita a spiegare perché l'autore non abbia operato una trasformazione più radicale e più convincente. Jan ten Brink, l'iniziatore degli studi brederodiani nell'Ottocento, attribuisce le incongruenze psicologiche e sociali all'ingenuità e sbadatezza dell'autore [63], mentre Knuttel nega addirittura che si possa parlare di un tentativo dell'autore di produrre un'opera omogenea nell'ambientazione [64]. Queste affermazioni sono

[62] *Ibid.*, l.c.; J. A. N. KNUTTEL, *op. cit.*, p. 227.
[63] J. TEN BRINK, *op. cit.*, p. 412.
[64] J. A. N. KNUTTEL, *op. cit.*, p. 227 e Idem, *Bredero en het romantische drama*, p. 205.

tuttavia in aperto contrasto con le intenzioni palesate nelle prefazioni dell'opera, cioè di creare un'opera « impastata all'olandese e cotta per i miei concittadini dalla bocca delicata » [65]. Il carattere della commedia, così com'è venuto fuori dalla fusione di elementi classici e moderni, ci rimanda a mio avviso, per avere una risposta adeguata al problema della sua struttura, piuttosto ad un esame dell'opera alla luce della poetica dell'epoca, anziché a spiegazioni di carattere psicologico.

Lo squilibrio, infatti, rilevato dalla critica non risiede soltanto nella fusione di elementi classici e moderni ma anche nella sproporzione tra l'intreccio originale e le parti aggiunte da Bredero. Tale caratteristica fu considerata un grave difetto dalla critica di segno classicistico che teneva fermo il principio aristotelico dell'unità di azione e della giusta proporzione tra azione principale e episodi secondari, contenenti per lo più una narrazione o una descrizione [66]. Per gli ampliamenti di varia natura il *Moortje*, pur conservando l'intreccio fondamentale dell'*Eunuco*, presenta una struttura molto diversa dall'opera latina, essendo l'epicentro della commedia passato dall'azione principale alle descrizioni e ai monologhi. L'elemento locale olandese, come ha osservato giustamente Knuttel, non risulta dall'azione ma dai discorsi, rimane quindi epico e non drammatico [67].

Nel *Moortje* innanzitutto le narrazioni risultano più dettagliate e più piene di colore rispetto a quelle contenute nell'*Eunuco*. Nel I atto la cortigiana, che appare trasportata dal Brabante in Spagna e indi tornata ad Amsterdam in compagnia di un corsaro, non solo riferisce brevemente, come nell'*Eunuco*, sul suo passato, la sua origine e la sua vita con la ' sorellina ' donata alla madre da un suo amante; ma si dilunga con ampiezza di dettagli sui tempi e modi delle sue vicissitudini, sul tipo di educazione impartita dalla madre alla ' sorellina ', e inventa una colorita storia sul modo in cui questa dopo la morte della madrina fosse portata da uno

[65] J. TEN BRINK, *Werken*, p. 13: « op sijn Hollants gekneet, en na de mont van mijn soetmondige medeborgers ghebackt ».
[66] VAN TOL, *op. cit.*, p. 20.
[67] KNUTTEL, *Bredero en het rom. drama*, p. 205.

zio fuori della Spagna, per essere venduta in qualche porto del Nordafrica o della Turchia, e su come fosse caduta in mano a pirati, capeggiati proprio da quel capitano che aveva già prima sedotto e portato in Olanda la stessa Moy-aal e che era destinato a ricongiungere le due ' sorelle » separate [68]. Le generiche informazioni del testo latino in questo racconto sono state sistematicamente elaborate in accadimenti concreti, ampiamente narrati e descritti, cosicché il solo primo atto dai 206 versi dell'originale è accresciuto fino a 448 versi.

Nel II atto, dopo l'episodio illustrativo del carattere di Ritsart, spetta a Katryntje a rifare, in 55 versi, il racconto delle sue avventure da un proprio punto di vista [69]. Questa narrazione, evidente duplicato, con qualche variante, di quella di Moy-aal, era intesa a divertire il pubblico di Amsterdam, lusingandone il sentimento nazionale con le frecciate contro brabantini, spagnoli e barbareschi. Essa non trova alcun aggancio nel testo originale e sposta l'attenzione dall'azione presente al passato. Nello stesso II atto si trova l'ormai famoso monologo di Kackerlack, che in quasi 100 versi, contro i quattro dell'originale [70], racconta i suoi incontri con le varie categorie di venditori ambulanti ai mercati di Amsterdam e illustra la sua filosofia della vita. La lunghezza del racconto e la precisione con cui le varie scene sono descritte distolgono nuovamente l'attenzione dall'azione principale frenando ulteriormente il corso di questa. Poco dopo, col vs. 785, s'inizia un lungo battibecco tra Kackerlack e Koenraat che per quaranta versi si lanciano sfide e insulti a proposito delle rispettive capacità amatorie per terminare con un breve monologo di Koenraat teso a caratterizzare l'opportunismo e la perfidia del parassita [71]. Tutto questo episodio non ha riscontro nell'originale.

Nella terza scena del II atto, dove avviene l'incontro tra Writsart e Koenraat, Bredero inserisce un aneddoto divertente che vede i due cospirare a danno del padre di Koen-

[68] *Moortje*, I, 2, vss. 131-142; 143-180; 201-232; 237-282; 285-294.
[69] *Op. cit.*, II, 2, 531-586.
[70] *Op. cit.*, II, 2, 639-736; *Eun.*, II, 2, 255-259.
[71] *Moortje*, II, 2, 852-866.

raat e far man bassa delle provviste dei suoi magazzini, preludio alla ben più grave cospirazione contro l'onore della povera Katryntje [72]. Lo stratagemma escogitato da loro per agevolare la conquista della ragazza viene giustificato da Writsart alla fine dello stesso atto con una tirata vendicativa contre le prostitute in cui tuttavia il collegamento suggerito da Terenzio tra la vecchia e la nuova impresa del duetto è andato perduto [73]. Col ripetuto insistere sul motivo della perfidia delle prostitute Bredero ha cercato di conferire alla sua commedia quella veste moralizzante annunciata nella prefazione ma che manca all'originale terenziano. Alla fine del II atto, che conta gl'inserti più lunghi, il testo olandese è già arrivato a 1145 versi contro i soli 390 del testo latino. Se in questo atto nell'opera latina l'arco della tensione drammatica si è già rallentato con vari episodi secondari, nella commedia olandese il filo dell'azione sembra addirittura essersi smarrito per essere ripreso solo nell'ultima scena dell'atto.

Il principale cambiamento del III atto è l'ampio monologo di Reinier [74], in cui si racconta come i giovani leoni di Amsterdam sogliono divertirsi, chi con le rappresentazioni delle Camere di Retorica, chi col bere, chi col gioco, chi con le donne, e come questi si sono accordati di vedersi a un pranzo comune la sera di martedì grasso affidando a Writsert il compito di fare i relativi preparativi. Ora che la sera s'avvicina mancano e la cena e l'amico Writsart, di cui si suppone che abbia dimenticato l'impegno in compagnia di qualche nuova bagascia arrivata di fresco dal Brabante o dalla Germania. Ad un tratto Reinier lo vede passare travestito da moretta e scoppia in una risata pensando che l'amico si sia travestito per cantare nelle case le canzoni del martedì grasso. Anche il racconto che Writsart, alla fine del III atto, fa del modo in cui si è impadronito di Katryntje è lievemente diverso dall'originale, in quanto sopprime alcuni tratti tipici del modo di vivere mediterraneo

[72] *Op. cit.*, II, 3, vss. 930-951.
[73] *Op. cit.*, II, 3, vss. 1125-1141 e *Eun.*, II, 3, 309.
[74] *Moortje*, III, 3, 1444-1555.

— il bagno fatto alla ragazza da alcune serve, il compito affidato all'eunuco di farle vento col ventaglio [75] — e sostituisce il riferimento al dipinto con l'amore di Giove e Danae con quello a scene simili degli amori di Venere e Marte e di Lucrezia e Tarquinio Sesto [76]. Le digressioni contenute nel III atto risultano più brevi che nel II atto e non nuocciono eccessivamente alla percezione dell'intreccio. È probabile che la relativa lunghezza del III atto nell'originale — nel testo latino conta 223 versi contro i 565 del testo olandese — abbia frenato Bredero dall'aggiungere nuovi episodi.

Anche nel IV atto, già piuttosto lungo, Bredero si è contenuto. Gli episodi nuovi di maggior rilievo sono il monologo di Frederyck che torna ubriaco dalla cena con Moy-aal e Roemert ed esterna le sue considerazioni sulla bravura nel bere degli amsterdamesi rispetto agli abitanti di Haarlem, facendo nel frattempo una corte serrata ad una delle serve di Moy-aal [77], nonché l'allocuzione di Roemert al suo ' esercito ' e ai suoi ' comandanti ' nell'atto dell'assedio della casa di Moy-aal [78].

Il V atto è l'atto più lungo, sia nell'originale latino (277 versi) sia nella versione olandese (952 versi). La sua grande estensione nell'opera olandese è dovuta all'inserimento di due lunghe narrazioni; la prima è quella di Geertruy, nutrice di Frederyck e Katryntje, la quale per più di 100 versi si lascia andare al flusso dei suoi ricordi risalenti fino ai tempi della sommossa degli anabattisti (1535), rievocando con grande efficacia scene di vita domestica olandese [79]; la seconda narrazione è fatta da Lambert, padre di Ritsart e Writsart, che di ritorno dal suo giardino fuori le mura narra in modo vivace le scene di pattinaggio da lui osservate

[75] *Eun.*, III, 5, 592-602.

[76] È probabile che Bredero per questa scena si sia ispirato a disegni e copie di quadri italiani. È noto che il motivo di Venere e Marte fu trattato da Botticelli, Piero di Cosimo, Tintoretto e Veronese.

[77] *Moortje*, IV, 5, vss. 1898-2079.

[78] *Op. cit.*, IV, 7, vss. 2202-2273.

[79] *Op. cit.*, V, 3, vss. 2584-2695.

durante la sua passeggiata fuori città e conclude il suo racconto con considerazioni sui modi più proficui di investire il proprio denaro [80]. Alla fine dell'atto Bredero sviluppa ampiamente l'ultima bravata di Roemert sulla propria popolarità [81] e, mentre Terenzio dà l'ultima parola a Fedria per lodare la finezza attica di Trasone, l'autore olandese conclude la commedia con un invito a tutti i personaggi del dramma a venire a pranzo il giorno successivo in casa di Roemert e Moy-aal [82].

Il notevole accrescimento che l'opera di Terenzio ha subito sotto le mani di Bredero non solo ne ha modificato la struttura dando maggior peso all'elemento narrativo che a quello drammatico, ma ha anche risolto in molte parti, come vedremo, lo spirito laconico e caustico di Terenzio in scene pittoriche di verboso realismo.

2.2. *Valutazioni critiche*

Come abbiamo già visto [83], la critica tradizionalmente ha messo in rilievo soprattutto gli aspetti ibridi del *Moortje* e la sua mancanza di unità di azione. Jonckbloet, nella sua autorevole *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, rimprovera a Bredero una mancanza di « gusto castigato per operare una potatura sull'esuberanza del proprio talento in favore dell'unità e dell'andamento drammatico dell'opera d'arte » [84]; e quando nel 1885, alle feste celebrative del terzo centenario della nascita di Bredero, ebbe luogo, per la prima volta dopo due secoli, una serie di rappresentazioni teatrali del *Moortje*, la critica continuò in maggioranza a offendersi non solo per il suo audace realismo ma anche per i difetti di composizione [85].

[80] *Op. cit.*, V, 5, vss. 2877-2892.

[81] *Op. cit.*, V, 9, vss. 3310-3345.

[82] *Op. cit.*, V, 9, vss. 3346-3355 e *Eun.*, V, 9, 1093.

[83] Ved. sopra 2.1, pp. 38-39.

[84] W. J. A. Jonckbloet, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, vol. II, Groninga 1872, p. 148.

[85] J. P. Naeff, *op. cit.*, pp. 80-82.

La critica romantica tuttavia, a cominciare da R. C. Bakhuizen van den Brink [86], pur ritenendo le digressioni « piuttosto prolisse », ne rivalutò il realismo, la vivacità e l'intrinseca comicità. Invece di considerare il pullulare delle digressioni segno di « immunità da ogni classicismo » [87], Bakhuizen con fine intuito scorge

> l'influenza degli Antichi nel racconto comico, a cui si applicavano soprattutto i nostri poeti comici dimostrando di poter rivaleggiare con i migliori poeti classici per vivacità di rappresentazione, capacità espressiva e concisione vigorosa (...) Come nei florilegi migliori della commedia classica si rivela in quelle narrazioni un inizio di tatto che con autentico talento estetico faceva intuire quel che non si voleva dire [88].

Proseguendo questo discorso, Jan ten Brink, pur tacciando Bredero di una mancanza di comprensione dell'arte classica, scorge nell'elemento delle « narrazioni — anche se spesso immotivate — alcuni punti luminosi singolari » dell'opera [89].

Nella critica più moderna, il carattere classico della narrazione non è più capito e le digressioni vengono perciò attribuite, all'infuori di ogni disegno poetico e retorico, a « aggiunte posteriori e trovate libere » [90] o a residui dell'impianto compositivo farsesco. A causa della preponderanza

[86] R. C. Bakhuizen van den Brink, *M. de Vries, P. C. Hooft's Warenar*, in « De Gids » 1843 e ristampato in *Studiën en Schetsen*, vol. III, L'Aja 1876, p. 326.

[87] J. A. N. Knuttel, *Bredero en het rom. drama*, p. 209.

[88] Bakhuizen, *op. cit.*, p. 323: « Maar vooral kenmerkte zich de invloed der Ouden in het komisch verhaal, waarop zich inzonderheid onze blijspeldichters toelegden, en waarvan zij proeven gaven, die in geestigheid van voorstelling, kunst van uitdrukking, kernachtige kortheid den besten Ouden naar de kroon staken (...) vertoont zich in die narratiën, als in de verzamelplaatsen van het voortreffelijkste der oude blijspelkunst, een begin van kieschheid, welke, met wezenlijk aesthetisch talent deed vermoeden wat men niet wilde zeggen ».

[89] J. ten Brink, *op. cit.*, p. 181.

[90] J. A. N. Knuttel, *op. cit.*, p. 205 e idem, *Brederodiana* II, pp. 227-228.

dell'elemento realistico-pittorico e della giustapposizione di digressioni nel tessuto dell'opera, c'è chi ha negato addirittura il carattere di commedia all'opera preferendo definirla una farsa [91].

Senza voler sottovalutare gli elementi farseschi nelle parti aggiunte e nel linguaggio, siamo più propensi ad affermare, col Knuvelder [92], il carattere di commedia del *Moortje*, non solo perché l'opera ha conservato la struttura di fondo della commedia latina, ma anche perché gli episodi aggiunti non risultano per lo più staccati dal testo terenziano bensì amplificazioni di esso, inserite nel tessuto dell'opera secondo la tecnica della *narratio* classica.

Ad offuscare la comprensione del disegno compositivo dell'opera è stato soprattutto l'approccio ottocentesco ad essa come creazione spontanea nata dal contatto diretto con la materia rappresentata, la vita popolare di Amsterdam nella varietà dei suoi aspetti. Così quel che la critica classicistica considerava un difetto, e cioè l'epicità di rappresentazione invece della drammaticità, fu ribaltato come un pregio da parte della critica romantica e realistica. Già Ten Brink mostrò di apprezzare la capacità di Bredero di « capire e di interpretare tutto il suo ambiente con il suo delizioso colorito e la sua disposizione pittorica » [93], mentre Knuttel loda « la forza vitale, la suggestività e la plasticità » delle aggiunte digressive [94], il loro « vigoroso colore locale » [95], « l'amore della realtà e il modo disinvolto di considerare la vita » [96]. Queste valutazioni positive comunque non riuscirono a sovvertire il giudizio globale dell'opera in quanto dramma destinato alla rappresentazione teatrale. J. te Winkel rilevò che l'epicità delle parti aggiunte e la prolis-

[91] P. J. M. van Alphen, *op. cit.*, p, 143-144.

[92] G. Knuvelder, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandse Letterkunde*, vol. II, Boscoducale 1971, p. 219.

[93] J. ten Brink, *op. cit.*, p. 181: « (Brederoô's talent) om zijne geheele omgeving met haar heerlijk koloriet, met hare schilderenswaardige groepeering te begrijpen en door de kunst te vertolken ».

[94] J. A. N. Knuttel, *Bredero en het rom. drama*, p. 205.

[95] *Op. cit.*, p 206.

[96] *Op. cit.*, p. 210.

sità delle digressioni non possono non avere un effetto negativo nella rappresentazione [97]. Questo giudizio trovò poi conferma nello scarso successo di pubblico delle rappresentazioni della commedia del 1957, perché « i lunghi monologhi, per quanto ben realizzati, tolgono tutta la dinamica all'opera e anche i dialoghi sono spesso prolissi, goffi e oziosi, tanto più che il testo, di difficile comprensione, non può essere recitato con troppa velocità » [98].

Lo scarso successo teatrale odierno del *Moortje* si differenzia nettamente dai successi di pubblico riportati nel Seicento fino all'avvento del classicismo di tipo francese [99]. Il pubblico dell'epoca si urtava meno per la lunghezza e l'episodicità delle digressioni, perché non era ancora abituato a guardare all'opera teatrale col gusto dell'azione ben condotta, ma assisteva alle rappresentazioni per godere la varietà delle situazioni comiche che si succedevano e la tipizzazione dei personaggi. Per rendere giustizia a questa commedia e intenderne la fattura occorre innanzitutto inquadrarla nei gusti e nella tecnica drammatica di un'epoca in cui il principio dell'unità d'azione era stato appena acquisito a livello teorico [100] e veniva ancora raramente e con stento applicato a livello pratico.

Il dramma comico della seconda metà del Cinquecento e dell'inizio del Seicento, seppure risentiva della imitazione del dramma classico, nel suo sviluppo effettivo non mirava in primo luogo alla creazione di un intreccio coerente bensì a mettere in scena tipi comici riconoscibili e a presentare una serie di pezzi di bravura e d'improvvisazione scenica.

[97] J. TE WINKEL, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, vol. I, Haarlem 1908, p. 414.

[98] J. P. NAEFF, *op. cit.*, p. 157: « De lange monologen, hoe voortreffelijk ook gebracht (...) halen alle vaart uit het stuk, en ook de dialogen, zijn vaak langgerekt, onhandig en niet ter zake, temeer omdat de moeilijk begrijpbare tekst niet te snel gespeeld kan worden ».

[99] *Op. cit.*, pp. 29-30 e 37.

[100] W. A. P. SMIT, *Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie*, in *Twaalf Studies*, Zwolle 1968.

Per interpretare storicamente l'arte comica di Bredero non è sufficiente rilevare soltanto l'influenza della farsa medievale, ma è altresì necessario considerare le tendenze del dramma contemporaneo con le sue accentuazioni del virtuosismo verbale e scenico introdotto dalla commedia dell'arte. Molti tratti rilevati da Lanson per il dramma francese della seconda metà del Cinquecento valgono anche per il *Moortje*, e cioè « les conversations longuement filées, les types soigneusement caractérisés et poussés tantôt dans la vulgarité réaliste, tantôt dans la fantaisie bouffonne (...); les situations et le ton vont aisément jusqu'à la plus grossière indécence » [101].

Un riflesso dell'apprezzamento di Bredero stesso per il modo nuovo di recitare all'italiana, cioè improvvisando e non attenendosi ai testi scritti [102], si può scorgere nella contrapposizione, contenuta nel racconto di Reinier, tra gli attori inglesi, e altri attori contemporanei, e quelli olandesi, *rhétoriqueurs* tradizionali che

> recitano le loro lezioni così dimessi e rigidi,
> come se i loro corpi fossero riempiti e foderati di doghe!
> Se fossero inglesi o altri stranieri
> che si sentono cantare e ballare così allegramente
> da aver le vertigini, girano come trottole:
> Questi recitano improvvisando, quelli han imparato i loro [ruoli [103].

L'ammirazione per il virtuosismo degli attori moderni che traspare da questi versi può suffragare l'ipotesi, già pro-

[101] G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Parigi 1951, p. 509.

[102] M. SPAZIANI, *Il* Théâtre italien *di Gherardi*, Roma 1966, p. 20.

[103] *Moortje*, III, 4, vss. 1456-1461: « Sy segghen op haar les, so stemmich en so stijf, // Al waar gevoert, gevult, met klaphout al haar lijf! // Warent de Enghelsche, of andere uytlandsche // 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 ». Ved. anche A. G. H. BACHRACH, *Bredero en de Engelse toneelspelers*, in AA.VV., *Rondom Bredero*, Culemborg 1970, pp. 71-89.

vata per le sue sperimentazioni nel campo del teatro serio [104], che Bredero intendesse rinnovare il teatro comico olandese in tutti i modi possibili alla sua epoca, e cioè imitando i classici, i francesi, gli italiani e gli inglesi, per quanto da lui conosciuti, e assimilando le nuove teorie più diffuse, ma soprattutto sperimentando coi testi nella loro interazione col pubblico.

3. *Libertà poetica e amplificazione*

3.1. *Libertà poetica nella teoria manieristica*

L'imitazione dei classici ha fatto sorgere nel Cinquecento in Italia il problema dei rapporti tra classicità e modernità, tra tradizione normativa e originalità poetica e questa problematica è stata all'origine dei numerosi trattati di poetica e retorica con cui nasce l'estetica letteraria moderna.

Data l'importanza attribuita dall'umanesimo ai modelli classici, sia per le loro forme sia per i loro contenuti, non fu facile delimitare, nell'ambito della teoria dell'imitazione, lo spazio libero per la sperimentazione originale. Le indicazioni stesse di questa possibilità dovettero essere ricercate nelle maglie della precettistica derivata dalla *Poetica* di Aristotele e dall'*Arte Poetica* di Orazio. Si notò innanzitutto che Aristotele, nella sua raccomandazione ai poeti di attenersi alle storie tradizionali tramandate dai poeti epici con a capo Omero, fece un'eccezione esplicita per i poeti comici e implicitamente per quelli lirici, lasciando loro una più ampia libertà di invenzione che ai poeti tragici [105]. La necessità di inquadrare i nuovi generi letterari quali il romanzo e il dramma pastorale nelle categorie aristoteliche diede origine a numerose discussioni letterarie che videro ben presto schierati di fronte teorici di stretta osservanza ari-

[104] G. Stuiveling, *Bredero en zijn tijd*, in AA.VV., *Rondom Bredero*, pp. 30-32.

[105] Ar., *Poet.*, 1451b, 11-21.

stotelica e fautori di soluzioni meno dogmatiche e più sensibili ad esigenze storiche e individuali [106].

Tra questi ultimi va fatto un posto d'onore a Giovan Battista Giraldi Cintio (1504-1573), egli stesso fecondo autore di tragedie e novelle, che nei *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle commedie e delle tragedie* (1554) cercò di conciliare le direttive aristoteliche con le esigenze della creatività moderna. Anch'egli ben s'accorse che Aristotele aveva lasciato ai commediografi la libertà di inventare favole nuove imperniate su « avvenimenti privati che per la maggior parte non escono dalle loro case e se ne muoiono fra poco tempo » [107]. Pur avendo assimilato la lezione aristotelica, era fermamente convinto

> che non debbono gli autori che sono giudiziosi e atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto che non ardiscano porre un pié fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, che avesse a loro dati la madre Natura, avverrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe di que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore, né più oltre moverebbe il pié di quello che l'avessero fatta camminare que' primi padri [108].

Ammettendo una creatività letteraria continua, considerò assurda la pretesa di ridurre « gli scrittori de' romanzi sotto le leggi dell'arte dateci da Aristotele e da Orazio » [109].

Uno degli aspetti che più tormentavano gli aristotelici era la constatazione che nei generi letterari tramandati dal Medio Evo le strutture delle opere erano meno severe e meno lineari che nelle opere classiche. Ciò colpiva in particolare considerando i romanzi cavallereschi e quelli picareschi, i quali non presentavano quell'unità di azione postulata da

[106] B. Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, vol. II, pp. 954-1112.

[107] G. B. Giraldi Cintio, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in *Scritti estetici*, ed. a cura di Giulio Antimaco, Milano 1864, p. 14.

[108] Idem, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Scritti estetici*, pp. 49-50.

[109] *Op. cit.*, pp. 50-51.

Aristotele e Orazio come requisito fondamentale delle opere epiche e drammatiche, bensì una struttura episodica con elementi narrativi più giustapposti che coordinati. Quei romanzi non erano condotti sul filo di una sola azione, ma erano un tessuto di molte e molteplici azioni. Il Giraldi non pretendeva di volerli ridurre alla misura dell'epopea classica, era disposto ad accettare le loro strutture diverse, ma salvava dell'eredità aristotelica l'esigenza della verosimiglianza e della coesione tra le azioni. Sembra anzi che scorgesse nel romanzo un principio creativo nuovo, quello della varietà e della ricchezza fantastica, elemento che potesse costituire un potente motivo di fascino e un antidoto contro ogni effetto di noia presso i lettori. La varietà delle azioni « può indurre insieme con la legatura e con la disposizione dell'opera tanto diletto che diverrà il poema vaghissimo e piacevolissimo » [110]. Per giustificare tale varietà egli cercò appoggio negli esempi di opere simili del mondo classico come quelle di Ovidio, Claudiano e dello storico Diodoro Siculo:

E se fu lecito ciò fare a Diodoro Siculo, scrittor di prosa, per la varietà di materia che prese a dire, perché non dee esser egli lecito a' nostri poeti che con più stretta legge scrivono in verso? [111].

Con tutto il rispetto per i pregi formali delle opere classiche l'interesse vero del Giraldi andava verso le « cose nuove » che i poeti possono fingere. Essi si possono specchiare nell'esempio di Virgilio quando

finge il suo Laocoonte nella ruina di Troia [112] e la battaglia di Entello e di Darete [113] nei giuochi di Anchise, ed Eurialo e Niso nelle battaglie d'Italia [114], e i due giganti che uccise Turno [115], quali egli nondimeno tolse dall'esempio di altri [116].

[110] *Op. cit.*, p. 30.
[111] *Op. cit.*, l.c.
[112] VIRG., Aen., II, 40.
[113] *Op. cit.*, V, 375-421.
[114] *Op. cit.*, IV, 176-449.
[115] *Op. cit.*, IX, 672-755.
[116] G. B. GIRALDI CINTIO, *op. cit.*, p. 56.

Nell'espandere le opere con molteplici episodi i poeti moderni si spingono spesso più lontano dei classici e anche nell'ornare i singoli episodi con nutrite descrizioni essi tendono a oltrepassare i limiti della misura classica. Perciò Giraldi, se accettava con ammirazione l'inventiva dei poeti contemporanei nel creare episodi nuovi, li metteva anche in guardia contro l'allungarsi eccessivo delle descrizioni, soprattutto nelle opere gravi per evitare che « schivando il poco non si incorra nel troppo e dia nel vizio cercando la virtù, la quale sta nella mediocrità ch'è tra il troppo e il poco » [117]. I poeti poi eccedono spesso non solo nell'estensione delle loro descrizioni, ma anche nella minuzia con cui le conducono, vizio attribuito in particolare al poeta G. G. Trissino (1478-1550),

perché l'energia nel poeta (per parlare alla greca), appresso i Latini e appresso noi non sta (come ha creduto il Trissino) nel minutamente descrivere ogni cosaccia, qualunque volta il poeta scrive eroicamente, ma nelle cose che sono degne della grandezza della materia che il poeta ha per le mani [118].

Sembra che con questi avvertimenti Giraldi abbia voluto dare alcuni apprezzamenti sul destinatario del suo *Discorso*, Giovan Battista Pigna (1530-1575) che l'aveva preceduto con un trattato simile su « I romanzi » (1554) e che aveva appunto dichiarato di ammirare nell'*Orlando Furioso* le molte descrizioni e la loro minuzia: « molte vi n'habbiamo espresse si, che ogni minuta cosa che con decor dir si possa, chiarissimamente vi si vede » [119].

Tale tendenza alla prolissità e alla minuzia è un tratto tipico dell'epoca del manierismo, che esaltava la parte sopra il tutto e il virtuosismo stilistico sopra l'aderenza al contenuto [120]. Sembra giusto scorgere una connessione tra tale tendenza e alcune caratteristiche strutturali del *Moortje*,

[117] G. B. GIRALDI CINTIO, *op. cit.*, p. 71.
[118] *Op. cit.*, p. 72.
[119] G. B. PIGNA, *I romanzi* (Venezia 1554), p. 101.
[120] D. FREY, *Manierismus als europäische Stilerscheinung*, Stoccarda 1964.

tanto più se si riuscirà a dimostrare come esse si radichino in un ideale retorico comune.

3.2. *Retorica e libertà poetica*

Se l'ideale retorico del rinascimento s'ispirava al modello e alle dottrine ciceroniane improntate all'equilibrio tra le esigenze di funzionalità e di ornamentazione, con la crisi della civiltà rinascimentale e il sorgere di nuove inquietudini nel Cinquecento muta anche l'orientamento stilistico verso ideali neo-attici di concisione tacitea da una parte e tendenze all'ampollosità virtuosistica dall'altra [121]. Tale virtuosismo poteva manifestarsi sia nel concettismo sia nel descrittivismo di tipo ornamentale o realistico ed era lo strumento principale degli ideali di emulazione con i poeti classici, che si cercava di battere sul loro terreno estenuando le loro tecniche formali.

Tipica di questo virtuosismo era la svalutazione della trama che trovava sostegno in concezioni retoriche classiche sulla narrazione e la descrizione [122]. Se la *narratio*, la relazione di cose avvenute, nella retorica antica era intesa variamente a seconda dei tipi di discorso, giudiziale, deliberativo, epidittico e storico, nella retorica medievale e umanistica questo concetto era inteso innanzitutto come esposizione nuda e disadorna dei fatti, priva di pregi letterari [123]. Questi ultimi risiedevano tutto nell'*ornatus*, nell'abbellimento con tropi e figure, tra cui interessano al nostro discorso la *amplificatio* e la *descriptio*. Se questi mezzi per ravvivare l'esposizione appartengono in retorica alla parte dedicata alla *elocutio*, la digressione o *excursus* invece, pur essendo anch'essa strumento di abbellimento letterario quale unica parte del discorso che ha per fine il diletto puro e sempli-

[121] G. Weise, *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Firenze 1971.

[122] Ved. a proposito il mio articolo su *Narrazione e descrizione come concetti retorici*, in « AION-N » (1980), pp. 41-65.

[123] *Op. cit.*, p. 45.

ce [124], trova la propria sede in quelle della *inventio* e della *dispositio* in quanto invenzione di elementi materiali nuovi ed elemento da collocare all'interno del discorso.

Strettamente connessi tra di loro, i concetti di narrazione e di episodio influirono presto anche sulle categorie poetiche di narrazione e di episodio. Il concetto poetico di narrazione, come teorizzato da Aristotele, differisce da quello retorico in quanto viene definito come una delle possibili modalità della mimesi poetica, lirica epica o drammatica, e non come parte del discorso o tecnica particolare [125]. Nella poetica del rinascimento comunque tale distinzione si era affievolita in seguito all'assorbimento, da parte della poetica, di molte distinzioni tipiche della retorica. Così la categoria poetica dell'episodio, in quanto sequenza del narrato o dell'azione drammatica, si era fusa con quella della digressione retorica, in quanto ampliamento e specificazione di una parte della narrazione oppure inserto di argomento diverso da quello del narrato.

Così il Giraldi afferma che « l'episodio non è altro che le digressioni che si fanno per accrescimento della favola e per darle con convenevole ornamento la sua debita grandezza » [126].

Fatale per la concezione classica della struttura letteraria come equilibrio delle parti fu il trasferimento, avvenuto nelle poetiche tardorinascimentali, del significato retorico di narrazione spoglia su quello poetico di favola. Ciò ebbe per effetto la svalutazione del concetto stesso di favola, da Aristotele inteso come anima dell'opera poetica [127], a quello di *argumentum* o esposizione sommaria di un'azione o un avvenimento. Il Giraldi è esplicito a tale proposito nel seguito del passo citato:

la quale (debita grandezza) non avrebbe ella, se solo si stesse su

[124] A. D. Leeman, *Orationis ratio*, (trad. it. di G. C. Giardina e R. Cuccioli Melloni), Bologna 1974, p. 454.

[125] Ar., *Poet.*, 1448a, 19-25.

[126] G. B. Giraldi, *op. cit.*, p. 79.

[127] Ar., *Poet.*, 1450a, 37-38.

l'argomento della tragedia, perché egli in pochissimi versi si espedirebbe; e però vi sono molto necessari gli episodi [128].

Ridotta la favola a schema succinto, razionale e incolore dell'azione da riassumere in poche righe, ne consegue che la poesia dell'opera debba risiedere negli episodi o digressioni. Questa conseguenza è tratta esplicitamente dal Giraldi nella prima parte del suo *Discorso intorno al comporre dei romanzi* dove paragona l'opera poetica con il corpo umano la cui ossatura sarebbe simile alla natura della favola e le cui membra avrebbero le funzioni che nell'opera letteraria sono esplicate dagli episodi o digressioni. È evidente dall'immagine che i due elementi sono complementari, ma il punto è che le loro funzioni sono diverse, stando la favola agli episodi come l'infrastruttura alla sovrastruttura o, meglio, come elemento convenzionale a elemento vario, come parte razionale a parte fantastica:

E nel porre l'ossatura tutta insieme (lo scrittore) cercherà di empire i cavi, e fare uguali le grossezze delle membra, e questi faranno i riempimenti posti a' luoghi convenevoli e necessari come amori, odi, pianti, risa, giuochi, cose gravi, discordie, paci, bruttezze, bellezze, descrizioni di luoghi, di tempi, di persone, favole finte da sé, e tolte dagli antichi, navigazioni, errori, mostri, improvvisi avvenimenti, morti, esequie, lamentazioni, ricognizioni, cose terribili e compassionevoli, nozze, nascimenti, vittorie, trionfi, singolari battaglie, giostre, torneamenti, cataloghi, ordinanze e altre simili cose, le quali per avventura son tante, che non picciola fatica si piglierebbe chi le volesse tutte raccontare ad una ad una [129].

La fusione tra i concetti poetici e quelli retorici non ha giovato alla loro chiarezza e costituisce un ostacolo oggettivo nell'interpretazione dei trattatisti. Il concetto poetico di favola infatti è più ampio di quello retorico di narrazione in quanto non designa solo lo schema dell'azione epica o drammatica, ma anche la sua effettiva organizzazione nell'intreccio. Così anche l'episodio poetico non è solo digressione, ma innanzitutto sequenza dell'azione. La fusione dei concetti inoltre ha imposto ad essi la connotazione di narratività propria

[128] G. B. Giraldi Cintio, *op. cit.*, p. 79.
[129] *Op. cit.*, pp. 30-31.

dei concetti retorici. È ovvio tuttavia che i concetti poetici di favola e episodio non si possono restringere nel solo ambito narrativo perché si realizzano anche in dialoghi, monologhi e descrizioni. Della differenza tra narratività e drammaticità i trattatisti in linea di massima erano ben consci perché amavano discutere della superiorità del genere epico sopra quello tragico e viceversa, ma nei singoli concetti questa distinzione non era sempre tenuta ferma per l'avvenuta intrusione dei concetti retorici. L'accresciuto prestigio del genere epico nel rinascimento era d'altronde direttamente connesso con l'influsso della retorica sulle teorie letterarie. È vero che Aristotele aveva proclamato la superiorità della tragedia sopra l'epopea per l'immediatezza della mimesi, ma la retorica valutava la poesia non tanto dal punto di vista della mimesi quanto da quello della eloquenza. Perciò il Pigna poteva ben obiettare che il discorso drammatico di solito è meno elegante di quello narrativo:

percioche il favellare, che è tra te e me, è di parole composto piane et famigliari, et da gli ornamenti lontane: per essere convenevol cosa che come senza porvi tempo ragioniamo; così anchora senza pensar sopra à i ragionamenti intendere i possiamo. Et di qui è che in verso Iambico scritte sono le favole drammatiche, dovendo elle con verso alla prosa somigliante al verisimile accostarsi. Ma il narrare un fatto occorso perché studio e pensamento con seco porta, fa che comperationi et aggrandimenti usar si possano senza alcun vitio [130].

Le teorie letterarie del manierismo, che ponevano come fine principale della poesia la maraviglia e il diletto e che davano grande importanza ai pregi formali come mezzi per raggiungere tale fine, dovevano necessariamente apprezzare maggiormente quei generi letterari più suscettibili di abbellimenti formali, come la lirica e la narrativa, e svalutare invece i generi dallo stile semplice e diretto. Questo nesso è messo in evidenza dal Pigna, quando continua:

il che per haver del nuovo, fa maraviglia: et dietro alla maraviglia il desiderio ne segue: il quale perché è un antecedente dell'amore,

[130] G. B. Pigna, *op. cit.*, pp. 16-17.

per conseguenza fa nascere il diletto. Si che quasi sempre narreremo, accioche maggiormente dilettiamo, et accioche più stiamo in sul maraviglioso: essendo che l'Epico ha grande ammirazione per cosa principale, onde à gli altri sovrasta [131].

L'approccio retorico in poetica con la sua tendenza all'arte della parola porta quindi ad una trasvalutazione della gerarchia aristotelica dei generi letterari, dovendo la tragedia, come il dramma in genere, retrocedere davanti all'epopea. Era facile che per conseguenza si cercasse di introdurre nel dramma elementi narrativi onde creare maggior spazio all'abbellimento stilistico. Prendiamo come portavoce sempre il Pigna, ma il culto della digressione e dell'*ornatus* è ugualmente presente nei suoi contemporanei Parrasio [132] e Minturno [133]. Egli sembra persino mirare ad una poesia totale nuova in cui si superino le unilateralità dei singoli generi poetici e in cui s'integrino elementi drammatici ed elementi epici:

Io crederei che temperando l'una con l'altra (cioè imitazione drammatica e narrazione) che molto bene l'una et l'altra si possa havere: anzi che ciascuna semplice di lodevole cattiva divenga, et che ambe insieme s'emendino, come appunto negli humori aviene: che se unitamente non sono uguali, ma che troppo predominio sia in uno, il corpo sta male: et è sano quando convengano [134].

Egli ritiene che una letteratura che faccia leva sul solo dialogo manchi di grandezza come viceversa una letteratura carica di narrazioni e descrizioni corra il rischio di stordire:

Il trasmettere continuamente sermoni ò il farli rari et lunghi oltre misura, toglie la grandezza. Lo star sempre su descrittioni di luoghi, di persone, et d'altre circonstantie, porta tanto splendore, che egli offusca, e viene a essere una rincrescevole bellezza [135].

131 PIGNA, *op. cit.*, p. 17.
132 A. I. PARRHASIUS, *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam commentaria*, Napoli 1531, pp. 2v-3.
133 A. S. MINTURNO, *De poeta*, Venezia 1559, p. 118.
134 G. B. PIGNA, *op. cit.*, p. 17.
135 *Ibid.*

L'estetica dell'*ornatus* dei trattatisti italiani non si era ancora completamente svincolata da considerazioni di funzionalità comunicativa. Il discorso diretto, se mancava di grandezza estetica, avrebbe avuto almeno la funzione di caratterizzazione psicologica e sociale, la narrazione e la descrizione dal canto loro avevano l'indubbia funzione di chiarimento dell'azione nel creare gli sfondi di essa. Perciò, se per le caratterizzazioni il poeta abbisognava di esperienze del mondo, per le narrazioni descrittive gli occorrevano conoscenze specifiche di storica, politica, geografia e arte militare. Il poeta insomma doveva essere un Proteo capace di muoversi con agilità nei terreni più diversi per poi condensare le sue conoscenze nelle strutture meditate dell'opera poetica in cui al discorso diretto e alle parti narrative sono assegnati gli spazi giusti [136]. Da questa concezione segue che anche la commedia, cui per il posto basso nella gerarchia letteraria s'addiceva lo stile semplice e disadorno, appunto la *oratio tenuis* [137], poteva acquisire maggiore dignità letteraria e intellettuale introducendovi parti narrative e descrittive piene di utili conoscenze e abbellimenti stilistici.

Il Pigna non si esprime sui punti o momenti indicati all'inserimento di parti narrative nell'opera drammatica. Una teoria relativa è più facile trovarla nelle poetiche di più stretta osservanza oraziana, dato che le prime indicazioni al riguardo si trovano nell'*Arte Poetica* [138]. Secondo Orazio

136 *Op. cit.*, p. 18: « Evvi un'altra ragione che i costumi quali debbano essere, et secondo la diversità delle persone quali sieno, dalle orationi di costui e di colui meglio si comprendono che per alcun'altro modo (...) et che a guisa di Proteo in molte et diverse forme in un subito si mutiamo; nella moralità havremo à essere molto intendenti. Et chi per fuggire questa parte al narrare si volge, quello che per parlamenti introdur si doverebbe, una utile et vaga impresa tralascia, ò per ignoranza, ò per dappoccagine. Dell'altro lato s'uno ch'avezzo sia in questa maniera, in essa si perderà et à quella che è del narrare non porrà mente, nel fallo caderà che poco dinanzi detto habbiamo et caderavi bene spesso quando egli della cosmographia, intelligenza non habbia, ne dell'arte militare, ne di somiglianti facoltà che la propria persona del poeta propriamente riecheggono ».
137 V. CIC., *De Or.*, 3, 212 e *Auctor ad Herennium*, IV, 8.
138 HOR., *Ars Poet.*, vss. 179-188.

infatti sono adatte alla funzione narrativa quelle persone che siano state testimoni di azioni fuori della scena [139], in pratica spesso messaggeri, che narrano o vicende indegne della scena oppure accadute in altri tempi e luoghi [140].

Sull'opportunità delle narrazioni nella commedia si trovano alcuni cenni utili — anche perché si riferiscono direttamente all'*Eunuco* — nell'opera sulla commedia di Giambattista Giraldi Cintio, il quale adatta i consigli oraziani sulle narrazioni alla commedia. Le narrazioni infatti debbono riferire tutte le cose « che non possono essere supposte agli occhi degli spettatori come sconcie e spiacevoli » [141]. Egli ammira in particolare Terenzio per il tatto con cui fa narrare l'azione sconcia che fa parte dell'intreccio dell'*Eunuco*, e cioè la violazione di Panfila, « nella quale narrazione usa però Terenzio l'usata modestia, perché ancora ch'egli narri cosa lasciva, il tutto spiega nondimeno con tali parole che non si ode cosa che indegna sia di civile ragionamento » [142].

Il Giraldi comunque rimane nell'ambito del classicismo, in quanto intende la narrazione come sussidio dell'azione e non tanto come abbellimento, mentre è chiaro da quel che si è detto prima che la teoria del Pigna, più tipica della sensibilità manieristica spezza i limiti funzionali proponendo per la narrazione non solo un impiego strutturalmente giustificato, ma facendone occasione per l'arte della parola.

Il Pigna, che non tratta della commedia ma del romanzo, è, per il suo tema stesso, più facilitato a dare rilievo alle digressioni. Se nell'opera drammatica la narrazione inserita si distingue per modalità rispetto alla rappresentazione drammatica, nel romanzo in quanto opera narrativa la digressione rimane nello stesso ambito modale e si distingue dall'azione principale solo in quanto ampliamento. Le ragioni strutturali delle digressioni nel romanzo sono più ampie, come aveva già affermato Aristotele [143], e vengono oppor-

139 *Op. cit.*, vs. 184.
140 *Op. cit.*, vss. 182-184.
141 G. B. Giraldi Cintio, *op. cit.*, vol. II, p. 22.
142 *Op. cit.*, p. 30.
143 Ar., *Poet.*, 1455b, 15-23.

tunamente schematizzate dal Pigna nelle categorie degli *epangelia* e degli *anaprattomena*, per cui s'intendono rispettivamente le digressioni che narrano cose del passato che rimangono fuori dell'azione principale, e quelle che, pur riferendosi all'azione, narrano eventi che si svolgono in luoghi diversi [144]. Per quanto riguarda la loro ampiezza — aspetto che in questa sede ci interessa più da vicino — egli distingue all'interno dell'opera narrativa tra parti narrate dal poeta stesso ed episodi narrati da personaggi della favola. Il primo tipo di narrativa si caratterizza per genericità ed economia di trattamento, l'altro tipo invece per ampiezza di dettagli, « dovendo costui (cioè il poeta) succintamente il tutto riferire et dovendo egli (cioè il personaggio della favola) molto allargarsi » [145].

Strettamente connesso al trattamento dell'episodio narrativo da un punto di vista strutturale è, sempre nell'opera del Pigna, quello della sua realizzazione stilistica. Questa dev'essere caratterizzata dalle virtù retoriche dell'*enargia* e dell'*energia*, cioè dell'evidenza descrittiva e dell'efficacia emotiva. Tra queste due l'*enargia* è il presupposto dell'*energia*, essendo la prima « una dimostrazione atta a porne le cose talmente dianzi agli occhi, che ò le veggiamo ò ci paia di vederle (...) in imaginatione » [146] e essendo la seconda « tutta ne gli affetti, et massimamente in quelli che sono con hiperbole » [147]. Per ottenere l'effetto quasi visivo della narrazione l'*enargia* è tradizionalmente associata con la meticolosità descrittiva [147]. Il Pigna, pur apprezzandone l'apporto alla chiarezza che a volte può dare, non s'atteggia dogmaticamente e fa dipendere l'opportunità della descrizione minuziosa dalla dignità del soggetto da descrivere e dall'impressione che il poeta intende suscitare:

Et quantunque (le infime particularità) all'imitatione gran servigio facciano, non sono perciò convenevoli, non havendo elle del grande.

144 G. B. Pigna, *op. cit.*, pp. 42-43.
145 *Op. cit.*, p. 42.
146 *Op. cit.*, pp. 49-50.
147 *Op. cit.*, p. 49.

Nientedimeno in alcune cose ove più affaticarsi si convenga, elle havran luogo. Il sito e la qualità d'un monte ha da dipingere, ò la sicurezza et la positura d'un porto ò cose somiglianti, nelle quali va ingegno, et le quali volentieri apparate sono [148].

Nei generi letterari alti perciò sono da evitare le descrizioni dettagliate di soggetti di poco significato che invece meglio s'addicono ai soggetti di maggior peso [149]. Da questa tesi dovrebbe derivare la conseguenza che nei generi minori, tra cui la commedia, in cui non si richiede la grandezza, la minuzia descrittiva non nuocerebbe all'effetto e potrebbe « far gran servigio all'imitatione », purché si badi a non eccedere nella lunghezza per non tediare il pubblico e a contenere l'*ornatus* nei limiti della *oratio tenuis* per non elevare troppo il tono.

Colpisce che la teoria della descrizione, nei trattatisti esaminati, sia stata scarsamente applicata al genere della commedia. Tale scarsezza di indicazioni lasciava ampia libertà di sperimentazione ai commediografi, che per mancanza di precetti specifici erano portati a orientarsi sulla base dell'imitazione diretta dei modelli classici e delle nozioni generiche sulla descrizione retorica.

Nell'esaminare le teorie sulla digressione narrativa e sulla descrizione in retorica va evitato l'errore di interpretarle alla luce del concetto di realismo moderno in cui prevale l'esigenza dell'oggettività. Nella retorica invece digressione e descrizione non sono che due aspetti di una medesima tecnica che non mira all'informazione oggettiva bensì all'effetto emotivo.

I due concetti, la cui origine retorica non risulta con tanta evidenza dagli scritti di Giraldi e Pigna, perché ormai assorbiti dalla poetica, nella retorica classica appartenevano a categorie diverse. La digressione (*egressio, excursus,* παρέκβασις) di norma rientrava nella seconda sezione dell'arte retorica, quella sulla *dispositio*, e non aveva per sua natura una parte fissa nel discorso. Di preferenza s'inseriva

[148] *Op. cit.*, pp. 18-19.
[149] *Op. cit.*, pp. 50-51.

nei passaggi tra la narrazione e l'argomentazione o tra l'argomentazione e la conclusione [150]. Secondo Quintiliano consisteva per lo più in un elogio di persone o luoghi, una descrizione di regioni, un'esposizione di avvenimenti finti o reali [151]. Come chiarisce Cicerone, che per questo la considerò uno dei tre generi della narrazione [152], la sua natura era prevalentemente descrittivo-narrativa. La sua funzione poteva essere quella di porre in evidenza un aspetto dell'argomento principale, di provocare diletto nel pubblico o di esagerare il punto di vista dell'oratore [153].

La descrizione (*descriptio, demonstratio, illustratio,* ἔκφρασις, διατύπωσις, ὑποτύπωσις) era anch'essa un elemento mobile. In quanto aspetto della narrazione circonstanziata apparteneva alla *dispositio*, in quanto modo evidente di rappresentazione alle figure di pensiero, trattate nella parte della *elocutio* [154].

Nella poetica retorica medievale invece questi due concetti entrano a far parte della sovrastante categoria dell'*amplificatio*. Questo procedimento aveva nella retorica classica soprattutto la funzione di ingrandimento patetico del punto di vista dell'oratore (αὔξησις) [155] che poteva realizzarsi tramite le figure dell'*incrementum*, « definizione linguistica che aumenta gradualmente iniziando dal limite inferiore dell'oggetto da amplificare » [156], della *comparatio*, « schema di successivo superamento in cui un *exemplum* (storico, letterario, fittizio) che realizza già un grado alto viene superato a sua volta dalla cosa da trattare » [157], della *ratiocina-*

[150] A. D. LEEMAN, *op. cit.*, p. 36.
[151] *Inst. Or.*, IV, 3, 12.
[152] CIC., *De Inv.*, I, 27.
[153] *Ibid.*,: « alterum (genus narrationum), in quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut similitudinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, aut amplificationis causa interponitur ».
[154] A. D. LEEMAN, *op. cit.*, p. 41.
[155] *Op. cit.*, pp. 410-411.
[156] H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* (trad. it. di L. Ritter Santini), Bologna 1969, p. 56.
[157] *Op. cit.*, p. 57.

tio, « enfasi concettuale in cui dalla qualità delle circostanze che l'accompagnano (*signa*) può venir dedotta la grandezza della cosa stessa senza che sia necessario addurre questa conclusione » [158] e della *congeries*, « cumulo di sinonimi o di termini enumerativi » [159]. È ormai invalso per questo tipo di *amplificatio* il termine di amplificazione « verticale » proposto da Ernst Robert Curtius [160] per distinguerla dalla amplificazione orizzontale, cioè la dilatazione semantica di un'idea e la relativa espressione linguistica ampliata. Anche se già conosciuta nell'Antichità classica come fenomeno di ornamentazione del discorso [161], essa fa parte essenzialmente della *inventio* e perciò si attua tramite una serie di luoghi comuni (τόποι). Nella poetica medievale essa si restringe a procedimento stilistico e riceve una più rigorosa sistemazione [162]. Ad essa fanno tradizionalmente capo otto procedimenti particolari, già presenti nella retorica classica ma classificati diversamente. Sono

1. la *interpretatio* (figura di discorso nella retorica classica), consistente nella « ripetizione della stessa idea con parole diverse » [163];
2. la *circumlocutio* o *periphrasis* (già classificata come tropo) che è una sostituzione del nome proprio con indicazioni indirette;
3. la *comparatio*, classificata come figura di pensiero, cioè il paragone ampio;
4. l'*apostrophe*, classificata come tropo, allocuzione concitata di una persona o di una cosa personificata per esprimere sdegno, rimprovero, beffa o lamento [164];

[158] *Ibid.*
[159] *Ibid.*
[160] E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna/Monaco, 1973, 8ª ed., p. 483.
[161] Cfr. QUINT., *Inst. Or.*, III, 7, 6.
[162] V. E. FARAL, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle*, Parigi 1958.
[163] A. D. LEEMAN, *op. cit.*, p. 36.
[164] L. ARBUSOW, *Colores rhetorici*, Gottinga 1948, pp. 24.

5. la *prosopopea*, anch'essa un tropo, personificazione di cose inanimate o evocazione di persone assenti [165];
6. la *digressio*;
7. la *descriptio*;
8. l'*oppositio*, una negazione seguita da un'affermazione o viceversa per sottolineare l'affermazione.

Nella categoria dell'amplificazione rientrano inoltre, pur non essendo state sistematizzate dai trattatisti medievali, l'esclamazione, l'interrogazione, le varie forme di ripetizione di parole (anafora, epifora, epanalessi, anadiplosi e epanadiplosi), l'epifrasi, l'accumulazione, la correzione, il parallelismo sintattico, l'*exemplum* e la *sententia* [166]. Essendo l'amplificazione, nel Medio Evo, lo strumento principale dell'*ornatus*, i confini tra questo procedimento e altri procedimenti stilistici sono piuttosto fluidi.

Più rilevante di questo problema teorico ai fini della nostro analisi è sapere quale sistema di amplificazione abbia conosciuto e seguito Bredero. Essendo la tecnica retorica un elemento istituzionale dell'insegnamento umanistico nel quadro tradizionale delle arti liberali, questi procedimenti erano assai diffusi anche nel Cinquecento e Seicento in cui anzi avevano avuto una rivitalizzazione in seguito ai nuovi impulsi derivati da importanti scoperte di manoscritti di opere di Cicerone e Quintiliano [167] e da discussioni sul valore di questa *ars* nell'ambito dei nuovi ideali culturali.

Anche nei Paesi Bassi i principi e le tecniche della retorica e della poetica facevano parte dell'insegnamento sia delle scuole latine delle varie città [168] sia delle facoltà delle arti delle università. Lo studio della retorica, già fiorente all'Università di Lovanio, dove sin dal 1478 il corso di retorica fu affiancato da un corso di poetica ed ebbe nel 1517 al-

[165] *Op. cit.*, p. 25.
[166] LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 194-226 e Arbusow, *op. cit.*, pp. 24-33.
[167] J. BURCKHARDT, *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*, Vienna-Lipsia, s.a., p. 178.
[168] P. M. N. BOT, *Humanisme en onderwijs in Nederland*, Utrecht-Anversa 1955.

tri impulsi con la fondazione del celebre *Collegium Trilingue Buslidianum* [169], anche nelle università olandesi assurse a posizioni di grande prestigio. Basti citare le opere di Lipsio, Scaligero, Heinsius e Vossius per rendersi conto come la retorica costituisca una delle basi fondamentali della civiltà letteraria del Seicento olandese. Soprattutto Vossius e Heinsius si impegnarono a diffonderne la conoscenza tramite compendi utili non solo agli studenti, ma anche ai poeti [170]. Pur ispirandosi il più possibile direttamente alle fonti classiche, era inevitabile che questi umanisti rispecchiassero nelle loro teorie le tendenze di fondo della loro epoca e del loro ambiente culturale. Se Vossius si caratterizzò soprattutto come trattatista di retorica, Heinsius invece si fece propugnatore della libertà poetica, riprendendo il discorso dei trattatisti italiani del Cinquecento, soprattutto Robortello e Maggi, e cercando in vario modo di trovare uno spazio per la creatività poetica sia nella teoria dell'emulazione sia in quella della favola poetica [171]. Fondamentale nel suo pensiero fu per alcuni anni l'idea della potenziale poeticità dell'episodio narrativo e drammatico alla luce del concetto di amplificazione [172].

Dell'alta considerazione in cui Heinsius era tenuto da Bredero si è già detto ed è presumibile che le sue teorie non fossero del tutto sconosciute al poeta. Gli sarà stato difficile invece studiare a fondo le opere di questo maestro. Le sue conoscenze del latino infatti non andavano oltre i rudimenti di questa lingua [173], ma nell'ambiente colto da lui

[169] H. DE VOCHT, *Jérôme de Busleyden, founder of the Louvain Collegium Trilingue. His Life and Writings* (Lovanio 1950); J. IJSEWIJN, *The Coming of Humanism to the Low Countries*, in H. A. OBERMAN e TH. A. BRADY, *Itinerarium Italicum... P. O. Kristeller*, Leida 1975, pp. 193-301.

[170] C. S. M. RADEMAKER, *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius* (1577-1649), Assen 1981 pp. 74-81, 177-181.

[171] J. H. METER, *op. cit.* e Idem, *La pensée littéraire de Daniel Heinsius*, in « AION-N » (1979), pp. 195-207.

[172] *Idem, La pensée litt.*, l.c.

[173] J. B. SCHEPERS, *Bredero en de klassieken*, in « Levende Talen » (1932), pp. 211-212.

frequentato e in particolare nei contatti con Hooft le teorie dell'umanista di Leida possono essere state oggetto di conversazioni e discussioni, se non di orientamento, proprio in un momento in cui la letteratura olandese si trovò al bivio tra i *rhétoriqueurs* e la corrente umanistica.

Era possibile d'altronde studiare anche in lingua nederlandese i principi generali della retorica, grazie alla *Rederijck-Kunst in rijm opt kortst vervat* (' Compendio di arte retorica rimata ', 1587; 2ª ed. 1614) di Hendrik Laurensz Spiegel (1549-1612), uno dei membri più illustri della Camera di Retorica *D'Egelantier*. In quest'operetta Spiegel, sulla scorta della *Tabula bene dicendi* dell'umanista lovaniense Cornelius Valerius (1512-1578) [174], traduce in nederlandese anche i termini più tecnici dell'arte retorica per offrire agli oratori, ai poeti e scrittori della sua nazione la possibilità di conoscere l'esatto significato delle tradizionali distinzioni retoriche latine e greche. Di quest'opera conviene qui rilevare il contenuto della terza parte, dedicata alla *Bewoording* (*elocutio*), che tra l'altro contiene preziosi dati sull'amplificazione.

La stilistica di Spiegel si basa su due concetti fondamentali, l'appropriatezza e l'eleganza dell'espressione. Dopo un esordio in cui distingue i tradizionali tre livelli stilistici (umile medio e sublime) passa alla esposizione delle caratteristiche dell'espressione corretta ed elegante, ribadendo le quattro virtù della purezza linguistica, dell'eleganza fonica e sintattica, della chiarezza e della « dignità » di espressione.

Tipico dello stile umile, che la retorica classica ritenne adatto alla commedia [175], è secondo Spiegel il suo essere privo di ornamentazione, il suo linguaggio chiaro con parole d'uso quotidiano, senza per questo mancare di nerbo [176].

[174] G. KUIPER, *Orbis Artium en Renaissance. Cornelius Valerius en Sebastianus Foxius Morzillus als bronnen van Coornhert*, Harderwijk 1941, pp. 366-367.

[175] HOR., *Ars Poet.*, 89.

[176] H. L. SPIEGEL, *Rederyck-kunst*, ed. W. J. H. Caron, Groninga 1962, p. 200.

Lo stile medio non fa uso di tutte le figure retoriche ma solo di quelle più graziose, mentre quello sublime, di cui Spiegel prende in considerazione soprattutto la variante veemente, è caratterizzato dalle figure più gravi e le parole e frasi più solenni. L'autore però tralascia di specificare quali figure siano graziose e quali gravi.

La varia ornamentazione del discorso consiste nell'impiego di tropi (*woord-walingen*) e figure (*gestalten*), soddivisi rispettivamente in tropi di parola (*woordwalingen*: *metaphora, metonymia, synecdoche, antonomasia* ed *epitheton*) e tropi di discorso (*sprueck-walingen*: *allegoria, aenigma, ironia, mimesis, mycterismos, periphrasis* e *hyperbole*) da una parte e in figure di parola (*woord-ghestalten*: *repetitio, conversio, complexio, geminatio, ploce, conduplicatio, traductio, dissolutio, polysyndeton, similiter desinens, similiter cadens, compar, paronomasia, antanaclasis*), figure di discorso semplicemente ornamentali (*interrogatio, epitrochasmos, subiectio, dubitatio, paradoxon, adynaton, communicatio, permissio dissimulatio, licentia, aversio*) e figure di amplificazione d'altra parte, tra cui s'annoverano *auxesis, tapinosis, emphasis, synonymia, distributio, paradiastole, synoeciosis, congeries, frequentatio, continuatio, incrementum, ratiocinatio, metastasis, gradatio, contentio, commutatio, correctio, reiectio, praeteritio, occupatio, comparatio, exemplum, similitudo, descriptio, exclamatio, parenthesis, digressio, prosopopoeia, transitio* e *proverbium*. Soprattutto l'ultima categoria che ci interessa particolarmente è assai elaborata. Essendo stata messa all'ultimo posto nel sistema dello *ornatus*, essa ne occupa senz'altro il momento culminante.

Si potrebbe muovere alla nostra indagine *a priori* l'obiezione di contenere una *contradictio in terminis*, quella cioè di una commedia amplificata. A ciò si può rispondere che la norma dell'assenza di figure nello stile umile posta da Spiegel viene da lui subito attenuata, sulla scorta dell'*Auctor ad Herennium*, con la regola addizionale della *variatio* che prevede la complementarietà degli stili più affini, quindi la possibilità di una certa mescolanza tra lo stile

umile e quello medio da una parte e tra quelli medio e sublime dall'altra [177].

Bredero quindi, nel dar corpo al suo testo, aveva un certo margine di manovra stilistica, dato che il codice retorico lasciava aperta la facoltà di inserire, certo con misura e « a seconda delle esigenze », alcune delle figure più graziose, tipiche dello stile medio.

Quali fossero queste figure non viene specificato da Spiegel e va enucleato sulla base delle teorie retoriche tradizionali. Secondo l'*Auctor ad Herennium*, ad esempio, lo stile medio può essere realizzato attenuando la ricchezza di ornamentazione dello stile elevato, ma senza arrivare alla semplicità dello stile umile [178]. Nell'*Orator* di Cicerone lo stile medio viene definito *florens* perché pieno di tropi, figure di parola e di pensiero [179]. Più specifico nel caratterizzare questo tipo di stile è il retore greco Demetrio (I sec. d. Cr.), il quale afferma che la grazia stilistica dello stile medio deriva dall'uso delle figure di parola quali la *geminatio* e l'*anaphora*, da tropi come la *metaphora* e da figure di pensiero quali la *similitudo* l'*exemplum* e i proverbi [180]. Tipiche di questo livello stilistico sarebbero anche la simmetria del periodo (*isocolon*) e l'eufonia e l'armonia delle parole. Pur distinguendo nettamente tra il ridicolo e il grazioso egli riconosce che nel dramma satirico e comico queste due categorie possono fondersi [181]. Una qualità stilistica comune allo stile semplice e a quello medio sarebbe in particolare la *descriptio* o concretezza di rappresentazione [182].

La stilistica del rinascimento, pur ripristinando la tripartizione degli stili della retorica classica, risentiva di un

---

177 *Rhet. ad Her.*, IV, 16: « Sed figuram in dicendo commutare oportet, ut gravem mediocris, mediocrem excipiat attenuata, deinde identidem commutentur, ut facile satietas varietate vitetur »; SPIEGEL, *op. cit.*: « Doch zijnze na den eysch / meest onder een ghesleghen » (' Eppure sono per lo più mescolati secondo il precetto ').

178 AUCTOR AD HER. IV, 9, 13.

179 CIC., *Or.* 91-96.

180 DEM. *De Eloc.* IV, 140-162.

181 DEM. *De Eloc.* III, 169.

182 DEM. *De Eloc.* IV, 209 e A. D. Leeman *op. cit.*, p. 430.

effettivo persistere di un sistema di bipartizione più semplice, sorto nella trattatistica retorica medievale e basato sulla distinzione tra *ornatus facilis* e *ornatus difficilis*. Le caratteristiche dell'*ornatus facilis* sono l'impiego delle figure di parola e di pensiero, l'assenza dei tropi e delle figure di pensiero più gravi [183]. Queste ultime due categorie infatti sono riservate all'*ornatus difficilis*. Questa bipartizione sembra essere il risultato della fusione dello stile semplice con quello medio da una parte e dello stile medio con quello elevato dall'altra. I risultati di questa fusione furono l'eliminazione dello stile semplice e la polarizzazione fra lo stile medio e quello elevato.

Dopo queste considerazioni storiche e teoriche è ormai giunto il momento di prendere in esame il testo stesso del *Moortje* per registrarne le peculiarità stilistiche alla luce della tradizione retorica, tenendo conto delle eventuali suggestioni derivate dalla versione francese dell'*Eunuchus* di Jean Bourlier e da quella nederlandese di Cornelis van Ghistele.

4. *Tipi di ornamentazione retorica e di amplificazione.*

4.0. L'ornamentazione retorica in base all'analisi del testo risulta essere di due tipi, correlati tra loro: stilistico e compositivo.

Tra le figure di parola (*figurae elocutionis*) impiegate nel testo del *Moortje* prevale la categoria dell'*adiectio*, che « appare come ripetizione dell'uguale e come accumulazione del differente » [184]. Ricorrono, infatti, le figure della *geminatio*, dell'*anaphora*, della *annominatio*, della *synonymia*, della *congeries* e dell'*epitheton*. Correlato al prevalere dell'*adiectio* è l'uso frequente della congiunzione per *polysyndeton* rispetto alla struttura asindetica. Salvo l'*epitheton*, cui è stata attribuita una funzione diversa da quella comu-

[183] L. Arbusow, *op. cit.*, pp. 17-20 e P. Guiraud, *La stylistique*, Parigi 1957, p. 21.

[184] H. Lausberg, *op. cit.*, p. 130.

ne, tutte queste figure vengono trattate nella *Rederyck-kunst* di Spiegel tra gli *schemata verborum* (*woord-ghestalten*) e le *amplificationis exornationes* (*pronckrijcke sprueck-ghestalten*). Meno usate risultano le figure di parola più complesse, anch'esse trattate da Spiegel, quali la *conversio* o *epiphora*, la *traductio*, la *transitio*, l'*incrementum* o *climax*, la *gradatio*, la *contentio* o *antitheton*, la *correctio*, la *comparatio* e la *parenthesis*.

La tendenza all'*adiectio* si riscontra anche nel campo delle figure di pensiero (*figurae sententiae*), tra cui ricorrono la *interpretatio* o *expolitio*, la *evidentia* o *descriptio*, il *locus communis*, la *similitudo* e l'*exemplum*, tutte presenti nella *Rederyck-kunst*.

Con l'uso della *digressio* si esce dal campo stilistico in senso stretto e si tocca la struttura stessa della commedia. Nell'ambito della *digressio* in particolare ricorrono le figure della *descriptio*, dell'*exemplum*, della *mimesis* e del *proverbium*. L'impiego dei tropi e delle figure non ubbidisce soltanto ad esigenze del discorso ma anche a requisiti specifici della metrica del verso dodecasillabo alessandrino a rima baciata impiegata nel *Moortje*. Le difficoltà che Bredero dovette affrontare in questo campo erano simili a quelle di Van Ghistele che, per quanto legato alla maggiore libertà prosodica medievale, egualmente tese alla realizzazione di un verso giambico regolare.

L'esame dei tre versi iniziali della commedia rivela subito che i due autori nederlandesi hanno seguito lo stesso metodo per risolvere il testo latino in una nuova struttura poetica, sacrificandone la stringatezza ad una maggiore prolissità. Nei due testi nederlandesi i tre versi latini risultano amplificati fino a cinque mediante l'inserzione di particelle modali, sinonimie, epiteti, esplicitazioni e lievi modificazioni di significato:

Terenzio:

> Quid igitur faciam? Non eam, ne nunc quidem
> Cum accersor ultro? An potius ita me comparem
> Non perpeti meretricum contumelias? [185]

[185] Ter., *Eun.* I, 1-3.

Van Ghistele:

Wat sal ick dan doen / Parmeno *hier inne*?
Sal ick niet *weder met bliden sinne*
Tot haer gaen / nu si my van selfs ontbiet?
Oft sal ick mi ghelaten / dat ick *sulck verdriet* /
En der hoeren spijt / niet en wil verdragen? [186]

Bredero:

Wel wat sal ick dan doen? Sal icker gaen *of niet*
Nu sy myn uyt haer selfs en *vryę wil* ontbiet?
Of wil'k myn sotte lust met reden nu besnoeren
En vlieden het bedroch der *afgherechter* hoeren?
Die looslijck met myn spot, als ick tot harent kom [187].

Come è evidente dalle parti riprodotte in corsivo, i due autori nederlandesi, per realizzare il dodecasillabo e la rima baciata, hanno entrambi amplificato il testo, ma diversa risulta la loro perizia. Il primo verso di Van Ghistele termina nella brutta zeppa *hier inne* per far rima con *met bliden sinne*, amplificazione egualmente superflua. Quando mancano particolari ragioni metriche, Van Ghistele cerca di rimanere fedele all'originale latino. Bredero invece nel primo verso evita la zeppa e risolve il problema della rima con un'amplificazione più accorta. D'altra parte egli si allontana notevolmente dall'originale introducendo varie parafrasi e aggiungendo epiteti assenti nell'originale.

4.1. *Figure di parola.*

4.1.1. *Geminatio* e *repetitio.*

Le figure di parola che ricorrono più frequentemente nel *Moortje* sono quelle che ritardano il corso dell'azione per esaltarne i vari momenti emozionali e per illustrarne i tratti caratterizzanti. Queste figure appaiono spesso abbina-

[186] C. VAN GHISTELE, *Ter. Comedien / Eunuchus*, I, 1-3, Anversa, 1596.
[187] *Moortje*, I, 1, 1-5.

te con quella dell'*allitteratio* per creare particolari effetti estetici.

La figura di parola più semplice è la *geminatio* che, con quella della *repetitio*, rientra nella categoria dell'*ornatus facilis*. Spiegel traduce il termine *geminatio* con *dubbelering* (« raddoppiamento »), perché questa figura « raddoppia le parole immediatamente successive » [188]. Essa, nel *Moortje*, è sfruttata solo in determinati casi di tensione drammatica: in interiezioni del tipo *ach*! *ach*! (« ahi! ahi! ») [189], in imperativi come *swijcht, swijcht*! (« state zitta, state zitta! ») [190] e in allocuzioni concitate come *Heer Overste*! *heer Overste*! *heer Overste*! (« Signor Comandante! signor Comandante! signor Comandante! ») [191].

Più caratterizzante ai fini della veste retorica e più frequente risulta la *repetitio* che tra gli *schemata verborum* di Spiegel occupa il primo posto. Questi la definisce come figura « che ripete in modo conveniente la prima parola » [192]. Nel *Moortje* essa è stata impiegata per mettere in rilievo particolari elementi del discorso o per esprimere emozioni forti. Nell'uso di questa figura Bredero si rivela a volte eccessivamente virtuosistico, come nella descrizione di scene di piazza nella seconda scena del II atto, dove un venditore di carne vanta la propria merce usando la figura in modo duplice, rispettivamente per due e per sei volte:

Wilje nou *geen* Pens, noch Koe-voet?
Gien nieren, *gien* Lever, *gien* middel-rift, *gien* hooft-vleys, noch
het smaackt so soet!
Wilje gien warme Buelling, leverling, bloeling, pieperling hiel
goet! [193]

[188] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202.
[189] *Moortje* I, 2, 399.
[190] *Op. cit.*, IV, 4, 1888.
[191] *Op. cit.*, IV, 7, 2270.
[192] SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202: « Verhaling / weer verhaalt het eerste woord bequamelyck ».
[193] *Moortje*, II, 2, 655-657. « Non volete la trippa o la zampa di mucca? / Non volete il rognone, il fegato, la lombata, il cervello o un'altra cosa buona; / Non volete la salsiccia calda, la salsiccia di fegato, il sanguinaccio, o l'ottimo salame pepato? ».

La figura si addice, sempre per accentuare, alle enumerazioni che sono un tratto stilistico ricorrente del testo. Nel III atto Koenraat, consegnando la moretta a Moyaal, ne illustra le varie attitudini e qualità ripetendo in un'enumerazione sei volte il pronome personale *sy* (« ella »):

> *Sy* schrijft goet vaerdich schrift, *sy* kan oock lustich lesen,
> *Sy* handelt braaf de Luyt, *sy* singt heel soet Musyck,
> *Sy* doet oock wat sy doet, *sy* doet het meesterlijck [194].

La figura della *repetitio*, usata da Bredero con tanta insistenza, è presente nel corrispondente passaggio degli originali latino e francese una sola volta:

> *Fac* periclum in litteris,
> *Fac* in palaestra, in musicis [195]

> Faites en l'épreuve aux bonnes lettres, faites-la à la luicte, en Musique et choses magnifiques [196]

Nell'enumerazione descrittiva, fatta da Ritsart nel I atto, del proprio stato amoroso la *repetitio* del pronome personale *ick* (« io ») assume un carattere prettamente patetico. La versione di Bredero si caratterizza qui, rispetto all'originale, per una maggiore ampiezza descrittiva e una sfumatura chiaramente moralistica:

> *Ick* brande van een vlam
> Die uyt onkuysche lust haar eerste oorsprongh nam,
> *Ick* doe al wetens quaadt, al streefter reden teghen,
> Myn sinlyckheydt verwindt, *ick* ben te seer gheneghen,
> *Ick* sterf dat ick sie, *ick* leef, *ick* weet niet hoe [197].

---

[194] *Op. cit.*, III, 2, 1325-1327. « Ella ha una scrittura buona e facile, è capace di leggere bene, / Suona il liuto con abilità e canta con dolcezza, / Qualunque cosa faccia, la fa in modo eccellente ».

[195] *Eun.* III, 2, 476-477.

[196] J. Bourlier, *Les sis comedies de Terence*, Anversa s.d.

[197] *Moortje*, I, 1, 69-73. « Ardo per una fiamma, / Che nacque da un piacere lascivo; / Faccio male coscientemente, contro la ragione; / La mia passione mi vince, sono troppo innamorato, / Muoio davanti ai miei occhi, vivo ... non so come. « Cfr. J. Bourlier,

Lo smarrimento dell'innamorato torna ad essere argomento del II atto dove Writsart rende partecipe il mediatore Koenraat delle proprie pene. Il testo originale si limita ad un sospiro espresso con la figura dell'*epiphora* o *conversio* (« ripetizione della parte finale di un gruppo di parole ») che è andata perduta nella versione francese:

> Nescio hercle, neque unde eam neque quorsum eam [198]

> Quand à moy ie ne scay, ne d'ou ie vien, ne qu'elle part ie vai [199]

Van Ghistele, nella sua versione ha fatto un tentativo per restituire al passaggio una maggiore espressività introducendo un *isocolon* o parallelismo sintattico:

> ick selue nau en weet
> Van waer dat ick kome / oft waer dat ick gae /
> Ick en weet niet weer ick sitte oft stae [200]

Solo Bredero, accogliendo l'*isocolon* di Van Ghistele, trasforma il passaggio originariamente breve in una sequenza di sette proposizioni coordinate e collegate da diverse varianti della *repetitio*. La prima proposizione deriva quasi totalmente dalla traduzione di Van Ghistele:

> Ghy vraachtme, Koenraat, dat ick selve niet en weet [201]

Essa è collegata alla seconda proposizione mediante la figura dell'epanadiplosi, non presente nella classificazione di Spiegel, che consiste « nella ripetizione dell'ultimo membro di un gruppo di parole (metrico o sintattico) all'inizio del

---

op. cit., p. 56: « il m'en fache, et non obstant ie brusle d'amour, et à mon essient, sachant, viuant et voyant je meurs ».

[198] *Eun.* II, 3, 304.

[199] J. Bourlier, *op. cit.*, pp. 67-68.

[200] C. van Ghistele, *op. cit.*, II, 3. « Io stesso so appena / da dove vengo o dove vado / Io non so se sono seduto o se sto in piedi ».

[201] *Moortje*, II, 3, 923. « Mi domandi Koenraat, una cosa che io stesso non so ». Cfr. Van Ghistele: « Ghy vraechtmi dat ick selue nau en weet ». (« Mi domandi una cosa che io stesso so appena »).

successivo »[202]. Il gioco di parole nell'intera sequenza verte sempre sul comma *ick weet* (*niet*) (« io non so »), ripetuto otto volte. La figura della *repetitio* appare all'interno della seconda proposizione nella variante dell'epanalessi, che ripete le stesse parole all'inizio e alla fine della frase e che in questo caso crea un ossimoro per esprimere la perplessità dell'innamorato:

> Ghi vraachtme Koenraat, dat ick selve niet en *weet*;
> *Ick weet* niet wat *ick weet*[203].

Il concetto della sequenza viene poi ampliato nella quarta proposizione con la figura del *polyptoton*, elencata da Spiegel come *traductio* e consistente in un gioco di parole che si avvale di forme diverse della coniugazione o declinazione di una radice[204]. Nella fattispecie si alternano l'infinito, la prima persona singolare dell'indicativo presente e la prima persona singolare dell'indicativo perfetto:

> ick soumen niet vermeten
> *Te weten* dat ick *weet*, of ick oyt *heb gheweten*[205].

Con la quinta proposizione s'inizia la seconda parte della sequenza che accoglie ed amplia l'*isocolon* di Van Ghistele cambiandone l'ordine e rafforzandolo con la *repetitio*:

> *Ick weet niet* of ick sit, *ick weet niet* of ick sta,
> *'k Weet niet* van waar ick koom, veel min waar dat ick ga[206].

Il *polyptoton* si trova abbinato con la *epanalepsis* o, come la definisce Spiegel, *conduplicatio*[207] nella settima scena

[202] LAUSBERG, *op. cit.*, p. 136.

[203] *Moortje* II, 3, 923-924. « Mi domandi Koenraat, una cosa che io stesso non so / Io non so quel che so ».

[204] SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202.

[205] *Moortje*, II, 3, 924-925. « Non avrei l'ardire / Di sapere quel che so o ho saputo mai ».

[206] *Op. cit.*, II, 3, 926-927.

[207] SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202: « Weerhaling t'eerste woord opt leste brengt of spader ».

del IV atto per dare forma retorica ad una *sententia* sul carattere femminile, che nel suo insieme ha conservato l'*isocolon* dell'originale latino. Le due figure non sono prive di una particolare efficacia e conferiscono alla *sententia* un carattere lapidario:

> Wis; ick kan der Vrouwen aart en grillen,
> Sy *willen* niet als wy *willen*, en als wy wederom niet en *willen*
> Dan *willen* sy van selfs[208].

La *repetitio* appare alcune volte in esclamazioni per enfatizzare l'indignazione, come in *Moortje* I, 223-224, dove Moyaal esprime ripugnanza per l'avidità, radice di ogni male:

> *O* geltsucht! *o* ghy plaagh! ghy gront-vest aller quaden!
> *O* hongher diemen kan vernoegen noch versaden![209]

Nella stessa scena Ritsart ribatte le esposizioni di Moyaal sul proprio passato e su quello della ' sorellina ' smarrita con espressioni di incredulità e di sdegno usando la *repetitio* in modo analogo:

> *O* harteloose mondt! u valsheyt en u snootheyt
> Beken ick door de tijdt in haar volwassen grootheyt
> *O* loghens sonder grondt! *o* al te dubble reen[210].

Più rara è la figura dell'*epiphora* o *conversio*, che ripete la medesima parola al termine di varie frasi e che non è trattata da Spiegel. Nel dialogo tra Ritsart e Koenraat della

[208] *Moortje* IV, 7, 2381-2383. « Certo, conosco il carattere ed i capricci delle donne, / Esse non vogliono quando vogliamo noi, e quando non vogliamo noi, / esse vogliono spontaneamente ». Cfr. *Eun.* IV, 7, 813: « Nolunt ubi velis, ubi nolis cupiunt ultro ».

[209] « O avidità! o piaga! radice di tutti i mali! / O fame che non si può soddisfare né saziare ».

[210] *Moortje*, I, 2, 319-321. « O bocca crudele! Comincio a conoscere pian piano / la tua perfidia e la tua cattiveria nella loro piena maturità: / O menzogne senza fondamento! O discorsi troppi ambigui ».

prima scena del I atto Bredero rende la figura della *repetitio* della versione di Bourlier con l'*epiphora*:

> *pense* dauantage et encore dauentage, *pense* et repense, *pense* bien soigneusement [211].

> Denckt *eens*, noch *eens*, noch *eens*! en vraacht an u ghepeynsen [212].

L'*epiphora* è stata impiegata due volte nel battibecco tra Frederyck e Angeniet nella quinta scenza del IV atto conferendo maggiore vivacità all'espressione

> Wel hay! moer worje *quaat*? so komtet jou wel scharp,
> Binje *quaat*, so blijft *quaat*, en loopt vry voor de pocken [213].

4.1.2. *Annominatio*.

Rientra nella categoria della *repetitio* anche la figura dell'*annominatio* che realizza la ripetizione con lieve modificazione di una parte del corpo di una parola per provocare un mutamento sorprendente del significato [214]. L'uso di questa figura non è sempre molto felice in quanto tende piuttosto alla ridondanza anziché all'arguzia dell'espressione. Tipico di questa tendenza è *Moortje* II, 2, 609-610, dove Kackerlack caratterizza tautologicamente uno dei suoi simili meno furbi:

> Slaa-loose traghe mensch, ist so verre ghekomen
> Dat u de *wan-hoop* heeft oock alle *hoop benomen*? [215]

[211] J. Bourlier, *op. cit.*, pp. 56-57.
[212] *Moortje* I, 1, 27. « Rifletti una volta ancora, una volta ancora, una volta ancora e chiedi ai tuoi pensieri.
[213] *Op. cit.*, IV, 5, 2075-2076. « Olà, mammina! Ti arrabbi? Allora sei proprio aspra. / Se sei arrabbiata, resta pure arrabbiata e corri al diavolo ».
[214] H. Lausberg, *op. cit.*, p. 148.
[215] « Uomo pigro e sbadato, siete arrivato a tal punto / che la disperazione vi ha tolto ogni speranza? ».

La versione di Bredero testimonia comunque un'intenzione esornativa che manca al passaggio corrispondente dell'originale latino e della versione di Bourlier, mentre evita la prolissità della versione di Van Ghistele:

> Quid, homo, inquam, ignauissime!
> Itan parasti te ut spes nulla reliqua in te siet tibi? [216]

> Quoy, ce dy-ie, o persone tres-lache et tres couarde que tu es, tes tu tellement acoustré qu'il n'y ayt plus nulle esperance en toy [217]

> O onaersaem mensch / hebdy u leuen ghebracht
> So verre ten lesten en tot alsulcken ende
> Dat ghi hier soe deyrlijck als de gheschende
> Sonder hope oft troost / in dit vercleenen // staet [218].

La figura si avvicina alla *synonymia* rafforzativa nella richiesta che Ritsart rivolge a Koenraat in *Moortje* I, 1, 26:

> *Besint* u en *versint* voor my een goede raadt [219].

Questa soluzione stilistica che parte dal semplice imperativo *cogita* dell'originale latino [220] sembra originata dall'emulazione con la versione di Bourlier, che egualmente adopera l'*annominatio*: *pense et repense* [221], ma cade nella monotonia ripetendo quattro volte *pense*. Bredero invece riesce ad introdurre una variazione adoperando i verbi *besinnen* (« riflettere »), *versinnen* (« escogitare ») e *dencken* (« pensare »).

Un'*annominatio* con la funzione di rafforzare l'ironia si trova due volte nel *Moortje*: una volta nel I atto nel primo incontro tra Moyaal e Ritsart ed una volta alla fine del II atto in un monologo di Writsart. In ambedue i casi viene

[216] *Eun.* II, 2, 239-240.
[217] J. Bourlier, *op. cit.*, p. 64.
[218] C. van Ghistele, *op. cit.* II, 2: « O uomo ignavo, avete portato la vostra vita / a tal punto da star / qui in povertà come la gente miserabile / Senza speranza o consolazione, da far pietà ».
[219] « Rifletti ed inventami un buon consiglio ».
[220] *Eun.* I, 1, 56.
[221] J. Bourlier, *op. cit.*, p. 56.

ironizzato il termine *lief* (« caro; tesoro »). Nel primo caso Ritsart ironizza per tre volte, nel suo significato sostantivale, il vezzeggiativo usato da Moyaal e l'adopera poi un'ultima volta nel suo significato aggettivale come *annominatio*:

> Wel lief, hoe swijchdy dus?
> Lief! ja lief, goen dach lief, hoe meuchdy noch soo spreken?
> Hoe lief dat ick u waar dats gist'ren wel ghebleken [222].

Nel secondo caso l'*annominatio* sottolinea l'atteggiamento di disprezzo ironico assunto da Writsart nei confronti delle cortigiane:

> En siedy niet hoe sy steeds omgaan met bedroch?
> Wat *lief* en soet ghelaat dat sy aan yeder toonen?
> En hoe sy noch in 't lest haar *lieve liefjes* loonen? [223]

4.1.3. *Allitteratio.*

Grande rilievo ai fini dell'abbellimento e dell'incisività dell'espressione ha, nel testo del *Moortje*, la figura fonica della ripetizione consonantica, nota come *paromoiosis* o *allitteratio*. Essa può apparire come fenomeno isolato o in combinazione con altre figure per rafforzare il significato logico o emotivo del discorso. Pur non essendo trattata da Spiegel, questa figura antichissima è comune, come è noto, alla tecnica poetica sia del mondo classico sia del mondo germanico. Lo schema allitterante più frequente è quello semplice, che per lo più collega due termini di significato affine o complementare e ricorda le formule allitteranti dei proverbi e modi di dire popolari del tipo *met man en macht* (« a tutt'uomo »; propr. « con uomo e forza »), *met man en muis* (« con tutto l'equipaggio »; propr. « con uomini e to-

[222] *Moortje*, I, 2, 98-100 « Beh caro! perché non dici una parola? — / Caro! si caro, buongiorno caro, come puoi dirlo ancora / Quanto ti fossi caro si è visto ieri ».

[223] *Op. cit.*, II, 3, 1127-1129 « E non vedete come usino sempre l'inganno? / Come mostrino una faccia cara e dolce a chicchessia? / E come ricompensino alla fine i loro cari amici ».

pi »). Come nell'antica poesia germanica le sillabe allitteranti, nel *Moortje*, sono di regola accentate. Non tutte le coppie allitteranti sono creazioni del poeta; alcune infatti sono state attinte alla lingua comune e utilizzate ai fini poetici come ad. es. (Mijn staat) van (gladde) *lijf en leen* (« la mia condizione col corpo e con le membra lisce » [224], *schaad' en schand* (« danni e disonore ») [225], *moe en mat* (« stanco e fiacco ») [226]. Nella maggior parte dei casi tuttavia questa figura è stata impiegata con notevole originalità e inventiva e, per realizzarla, il poeta a volte non ha esitato a creare neologismi.

Nella retorica classica, sin da Virgilio, la ripetizione di questa figura è limitata ad un massimo di tre battute. Bredero, per ragioni di maggiore espressività, in alcuni casi si abbandona ad una ripetizione più insistente, arrivando anche a dieci battute; a volte complica la figura con l'introduzione di una doppia allitterazione, come nel discorso di Kackerlack in *Moortje* II, 3 dove viene caratterizzato il modo di vivere dei parassiti. In questa descrizione è insistente l'allitterazione sillabica col prefisso *ver-* che viene ripetuta dieci volte ed esprime degradazione. Questa forma di allitterazione è atipica trattandosi di sillaba atona, e forse per questo il poeta ha introdotto una seconda allitterazione basata sulla consonante *s* e sul nesso consonantico *sl* che ricorre ben sei volte. La monotonia è stata abilmente evitata variando i nessi consonantici in esse; la figura ha la funzione di appoggiare una sinonimia di termini in parte comuni in parte inventati:

> myn lantsman, een wtlander,
> Die al zyn goedtje hadt *versl*ampamt, en *vers*luymt,
> En uyt onachtsaemheydt, *ver*waarloost, en *vers*uymt,
> Ghelyck als ick, die 't heb *ver*tuyswuyst en *vers*peelt,
> *Ver*hasardeert, *versl*oert, *versl*emt, en *ver*bourdeelt [227].

[224] *Op. cit.*, II, 2, 618.

[225] *Op. cit.*, III, 3, 1393, e V, 4, 2976.

[226] *Op. cit.*, V, 2, 2453.

[227] *Op. cit.*, II, 3, 592-595. « Un mio compaesano, un forestiero, che aveva dissipato e sprecato in gozzoviglie tutti i suoi beni tra-

Se si confronta questo campione di virtuosismo stilistico con le fonti, è facile scorgervi un'intenzione emulativa. L'originale latino è succinto e dice semplicemente che l'uomo aveva dissipato i suoi beni:

> Hominem haud inpurum (...) qui abligurrierat bona [228].

Bourlier, nella sua versione francese, già tenta di abbellire il discorso introducendo una *synonymia*:

> i'ay parlé auec un certain personage (...) homme (...) lequel auoit pareillement *consumé et dépendu en friandizes* les biens paternelz [229].

Nella versione di Van Ghistele poi si riscontra il termine *verslampampt*, composto fonicamente espressivo di *slampen/slempen* (« gozzovigliare »), che diede lo spunto a Bredero per le sue allitterazioni. Van Ghistele ha adoperato inoltre una *synonymia*, motivata probabilmente da considerazioni metriche ma priva di risultati estetici apprezzabili:

> Maer hadde zijn goet ruyterlijck in de micke
> Ghehangen / en *versl*ampampt / ghelijck icke [230].

L'allitterazione per sua natura si presta alla realizzazione di effetti onomatopeici come in *Moortje* IV, 2, 1771-73, in cui lo stridore prodotto da un carro in movimento è descritto appunto con sostantivi e aggettivi onomatopeici:

> een *R*otter*d*amsche waghen
> Met *r*inckelend' ge*r*aes, en *k*rakende ghe*k*ras
> Ver*s*choot my [231].

---

scurandoli e disinteressandosene per sbadatezza come me che li ho perduti al gioco, giocando d'azzardo, scialacquandoli col bere e con le donne ».

[228] *Eun.* II, 2, 235.

[229] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 64.

[230] C. VAN GHESTELE, *op. cit.*, II, 2, « Ma aveva copiosamente scialacquato e dissipato i suoi beni come me ».

[231] *Moortje* IV, 2, 171-173. « Un carro da Rotterdam, passando con tintinnio strepitoso e fragore raschiante, mi spaventò ».

La ripetizione fonica non si limita alle consonanti, ma riguarda anche le vocali. Questa assonanza è egualmente espressione di simbolismo fonico e di valori onomatopeici. Ne è esempio *Moortje* V, 4, 2774-2779, in cui allitterazione, assonanza e rima, in una descrizione delle scorpacciate delle cortigiane e dei loro amanti, concorrono a realizzare il simbolismo fonico. I foni impiegati sono la [ɔ], la [o] e la [ɛ], e (in alternanza) la [s] e i nessi [sl] e [sχ].

> (de Sn*o*llen)
> Die gul*s*ich bra*s*sen als sy zyn by milde Pollen,
> *Sy schosse, sy brosse, sy sl*empen, dempen vry,
> *Sy sl*ocken en *sl*inden de *s*oetste leckerny,
> En vliegen *onges*ch*i*ckt en h*o*ngerich an 't *sch*ocken,
> En duwen duer de keel wel sulcke gr*oo*te br*o*cken [232].

L'uso eccessivo delle sinonimie e del simbolismo fonico stravolge la descrizione e la rende più grossolana rispetto all'originale latino, dove delle cortigiane è detto soltanto che in compagnia dei loro amanti si comportano come ospiti dal gusto raffinato:

> Quae cum amatore suo cum cenant, ligurriunt [233].

Questo significato è stato sostanzialmente conservato nella versione di Bourlier, che tuttavia eccede in un modo opposto a quello di Bredero facendo banchettare le cortigiane « sagement et en esposee, quand elles soupent auec leurs amoureux » [234]. La descrizione di questi banchetti come gozzoviglie che troviamo nel *Moortje* è stata preparata dalla versione di Van Ghistele che pure amplifica lo spunto teren-

---

[232] *Op. cit.*, V, 4, 2774-2779. « (le prostitute) / Che gozzovigliano golosamente quando sono in compagnia dei loro ganzi generosi / Bagordano, crapulano, straviziano e banchettano liberamente, / Ingoiano e divorano le ghiottonerie più buone / E si precipitano affamate in modo indecente a pappare, riempire la bocca con grossi bocconi ».

[233] *Eun.* V, 4, 936.

[234] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 99.

ziano, ma vi aggiunge una sfumatura di allegria. Van Ghistele, anche in questo caso, ha suggerito l'assonanza a Bredero privilegiando il valore fonico dell'*i*:

> En 't goet soe onnuttelijck helpen door bringhen
> Met *p*ipen en *s*ingen [235].

Questi casi di virtuosismo retorico comunque costituiscono piuttosto la punta massima dell'impiego di questa figura che la media. Essa, generalmente non assume un rilievo stilistico esclusivo, ma funge da strumento sussidiario di altre figure retoriche quali la *enumeratio* e la *synonymia*.

Un bell'esempio di *synonymia* allitterante è *Moortje* I, 1, 31-32, che accanto all'allitterazione ravvicinata presenta anche il tipo dell'allitterazione a distanza:

> s'Is *r*aadt en *r*edenloos, en so *w*ilt van manieren
> Dat *w*ijsheyt, *k*racht, noch *k*unst, haer *w*oestheyt kan bestieren [236].

Da un confronto coi testi dell'*Eunuchus* e della versione di Bourlier risulta che anche in questo brano Bredero è riuscito ad accrescere il carattere retorico del testo. I suoi modelli infatti contengono le sole figure dell'*annominatio* e del *polysyndeton*, per altro poco appariscenti:

> Ere, quae res in se *neque consilium neque* modum
> Habet ullum, eam *consilio* regere non potes [237].

> Maistre touchant à une chose, laquelle n'a en soy *ne conseil ne* mesure aucune, vous ne la pouuez gouuerner par *conseil* [238].

---

[235] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, V, 4, 1. « E come gozzovigliano quando da qualche parte stanno in compagnia di un ricco ganzo, / Come saltano e ballano e concorrono a dilapidare i loro beni suonando e cantando ».

[236] *Moortje* I, 1, 31-32. « È inconsulto e insensato e così indomabile di carattere / che né la saggezza, né la forza, né l'artifizio può governare la sua furia ».

[237] *Eun.* I, 1, 57-58.

[238] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 57.

Più comune è, nel *Moortje*, l'uso dell'allitterazione come elemento raggruppante delle coppie sinonimiche, presenti anche nella lingua comune, del tipo *redelyck of recht* (« ragionevole o giusto ») [239], *hart en hooft* (« cuore e testa ») [240], *met gheweldt van wringhen en van wrijven* («con la violenza del fregare e dello strofinare ») [241], *staat of stadt* (« condizione o luogo [d'origine] ») [242], *gheplondert, gepluystert en geplockt* (« predato, saccheggiato e spogliato » [243], *vreemt en vriendeloos* (straniera e senza amici ») [244], *schelms en schendich* (« con furbizia e ignominia ») [245], *swiert en swayt* (« gira e barcolla ») [246], ecc.

Come nei nessi aggettivali e verbali questa figura crea una più intima connessione tra i termini sinonimici, così esplica la stessa funzione nei costrutti composti da aggettivi e sostantivi rafforzando il rilievo della qualificazione: *strenghe straf* (« pena severa ») [247], *vriendelycke vrouwen* (« donne gentili ») [248] e *lieve liefjes* (« cari amanti ») [249].

4.1.4. *Polysyndeton.*

Anche il *polysyndeton* ha la funzione di accentuare la connessione o la distinzione di termini collegati e, come l'allitterazione, è spesso associato ad altre figure.

Nella rassegna degli effetti nocivi dell'amore elencati in *Moortje* I, 1, 33-38 è stato impiegato il tipo misto sindetico-asindetico di raggruppamento che ora accelera ora rallenta l'espressione e realizza una variazione gradevole:

---

[239] *Moortje*, I, 1, 46.

[240] *Op. cit.*, I, 1, 50.

[241] *Op. cit.*, I, 1, 59.

[242] *Op. cit.*, I, 2, 145.

[243] *Op. cit.*, I, 2, 248-249.

[244] *Op. cit.*, I, 2, 314.

[245] *Op. cit.*, I, 2, 360.

[246] *Op. cit.*, III, 1, 1198.

[247] *Op. cit.*, I, 2, 211.

[248] *Op. cit.*, I, 2, 379.

[249] *Op. cit.*, II, 3, 1129.

Al dees ghebreecken zyn voorneemlijck inde min
Als laster, quaat vermoen, bekommeringh van sin,
En rueckeloosheyt slof, *en* veel onnutte vreesen,
En sorghen, licht- gheloof, betuetering van wesen;
En achterclap, *en* haat, *en* twijffelinghen mee
En verand'ringhen van bestant, van krijch, van vree [250].

Questo elenco di difetti è già presente nell'*Eunuchus* ma in numero più ridotto:

In amore haec omnia insunt uitia: iniuriae,
Suspiciones, inimicitiae, indutiae,
Bellum, pax rursum [251].

Lo spunto dell'amplificazione del *Moortje* è già presente nella versione di Van Ghistele:

Want liefde is een onuerwinnelijck quaet
Genererende spijt / nijt / twist en haet /
Vermoeyen / ialoursheyt / tweedrachtichede /
Nu onminne / dan vrientscappe / nu twist / dan vrede / [252].

Solo Bredero applica all'elenco sistematicamente la figura del *polysyndeton*.

Se il nesso asindetico ha la funzione di accelerare il discorso e di generare un'impressione sintetica, il *polysyndeton* invece lo rallenta e ne mette in evidenza le singole componenti. Lo stile dell'*Eunuchus* e della traduzione di Bourlier tende all'*asyndeton* e alla rapidità di espressione, quello del *Moortje* invece al rallentamento e alla specificazione.

---

[250] *Op. cit.*, I, 1, 33-38. « All'amore appartengono in particolare tutti questi difetti: / Calunnie, sospetti, preoccupazioni / E incoscienza sciatta e molti timori inutili, / E affanni, credulità, un'aria confusa, / E maldicenze e odi e anche incertezze, / E continui cambiamenti di tregua, di guerra, di pace ».

[251] *Eun.* I, 1, 59-61. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 57: « iniures, soubçons, inimitiez, treues, guerre, derechef paix ».

[252] C. VAN GHISTELE, *op. cit.* I, 1. « Perché l'amore è un male invincibile / che genera dispiaceri, livori, liti e odi / sospetti, gelosie, discordie / ora dissensi, poi amicizia, ora contrasti, poi pace ».

Le rispettive caratteristiche stilistiche emergono chiare da un confronto dell'ultima parte del I atto in cui Fedria/Ritsart scongiura Taide/Moyaal di non dimenticarlo quando ella sarà in compagnia del rivale Trasone/Roemert. L'originale latino dà alla implorazione la forma dell'*enumeratio* asindetica con *isocolon* continuato, antitesi ed elaborazione sinonimica:

Cum milite isto praesens absens ut sies;
Dies noctesque me ames; me desideres,
Me somnies, me expectes, de me cogites,
Me speres, me te oblectes, mecum tota sis [253].

Nella versione di Bourlier il brano risulta arricchito dalla *repetitio* della congiunzione *que*:

Moy que ie veux? *Qu*'estant presente de corps auec ce facheux souldat, vous en soyez absente de cueur et affection: *que* vous m'aymiez iours et nuitz: *que* vous me souhaittiez et desiriez: *que* vous me songiez: *que* vous m'attendiez: *que* vous pensiez en moy: *que* vous m'esperiez: *que* vous vous reiouissiez en moy: *que* vous soiez toute auec moy: finalement faite *que* vous soyez mon cueur, puis *que* ie suis le vostre [254].

La linearità del discorso enumerativo è stata spezzata da Van Ghistele il quale ne ha eliminato l'*isocolon* sostituendolo con ingombranti costruzioni participiali e proposizioni incidentali e riducendo l'espressione poetica ad un livello prosastico, nonostante la presenza della rima:

(So begheer ic dan ...) dat ghi u present // veyst
En dat ghi altoos om mi absent // peyst /
Om mi wenschende bi daghe / bi nachte /
Weer ghi slaept / oft waect / dat ic in u ghedachte
Altoos bliue / wt puerder liefden reene /
Stellende u hope in mi alleene
En u solaes en uwen troost [255].

---

[253] *Eun.* I, 2, 192-195.

[254] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 61-62.

[255] C. VAN GHISTELE, *op. cit.* I, 2. « (Io ora desidero ...) che vi fingiate presente / E che pensiate sempre a me, assente, / Desideran-

Bredero invece non solo rispetta la veste retorica dell'originale, ma l'amplifica con l'impiego del *polysyndeton*, di *epitheta ornantia* e della *synonymia*:

Ick weet niet dat ick nu yet sonders meer begeer
Dan dat, als ghy sult zyn den *korsel en weersoordich*
En gemelycken bloedt, met 't lichaam tegenwoordich:
Dat ghy dan met u hart afkeerich van hem scheydt,
En kompt by my op 'tlandt met u genegentheydt.
Siet dat ghy my bemindt by daghen en by nachten,
En dat ghy my begeerdt, *en* wenscht in u gedachten,
En dat ghy in my hoopt, *en* u in my verblydt,
En dat ghy over al in myn by-wesen zyt [256].

Analoga è la soluzione stilistica in un brano del II atto in cui Parmenone/Koenraat prospetta a Cherea/Writsart, con una *enumeratio*, le gioie dell'amore con Panfila/Katryntje in casa di Taide/Moyaal. L'originale latino le elenca con una costruzione asindetica che è stata conservata fedelmente nella versione di Bourlier. La *enumeratio* consiste in una catena di specificazioni preceduta dal concetto collettivo e culminante in una *gradatio* o *climax* di cinque termini:

Tu illis fruare commodis quibus tu illum dicebas modo:
Cibum una capias, adsis, tangas, ludas, propter dormias [257].

Nella versione di Van Ghistele il rapporto tra concetto collettivo ed enumerazione specificante si è offuscato per

domi giorno e notte, / Sia che dormiate sia che vegliate che io resti sempre presente / Nei vostri pensieri per puro amore, / Ponendo la vostra speranza / E il vostro conforto e la vostra consolazione in me solo ».

[256] *Moortje* I, 2, 418-426. « Non so di desiderare ora nient'altro / Se non che voi, quando sarete presente col corpo da quello sciocco stizzoso e burbero, / Sarete separata da lui nel cuore / E che verrete da me in campagna col vostro affetto, / Badate di amarmi giorno e notte / E di desiderarmi e di pensarmi con struggimento / E di sperare in me e di rallegrarvi in me ».

[257] *Eun.*, II, 3, 372-373. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, 71: « Que vous iouissez de ces commodités-la, desquelles vous disiez maintenant qu'iceluy iouyroit, scauoir est, que vous preniez vostre refection ensemble, luy soiez aupres, la touchiez, iouiez ensemble e dormiez aupres d'elle ».

l'amplificazione del concetto collettivo mediante sinonimi, mentre la *gradatio* si è dissolta per la sostituzione della catena asindetica con coppie sinonimiche e per l'indebolimento dell'acme:

Dan soudy ghebruycken naer uwen lust // ghy
Alsulck solaes / soeticheyt / en iolijt
In Eunuchus plaetse: en sonder verwijt
Met haer eten / en drincken / tocken en spelen /
Jae en bislapen sonder veruelen [258].

Solo Bredero riesce a trasformare la battuta in una esclamazione lirica che amplifica qualitativamente e quantitativamente l'originale. L'introduzione del *polysyndeton*, tuttavia, che mette sullo stesso piano i termini della catena ascendente, nonché l'eliminazione di alcuni termini e l'aggiunta di altri di valore sinonimico ne aboliscono la *gradatio* ponendoli su un piano di equivalenza come manifestazioni di una medesima *voluptas*:

O wat ghelegentheyt sich voor u mercken laat;
Ghy sult dan vryelijck daar moghen met haar spelen,
En *st*ormen, en kussen, en *st*oeyen, *str*oocken, *str*eelen,
En slapen neffens haar, van niemant niet bekent [259].

La compresenza del *polysyndeton* e dell'*allitteratio* in una serie di aggettivi semanticamente afffini si riscontra anche in un episodio del IV atto, aggiunto dal poeta olandese, che descrive i poveri di Amsterdam come *oudt en doof en slap en sieck en suchtich* (« vecchi e sordi e deboli e malati e infermi ») [260].

[258] C. van Ghistele, *op. cit.* II, 3. « Allora godreste secondo il vostro piacere / Tutti quei sollazzi, dolcezze e baldorie / Al posto di Eunuco e senza biasimo / Mangereste e berreste con lei, la tocchereste e giochereste, / Addirittura dormireste con lei senza disturbo ».

[259] *Moortje* II, 3, 1103-1106. « Oh, che occasione si presenta a voi: / Potrete allora giocare liberamente con lei / ruzzare e baciare e scherzare, toccare, carezzare / E dormirle accanto, senza essere riconosciuto da nessuno ».

[260] *Op. cit.*, IV, 5, 2042.

L'importanza e la notorietà del *polysyndeton* consacrate da una lunga tradizione retorica risultano anche dalla sua presenza tra gli *schemata verborum* di Spiegel, che lo definisce come figura che « con molte congiunzioni svolge un enunciato »[261].

4.1.5. *Asyndeton.*

Insieme al *polysyndeton* Spiegel tratta anche la figura contraria, l'*asyndeton* o *dissolutio*, figura « che collega molti termini senza congiunzioni »[262]. Nella triplice divisione della tipologia stilistica classica questa figura è assegnata al *genus sublime*, in quanto persegue l'intento di commuovere[263].

Un esempio tipico di questo intento è *Moortje* III, 5, 1680, che con una *gradatio* asindetica esprime al contempo la rapidità dell'azione descritta e la sua gravità, mentre esprime subito una situazione statica con un collegamento sindetico:

> Ick rees, ick gingh, ick sagh, sy lach en was beschoten[264].

Il brano continua con la narrazione di due momenti meno rapidi dell'azione e perciò presentati con *synonymia* e *polysyndeton*:

> Ick keeck eens rondt en om, en heb de deur gesloten,
> gegrendelt en gehaackt opt aldervaste toe[265].

---

[261] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202: « Verkopling zal een sprueck met veel leden uytleggen ».

[262] *Ibid.*, l.c.: « Ontkopling zonder lid veel woorden t'samen past ».

[263] H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 262.

[264] « Mi alzai, mi mossi, vidi, lei era sdraiata e stava sonnecchiando ».

[265] *Moortje* III, 5, 1691-1692. « Mi guardai intorno e ho chiuso ermeticamente la porta con chiavistello e gancio ».

Non solo nelle narrazioni, ma anche nelle descrizioni l'*asyndeton* è una figura ricorrente, spesso abbinata con altre figure come la *synonymia*, la *repetitio* e l'*allitteratio*. La troviamo nella terza scena del V atto dove la nutrice Sophrona/Geertruy descrive lo svolgimento di una festa di San Nicola (6 dicembre), tradizionale e popolarissima ricorrenza religiosa, festeggiata allora come oggi dalle famiglie olandesi con doni ai bambini. Anche in questo caso la figura conferisce rapidità alla descrizione e funge da compenso alla sua lunghezza:

> Ick heb jou Ouwers seer te bedancken.
> Asset Sinter Klaes was, so setten myn suen tot jouwent de schoen,
> Wat pleger jou moer Griet Jans daar en hielle hoope goet in te doen,
> Hielle peper-huysjes met suycker-erretten, met kabbeljaus ooghen, en kapittel-stocken.
> Dat pleech onse Arent voor klock-spijs, met huydt en met hayr in te schocken,
> Noch kreeg hy een kolf van Klaasje Buytenaer songder quast, en songder schuer,
> Met een walbarcken warp-tol, met een staele pen, en een plaatje daer vuer,
> Mit een groot Embder, en een Euangely met een schrijfboeck van fijn kapitoorye,
> Met een nuwt school-bort, met een kategismus, en met de moye stoorien
> Van Fortunates Buersje, van Blancefluer, van Amadis de Gauwelen,
> Wat onse jongen en kont niet uytstameren so vuel had hy te wauwelen
> An sen vygen, ansen nueten, ansen bockedeflensjes, en sulck gebras[266]

---

[266] *Op. cit.*, V, 3, 2636-2647. « Sono molto obbligata ai tuoi genitori. / Quando era San Nicola, mio figlio metteva la sua scarpa presso il camino dei tuoi, / Quante cose ci metteva dentro tua madre Griet Jans: / Cartocci pieni di chicche, di confetti, zuccherini e bastoncini zuccherati. / Il nostro Arent divorava tutto quanto interamente come leccornia / Gli regalavano una mazza di Klaasje Buytenaer senza nodo e senza spacco, / Con una trottola di legno di betulla dalla punta d'acciaio ed un'illustrazione attaccata, / Con un gran abbecedario di Emden e un Vangelo con un quaderno dalla copertina fine, / Con una lavagna nuova, con un catechismo e con le belle storie / della Borsa di Fortunato, Biancofiore, di Amadigi di

Dai casi citati di *polysyndeton* e *asyndeton* si può senza altro concludere che il loro impiego corrisponde alle loro funzioni, quelle di rallentare e accelerare la narrazione/descrizione. Appare invece irrilevante nel *Moortje* l'assegnazione tradizionale dell'*asyndeton* allo stile sublime.

4.2. *Figure di parola amplificanti.*

Nella trattazione della *elocutio rhetorica* Spiegel non ha condotto fino in fondo la distinzione tra figure di parola e figure di pensiero per l'interferenza dell'opposizione tra figure puramente esornative e figure amplificanti. Questa opposizione è indicata con i termini nederlandesi *cieraat/ciersel* (« ornamento ») e *ryckheyd* (« ricchezza »)[267]. Di queste due categorie superiori fanno parte sia figure di parola sia figure di pensiero. Per ragioni di aderenza al contesto storico-ideologico, mi sembra corretto rispettare lo schematismo di Spiegel nella mia analisi, anziché sostituirlo con una classificazione derivata dalla retorica classica o da sistemazioni moderne. Faccio pertanto seguire alle figure di parola esornative quelle amplificanti per terminare con un'analisi delle figure di pensiero sia esornative sia amplificanti.

Come le altre figure della ripetizione anche le figure amplificanti appaiono prevalentemente nelle parti narrative e descrittive in cui, oltre alla loro funzione decorativa, va ribadita quella prosodica nel contesto del verso alessandrino.

4.2.1. *Synonymia.*

Tra le figure amplificanti adoperate nel *Moortje* il primo posto spetta alla *synonymia*, che appare così spesso da costituire il tratto distintivo dello stile dell'autore olande-

Gaula, / Quanta roba, il nostro ragazzo non riusciva a raccontarlo, tanto aveva da sgranocchiare / Di fichi, di noci, di frittelle di grano saraceno e ghiottonerie simili ».

[267] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, pp. 202 e 204.

se, ed in particolare del suo modo di amplificare l'espressione. Anche Spiegel ha dato a questa figura un posto di rilievo tra le *amplificationis exornationes* definendola figura che « esprime un significato già enunciato con altri termini »[268]. Nell'*Eunuchus* la *synonymia* non manca ma vi ha un rilievo assai minore[269].

Nel *Moortje* essa appare sia isolata sia abbinata con altre figure affini quali l'*interpretatio*, l'*enumeratio* e l'*epitheton* e la sua frequenza conferma l'importanza dell'amplificazione come procedimento stilistico distintivo dell'opera. Tra le sue funzioni, soprattutto nei dialoghi, va sottolineata quella di esprimere valutazioni elogiative o dispregiative.

Per quanto riguarda le parti del discorso interessate, essa è stata applicata prevalentemente ai sostantivi, agli aggettivi e alle forme verbali. Lo spunto dell'amplificazione è spesso contenuto già nell'*Eunuchus* ed è proprio dal confronto con questo testo e la sua traduzione francese che risalta lo scarto stilistico dell'opera olandese.

Così in Moortje I, 1, 82 la coppia sinonimica *swaricheydt/groote droefenis* (« difficoltà/gran dolore ») corrisponde al concetto semplice *molestiae* dell'*Eunuchus*[270], mentre la successiva qualifica negativa del carattere di Taide, *nostri fundi calamitas*[271], è stata resa con la coppia *die pest en het verderf* (« la peste e la rovina »)[272].

La ridondanza dell'espressione appare spesso gratuita al gusto moderno quando non corrisponde ad una chiara necessità espressiva e funge da mero strumento decorativo. La frequenza della figura può diventare prolissità e generare noia quando non è sufficientemente controbilanciata da variazioni. Ciò succede quando la sinonimia è ripetuta sen-

[268] *Op. cit.*, p. 204: « Lijck-woord beelt d'eerste zin met ander woorden uyt ».

[269] Cfr. *Eun.*, I, 2, 147: « restituam ac reddam »; IV, 6, 746: « Reddere ac restituere ».

[270] *Op. cit.*, I, 1, 77.

[271] *Op. cit.*, I, 1, 79.

[272] *Moortje*, I, 1, 85.

za necessità espressiva come in *Moortje* I, 1, 55-56 dove la sinonimia tra *goet en billich* (« buono e giusto ») e tra *krachteloos en ijl* (« inefficace e vano ») non ha nulla di sorprendente. La gratuità decorativa risulta frequente nelle parti descrittive, mentre nelle parti dialogate la sinonimia corrisponde spesso ad una necessità espressiva più marcata.

Laddove l'originale latino appare rapido e succinto per l'uso di termini semplici, nel *Moortje* la sinonimia realizza a volte sfumature emotive felici. In *Moortje* I, 2, 27 ad. es. i sinonimi esprimono con maggiore efficacia che non il testo latino l'incertezza e l'esitazione di Taide/Moyaal: *Ach arme! ick helas! ick ducht, dits al myn vreesen* (« Povera me! io, purtroppo! temo, quest'è tutta la mia paura »). Infatti, la sospensione realizzata dalla sinonimia è assente nel semplice *vereor ne* dell'*Eunuchus* [273].

Anche l'associazione di questa figura a quella dell'*interrogatio* può avere un effetto patetico apprezzabile. In *Moortje* I, 2, 96-98 la successione di domande sinonimiche, che in parte corrisponde al testo originale, in parte ne è un'amplificazione, ha il chiaro effetto di aumentare l'insistenza:

> Hoe blijfdy nu soo staan? hoe gady niet na binnen?
> En krijch ick goeden dach? noch die ghewone kus?
> En spreeckt gy niet een woordt? wel lief! hoe swijchdy dus? [274]

Anche nell'esclamazione la sinonimia è molto adatta ad accrescere l'intensità espressiva come in *Moortje* I, 2, 233 dove Ritsart esprime così il proprio sdegno sull'istituto della schiavitù:

[273] *Eun.*, I, 2, 81. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 58: « ie crains que ».

[274] « Perché resti fermo là? Perché non entri? / Perché non mi saluti né mi dai il consueto bacio? / Perché non dici una parola? Su, caro! Perché stai così zitto? » Cfr. *Eun.* I, 2, 87: « Quid hic stabas? Cur non recta intro ibas? » - J. Bourlier, *op. cit.*, p. 58: « Pourquoy arrestiez-vous icy? pourquoy n'entriez vous tout droit? ». La versione di Van Ghistele ha appiattito l'espressione patetica, abolendo la doppia interrogazione: « Sijt ghi ditte die ick daer sach staen? / Coemt stoutelijck inne ». (' Siete voi che ho visto fermo lì? / Fatevi coraggio ed entrate ').

> Onmenschelyck ghebruyck! Godloose schelmery!
> Datmen de menschen vent, tot paartsche slaverny! [275]

Associata all'*alliteratio* la *synonymia* consegue a volte effetti felici di intensificazione semantica. In *Moortje* I, 2, 248-249 l'idea del saccheggio è formulata con eloquenza dalla triade sinonimica allitterante *gheplondert, gepluystert, en geplockt* (« predato, saccheggiato e spogliato » - cfr. 4.1.3.).

Una *synonymia* allitterante molto efficace in *Moortje* II, 2, 759-760 deriva dalla traduzione erronea di Bourlier dell'espressione latina *nimirum homines frigent* (« evidentemente questa gente è in rotta ») [276]. Bourlier interpretò il verbo *frigere* non in senso traslato ma in senso proprio e tradusse: *certainement les gens ont icy bien froid* [277]. L'espressione figura in un commento di Gnatone alla titubanza di Parmenone che esita ad entrare nella casa di Taide, atteggiamento attribuito da Gnatone a freddezza di rapporti. L'errore di traduzione di Bourlier fornisce a Bredero l'occasione per trasformare la beffa del parassita in una scena realistica in cui Parmenone/Koenraat appare come un morto di freddo:

> Hy sterreft schier van kouw, hy schijnt wel seer verkluemt,
> Verkonckelt in zyn blaas, en knoffelt met zyn handen [278].

L'evidenza descrittiva della *synonymia* può essere potenziata dall'uso di termini pieni di colore attinti al dialetto di Amsterdam e inseriti abilmente nella *koinè* dell'epoca. Tipico è *Moortje* III, 2, 1339-1343 dove Koenraat davanti a Roemert descrive l'amico Ritsart come l'esatto contrario del *miles gloriosus*:

> Hy roemt sick nimmer van zijn stoute vechtery!
> Hy soeckt gheen yd'le eer, ghelijcken veel groot-spreeckers,

[275] « Uso inumano! Empia furfanteria! / Quella di vendere persone umane come cavalli ».

[276] *Eun.* II, 2, 268.

[277] J. Bourlier, *op. cit.*, p. 66.

[278] *Moortje* II, 2, 759-760. « Egli muore quasi di freddo, sembra proprio molto intirizzito, / sofferente di difficoltà urinarie e si strofina le mani ».

Dat niet dan Guyllen zijn, en Blaffers, en Wint-breeckers,
Die brommen met haar schandt, en toogen borst en hooft,
Waer sy gheteeckent zijn, ghehouwen en ghekloof[278a].

Lo spunto di questa amplificazione è *Eunuchus* III, 2, 482-483 che contiene soltanto questa breve caratterizzazione:

Neque pugnas narrat neque cicatrices suas
Ostentat.

Bourlier nella sua versione già introduce una lieve amplificazione:

Et si ne racconte point ses batailles, ny ne monstre point *par ostentation et vaine gloire ses cicatrices* et *marques des plaies qu'il a receiies*[279].

Maggiormente sviluppata è l'amplificazione del passaggio nella versione di Van Ghistele che, anche se più breve e priva del colore dialettale, ha tratti in comune con quella di Bredero:

Hi en beroemt hem van gheen vechterye /
Hi en wilt den waechhalsen niet ghelijcken
Die *houwen en keruen* / en wonden laten blijcken
Ouer haer lichaem[280].

L'uso di dialettalismi in un contesto fortemente retorico è uno dei contrassegni più tipici della poesia di Bredero ed è indice delle spinte culturali contrastanti che hanno condizionato la sua arte. La ricerca del vocabolo dialettale, se non giova all'eleganza dell'espressione si giustifica sul piano della teoria retorica soltanto col culto della *descriptio/*

[278a] « Egli non si vanta mai dei suoi combattimenti audaci! / Egli non cerca onori vani, come molti millantatori, / Che non sono altro che codardi e fanfaroni e spaccamonti, / Che si gloriano della loro vergogna mostrando il petto e il capo, / Dove sono stati segnati, tagliati e spaccati ».

[279] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 76.

[280] C. VAN GHISTELE, *op. cit.* III, 2. « Egli non si vanta di combattimenti, / Egli non vuole rassomigliare ai rompicollo, / Che fanno vedere i tagli, le tacche e le ferite dei loro corpi ».

evidentia, che mira alla pittoricità come valore supremo della poesia. Non può sorprendere che questa tendenza divenuta maniera finisca col sacrificare le esigenze di misura ed equilibrio del gusto rinascimentale.

Tipico della tendenza di dire tutto, anche quello che volutamente è stato lasciato inespresso nell'originale latino, è un brano della quarta scena del III atto in cui Antifonte/Reynier si domanda perché Cherea/Writsart si sia dimenticato dell'appuntamento per una cena con gli amici. Nel testo latino, nella versione francese e in quella nederlandese di Van Ghistele non si fanno supposizioni sulle ragioni dell'assenza di Cherea:

Homo ipse nusquamst; neque scio quid dicam aut quid coniectem[281].

Nostre dit galant n'est nulle part: et si ne say que i'en die, ou que i'en diuine[282].

Maer niemant en heeft Cheream vernomen /
En daer en is cost / oft niet ghereet:
Een yegelijc verwondert hem; noyt slechter bescheet.
Dies ic en weet / wat ic vermoeyen / oft seggen // sal[283].

Solo Bredero ha riempito lo spazio bianco con una digressione colorita che ci mostra come l'amico s'immagini Writsart dedito agli stravizi della metropoli olandese. Reynier, dopo aver constatato con espressione dialettale che, al luogo convenuto dell'incontro, non c'è nulla *te bancken noch te bicken* (« da mangiare o da pappare »), si abbandona a supposizioni poco edificanti, formulate con dovizia di specificazioni sinonimiche in termini dialettali:

Wy wisten niet wat wy souden dencken of vermo'en:
Dan ick denck dat hy van sijn laagenoots heeft vernomen,
Datter weer een nuwt haertje of swaentjen is gekomen

[281] *Eun.* III, 4, 543.

[282] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 79.

[283] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, III, 4: « Ma nessuno ha visto Cherea / E nulla è stato preparato, cibo o altro: / Tutti si meravigliano; non c'è stata mai notizia peggiore. / Perciò non so che pensare o dire ».

Yewers in een kufje, daer hy hem by vergeet.
Daar is niet een kamer-katje, niet een stijfstertje dat hy niet en weet:
Want hy het de besteesters, en rofsters, en koppelsters op sijn hant,
So datter niet een nuw snofje komt van oosten of van Brabant,
Of hy heefter sijn Kouranct of[284].

4.2.2. *Incrementum.*

La *synonymia* semplice che serve a sottolineare con maggiore o minore insistenza il valore semantico del primo termine della serie o a intensificare il contenuto emotivo dell'espressione può essere ulteriormente rafforzata della figura amplificante dell'*incrementum* che, secondo la definizione di Spiegel, « fa salire l'espressione per gradi fino al punto culminante »[285]. Qualche volta questa figura è presente già nell'originale latino, ma più spesso risulta aggiunta dall'autore olandese.

Un caso di corrispondenza dell'espressione retorica è *Eun.* II, 2, 236 che contiene le figure della *synonymia*, dell'*incrementum* e dell'*allitteratio*:

Video sentum squalidum aegrum, pannis annisque obsitum[286].

Van Ghistele nella sua versione ha rispettato la forma retorica dell'originale e ha saputo trovare, questa volta, una formulazione efficace:

[284] *Moortje* III, 4, 1515-1522. « Non sapevamo che cosa pensare o supporre: / Poi ho pensato che egli avesse appreso dai suoi compagni bevitori, / Che fosse arrivata un'altra sgualdrinella o bagascia / In un casino da qualche parte, dove dimentica se stesso. / Non c'è donnina allegra o falena che egli non conosca: / Perché egli ha dalla sua le ruffiane e le tenutarie e le mezzane, / Di modo che non arrivano nuove leve dall'est o dal Brabante / Senza che egli ne abbia notizia ».

[285] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 205: « Trapsprueck zal t'naaste woord klimmende weer belijden ».

[286] Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 64: Je le vois hideux, sale, tout malade, semé et chargé de haillons, et chargé d'ans.

De cleederen hinghen hem verscheurt aen dlijf:
Oudt / cranck / en impotent (...)[287].

Anche Bredero rispetta l'*incrementum* dell'originale ma solo fino ad un certo punto. L'acme dell'*incrementum* nel testo originale sintetizza i due aspetti della miseria, cioè povertà e infermità, mentre nel *Moortje* risulta ridotta al solo aspetto della miseria materiale. L'amplificazione, indebolita sul piano verticale, è stata rafforzata sul piano orizzontale con l'aggiunta di due sinonimi:

Ick sach hem an, hy stont en was beroydt en pover,
Ellendigh, jichtigh, kranck, en had noch om, noch over[288].

Generalmente l'originale latino è più sobrio del *Moortje* nell'impiego di figure retoriche. L'introduzione di figure retoriche nel testo opera una radicale trasformazione stilistica che conferisce al testo una maggiore pateticità, un maggiore realismo e una pienezza d'espressione.

Questa trasformazione non sempre è in linea con il carattere originale del testo, soprattutto quando le figure introdotte non trovano una base nel testo latino. In *Eun.*, I, 1, 70-73 il colore prevalente è quello dell'antitesi e dell'opposizione paradossale:

O indignum facinus! Nunc ego
Et illam scelestam esse et me miserum sentio[289].

Amplificando questo brano in senso orizzontale, Bredero ha sostituito l'asprezza patetica dell'originale con un'abbondanza d'espressione che è piuttosto indice di uno stato d'animo malinconico e di preoccupazioni morali:

Die schandelycke *treck*, *'t bedroch*, en *schelmerijen*

[287] C. VAN GHISTELE, *op. cit.* II, 2: « I vestiti gli pendevano addosso come stracci: / vecchio, malato ed impotente (...).

[288] *Moortje* II, 2, 597-598. « Lo guardai, stava lì povero e spelato, / Misero, gottoso, malato, senza avere né arte né parte ».

[289] Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 58: O cas vilain et deshoneste! or primes ie sens et qu'elle est mechante, et que ie suis miserable.

Dat werdt ick nu ghewaar, maar meest myn sotternyen,
En 't wonderlyck verraadt [290].

Il cambiamento di registro più tipico dell'amplificazione è quello dal discorso referenziale a quello poetico-retorico. Nel narrare il proprio passato a Fedria Taide, nell'*Eunuco*, non si discosta dal registro referenziale e dal tono pacato:

te interea loci
Cognoui; tute scis postilla quam intumum
Habeam te et mea consilia ut tibi credam omnia [291].

Bredero sviluppò gli spunti obiettivi di questo racconto nelle direzioni del descrittivismo e della pateticità, realizzando così il procedimento amplificativo nella sua pienezza orizzontale e verticale. I due aspetti dell'amplificazione s'incontrano nell'*incrementum*, che dispone gli elementi della descrizione su una linea di intensità ascendente:

't Sint viel u oogh op myn, ghy quaamt by my *verkeeren*,
En *trockt myn hart en sin, ick mocht u niet ontbeeren*,
(...)
Ghy waart alleen *myn raat, myn hulp, myn huel, myn heyl* [292].

La stessa differenza tra racconto obiettivo e racconto patetico caratterizza anche la relazione di Pizia/Angeniet sui maltrattamenti cui Cherea/Writsart ha sottoposto Panfila/Katryntje:

Quin etiam insuper scelus, postquam ludificatust uirginem
Vestem omnem miserae discidit, tum ipsam capillo conscidit [293].

[290] *Moortje* I, 1, 67-69. « Quel tiro scandaloso, l'inganno e le furfanterie, / Me ne sono accorto solo ora, ma più di tutto riconosco le mie follie / E lo strano tradimento ».

[291] *Eun.* I, 2, 126-128. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 59: « Ce pendant ie vous ay coneu, vous mesme sçauez combien non plus priué et familier depuis ce tems-la ie vous tiens: et comment ie vous fie tous mes conseilz ».

[292] *Moortje* I, 2, 167-168; 173. « Da allora voi avete posto l'occhio su di me, siete venuto a stare con me, / E avete attirato il mio cuore e i miei sensi, non potevo fare a meno di voi, / (...) Voi solo eravate il mio consiglio, il mio aiuto, il mio soccorso, la mia salvezza ».

[293] *Eun.* IV, 3, 645-646. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 85: Mais

Bredero ha elaborato questo racconto con la figura di pensiero della *comparatio* che realizza un progressivo superamento di un grado già alto. Il primo membro della *comparatio* ha la forma della *reticentia* o *aposiopesi* e viene interrotto da un'esclamazione; il secondo membro è composto di sinonimi con *epitheta* che realizzano un *incrementum* allitterante ed è seguito da un secondo *incrementum* assai realistico:

Hadt hy noch maar geblust
Syn moetwillighe wil, en eer-vergheten lust:
Maar wat; hy heeft daar toe de Magets kleedt gheschonden,
Gesletert en geschuert, en om zyn handt ghewonden
De tuyten van haar hooft, en trockse by den haar
Langes de harde vloer, en lietse legghen daar [294].

La versione di Van Ghistele al confronto risulta assai piatta perché, parafrasando il testo latino ne sopprime i pregi letterari (*brevitas* e *annominatio*):

Want bouendien / nae dat hi die maecht // och / Aldus
Schoffierde / so heeft hy onversaecht // noch /
De cleeren haer so deerlijc van den liue ghescuert /
En haer soe onmanierlijc met den hare ghesluert
Soe dat die maecht iammerlijc is gheschent nu [295].

Rispetto al modo di amplificare di Bredero che è intensivo la maniera di Van Ghistele appare espansiva sul solo

en outre encore, le meschant, apres qu'il a abusé la pouure fille, il luy a deschiré miserablement et cruellement tout son vestement: d'auantage il l'a tirée elle mesme par les cheueux tellement qu'il les luy a coupez en pieces.

[294] *Moortje* IV, 3, 1804-1809. « Se egli avesse solamente soddisfatto / La sua voglia petulante e la sua infame passione: / Macché! inoltre ha lacerato e stracciato il vestito della ragazza / E attorcigliato attorno alle sue mani / Le treccie di lei e l'ha trascinata per i capelli / Per il pavimento duro e poi l'ha abbandonata ».

[295] C. VAN GHISTELE, *op. cit.* IV, 3, « Perché, ahimè, dopo aver violentato la ragazza in quel modo, / Impavido, le ha strappato di dosso il vestito in modo da far pietà / E l'ha trascinata così brutalmente per i capelli / Che la ragazza ora è mal conciata ».

piano orizzontale. Le sue amplificazioni sono orizzontali e non contribuiscono ad intensificare l'effetto emotivo dell'espressione.

4.2.3. *Antitheton.*

Una delle principali figure per realizzare l'*amplificatio* è l'*antitheton* o *contentio*, l'opposto della *synonymia*. Come quest'ultima, intensifica l'espressione di un concetto contrapponendolo al suo contrario. Figura antichissima, sorta con Gorgia agli albori della retorica greca, godeva grande favore anche nella letteratura manieristica. Tipica dell'*ornatus difficilis*, era considerata meno adatta alla commedia. Perciò non sorprende riscontrarla nel *Moortje* con frequenza assai minore rispetto alla *synonymia*. Nel solco della tradizione retorica Spiegel colloca questa figura tra i mezzi dell'amplificazione e osserva al riguardo: « La *contentio* possiede la capacità di amplificare il discorso con la contrapposizione »[296].

La figura fa già parte degli stilemi dell'*Eunuchus* ed è passata anche nel *Moortje*. In *Eun.* I, 1, 61-62 si trova associata, come gioco di parole, all'*annominatio* (*incerta-certa*) ed è seguita da un ossimoro (*cum ratione insanias*):

> *incerta* haec si tu postules
> Ratione *certa* facere, nihilo plus agas
> Quam si des operam ut *cum ratione insanias*[297].

Queste figure retoriche sono state conservate da Bourlier nel loro valore semantico e nella loro forma, ma hanno perduto gran parte della loro efficacia stilistica a causa dell'espressione parafrastica:

> Si vous demandez par raison faire ces choses *certaines*
> qui d'elles mesmes sont *incertaines*, vous ne ferez non plus que

[296] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 205: « Strijt-reen uyt teghenstelling kan t' vertoogh vermeeren ».
[297] *Eun.* I, 1, 61-62.

> si vous mettiez peine qu'*auec raison vous fussiez insensé et* furieux[298].

Nella versione di Van Ghistele è stato sacrificato l'*antitheton*, mentre l'ossimoro è stato amplificato e trasformato in *antitheton*:

> En wildy ghi u dan sulcx onderwinden?
> En sinneloos daer teghen in binden?
> This al verloren arbeyt / ghi slacht den dwazen
> Oft den ghenen die wtsinnich rasen
> En nochtans redene willen ghebruycken[299].

Bredero, pur conservando l'*antitheton*, anzi sdoppiandolo, appiattisce l'arguzia terenziana in un'esortazione moralistica e, abolendo l'ossimoro, dissolve lo stesso tessuto semantico e sintattico del brano:

> Beseylt dan op 't kompas vande beslepe reden
> Eens een'ge sekerheyt, in des'onsekerheden,
> Vergheefs is al u moeyt, al woeldy noch soo hart,
> Ghy vindt noch rust, noch vree, maer eyndeloose smart[300].

L'*antitheton* si presta ad esprimere contenuti paradossali, come in *Eun.*, II, 2, 243 che contiene due antitesi paradossali:

> Omnia habeo, necque quicquam habeo; nihil cum est,
> nihil defit tamen[301].

[298] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 57.
[299] C. VAN GHISTELE, *op. ct.* I, 1. « E allora tu vorresti ardire cose simili / E senza senso contrariarle? / È tutta fatica sprecata: rassomigliate ai pazzi / O a coloro che delirano come forsennati E che tuttavia vogliono usare la ragione ».
[300] *Moortje* I, 1, 39-42. « Perseguite allora colla bussola della mente acuta / Qualche sicurezza in questo mare d'insicurezze / Vana è ogni vostra fatica, per quanto vi agitiate, / Non troverete né riposo né pace, ma infiniti dolori ».
[301] Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 65: I'ay tout et si n'ay rien encores que ie naye rien, toutes-fois rien ne me defaut.

Questa volta la trasposizione del *Moortje* è riuscita meglio. Non solo è stato conservato l'*antitheton*, ma è stato arricchito di un *isocolon* con *repetitio* (ripetizione del pronome personale *ick* per quattro volte) e *polyptoton* (*had-heb*) e possiede una notevole densità espressiva, essendo il gioco di parole tutto concentrato sul verbo *hebben* (« avere ») e sui suoi complementi:

Ick had niet als ick quam, het was al door de keel,
Ick heb niet, en ick heb al evenwel noch veel:
Vermits my niets ghebreeckt [302].

La versione di Van Ghistele al confronto risulta molto meno elegante: è andato perduto il bisticcio, mentre la doppia antitesi è stata ridotta a un'antitesi semplice, la quale inoltre ha perduto la sua efficacia lapidaria per l'aggiunta di un complemento causale:

Mien gebreeck niet / nochtans ben ick quijt // oock
Alle mijn goet / door onmanierlijck rauot [303]

Anche quando Bredero si discosta dalla particolare forma stilistica del suo modello, è costante il suo impegno di salvaguardarne il livello stilistico globale. Anziché ricorrere ad una interpretazione banalizzante, pur di conservare una equivalenza semantica, egli attua il proprio ideale di libertà poetica trasponendo determinati stilemi di grande efficacia dell'originale in altri di pregio non inferiore o anche superiore.

Particolarmente felice sembra la sostituzione di una triade di anafore con un'altra triade di antitesi nel discorso in cui Taide/Moyaal incoraggia Chremes/Frederyck a non dar passo a Trasone/Roemert:

Immo hoc cogitato: quicum res tibi est, peregrinus est,

[302] *Moortje* II, 2, 619-621 « Non avevo nulla quando sono arrivato, avevo mangiato tutto, / Non ho nulla, eppure ho molto: / Poiché non mi manca nulla.

[303] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, II, 2. « Non mi manca nulla, eppure ho perduto / Tutti i miei beni per colpa dei miei smodati stravizi ».

Minus potens quam tu, minus notus, minus amicorum hic habens [304].

Con fine intuito Bredero è riuscito a sfruttare le potenzialità stilistiche di questo brano e ad amplificarlo senza alterarne il senso. La sua versione è basata su quattro antitesi:

Hy is een vremdelingh, ghy bent een burghers kint,
Hy is hier niet geacht, ghy syt hier seer bemint,
Hy is nieuwers ghesien, u groeten arm en rijcken,
En uwe macht en is by hem niet te ghelijcken [305].

Van Ghistele, nel rendere questo passaggio, ha rinunciato a ogni figura retorica fermandosi ad un livello di prosa rimata:

Inden eersten this een vreemt man / hier als donvrye
En dan niet soe machtig van goede als ghye
En daertoe hier inde stadt heel onbekint
Sonder vrienden / niet seere bemint [306].

4.2.4. *Interpretatio.*

Se la *synonymia* esprime la ripetizione del concetto di una singola parola, la figura analoga della *interpretatio* o *continuatio* ripete l'idea di gruppi di parole [307]. Anche questa figura viene trattata da Spiegel tra le figure dell'amplificazione come uno dei mezzi per imprimere meglio un concetto

[304] *Eun.* IV, 6, 759-760. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 91: Mais bien pensez cecy, celui auec qui vous auez afaire est estranger, moins puissant que vous, moins coneu, aiant moins d'amis.

[305] *Moortje* IV, 6, 2158-2161. « Egli è uno straniero, voi siete un figlio di cittadini, / Egli non è stimato qui, voi qui siete molto amato, / Egli non è guardato in faccia da nessuno, vi salutano poveri e ricchi, / E il suo potere non si può misurare col vostro ».

[306] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, IV, 6. « Prima di tutto egli è uno straniero che non vive qui come libero cittadino / E poi non è così ricco di beni come voi / E inoltre è del tutto sconosciuto qui in città / Senza amici e non molto amato ».

[307] H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 188.

nell'uditorio [308]. Insieme alla *synonymia* la *interpretatio* è una delle figure più ricorrenti del *Moortje*. D'altronde, non mancano i casi in cui le due figure s'intrecciano, come in *Moortje* V, 4, 2771-2778, dove in vari modi viene espresso ed illustrato il concetto di gozzoviglia. La rappresentazione viene ulteriormente ravvivata da una *descriptio*:

't Is wel een groot geluck voor dese Jongelingh,
Dat hy so buyten scha gesien heeft alle dingh:
Wat datter ommegaat int leven vande Snollen,
Die gulsich brassen als sy zyn by milde Pollen,
Sy schossche, sy brosse, sy slempen, dempen vry,
Sy slocken en slinden de soetste leckerny,
En vliegen ongeschickt en hongerich an 't schocken,
En duwen duer de keel wel sulcke groote brocken [309].

I punti più adatti all'inserimento di questa figura sono quelli in cui la *narratio* o il dialogo cede il posto alla rappresentazione dettagliata e in cui conviene registrare gli aspetti vari di persone e cose per rilevarne in particolare l'importanza, la gravità o la pateticità.

Già nelle prime battute della commedia olandese, nell'esortazione rivolta da Koenraat a Ritsart, incontriamo una *interpretatio* del concetto di disciplina. In questo passo la figura, che manca nell'originale latino, ha conservato il proprio carattere di chiarimento semantico muovendosi dall'astratto al concreto:

't Is u oock 't best myn Heer
Dat ghy de gayle tocht des herten gaet in houwen,
En gheefdy gheen ghehoor der looser lichter vrouwen,
Ghy wert u selven voocht [310].

[308] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 204.

[309] *Moortje* V, 4, 2771-2778. « È stata proprio una grande fortuna per questo giovane, / Di aver potuto vedere tutte le cose: / Quello che passa nelle vite delle bagasce, / Che gozzovigliano golosamente quando sono in compagnia dei loro ganzi generosi, / Bagordano, crapulano, straviziano e banchettano liberamente, / Ingoiano e divorano le ghiottonerie più buone, / E si precipitano, affamate e in modo indecente, / A pappare e riempiono la bocca di grossi bocconi ». Cfr. 4.1.3, p. 81.

[310] *Op. cit.*, I, 10-13, « È la cosa migliore per voi, Signor mio, / Di

Anche le conseguenze dell'indisciplina vengono poco dopo espresse con una *interpretatio*, composta di un'espressione idiomatica e di una *synonymia*:

So ist met u ghedaen! u saken gaan verloren [311].

Questa volta l'*interpretatio* ha un puntuale riscontro nell'originale latino:

actumst, ilicet,
Peristi [312].

Anche la seconda esortazione di Koenraat viene espressa con una *interpretatio*, questa volta per descrivere sentimenti di impotenza e di rabbia. Questo stato d'animo viene raffigurato nell'originale con una *sermocinatio*, figura per cui « l'oratore mette il proprio discorso sulla bocca di un'altra persona che parli in forma diretta » [313]. La violenza del sentimento viene espressa da una serie di aposiopesi:

Et quod nunc tute tecum iratus cogitas:
« Egone illam ... quae illum ... quae me ... quae non ... Sine modo!
Mori me malim! Sentiet qui uir siem! » [314]

È tipico del procedimento stilistico di Bredero che nel *Moortje* il discorso diretto è stato introdotto da un discorso indiretto, perché questo offre maggiore spazio all'amplificazione cara all'autore e che l'*aposiopesis*, essendo una figura di

frenare l'impulso lascivo del cuore, / E se non darete ascolto alle allegre donnine scaltre, / Sarete padrone di voi stesso ».

[311] *Op. cit.*, I, 1, 19. « Allora sarete spacciato! Le vostre cose saranno perdute ».

[312] *Eun.* I, 1, 54-55. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 56: C'est fait, on s'en peut bien aller, vous estes perdu ».

[313] H. Lausberg, *op. cit.*, 241.

[314] *Eun.* I, 1, 64-66. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 57: Et quant à ce que maintenant estant courroucé vous pensez en vous mesme. Moy à celle la! qui là! qui m'a! qui n'a! laisse moy faire seulement, i'aymeroy mieux mourir: elle sentira quel homme ie suis.

brevità stilistica, è stata eliminata in favore di una figura amplificante, la *interrogatio* o « domanda retorica ». La *interpretatio*, in questo brano del *Moortje*, viene accompagnata da altre figure amplificanti: l'*allitteratio*, l'*epitheton ornans*, la *figura etymologica*, la *synonymia*, e l'*antitheton* e ha perciò un carattere virtuosistico:

> Ghy vindt *noch rust*, *noch vree*, maer *eyndeloose smart*.
> So u vermoeyde gheest door 't *hopeloose* trueren
> Op eyghen slapheydt dan u selven gaat verstueren
> En vaart onheb'lyck uyt, uyt dulheydt *meer verwoedt*
> Dan *r*edelyck of *r*echt, met *bittre m*ondt, en *m*oedt
> Bescheldent uwe schuldt, en *vloeckt* dan *vloeck op vloecken*
> Op 't ongh'luck, dat wy selfs *benaarstighen en soecken*.
> Neemt by u selven voor van daar niet meer te gaan,
> En treckt het *h*art en *h*ooft met onwil daar van daan,
> Segghende in u selfs: en soud'ick haar niet haten?
> Die nu een ander mint en my al heeft verlaten?
> Ick waar veel liever doot: het sal oock soo gheschien
> Dat sy wie dat ick ben te *l*aat met *l*eedt sal sien [315].

È evidente che l'intero passaggio, nato dall'amplificazione del semplice *iratus* terenziano, presenta una completa trasformazione stilistica dell'originale, essendo stato spostato l'epicentro del discorso dalla *sermocinatio* balbettante dell'Eunuco ad una riflessione più articolata. Quello che in origine era un elemento di un dialogo rapido ed informale ha così subito un rallentamento diventando quasi un discorso formale dal pulpito.

Più grazioso risulta l'impiego della *interpretatio* in un

[315] *Moortje*, I, 1, 42-54. « Non troverete né riposo né pace ma infiniti dolori, / Quando la vostra mente, affaticata dalla disperata tristezza, / S'arrabbierà contro la vostra debolezza / E inveirà grossolanamente, con furore più rabbioso / Ché ragionevole o giusto, con bocca e animo amari, / Biasimando le vostre colpe e pronunciando una bestemmia dopo l'altra / Contro la sfortuna che noi stessi perseguiamo e cerchiamo. / Proponetevi di non andarci più, / E togliete capo e cuore di lì con schifo, / Dicendo tra voi: 'Non odierei quella che ora ama un altro e ha abbandonato me? / Preferirei essere morto; e accadrà / Che lei vedrà, troppo tardi e con dolore, chi sono io' ».

discorso alla fine del I atto in cui la cortigiana, contrapponendosi alle veneri di marciapiede, loda le proprie intenzioni rette ricamando sul tema della propria onestà e dell'attaccamento all'amante. Questa volta l'*interpretatio* è più semplice e meno carica di artifizi retorici:

> Ick bender so niet an, te vroom is myn ghemoedt,
> Daar ben ick seecker toe te eerlyck en te goedt.
> Daar leydt geen soeter naam en spartelt in myn hartje,
> En hippelt op myn tong, als Ghy, o myn Ritsartje! [316]

Il brano corrispondente dell'*Eunuco* contiene la stessa figura retorica che però risulta applicata non tanto al concetto di onestà, quanto a quello di autocoscienza:

> Ego pol, quae mihi sum conscia, hoc certo scio
> Neque me finxisse falsi quicquam neque meo
> Cordi esse quemquam cariorem hoc Phaedria [317].

Laddove il testo latino fa seguire a quest'affermazione di autocoscienza una negazione nella forma di un *isocolon*, il *Moortje* trasforma la negazione in un'affermazione mediante la figura della *distinctio* o *paradiastole* (« precisazione di un significato ») [318] ed introduce poi un'amplificazione nella forma dell'*interpretatio*. Lo spostamento dell'enfasi rispetto al testo latino ha un effetto comico che sfiora l'ironia. L'affermazione di Taide che nel testo latino ha carattere soggettivo nel testo nederlandese è obbiettiva, ma si tratta di un'obbiettività sospetta, dato il carattere moralmente ambiguo tradizionalmente attribuito alla figura della cortigiana. La versione corrispondente di Van Ghistele risulta

[316] *Op. cit.*, I, 2, 433-436. « Io non sono fatta così, troppo onesto è l'animo mio, / Sono troppo leale e troppo buona per fare simili cose. / Non c'è nome più dolce che mi vibri nel cuore, / e mi saltelli sulla lingua che il vostro, o Ritsart mio ».

[317] *Eun.* I, 2, 199-201. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 62: Certes moy qui ne suis pour témoin à moy mesme, ie scay pour certain cecy: et que ie n'ay controuué rien de faux: et qu'il n'y a aucun plus cher à mon cueur que ce Phedria-cy.

[318] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 204.

priva dei pregi formali dell'originale latino e del *Moortje*, perché ha trasformato la riflessione malinconica e nello stesso tempo ambigua della cortigiana in una comunicazione fredda:

maer tot gheender uren
En sal sulcx aen mi worden beuonden.
Want al dat hi mi hier heeft hooren vermonden
Is onghelogen / ick derfs mi vermeten // wel
Want met zijnder liefden ben ick doorbeten // fel [319].

4.2.5. *Enumeratio.*

Un altro importante artificio retorico sfruttato da Bredero per conseguire effetti amplificativi è la *congeries* o *frequentatio*, che appare per lo più come *enumeratio* [320]. Spiegel distingue i concetti di *congeries* e di *frequentatio* in modo poco chiaro e omette l'*enumeratio*. Egli così definisce la *congeries*: « La *congeries* conglomera molti termini diversivoci fino alla sazietà »; e così la *frequentatio*: « la *frequentatio* riferisce in breve cose diverse per conseguire effetti più forti [321] .

Anche questa figura è tipica della narrazione ampia e della descrizione concitata e serve a ravvivare la rappresentazione.

Un esempio tipico di enumeratio convincente si trova nel discorso di Fedria/Ritsart a Taide/Moyaal nel primo atto in cui egli, a riprova del suo attaccamento a lei, le fa un elenco di tutti i regali che le ha fatti. La serie viene introdotta da un concetto collettivo, nella fattispecie *juweelen*

[319] C. VAN GHISTELE, *op. cit.* I, 2, « ma in nessun momento / Saranno trovate in me cose simili. / Perché tutto quello che egli mi ha sentito dichiarare qui / Non è menzogna, oso avere l'audacia di dirlo, / Perché sono stata trafissa violentemente dal suo amore ».

[320] H. LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 158-160.

[321] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 204: « Woord-stapel baggert veel scheel-woorden tot verzaatheyd. (...) Prang reen zo me int kort betreckt verscheyden zaken / In u vertoogh gheroert om heftigher te raken ».

(« gioielli »), e conclusa da un secondo concetto collettivo, questa volta più vago per indicare che la serie in fondo non ha fine. L'efficacia della figura è aumentata dalla domanda retorica che le fa da cornice e dall'*isocolon* con *repetitio* in cui è stata inserita:

wat schonck ick u juweelen?
Heb ick u niet vereert met Par'len en Kourael?
Dan met een goude Ringh: dan met een silv're Schaal,
Dan met een Siserandt, en ander frayicheden? [322]

Il realismo del brano risalta subito se confrontato con l'originale che contiene soltanto uno spunto di carattere generico:

Num solus ille dona dat? Numubi meam
Benignitatem sensisti in te claudier? [323]

Molto più elaborata è la figura in una *digressio* del II atto che contiene una *notatio* o caratterizzazione di Ritsart come commerciante. L'*enumeratio* in questo caso consiste in una specificazione dell'aggettivo indefinito *sooveel* (« tanto »). Articolata in due serie, una composta di otto elementi e un'altra subordinata alla prima di quattordici elementi, e sostenuta dal *polysyndeton* e dalla *repetitio*, realizza un famoso pezzo di virtuosismo da antologia:

Ja wel, hy had soo veel te doen dattet wonder was!
Wat het hy in zyn hooft winckeltjes, en kassen,
En hockels en laadjes, dosijnen van Lyassen,
Vol Assingnatie, vol Oblygatie, vol boomery,
Vol Wissel-brieven, vol Retour, en vol Factory,
Vol Konnossementen, en vol Konvoy-biljetten,

[322] *Moortje* I, 2, 372-375. « Quanti gioielli ti ho regalati? / Non ti ho offerto in dono perle e coralli, / Poi un anello d'oro, un'altra volta un piatto d'argento / E altre volte ancora uno spillo ed altre cose belle? ».

[323] *Eun.* I, 2, 163-164. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 60: « Est-ce luy seul, qui vous donne des presens? Auez-vous iamais aperçeu, qu'en quelque chose que ce soit ma liberalité et largesse vous ayt este ferrée ou close? »

En Kamers vol Journaals, Schuldt-boecken, alphabetten,
En Riemen kladt papiers, van loopende uytgift,
En Tafels vol chijffers en schalien vol schrift [324].

Alla *enumeratio* di tanti sostantivi coordinati fa seguito una seconda *enumeratio* di varie attività commerciali e finanziarie che, per evitare la noia, è composta di frasette brevi in gran parte coordinate anch'esse dalla *repetitio*:

Staagh was hy op de brugh by de Negocyanten,
Of op een Komparisy, by zyn participanten
Van zyn Westersche, of van zyn Cypersche vaart.
Hy rabatteert in kontanct teghens acht en een quaart.
Hy wist stracx op een prick wat dit 's Jaars con beloopen,
Hy verstondt hem (te besucht!) op Acksjen te koopen,
En hy verassureert licht een heel schip met goet [325].

Un'altra prova di abilità nell'impiego di questa figura si trova nella lunga digressione nel II atto in cui Kackerlack racconta i suoi incontri al mercato con diverse categorie di venditori che offrono una straordinaria varietà di prodotti. L'intera digressione consiste in una successione caleidoscopica di scenettte variopinte, realizzate con la tecnica dell'*enumeratio* descrittiva:

Doe Lysbet Fokels my vernam, seyse: Koopman ick gheefje schier de granje,

[324] *Moortje* II, 1, 502-510. « Sì, davvero, aveva tanto da fare che era un miracolo! / Quanti angoletti e armadi si porta in testa / E caselle e cassettini, dozzine di fascicoli, / Pieni di assegni, pieni di obbligazioni, pieni di contratti marittimi, / Pieni di cambiali, pieni di protesti e pieni di corrispondenza con i rappresentanti, / Pieni di polizze di carico e pieni di lettere d'accompagnamento, / E stanze piene di registri, libri dei debitori e indici. / E risme di carta di minuta, di azioni in corso / E tabelle piene di cifre e lavagne piene di scritture ».

[325] *Op. cit.*, I, 1, 511-517. « Regolarmente egli si trovava sul ponte presso i commercianti / O in una riunione di azionisti / Delle sue navi della rotta di occidente o di levante. / Egli dà lo sconto dell'otto e un quarto per cento in contanti. / E sapeva poi esattamente a quanto ciò può ammontare l'anno. / Egli s'intendeva a menadito dell'aggiotaggio, / E senza difficoltà assicura una nave intera, merci comprese ».

Komt koopt nu Krenten, Mangellen, Garsynen, en Aplen van Jeranje,
En nuwe Karstengen, uyt Spanje [326].

Analogo è il procedimento seguito nell'amplificazione digressiva del IV atto in cui Roemert, all'inizio dell'assedio della casa di Moyaal, passa in rassegna le sue ' truppe '. L'*enumeratio* è già presente nell'*Eunuco*, ma si limita a pochi cenni in chiave ironica, ravvivati dal contesto in cui si trovano:

In medium huc agmen cum vecti, Donax,
Tu, Simalio, in sinistrum cornum; tu, Syrisce, in dexterum.
Cedo alios! Ubi centurio est Sanga et manipulus furum? [327]

Nel *Moortje* la scenetta è stata amplificata notevolmente sia sul piano orizzontale sia su quello verticale e sembra di voler realizzare il topos del catalogo. I quattro elementi dell'*enumeratio* dell'originale latino, in cui si può rintracciare qualche disegno strategico, sono stati sommersi da una moltitudine di riferimenti a gente d'armi d'ogni risma le cui connotazioni vanno dal comico al grottesco. Quello che era un manipolo di pochi manigoldi nel testo terenziano è diventato un esercito di pezzenti dotato di armi reali e assurde, la cui funzione è quella di rappresentare l'assurdità delle pretese di Roemert. Anche in questo brano s'intrecciano tre serie di enumerazioni: una riguarda i capi dell'esercito, un'altra le schiere di soldati di diverso ordine e provenienza e una terza indica i vari tipi di armamento. In un solo caso s'inserisce una quarta serie che elenca una sequela di prodezze:

Mons. de Kackerlack! ick maack u Luytenant Generaal van't heele Legher.

[326] *Op. cit.* II, 2, 693-694. « Quando Lysbet Fokels mi vide disse: ' Mercante, vi darò quanto volete, / Venite, comprate uva secca, mandorle, uva passa e arancie, / E castagne nuove dalla Spagna ».

[327] *Eun.* IV, 7, 774-776. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 92: Viença Donax, marche icy avec ton leuier au milieu de l'armée. Toy Simalion au costé gauche, toy Siriscus au droit. Ca les autres: ou est le centenier Sanga, et la bande des pionniers.

En jouw Heer Bulleback overste Ritmeester van al myn Ruytery,
Want ghy zyt toch van jonghs opghetrocken tot alle guytery.
En u Groofje Sergiant Majoor, en u Korperaal, en met de korsten,
Ick maack al den hoop Bevel-hebbers, Officiers en Adelborsten.
En u gheweldighe Provoost met u stootdaghens en Duytsche Dolck;
Tsa ghy ervaren Hopluy, komt hier monsteren met u volck.
Treet an ghy vrome Krijgsluy, komt voort ghy Mannen als Ruesen,
Gaat voort ghy Water-landers, ghy Noorder Boeren, ghy ouwe Guesen,
Die so menighen Spangert hier op een kamp, en daer op een kant van een sloot
Gheduwt hebt, en gedrenckt, en sloecht, en stacktse doot
Met u varre-jaghers, met u kloeten, met u polssen, en springhstocken,
En pluysterden haar van ghelt, van kleeren, van Kasjacken en ruyters rocken,
Komt an ghy Struyc-roovers, ghy Moes-koppers, ghy Kaes-jagers, ghy Hane-veeren allegaar,
Ghy Overloopers, ghy Ballingen, ghy Brand-stichters, ghy Beeltstormers met men kaar.
Ghy Hopman schente-kueken wilt in oorden eerst vooruyt treden,
Met u kneppels, met u klicken, met u bocxhoorens, met u kolven elck in zyn gheleden:
Dan ghy Hopman Mueghe-vuel, en ghy Selden Sat koom ghy t'samen voort
Met u tangen, met u as-schoppen, met u brant-ysers, en braatspitten ghelijck dat behoort:
Waar blyven u hovaardighe Vaendraghers met haar Levreyen en Sluyers?
Recht nu u stangen op en ontwynt u slaaplakens, u schorteldoecken en luyers.
(...)
O dats so recht! wie souw nu seggen dat onse soldaten stoep-schyters bennen? [328]

[328] *Moortje* IV, 7, 2206-2231. « Signor Kackerlack! Vi nomino tenente generale dell'intero esercito. / E voi, Signor Brontolone, capitano di tutta la mia cavalleria, / Perché voi siete stato allevato sin da giovane a ogni bricconeria. / E voi, Groofje, nomino sergente maggiore e voi caporale insomma, / Nomino tutti quanti comandanti,

Come risulta dai brani citati, che si potrebbero moltiplicare con numerosi altri, la *enumeratio* è uno dei procedimenti retorici che più si presta a giochi virtuosistici. Essa assume carattere autonomo, quando si espande molto come sostanza della digressione. Infatti, la digressione e l'enumerazione collaborano a realizzare la *descriptio* che è tipica dell'arte di Bredero.

4.2.6. *Epitheton.*

Accenniamo più brevemente ad un'altra figura dell'accumulazione amplificante che già si è incontrata parecchie volte nei brani citati, l'*epitheton.* Da Spiegel essa viene trattata tra i tropi come variante dell'*antonomasia* [329], ma più comunemente è considerata figura di parola. Nella predilezione mostrata da Bredero per la *synonymia* è quasi implicita quella per l'*epitheton.* Se nel paragrafo dedicato alla *synonymia* è stato rilevato soprattutto il legame tra gli elementi coordinati, nell'esame dell'*epitheton* l'attenzione vie-

ufficiali e cadetti. / E voi, con i vostri pugnali e daga tedesca, gendarme; / Su voi, capitani esperti, venite avanti per la rassegna con la vostra gente. / Allineatevi valorosi guerrieri, mostratevi gente da giganti, / Andate avanti voi del Waterland, voi contadini del nord, voi vecchi patrioti, / Che, ora qui, ora lì, sui campi e nei fossati, / Avete spinto e annegato e battuto e ammazzato / Tanti Spagnoli con le vostre mazze appuntite, con i vostri bastoni, con le vostre pertiche e con i vostri pali / Per spogliarli di denaro, di vestiti, di mantelli e di tenute di cavaliere, / Venite avanti, voi briganti, voi bracconieri, voi truffatori, voi malfattori tutti quanti, / Voi disertori, voi esiliati voi incendiari, voi iconoclasti tutti quanti. / Voi, capitano Mangionemagro, precedete in ordine, / Con i vostri randelli, con le vostre clave, con i vostri arieti, con le vostre mazze, tutti nello loro file: / Poi voi, capitano Mangiatutto, e voi, Maisazio, venite insieme, / Con le vostre tenaglie, con le vostre pale per la cenere, con i vostri ferri roventi e spiedi in buon ordine: / Dove rimanente, voi superbi portabandiera, con le vostre livree e banderuole? / Alzate ora i vostri stendardi e spiegate le vostre lenzuola, i vostri grembiuli e le vostre fasce (...) / Aha, così va bene! Chi ora direbbe che i nostri soldati sono bracaioli? »

[329] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 201.

ne rivolta al rapporto tra l'elemento subordinante e quello subordinato. Questo, secondo Lausberg, può essere basato sull'enunciazione di un contenuto nuovo non necessario o in parte già noto [330]. Essendo la finalità di questa accumulazione di ordine espressivo o estetico, gli epiteti poetici, come è noto, vengono chiamati *epitheta ornantia*. Il loro impiego, tuttavia, non è sempre puramente esornativo, ma ha conservato a volte la funzionalità che aveva originariamente nel discorso epidittico, quella di rafforzare la lode o il biasimo. Perciò, anche nel *Moortje*, questa figura si trova più frequentemente nei discorsi a scopo elogiativo o denigratorio, mentre esplica la sua funzione estetica soprattutto nelle narrazioni e descrizioni. Elemento caratterizzante del linguaggio poetico del manierismo, questa figura, nel suo continuo ricorrere, contraddistingue lo stile del *Moortje* nettamente da quello più rapido dell'*Eunuco*.

Già nei primi dialoghi del I atto tra Ritsart e Koenraat si riscontrano parecchi epiteti di cui non c'è traccia negli originali latino e francese. Poco sorprendenti, tuttavia, sono le qualificazioni della voluttà come « folle » [331] e della rabbia come « furiosa » [332] , stereotipate quelle della fortuna come « invidiosa » [333] e della tirannia come « crudele » [334], esse s'inseriscono comunque nel globale disegno di comporre un testo eloquente in cui tutti i fenomeni rilevanti siano ampiamente rilevati.

Più interessanti sono i casi in cui epiteti in sé triti acquistano nuovo nitore dal contesto o da particolari pregi fonici o sintattici. Così il sintagma *de loose lichte vrouwen* (« le scaltre donnine allegre ») appare semanticamente scontato, ma la sua posizione alla fine del verso [335] e l'intima connessione tra i due aggettivi operata dall'allitterazione (cfr. 4.1.3) gli conferiscono un rilievo espressivo e un'eleganza che sostengono validamente la tendenza del discor-

330 H. LAUSBERG, *op. cit.*, pp. 166-167.
331 *Moortje*, I, 1, 3: myn sotte lust.
332 *Op. cit.*, I, 1, 45: dulheydt meer verwoedt.
333 *Op. cit.*, II, 1, 546 e IV, 6, 2132 't neydighe gheluck
334 *Op. cit.*, I, 1, 63: wreede tyrannij.
335 *Op. cit.*, I, 1, 12.

so in cui è stato inserito, volta appunto a biasimare il modo di vivere delle donne leggere e a mettere in guardia i giovani dai contatti con loro. La caratterizzazione spesso non si limita all'uso isolato dell'epiteto, ma si serve anche della ripetizione di questa figura. Nel brano in questione la scaltrezza delle donne leggere è messa in evidenza ulteriormente dalla qualificazione delle loro parole, *een praat van schoone woorden vals* (« un discorso di belle parole false ») [336], e dei loro gesti, *die met betraant ghelaat om u in 't harte lacht* (« con la faccia bagnata di lacrime ride di voi nel cuore ») [337], con epiteti ora necessari, ora puramente ornanti.

Anche nella narrazione autobiografica di Moyaal nel I atto l'impiego reiterato dell'*epitheton* ha un effetto cumulativo che intensifica l'impressione desiderata. Così la situazione politica in Olanda nell'anno della partenza di Moyaal per la Spagna è caratterizzata dalla « severa coercizione delle coscienze » [338], da « gravi molestie e stragi terribili » [339]. Bredero ama le tinte forti e contrastanti, alternando le gioie ai dolori e le scene dolci o allegre alle crudeltà efferate. La ' sorellina ' di Moyaal, educata tra « balli allegri » e « canti magistrali » [340], come « una dolce agnellina » [341] diventa la preda di « empia canaglia, di pirati e gente di mare » [342] con la prospettiva di finire in una « schiavitù simile a quella dei cavalli » [343].

A questa narrazione fa riscontro quella della ' sorellina ' Katryntje stessa che racconta come, presa dalla ruota della Fortuna « che gira alla cieca » [344] e « dall'invidioso ca-

336 *Op. cit.*, I, 1, 57.
337 *Op. cit.*, I, 1, 66.
338 *Op. cit.*, I, 2, 134: « het straf bedwinghen van 't gemoedt ».
339 *Op. cit.*, I, 2, 136: « groote overlast en schricklyck moorden ».
340 *Op. cit.*, I, 2, 151: « lustigh dansen; meesterlkyck singhen ».
341 *Op. cit.*, I, 2, 228: « dit lieve Lam ».
342 *Op. cit.*, I, 2, 244: « Godtvergheten guyts, van schuymers en matroosen ».
343 *Op. cit.*, I, 2, 234: « paartsche slaverny ».
344 *Op. cit.*, II, 2, 537: « door 't drayen des Fortuyns haar suyssebollend wiel ».

so »[345], fosse sbalzata dall'Aja, « luogo pieno di nobili »[346], dove viveva in « molli e dolci ricchezze », nella « terra ladresca dei Berberi »[347].

Brani come questi, in cui l'*epitheton* ha un ruolo dominante, sono meno frequenti di quelli in cui funge da sostegno ad altre figure retoriche quali la *synonymia*, l'*enumeratio* e l'*allitteratio* che, al confronto, hanno un'incidenza maggiore.

4.3. *Tropi.*

Nella tradizione retorica i tropi sono tra i mezzi principali per realizzare l'*ornatus difficilis*, che per sua natura non si addice alla commedia, la quale si serve piuttosto dell'*ornatus facilis* (cfr. 3.2.). I confini tra questi due ambiti stilistici tuttavia non sono sempre ben definiti, soprattutto nell'epoca del manierismo in cui le interferenze stilistiche erano considerate con minore severità che nel periodo del classicismo. Nelle opere letterarie stesse, inoltre, si può distinguere tra le parti che richiedano di più o di meno l'applicazione del precetto dell'unità stilistica. Nelle commedie si trovano a volte episodi patetici in cui i tropi possono svolgere felicemente la loro funzione naturale. Globalmente parlando comunque si può dire che la loro opportunità nella commedia sia incidentale. Perciò non c'è da meravigliarsi che nel *Moortje* i tropi abbiano un rilievo minore rispetto alle figure di parola e di pensiero.

L'*ironia* è il tropo che per sua natura più s'addice alla commedia. Nel trattato di Spiegel è uno dei *tropi orationis*, che « intende dire una cosa diversa di quel che è detto »[348]. Come procedimento stilistico è adatta per controbattere in modo garbato le esagerazioni e le falsità che ricorrono nei

[345] *Ibid.* II, 2, 546: « 't nydighe gheluck ».
[346] *Ibid.* II, 2, 541: « adel-rycke plaats ».
[347] *Ibid.* II, 2, 556: « naar 't diefsche Barbarye ».
[348] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202: « Int Scharsen meentmen iet wat anders alsmen zeyt ».

dialoghi dei protagonisti, mentre è meno adatta alle narrazioni/descrizioni, anche se non manca del tutto neanche in queste parti.

In una battuta di Parmenone/Koenraat nella seconda scena del I atto l'ironia si contrappone in modo netto alle iperboliche espressioni di amore di Taide/Moyaal:

> Thais: anime mi, ⟨mi⟩ Phaedria.
> Non pol quo quemquam plus amem aut plus diligam
> Eo feci; sed ita erat res, faciundum fuit.
> Parmeno: Credo, ut fit misera prae amore exclusti hunc foras![349]

L'ironia della reazione nel brano corrispondente del *Moortje* è stata formulata come *simulatio*, consistente « nel condividere l'opinione dell'avversario »[350]. Infatti, Koenraat riprende le stesse parole di Moyaal, ma fa trasparire l'intenzione ironica della sua risposta, aggiungendovi l'interiezione *hè* (« vero ») e l'avverbio *quansuys* (« quasi ») che esprimono appunto ironia e sarcasmo:

> Moyaal: Myn uytverkoren! ach! 't is niet uyt trots gheschiet,
> Noch oock om lievers wil, neent seeckerlycken niet,
> Maar tot een goeden endt al myn voornemen streckten.
> Koenraat: Ja, dat gheloof ick best! en dat ghy 't daarom reckten
> Ten goeden eynde, *he*? en om beterswil *quansuys*
> Soo sloot ghy ons uyt liefd' soo moytjes buytenshuys[351].

Nello stesso atto, nel racconto delle sorti di Katryntje, anche Moyaal si serve dell'ironia per tenersi a debita distanza dalla versione 'ufficiale' della provenienza della ragazza, secondo la quale questa sarebbe stata comperata in

[349] *Eun.* I, 2, 95-98.
[350] H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 238.
[351] *Moortje*, I, 2, 113-118: « O diletto mio! Ahimè! Non è stato fatto per orgoglio, / Né per amore di un amante, no di sicuro, / Ma a fin di bene era tutta la mia intenzione. / Sì, lo credo bene! e che perciò l'avete rimandato [sc. l'incontro] / a fin di bene, nevvero? E a fin di bene quasi / ci avete chiuso la porta così bene ».

modo onesto da un nobile spagnolo durante il suo soggiorno in Olanda per poi essere regalata alla sua amante. Anche in questo brano l'ironia viene suggerita da una frasetta incidentale da cui emerge che la narratrice lascia indecisa la questione dell'attendibilità della notizia:

So wasser seecker Don, een loosen ouwden guyt,
Die een kleyn Meysje hadt beneffens and're buyt,
Die hy (soomen daar riep) *wel loff'lyck* hadt verwurven,
Dit schonck hy an myn Moer, en voorts is hy ghesturven [352].

Secondo l'*Eunuco* le cose erano andate diversamente e ci sarebbe stata invece una compravendità regolare:

Mercator hoc addebat, e praedonibus
Unde emerat se audisse abreptam e Sunio [353].

Si può concludere quindi che l'ironia in questo caso è una sfumatura stilistica introdotta da Bredero stesso.

L'ironia, che è incidentale nei discorsi degli altri personaggi, è un tratto costante dei discorsi di Gnatone/Kackerlack che funziona da specchio, soprattutto della vanità delle pretese di Trasone/Roemert. Così tutto il dialogo tra Trasone/Roemert e Gnatone/Kackerlack della prima scena del III atto deve il suo interesse all'opposizione tra la vanità del primo e la lucida ironia dell'altro. Bredero ha generalmente rispettato il carattere dell'ironia del testo latino, ma in qualche punto si è permesso delle amplificazioni, soprattutto quando l'ironia si presenta nelle forme dell'adulazione, come in *Eun.* III, 1, 399-400 dove Gnatone così ribatte alla millanteria di Trasone che le sue azioni siano sempre gradite a tutti, persino al re:

Labore alieno magno partam gloriam

[352] *Op. cit.*, I, 2, 137-140. « Così c'era un certo nobile, un vecchio cialtrone / scaltro / Che, oltre ad altro bottino, aveva una piccola ragazza, / Che — secondo quel che si raccontava lì — aveva acquistato in modo onesto, / Egli la regalò a mia madre e poi morì ».

[353] *Eun.* I, 2, 114-115.

Verbis saepe in se transmouet qui habet salem;
Quod in te est [354].

Bredero elabora questi versi con una *interpretatio* del concetto di saggezza mediante una serie di sinonimie, contrapponendo alla *brevitas* terenziana la propria *copia verborum et figurarum*:

O dat gheloof ick wel, ghy verwerft door u *gheest*
En door u groot verstant dat elck u *eert en vreest*,
't Is wonder hoe dat gy *met wijsheyt en met reden*,
En woorden schoon gepronckt u saken kunt bekleden,
Het volck is verbaast wanneer ghy *kickt of bremt*,
En wat ghy eens versoeckt wert stracx u toeghestemt;
Ghy krijcht meer door u tongh, en geesticheyt bescheyden,
Als and're met haar dienst en bloedich arrebeyden [355].

Le battute successive con cui Trasone si vanta del particolare favore mostratogli dal re e alle quali Gnatone reagisce con una delle sue solite arguzie hanno offerto a Bredero l'occasione di inserire un dialogo digressivo per amplificare la vantata eloquenza di Roemert e le reazioni ironiche di Kackerlack. L'inserto s'innesta sull'arguzia di Gnatone secondo la quale il re, a giudicare dalla preferenza per Trasone, debba essere un uomo così raffinato da non poter stare con nessun'altra persona se non Trasone:

Thraso: Immo sic homost:
Perpaucorum hominum.

[354] Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 72: « Celuy qui a la bonne grace et sagesse qui est en vous, bien souuent par belles paroles transporte à soy et s'attribue une grande gloire et louënge, qui aura esté acquise par le labeur et trauail d'autruy ».

[355] *Moortje* III, 1, 1160-1167. « Ah, lo credo bene, con la vostra mente e grande intelligenza / Voi fate sì che tutti vi onorino e temano. / È un miracolo come riusciate a rivestire / le vostre cose con saggezza e ragione e parole brillanti. / Il popolo rimane stupito quando voi aprite la bocca o tossicchiate. / E quel che chiedete una volta, vi viene accordato subito. / Voi ottenete più con la vostra lingua e il vostro ingegno acuto / Che altri con i loro servizi e il loro lavoro faticoso.

Gnatho: Immo nullorum, arbitror,
Si tecum uiuit [356].

Bredero, ritenendo quest'arguzia troppo difficile per il suo pubblico la sostituì con la sentenza « ogni simile ama il suo simile » che fa scattare una nuova serie di millanterie e commenti ironici:

Kackerlack: Ghelijck soeckt zijn ghelijck, besonder wijse lien
Die sullen aldermeest na haars ghelijcken sien.
En gaat hy met u om (hoort: onder reverency)
Soo verkeert hy by de anderde Sapiency.
Roemer: De geest spreeckt uyt u mont!
Kackerl.: Wat sotter vent is dit?
Roemer: So komtet dat ick staech het hoochst' an tafel sit.
Kackerl.: De garde, het komt u toe!
Roemer: So wy lest int gespreck tradden
Ick sprack, sy sweghen ofse een lap in haar beck hadden.
Den Hartich sachmen an, ghelijck zijn Majesteyt,
En hy ontsetten hem van mijn welsprekentheyt.
Kackerl.: Een mirakel van een Man! ist so?
Roemer: 't Is waar ick sech het
Kackerl.: 't Is met al 't Hof gedaan, so hy de smaack eens wech het
Van u groote wijsheyt: u woorden hebben kauw.
Schijt Cicero! Siet, siet nu treet hy als een pauw,
Ja lieve Neskebol; hoe swiert en swayt den geckert!
Roemer: Wat seyt den Rekel, he!
Kackerl.: Den Hartoch is verleckert
Op u gheselschap: Want seker als hy u mist,
So mist hy al zijn vrolijckheyt en vreucht.
Roemer: So ist,
Ick tast niet an myn hoedt wien my oock mach gemoeten,
Ten sy de grooten my met blooten hoofde groeten.
Kackerl.: Ghy bintet waardich, ick mien een voet in jou gat,
Wijstme sulcken dwaas eens inde heele stadt!
Roemer: Wat vraagh ick na de luy, of syter wat antrecken,
Ick doet wanneert mijn lust.
Kackerl.: Men vindt veel sulcke gecken!
Den Hertoch is verciert als ghy hem doet de eer,
Dat ghy eens met hem gaat de straat op ende neer,

[356] *Eun.* III, 1, 409-410.

Roemer: Hy steekt zijn borst op als een Gans.
Kackerl.: Ja gy bent heerlijk
Roemer: Door mijn deucht maack ick hem en al de zijnen eerlijck,
En daarom set hy mijn staach aan zijn hoogher sy.
Kackerl.: De gallich om u hals [357].

Una delle battute ironiche più riuscite che Bredero ha inserito nel *Moortje* è quella con cui Kackerlack, nel IV atto, reagisce alla motivazione addotta da Trasone per giustificare l'assedio della casa di Moyaal, « perché lei si rifiutava di dormire con me » [358]:

Roemer: Om dat sy niet wou by myn slaepen.
Kackerl.: Dat is Crime laese Magestatis.
Wel verstaande tegen de persoon van uwe reverency,

[357] *Moortje* III, 1. 1184-1212. « Ogni simile ama il suo simile, la gente molto saggia / cercherà soprattutto i suoi simili. / E se egli vi frequenta (notate: con permesso) / Egli si trova in compagnia dell'altra Sapienza. / — Lo spirito parla per bocca vostra! — Che tizio matto è questo? / — Perciò sono sempre seduto a capotavola. / — La verga vi spetta! — Quando ultimamente avemmo una conversazione / Io ho parlato, loro hanno taciuto come se avessero avuto una pezza in bocca. / Il duca mi guardò come Sua Maestà, / E si stupì della mia eloquenza. / — È un uomo miracoloso! È vero? — È vero, lo dico io. / — Egli la farà finita con la Corte, quando avrà preso gusto / Della vostra grande saggezza: le vostre parole sono gradevoli. / Merda Cicerone! Guardate, guardate come / si pavoneggia, / Sì, caro idiota; quanto ondeggia e barcolla quel matto! / — Cosa dice il bricconcello eh! — il duca va pazzo / Della vostra compagnia: perché, certo, quando mancate voi, / Gli mancano ogni allegria e gioia. — Proprio così, / Non tolgo il capello per chiunque m'incontri, / A meno che i grandi non mi salutino a capo scoperto. / — Lo meriti, voglio dire, un calcio al sedere, / Indicatemi un matto simile in tutta la città! — Non mi domando se la gente se ne importi, / faccio quel che mi pare. — Si trovano tanti matti di quella specie! / Il duca si sente onorato quando voi gli fate l'onore, / Di andare con lui su e giù per la strada. / — Egli protende il petto come un'oca. — Sì, siete meraviglioso. — Con la mia virtù rendo onesti lui e tutti i suoi simili, / E perciò mi mette sempre al lato d'onore. / — A voi la forca ».

[358] *Op. cit.*, IV, 7, 2239.

Ja so seker, dat is een saack van seer quade consequency,
Die in een stadt van rechte niet en behoort gele'en te werden [359].

Quando, in seguito, Trasone/Roemert considera che all'uomo saggio convenga di risolvere un conflitto con un negoziato anziché arrivare allo scontro armato, Gnatone/Kackerlack loda di nuovo in chiave ironica la saggezza del suo padrone:

Quanti est sapere! Numquam accedo quin abs te abeam doctior [360].

Bredero amplifica questo breve commento facendolo precedere da un elogio della saggezza di Roemert dai toni iperbolici:

Jemeny kinderen wat helptet! dat is een overvlieger int verstandt,
Voorseker wert dese man noch Advokaet van 't heele Landt.
Ghy sult wel haast een groot meester werden, begin ick nu te vresen;
Maar wat ist oock een treffelijck dingh, so verhayt wijs te wesen?.
Ja wel, 't is een kostelijck pant! gaet heen gy wijsheyt vande stadt [361].

L'ironia che, come abbiamo visto, ha una funzione notevole già nell'*Eunuco* conserva per lo più il proprio ruolo nel *Moortje*, anche se perde spesso l'asprezza della battuta breve, soprattutto quando con amplificazioni varie si trasforma in beffa.

[359] *Op. cit.*, IV, 7, 2239-2242. « Perché lei si rifiutava di dormire con me. — questo è *crimen laesae maiestatis*. / Diretto, beninteso, contro la persona della Vostra Altezza. / Sì, certamente, questo è un affare con gravissime conseguenze, / Che in una città di diritto non deve essere tollerato ».

[360] *Eun.* IV, 7, 791.

[361] *Moortje* IV, 7, 2315-2319. « Perbacco, figli, perché ignorarlo? Lui è una cima d'uomo per ingegno. / Quest'uomo diventerà certamente una volta cancelliere di tutto il paese. / Sarete ben presto un grande maestro, temo, / Ma essere così straordinariamente saggio è proprio una cosa eccellente? / Sì, è un dono prezioso! Andatevene, voi saggezza della città ».

Rientra nella categoria dell'ironia anche la *litotes*, che non viene trattata da Spiegel e che nel *Moortje* non ha un rilievo particolare. Solo Katryntje, nella sua 'autobiografia', quando parla con disprezzo della tratta degli schiavi in Nordafrica, si serve di questo tropo per sottolineare che questo commercio non solo è una vergogna ma, purtroppo, anche molto redditizio:

Dat Roof-nest! ja de marckt van het ghestole goedt!
Daarmen nu daghelijcx een starcken handel doet
Van reyne koomenschap, *daar sy niet an verliesen* [362].

Accanto ad una funzione ironica, la *litotes* si trova nel *Moortje* anche con una funzione più estetica, ad. es. nella seconda scena del III atto come primo elemento di una *interpretatio*:

Ick houw van pocchen niet, het moet zijn selven prijsen [363].

Il testo latino manca di questo tropo nel brano corrispondente e contiene solo una formulazione lineare più breve: *Res indicabit* [364].

Con un'analoga amplificazione, mediante *litotes*, di una espressione lineare Ritsart, in *Moortje* IV, 3, 1812, risponde ad un violento attacco di Angeniet che lo accusa di aver portato in casa di Moyaal un giovane travestito da ragazza. In questo caso la *litotes* figura come secondo elemento di una *synonymia* la cui ampiezza non è soltanto esornativa, ma esprime anche un tentativo di guadagnare tempo con una risposta ridondante ed apparentemente oziosa:

Warachtich ick gheloof en *ick denck anders niet*
Of daar moet vry wat vreemts tot harent zyn gheschiet [365].

[362] *Op. cit.*, II, 2, 557-559. « Quel covo di briganti! Anzi mercato della roba rubata! Dove quotidianamente si fanno grossi traffici / E commerci onesti che non danno perdite ».

[363] *Op. cit.*, III, 2, 1313. « Non amo vantare la cosa, essa deve elogiare se stessa ».

[364] *Eun.* III, 2, 469.

[365] *Moortje* IV, 3, 1812-1813. « Veramente, credo e non penso ad

Questa sfumatura stilistica manca nell'*Eunuco* che recita semplicemente così:

Nescio quid profecto absente nobis turbatumst domi [366].

Più limitato è, nel *Moortje*, lo spazio della *hyperbole*, che per sua natura si trova soprattutto nelle scene patetiche in cui i locutori appaiono profondamente abbattuti o esultanti di gioia o ammirazione. Spiegel la tratta tra i *tropi orationis* definendola come una forma di « iattanza che dice più di quanto sarebbe giusto dire » [367].

Per la sua natura patetica questo tropo è un mezzo potente di amplificazione verticale.

In *Moortje* I, 1, 73 Ritsart esprime la sua desolazione per l'atteggiamento assunto da Moyaal nei suoi confronti con l'iperbole: *Ick sterf dat ick sie* (« muoio davanti ai miei propri occhi »), che costituisce l'acme di una serie di esclamazioni disperate, formulate come *gradatio*. Il tropo in questo caso non è stato introdotto nel testo da Bredero, ma è una versione di un'analoga espressione iperbolica del testo latino che nella sua concisione ha il valore di un paradosso:

et prudens sciens
Viuos uidensque pereo, nec quid agam scio! [368]

Alle espressioni iperboliche di dolore dell'amante Moyaal risponde con assicurazioni non meno iperboliche di amore. L'iperbole è combinata con l'*exclamatio*:

myn lievert! ach myn waarde!
Daar is gheen soeter mondt (gheloof ick) opter aarde [369].

altro / Se non che qualcosa di strano debba essere successo da lei ».

[366] *Eun.* IV, 3, 649.

[367] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202: « Groot spreking zeyt iet meer als recht te zeggen voeght ».

[368] *Eun.* I, 1, 72-73.

[369] *Moortje* I, 1, 111-112. « Mio caro, o tesoro mio! / Non c'è bocca più dolce (credo) su tutta la terra ».

Questa volta è stato Bredero stesso a trasformare in iperbole un'espressione meno forte del testo latino:

anime mi, ⟨mi⟩ Phaedria.
Non pol quo quemquam plus amem aut plus diligam
Eo feci [370].

Bredero ha riconosciuto il valore stilistico delle espressioni iperboliche ricorrenti nel testo terenziano e ha cercato di conservarle e di amplificarle ulteriormente. Così Parmenone/Koenraat usa l'iperbole per esprimere il suo stupore davanti al cambiamento di carattere operato dall'amore in Fedria/Ritsart:

Hoc nemo fuit
Minus ineptus, magis seuerus quisquam nec magis continens [371].

Bredero ha conservato questa iperbole, anche se in forma indebolita per l'eliminazione dell'*isocolon* e della concisione stilistica che le danno maggiore espressività nell'originale. Questa perdita, tuttavia, è stata compensata da un ampio inserto descrittivo teso ad amplificare l'affermazione iperbolica:

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 [372].

Il valore attribuito da Bredero a questo tropo risulta anche dal suo impiego in brani in cui esso non ha una base nell'*Eunuco*, come nel III atto, quando Writsart tenta di descrivere all'amico Reynier la bellezza di Katryntje con un *topos* iperbolico molto diffuso, quello dell'unicità della persona amata:

[370] *Eun.* I, 2, 95-97.

[371] *Op. cit.*, II, 1, 226-227.

[372] *Moortje* II, 1, 497-498. « Non c'era nessun giovane così diligente, così savio, / sempre stava in ufficio e col naso nei libri / il berretto in testa, le coprimaniche addosso contro il logorio ».

Reynier! Hoe sal ick toch ten eynde toe vol-loven
Die doch in schoonheyt gaat de schoonste var te boven [373].

A questa bellezza inenarrabile di Katryntje corrisponde naturalmente in Writsart un amore ineffabile:

Ja wel, ick segje dat, ten is niet uyt te spreken
Hoe my de soete Min het harte heeft ontsteken [374].

Anche Frederyck, il fratello di Katryntje, usa due volte, nella sesta scena del IV atto, questo tropo per sottolineare la propria intrepidezza in vista dell'assedio della casa di Moyaal. La prima volta l'iperbole trova riscontro in un *exclamatio* nel testo dell'*Eunuco*:

Egon formidolosus? Nemost hominum qui uiuat minus! [375]

Bredero trasforma questa esclamazione in un'affermazione che ripete l'iperbole varie volte nella figura dell'*isocolon*:

Ick pas op gord noch mensch, op Duyvel noch op dood,
Ick ben een stouten droes [376].

Quest'affermazione iperbolica viene ripetuta poco dopo, ora amplificata con la *repetitio* e l'*allitteratio*:

Ick puf het Helsche spoock: ick *d*riesch *de d*olle *d*onder [377].

A questa iperbole corrisponde nell'*Eunuco* una *exclamatio* in cui il tropo manca:

Ah metuo qualem tu me esse hominem existimes! [378]

---

[373] *Op. cit.*, IV, 3, 1606-1607. « Reynier! Come potrò lodare compiutamente / Colei che in bellezza supera la più bella ».

[374] *Op. cit.*, IV, 3, 1614-1615. « Sì sì, ti dico, non si può esprimere / Come il dolce amore mi abbia acceso il cuore ».

[375] *Eun.* IV, 6, 757.

[376] *Moortje* IV, 6, 2150-2151. « Io non temo né Dio né l'uomo, né il diavolo né la morte. / Io sono un diavolo d'uomo ».

[377] *Op. cit.*, IV, 6,2153. « Io disprezzo il fantasma infernale; io sfido il tuono terribile ».

[378] *Eun.* IV, 6, 758.

Nel campo degli avversari Roemert fa onore al proprio nome con un discorso altisonante al proprio esercito, composto di esclamazioni, domande retoriche, ripetizioni ed enumerazioni. A tanta iattanza il parassita Kackerlack reagisce con un'iperbole ironica che assume gli aspetti di una grottesca bruegheliana:

Ick sech dat de Kapitein by nacht,
Ons wel bystaan sal, soot noot doet, met zyn stoepjes, en met zyn ratelwacht:
Dan wy zyn starck ghenoech, quam gy voor de mont vande Hel met u hoopen,
Al de Duyvels en nickers souwen van vrees in nabbennaers loopen [379].

Accanto all'*ironia* il tropo più impiegato nel *Moortje* è la *metafora*, meno frequenti ma non del tutto assenti sono la metonimia e la sineddoche. La metafora che, come afferma Spiegel, « pone una parola al posto di un'altra a mo' di paragone » [380] può essere un valido strumento di amplificazione dell'espressione e, come l'*epitheton*, viene spesso usata a sostegno di finalità di biasimo, di elogio o di abbellimento. Nella commedia in particolare può essere impiegata a fini comici. Possiamo distinguere nel *Moortje* due modi di impiego di questo tropo, un impiego idealizzante che rientra nella tradizione dell'*ornatus difficilis* e un impiego deformante che mira a suscitare il riso.

Una delle applicazioni più comiche di questo tropo fa parte dell'allocuzione che Frederyck nella quinta scena del IV atto rivolge alla serva Angeniet e che consiste in una *congeries* di metafore comiche prese dal regno animale. Il discorso è una deformazione comica delle galanterie di cor-

---

[379] *Moortje* IV, 7, 2232-2235. « Io dico che il capitano di notte / Ci assisterà, se necessario, con la sua guardia notturna e i suoi militi: / Allora saremo abbastanza forti, anche se giungeste con le vostre schiere, davanti all'ingresso dell'inferno, / Tutti i diavoli e mostri per paura riparerebbero nell'inferno ».

[380] H. L. Spiegel, *op. cit.* 201: « Byspreck treckt in swoords plaats een vreemd woord by ghelijkenis ».

te e funge nello stesso tempo da caratterizzazione dello stato di ubriachezza:

> Gy Hagedisje, gy Addertje, gy Serpentje, gy Slangetje
> (...)
> Gy Slackje, gy Spinnetje, gy Poddetje, gy kickertje,
> Gy Kockedrilletje, gy Baseliskisje, gy Nickertje.
> (...)
> Gy schyt-venyntje, gy Monsterinnetje, gy Schorpioentje,
> Gy Nacht-merytje, gy Gras-duyveltje, gy Griffioentje [381].

Non meno pittoresca è la metafora con cui Roemert, accingendosi all'assedio della casa di Moyaal, indica se stesso:

> Ick ben gheen wieckeback-valck, ick ben een vueghel met een beck [382]

Durante questo assedio si sviluppa un dialogo tra Roemert e Kackerlack da una parte e Frederyck dall'altra in cui Kackerlack, parlando del podestà, lo definisce ironicamente un « buon vitello » [383].

Rispetto all'impiego della metafora comica quello della metafora idealizzante risulta spesso stereotipato. Assai convenzionali, infatti, sono l'uso di « fiamma » per amore [384], di « cuore » per la persona amata [385], la metonimia « consolazione » per la persona che reca conforto [386] e la sineddoche « bocca » per la persona che parla [387]. Per questi stilemi tut-

[381] *Moortje* IV, 5, 2065-2074. « Tu lucertolina, tu viperina, tu serpentina, tu piccola biscia (...) Tu lumachina, tu ragnetto, tu ranocchio, tu ranocchia / Tu piccolo coccodrillo, / basilisco, tu diavoletta. / (...) tu piccolo veleno, tu mostricciattolo, tu scorpioncino, / Tu cavallina di notte, Tu coleottero, tu grifoncino ».

[382] *Op. cit.*, IV, 7, 2204. « Non sono un falcone neonato, sono un uccello con un becco ».

[383] *Op. cit.*, IV, 7, 2347: « 't Is seker een goedt Kalf ».

[384] *Op. cit.*, I, 2, 107: « Vlam die my het hart doet blaken ».

[385] *Op. cit.*, I, 1, 111: « Bedroeft u niet myn hart! »

[386] *Op. cit.*, I, 2, 342: « ach myn troost! »

[387] *Op. cit.*, I, 2, 319: « O harteloose mondt! »

tavia vale quel che si è detto a proposito delle figure già trattate, e cioè che il giudizio sulla loro validità dipende anche dal contesto.

Affine alla metafora è il tropo dell'allegoria che non si sostituisce come la metafora, ad una parola singola ma ad una intera frase. Spiegel perciò la colloca tra i *tropi orationis* (« tropi di pensiero »), e ne dà come esempio il versetto evangelico « un albero buono porta dei frutti buoni » [388].

Nel *Moortje* Bredero si è servito due volte di una delle allegorie più note della cultura rinascimentale, quella della ruota della Fortuna. Quest'allegoria è usata la prima volta nel monologo di Katryntje e indica l'imprevedibilità della sorte che l'ha portata nelle circostanze più varie:

> die veranderingh van myn rampsalich leven,
> Door 't drayen des Fortuyns haar suyssebollend wiel,
> Dat nimmer is vermoeyt, noch nimmer op en hiel [389].

La seconda volta questo *topos* è stato usato da Koenraat con funzione ammonitoria per mettere in guardia il parassita Kackerlack dalla superbia. Questa volta la ruota della Fortuna non è tanto allegoria di tutto « il corso delle cose temporali » [390] quanto indicazione della minaccia che sovrasta in particolare i superbi:

> Daar is een seeker Radt dat aller weghen drayt
> Dat schielijck werpt om hoogh, die gantschlijck t'onder leyt,
> En 't smackt hem licht om laach die op haer macht hier trotse [391].

Dall'esame dei tropi si può concludere che, pur appartenendo tradizionalmente all'*ornatus difficilis*, il loro inse-

[388] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 202: « een goe boom brengt goe vruchten ». Veda Ev. di Matteo 7: 17.

[389] *Moortje*, II, 2, 537-538. « Quel cambiamento della mia vita disgraziata, / Per il girare vertiginoso della ruota della Fortuna / Che non si stanca mai né cessa mai ».

[390] *Op. cit.*, II, 2, 531: « het beloop der tijttelijcke saaken ».

[391] *Op. cit.*, II, 2, 834-836. « C'è una certa ruota che sempre gira / Che improvvisamente getta in alto chi giace in basso, / E precipita facilmente in basso chi qui si vanta del suo potere ».

rimento nello stile comico può a volte determinare effetti comici felici per parodia e contrasto, mentre nelle parti patetiche essi conservano il loro ruolo specifico di elevazione dell'espressione.

4.4. *Figure di pensiero.*

4.4.1. *Similitudo.*

Un carattere analogo alla metafora ha la *similitudo*, che anch'essa nel *Moortje* non occupa una posizione di spicco né mira a conferirgli una solennità contraria allo stile comico, ma sottolinea una caratterizzazione già perseguita con altri mezzi. Diversamente dai tropi, la *similitudo*, nel trattato di Spiegel, fa parte delle figure amplificanti. L'ambito della sua applicazione nella definizione di Spiegel è molto ristretto perché limitato alle cose inconoscibili, mentre la tradizione retorica principale l'allarga a quelle poche note [392]. Dalla definizione di Spiegel, secondo cui la funzione della similitudine è quella di « spiegare le cose inconoscibili per mezzo di cose note » [393], si può dedurre che egli abbia considerato la *similitudo* figura dell'*ornatus difficilis*, applicabile appunto a temi elevati e di difficile comprensione.

Nel *Moortje*, i casi di *ornatus difficilis* con similitudine sono rari e si trovano per lo più nelle parti il cui contenuto affettivo si presta all'amplificazione. Così Moyaal fa uso di un'accumulazione di similitudini per rievocare i passati momenti d'amore in compagnia di Ritsart, le cui dita sono paragonate « a una miccia accesa che infiamma il cuore facendolo bruciare come le polveri. E ogni parola, anche piccolina, detta da lui accendeva come un fiammifero il petto

[392] Ved. ad es. ISID. di Siviglia, *Gramm.*, *De Tropis*, 37, 31: « Homoiosis est, quae latine interpretatur similitudo, per quam minus notae rei per similitudinem eius, quae magis nota est, panditur demonstratio ».

[393] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 205: « Ghelijkenis verklaart t'onkenbaar doort bekende ».

ardente » [394]. La figura fa parte di un discorso fortemente partigiano in cui Moyaal cerca di convincere Ritsart del suo amore verso di lui. Per questo, qui la funzione della figura non è puramente esornativa o illustrativa come nella maggior parte dei casi.

Il carattere amplificativo anche di questa figura si evidenzia dal confronto col testo dell'*Eunuco* in cui per lo più manca.

Quando Fedria/Ritsart si accomiata da Parmenone/Koenraat per trascorrere tre giorni in campagna lontano da Taide/Moyaal, costui gli predice che egli passerà le notti insonni: *vigilabis lassus* [395]. Bredero non solo elabora questo spunto generico con un'esplicitazione, ma gli conferisce una plasticità cruda aggiungendovi una similitudine presa dalla vita degli animali domestici:

> Ja doet al wat ghy wilt, u slaap sal zyn met smart,
> De droomen sullen u daar wringen by de start,
> *Gelyckmen d'Ossen doet* [396].

Lo stesso procedimento amplificativo per illustrazione è stato applicato ad una spacconata di Trasone che nel testo latino conclude il racconto di una vittoria riportata su un rivale definito laconicamente un uomo perduto:

> Perditus
> Risu omnes qui aderant emoriri [397].

[394] *Moortje*, I, 2, 175-178: « als brandent lont de ving'ren van u handen / Ontvonckten 't ingewant, en deet als Bus-poer branden. / En elcken woordt, hoe kleyn dat ghy tot mywaarts sprack, / My als een Sulpherstock de heete borst ontstack ».

[395] *Eun.* II, 1, 221. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 63: « Vous veillerez encores que vous soyez las ». - C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, II, 1: « Weynich rusten suldy rapen / Maer met pinen suldy slapen ». (' Poco riposo troverete / Ma con dolore dormirete ').

[396] *Moortje*, II, 1, 481-483. « Sì, fate quel che volete, il vostro sonno sarà con dolore, / I sogni vi torceranno lì la coda, / Come si fa ai buoi ».

[397] *Eun.* III, 1, 433-434. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 74: « Tout esperdu, tous ceux qui estoient là presens mouroient de rire ». — C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, III, 1: « Hi sat heel verbaast: En si waen-

Nel *Moortje*, Roemert, fedele allo stile spacconesco, gonfia questa constatazione con una domanda retorica e una similitudine presa dalla vita dei volatili da caccia commentandola con una motivazione psicologica:

Wat souw hy doen goet man! hy keeck *als een Poel snip*
Hy wist niet waar hy best zijn weesen soude laten,
Sy lachten haar schier doot die inde kamer saten [398]

La stessa opposizione tra concisione laconica e abbondanza espressiva caratterizza una delle battute finali della prima scena del IV atto con cui la serva Dorias/Klaartje Klonters descrive la rabbiosa reazione di Trasone/Roemert al rifiuto di Taide/Moyaal di invitare la bella Panfila/Katryntje al loro banchetto. Il testo latino, per caratterizzare lo stile rapido e colloquiale della cortigiana e della serva presenta una serie di tre ellissi:

Illa: « Minime gentium?
In conuiuium illam? » Miles tendere; inde ad iurgium [399].

Né la versione francese di Bourlier né quella nederlandese di Van Ghistele, eliminando le ellissi, ha conservato la *brevitas* dell'originale:

Celle-là en un banquet? des-lors le souldat tachoit prendre debat [400]

Och riep Thays dat en dient gheensins ghedaen /
Soumen roepen haer / op alle maeltyen?
Sy begonsten te kiuene met grooter enuyen
Als herde partyen / Straf en stout [401].

---

den altsamen van lachene spliten ». (' Egli era molto perplesso. E tutti quanti pensavano di morire dalle risate ').

[398] *Moortje* III, 1, 1263-1265. « Cosa doveva fare il brav'uomo? Guardava come un'oca (propr. beccaccino) / Non sapeva come salvare la faccia, / Crepavano quasi dalle risate quelli che stavano nella stanza ».

[399] *Eun.* IV, 1, 626.

[400] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 83.

[401] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, IV, 1. « ' Ah! ' grido ' Taide, ' ciò ' non va fatto assolutamente. / Dovremmo invitarla a tutti i banchet-

Solo Bredero non si è limitato a eliminare le ellissi ma ha introdotto un'amplificazione quantitativa per motivare il rifiuto di Taide e un'amplificazione qualitativa nella forma di una similitudine:

O Roemert! dit en dient toch niet gedaan,
Datmen de ze'ege maacht op vrolycke maaltyen
Sou roepen, *dat en mach haar kuyscheyt doch niet lyen*:
Sy schuwt de dartelheyt, ghy weet wel dat de Wyn
Niet matichs in hem heeft, en hoe de Mannen zyn.
Hy brulden *als een Stier*, en voer voorts uyt met kyven [402].

Esaminiamo infine un esempio di *similitudo* presente nell'*Eunuco* stesso. Si tratta del brano in cui la serva Pizia, confrontata col vero eunuco, ne descrive l'aspetto diverso rispetto a quello falso con una *synonymia* allitterante ed una *similitudo*:

Hic est *u*ietus *u*etus *u*eternosus senex
Colore mustelino [403].

Van Ghistele amplia leggermente questa descrizione, ma solo in senso tautologico:

Dit schynt eenen ouwen verneutelde man
Traech en impotent / die niet en mach / oft en can
Grau van coleure *ghelijck eenen wesele* [404].

Nella versione di Bredero le rapide notazioni dell'originale sono state trasformate in una *effictio* dettagliata. Per de-

---

ti? ' / Cominciarono a litigare con grande violenza / Come avversari forti, duri e cattivi ».

[402] *Moortje* IV, 1, 1741-1746. « O Roemert! Questo non va fatto, / Che la casta vergine sia invitata ad allegri banchetti. / Ciò non è compatibile col suo pudore: / Ella evita gli scherzi, voi sapete che il vino / Non stimola la moderazione e come sono fatti gli uomini. / Egli urlò come un toro e cominciò poi a litigare ».

[403] *Eun.* IV, 4, 688-689. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 87: « Cestuy-ci est vieil, fletri, endormi, ancien, de couleur de belette ».

[404] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, IV, 4. « Questo sembra un uomo vecchio, rattrappito, / Indolente e impotente che non è capace di nulla, / Di color grigio come una donnola ».

scrivere gli occhi, la pelle e i capelli della vera moretta egli usa quattro similitudini molto espressive, tre prese dal regno animale ed una da quello vegetale:

> Haar ooghen die zyn groot, en 'twit is *zeeltich* gheel,
> Dat glinstert *als een kat* by nacht, 't vel is ten deel
> *Appelgraauw*, en 'thayr is grijs *ghelijck een Wesel*[405].

Dai pochi esempi citati si può concludere che nell'uso della *similitudo* Bredero fa prova di una felicità maggiore che nell'applicazione della *metaphora*, che solo poche volte supera un livello stereotipato. La *similitudo* s'inquadra bene nello stile pittorico-descrittivo di quest'autore, come si potrà dimostrare con l'esame delle altre figure di pensiero.

4.4.2. *Exemplum.*

Come era da attendersi, Bredero, con la sua tendenza alla digressione illustrativa, ha usato volentieri anche la figura più affine alla similitudo: l'*exemplum*. Per questa affinità questa figura è stata trattata da Spiegel insieme alla *similitudo*, ma egli ne limita la funzione al solo ambito parenetico del discorso epidittico, trascurando quella illustrativa ed esornativa: « l'esempio viene proposto con scopo ammonitore o esortatore »[406].

Nel *Moortje* troviamo esempi delle varie funzioni di questa figura, tra le quali comunque quella descrittiva prevale. Questa tendenza però è assente nei casi di *exemplum* presenti nell'*Eunuchus*.

Un caso di *exemplum* con chiara funzione esortativa e giustificativa di un'azione immorale è quello dell'amore di Giove e Danae raffigurato in un quadro nella stanza dove

[405] *Moortje*, IV, 4, 1928-1930. « I suoi occhi sono grandi e il bianco dell'occhio è giallo come il colore di una tinca, / Scintilla come un gatto di notte; la pelle è in parte / Grigia come una buccia di mela e i capelli sono grigi come quelli di una donnola ».

[406] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 205: « Voorbeeld wert voor ghestelt tot afschrick of vermaan ».

Panfila e lo pseudo-eunuco Cherea si trovano insieme. Cherea attribuisce a questa raffigurazione sensuale l'impulso decisivo alla propria iniziativa erotica:

> uirgo in conclaui sedet
> Suspectans tabulam quandam pictam; ibi inerat pictura haec, Iouem
> Quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.
> Egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat
> Iam olim ille ludum, inpendio magis animus gaudebat mihi
> Deum sese in hominem conuertisse atque in alienas tegulas
> Venisse clanculum per inpluuium fucum factum mulieri[407].

Bredero ha conservato intatti il carattere e la funzione dell'*exemplum*, ma ne ha cambiato il contenuto sostituendo la raffigurazione dell'amore di Giove e Danae con quella di Marte e Venere e rendendo l'esempio meno fantastico e più realistico:

> 'tMeysjen heeft 'tghesicht dickwils om hoogh gheslaghen
> Op een Taef' reel, waer in dat Mars en Venus laghen
> Gevangen van Vulcaan[408].

Come se ciò non bastasse, Bredero ha voluto aggiungere un secondo *exemplum*, quello dello stupro di Lucrezia, raffigurato in un secondo quadro accanto al cammino della stanza:

[407] *Eun.* III, 5, 583-589. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 81: « regardant souuent en haut un certain tableau peint, où estoit ceste peinture, en quelle sorte qu'on raconte qu'un tems fut que Iupiter enuoya une pluye d'or au giron de Danae. Moy-mesme aussy commençay à regarder cela: et pour autant que luy long tems au parauant auoit ioué semblable ieu, mon coeur se reiouissoit beaucoup plus, qu'un Dieu trans-mué soy-mesme en homme, et que par les tuiles de la maison d'autruy estoit venu par la petite court où tombent les eaux de la pluie secretement, à fin qu'il trompast et abusast une ieune pucelle ».

[408] *Moortje* III, 5, 1666-1668. « La ragazza ha spesso levato lo sguardo in alto / Ad una scena dipinta di Marte e Venere / Catturati da Vulcano ».

Besijen van de Schouw
Hing de verkrachting van de schoon Romeynsche Vrouw [409].

Il carattere violento di questa rappresentazione viene espresso con un'amplificazione mediante una *sententia* e una *litotes*:

Dit sach ick vyerich an: want *aansien doet ghedencken*,
Hetwelck mijn opset *niet int minste* dede slencken [410].

Nel testo latino, nel passaggio successivo, il significato dell'*exemplum* è stato sfruttato per rendere accettabile la tesi della libertà sessuale. L'argomentazione viene svolta con una *comparatio a maiore ad minus* [411] e conclusa con una domanda retorica:

At quem deum! Qui templa caeli summa sonitu concutit!
Ego homuncio hoc non facerem! Ego illud uero ita feci,
ac lubens! [412]

Bredero ha riprodotto questa figura trasformandola in un entimema più regolare ed amplificandola con una *sententia*. La nuova versione del brano da una parte acquista pienezza espressiva, dall'altra perde l'incisività dell'allusione rapida e balenante dell'originale:

Wel docht ick in mijn selfs, doen dit de groote Go'on
So ist immers geen sondt. Speelt dit een Konings soon
Die ons in alle Duecht behoorde voor te wandellen,
So sal mijn misbruyck licht geacht zijn by verstandellen,

[409] *Op. cit.*, III, 5, 1668-1669. « Accanto al camino era appeso / Lo stupro di una bella donna romana ».

[410] *Op. cit.*, III, 5, 1670-1671. « Lo guardavo con passione, perché vedere una cosa è ricordarsene, / E questo non faceva affatto diminuire il mio disegno ».

[411] Cfr. H. LAUSBERG. *op. cit.*, p. 57.

[412] *Eun.* III, 5, 590-591. Cfr. J. BOURLIER, p. 82: « (...) qu'un Dieu s'estoit trans-mué soy-mesme en homme, et que par les tuiles de la maison d'autruy estoit venu (...) Mais quel Dieu? c'estoit celuy qui auec bruit et tonnerre esbranle et fait trembler les hauts temples du ciel: moy qui ne suis qu'un hommelet ne le feroie ie point! »

Dat hem een Koopmans kint in sulcken stuck ontgaet:
Hoe grooter de persoon hoe swaarder de misdaat [413].

Anche in un secondo caso di *exempium* breve Bredero ha applicato un'amplificazione, questa volta interpretando la figura con una generalizzazione. Si tratta di un riferimento al re Pirro di Epiro nella settima scena del IV atto. Con quest'amplificazione Kackerlack commenta l'atteggiamento vile di Roemert durante l'assedio della casa di Moyaal:

Gnatho: Ut hosce instruxit, ipsus sibi cauit loco.
Thraso: Idem hoc iam Pyrrhus factitauit [414].

So deed' Pyrrhus, en so doen de Koningen altijdt:
Sy laten de soldaten vechten, en blijven selfs uyt de strijdt [415].

Gli *exempla* escogitati da Bredero stesso hanno un carattere esornativo e non consistono in riferimenti brevi ma in narrazioni o descrizioni piuttosto dettagliate. Tipica è la digressione di *Moortje* II in cui Writsart ricorda a Koenraat di essersi in passato spesso associato a lui nelle sue imprese, anche quelle a danno del proprio padre; un cenno dell'*Eunuco* è stato qui sviluppato in una narrazione autonoma che contiene due *exempla* illustrativi. Il testo dell'*Eunuco* contiene solo un riferimento ai passati traffici del duetto con la funzione di esortare Parmenone ad aiutare Cherea, come anche questi aveva aiutato lui in altre occasioni:

Scis te mihi saepe pollicitum esse (...)

[413] *Moortje* III, 5, 1672-1677. « 'Beh', pensai fra me, 'se anche i grandi fanno questo / Non sarà un peccato. Se il figlio di un re, / Che dovrebbe dare un esempio di virtù, / Agisce così, il mio misfatto sarà ritenuto lieve dalla gente assennata, / Essendo io il figlio di un mercante che ho commesso un atto simile: / Quanto più alto il personaggio, tanto più grave il delitto ».

[414] *Eun.* IV, 7, 782-783. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 92: « Pyrrhus a bien souuent fait cecy mesme ».

[415] *Moortje* IV, 7, 2292. « Così fece Pirro, e così fanno i re sempre: / Fanno combattere i soldati ed essi stessi restano fuori della battaglia ».

Cum in cellulam ad te patris penum omnem congerebam clanculum [416].

Van Ghistele amplia questo riferimento con la notizia circa il posto da cui furono rubate le provviste del padre di Cherea:

Ghi hebt mi dickwils beloeft groote dinghen
Als ick u wat goets plach te bringhen
Wt mijns vaders scappraeye / oft keldere /
Oft wt zijn bottelrie / oft van yeuwers eldere [417].

Bredero ha amplificato notevolmente gli spunti di Van Ghistele con una digressione in cui Writsart descrive i generi alimentari rubati e in particolare il furto del vino, facendo credere al padre che si tratti di una perdita causata da una fessura della botte. Questo particolare del racconto viene suffragato da due aneddoti comico-realistici, la cui funzione principale è quella di far ridere e di amplificare la digressione:

Ghelyck als Iasper Buur, die een moy hallif Aam
Rynsche Wijn inley (teghen zyn Vrouw haar Kraam)
Die de Maartens en knechts allengsjens uyt lickten:
En so hy eens met kracht het vatten, en wickten
Hoe veel der noch mocht zyn: hy tilt so stijf an 't vat
So dat hy met de start vil lustich op zyn gat.
So ginght oock met de Man van onse Kniertje Louwen,
Die met zijn half vat bier docht kerremis te houwen:
Maar Knier was hem te gauw, sy dronck voor tijdt-verdrijf
En lurckten so langh, tot zyt hadt in haar lijf;
Op Sinte Kermis kreech de Man zyn beste vrienden:
Hy nam een groote pot, die hy vol tappen miende:
Hy licht de pottaart op, en hy klopt uyt het vat
De dueffick, en hy stopt zyn duym int lege gat [418].

---

[416] *Eun.* II, 3, 308-310. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 68: « Tu scais bien que tu m'as souuent promis (...) Tu me disois ces paroles lors qu'en cachette et sans le sceu de persone ie t'aportoy à la petite chambre secrette toute la prouision de mon pere ».

[417] C. van Ghistele, *op. cit.*, II, 3. « Spesso mi avete promesso grandi cose, / Quando vi portavo qualcosa di buono dalla dispensa di mio padre o dalla sua cantina / O dalla tinaia o da qualche altro posto ».

[418] *Moortje* II, 3, 938-951. « Come il vicino Jasper, che fece

4.4.3. *Sententia.*

Un elemento comune alla poetica e alla retorica classiche è la *sententia* (διάνοια, γνώμη), per la quale s'intende un luogo comune che esprima la conoscenza della vita o una norma di condotta [419]. La differenza tra il discorso retorico e la poesia nell'impiego di questa figura consiste nel fatto che l'oratore espone il suo pensiero in modo esplicito e sistematico, mentre il poeta lo inserisce in modo organico nell'intreccio e nella caratterizzazione dei personaggi [420]. Con la retorizzazione della poesia nella tarda antichità e nell'epoca del manierismo questa figura assume spesso un notevole rilievo diventando una maniera importante per abbellire la poesia. Comunque, anche quando questa tendenza estetizzante manca, la *sententia* conserva la funzione di sintetizzare il contenuto morale della poesia e di costituire un punto di incontro tra le concezioni morali del poeta e quelle del suo pubblico [421]. Spiegel affronta la *sententia* come ultima figura dell'amplificazione intendendo « una sentenza morale basata su una lunga esperienza » [422].

Nel *Moortje* le sentenze morali tornano con maggiore frequenza che nell'*Eunuco* ma, essendo radicate in culture diverse, esprimono un diverso tipo di saggezza. È significativo che la massima senz'altro più nota dell'*Eunuco*: *Sine*

---

provvigione di un bel mezzo barile / Di vino del Reno (era destinato per il giorno del parto della moglie) / Ma le serve e i servi glielo svuotarono leccando pian piano. / E quando una volta lo prese per pesare / Quanto contenesse, sollevò il barile con tante forza / Che cadde col resto allegramente sul sedere. / Così andò pure al marito della nostra Kniertje Louwen, / Che pensava di far festa con un mezzo barile di birra, / Ma Knier gliela fece bella, e beveva per passatempo / E sorseggiava tanto finché l'ebbe tutto nella pancia; / A San Carnevale l'uomo ricevette i suoi migliori amici: / Prese un gran barattolo, pensando di poterlo riempire: / Solleva l'orcio e picchiando toglie il tappo / E ficca il pollice nel buco vuoto ».

[419] H. Lausberg, *op. cit.*, p. 220.

[420] Ar., *Poet.*, 19, 1456b, 2-7.

[421] Ar., *Rhet.*, II, 21, 1395b, 1-19.

[422] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 206: « Wijssaagh een zede sprueck ghevest door lang verhal ».

Cerere et Libero friget Venus [423] è stata eliminata da Bredero e sostituita da una sequela di metafore con cui l'ubriaco Frederyck fa la corte alla serva Angeniet [424].

Non a caso si trovano alcune sentenze e proverbi nelle prime due scene del II atto, essendo queste incentrate sulla pretesa di eloquenza di Trasone. La particolarità dei proverbi e detti latini tuttavia pose i traduttori davanti a problemi difficili di traduzione. Un modo per risolverli era quello di eliminare la forma specifica della *sententia* e di sostituirla con un'altra di tipo analogo, ma si poteva anche ricorrere all'aggiunta di una glossa, lasciando intatta la sentenza.

Risulta sostituita una frecciata che Trasone dice di avere lanciata a un abitante di Rodi, rivale in amore, e che per la sua forma metaforica presentava difficoltà di traduzione:

Lepus tute es, palpamentum quaeris? [425]

Bredero, giudicando il proverbio troppo oscuro, lo eliminò sostituendolo con un pensiero concreto, meno raffinato e piuttosto scurrile, tuttavia riuscì a conservare l'ironia dell'originale:

Hangt vande banck (seyd'ick) jongen, 't vleys is verkocht:
Wat doe je in 't pardiel? je souwtje nae de Kerck spoen,
Gaat leest jou getijen! en laat jou vaar dit werck doen [426].

Anche Van Ghistele aveva già eliminato il proverbio latino, ma lo aveva sostituito con un detto nederlandese ana-

[423] *Eun.* IV, 5, 732.

[424] *Moortje* IV, 5, 2068-2069. Cfr. sopra 4.3.

[425] *Eun.* III, 1, 426. Bourlier, pur restando fedele alla forma, esprime il detto con una breve interpretazione e sostituisce una delle metafore (*Op. cit.*, p. 74): « Tu es toy-mesme lieure, et neantmoins tu cherche la friandise ».

[426] *Moortje* III, 1, 1253-1255. « Via dal banco di vendita, giovane (dissi), la carne è già stata venduta. / Che fai nel bordello? Dovresti correre in chiesa. / Vai, leggi il tuo breviario e lascia fare a tuo padre questo lavoro ».

logo, sacrificando la forma metaforica e trasformando l'espressione in un enunciato lineare:

Ghy soect in de boordeelen dat ghi selue zijt [427].

L'eliminazione del proverbio non è molto felice, avendo questo nel testo latino una funzione di caratterizzazione del personaggio. Trasone, infatti, nella sua presuntuosità non vuole soltanto sembrare valoroso, ma anche saggio ed eloquente. Questa funzione però non è sfuggita a Bredero, come risulta dalla scena successiva, nella quale egli ha messo in bocca a Roemert un proverbio che manca nell'originale latino. Il passaggio è interessante perché presenta il caso di una *sententia* seguita da un proverbio:

Koenraat: 't en souw niet mogen sloeren
Dat een Hopman by daagh sou sling'ren gaan met hoeren.
Roemert: Wat sal ick meer seggen? het spreeckwoort is oprecht:
Sulck man, sulck vis, sulck Meester, sulck knecht [428].

Sempre nel III atto, lo stesso Trasone, vantandosi delle sue amicizie influenti, pronuncia il proverbio:

Immo sic homost:
Perpaucorum hominum [429].

A questo Gnatone poi ribatte con la sentenza ironica:

Immo nullorum, arbitror [430].

[427] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, III, 1. « Voi cercate nei bordelli quello che voi stesso siete ».

[428] *Moortje* III, 2, 1364-1367. « Non sarebbe decente / Se un capitano di giorno andasse in giro con prostitute. / Che dovrò dire di più? Il proverbio ha ragione: / Tale l'uomo, tale il pesce, tal padrone, tal servitore ». — Cfr. *Eun.* III, 2, 494-496: « Haud convenit / Una ire cum amica imperatorem in uia. / — Quid tibi ego multa dicam? Domini similis es ».

[429] *Eun.* III, 1, 408-409.

[430] *Ibid.*

Bourlier nella sua traduzione ha preferito sacrificare la forma proverbiale, risolvendola in una parafrasi:

Mais bien il est ainsi homme usant de la familiarité et conuersation de fort peu de gens — Mais bien de nulz comme ie pense, s'il vit auec vous [431].

Bredero, invece, pur lasciando anch'egli cadere il proverbio usato da Trasone, introduce un altro proverbio, seguito da una *sententia*, nella battuta di Kackerlack, e conserva così il carattere stilistico del brano:

Roemert: Syn hoocheyt die sel by gheen slechte luy
verkeeren.
Kackerlack: *Ghelijck soeckt zijn ghelijck, besonder wijse lien*
Die sullen aldermeest na haars ghelijcken sien.
En gaat hy met u om (hoort: onder reverency)
Soo verkeert hy by de anderde Sapiency [432].

Nel monologo sull'amore Fedria, nel IV atto, dichiara di accontentarsi anche del minimo piacere, pur di vedere l'amata Taide. Il suo pensiero, nel testo latino, è espresso in una sentenza che per la compattezza della forma e lo sfondo culturale dell'espressione creava particolari difficoltà ai traduttori. Bourlier, fedele al proprio metodo di traduzione puntuale, ha conservato l'espressione, ma per renderla più chiara è ricorso all'inserimento di una glossa:

Certainement ce n'est pas chose de neant, que d'aimer de la plus loingtaine et derniere ligne d'amour, *qui est la veue* [433].

Questa soluzione corretta ma poco elegante è stata evitata da Van Ghistele il quale, traducendo il senso della massima latina, ha coniato una sentenza nuova, chiara ed efficace:

Het ghesichte ist dmeeste solaes der minnen [434].

Questa scelta felice è stata seguita da Bredero che ne ha modificato la formulazione soltanto per ragioni di rima:

En waarlijck het ghesicht in saken vande Min
Is al een treffelijck dingh! [435]

Se le sentenze nei casi esaminati hanno per lo più una funzione ironica o patetica, in altri brani esprimono la loro funzione specifica, quella di esprimere giudizi morali. Già nel I atto Koenraat cerca di imporsi all'amico Ritsart e di frenare la follia amorosa di questo con la sua saggezza sentenziosa. Infatti, gli insegna che:

't is wel datmen begint,
En stadich blyft by 't werck, *ghestadicheyt verwint* [436].

Bredero in questo brano ha dato una formulazione sentenziosa non finita a un discorso morale finito, che nel testo originale era privo di sentenze:

Verum si incipies neque pertendes nauiter (...)
Peristi [437].

In seguito Parmenone, indagando la natura dell'amore, pronuncia un discorso morale che presto assume un carattere generale di tipo sentenzioso:

[431] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 73.
[432] *Moortje* II, 1, 1183-1187. « Sua Altezza non sarà in compagnia di bassa gente. — Ogni simile ama il suo simile, / gente molto saggia / Cercherà soprattutto i suoi simili. / E se egli vi frequenta (notate: con permesso), / Egli si trova in compagnia dell'altra Sapienza ». Cfr. 4.3 p. 120 e nota 357.
[433] J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 84.

[434] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, IV, 2. « Il conforto maggiore dell'amore è il vedere ».
[435] *Moortje* IV, 2, 1788-1789. « E, veramente, nelle cose d'amore è già una cosa ottima poter vedere! »
[436] *Op. cit.*, I, 1, 13-14. « È bene cominciare, / E lavorare poi con costanza; la costanza vince ».
[437] *Eun.* I, 1, 51-55. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 56: « mais si vous le commencez et que ne le mettez en execution bien soigneusement (...) vous estes perdu ».

Ere, quae res in se neque consilium neque modum
Habet ullum, eam consilio regere non potes.
In amore haec omnia insunt vitia: iniuriae,
Suspiciones, inimicitiae, indutiae,
Bellum, pax rursum [438].

Nel *Moortje* questo discorso si muove subito su un piano universale e si arricchisce di una veste retorica ornata di *allitteratio, interpretatio, synonymia* e *polysyndeton*:

O Meester! u ellendt ontroert my sonderlingh,
En wat de min belanght dat is een seldsaam dingh,
s'Is *r*aadt en *r*edenloos, en so *w*ilt van manieren
Dat *w*ijsheyt, *k*racht noch *k*unst, haer *w*oestheyt kan bestieren.
Al dees ghebreecken zyn voorneemlijck inde min
Als laster, quaat vermoen, bekommeringh van sin,
En rueckeloosheyt slof, *en* veel onnutte vreesen,
En sorghen, licht-gheloof, betuetering van wesen;
En achterclap, *en* haat, *en* twijffelinghen mee
En verand'ringhen van bestant, van krijch, van vree [439].

Nel II atto è di nuovo Koenraat a cui Bredero ha messo in bocca alcune sentenze. Egli, sottolinea, infatti, una sua dichiarazione di attaccamento a Ritsart con la massima:

'Tis nooloos te dwinghen,
Die van zyn selven is gewillich en bereydt [440].

[438] *Eun.* I, 1, 57-60. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 57: Maistre, touchant à une chose, laquelle n'a en soy ne conseil ne mesure aucune, vous ne la pouuez gouuerner par conseil. Tous ces vices sont en amour, iniures, soubçons, inimitiez, treues, guerre, de rechef paix.

[439] *Moortje* I, 1, 29-38. « O padrone! la vostra disgrazia mi commuove particolarmente, / E, quanto all'amore, è una cosa strana, / È inconsulto e insensato, e così indomabile di carattere / Che né la saggezza né la forza né l'artifizio può governare la sua furia. / All'amore appartengono in particolare tutti questi difetti: / Calunnie, sospetti, preoccupazioni, / E incoscienza sciatta e molti timori inutili, / E affanni, credulità, un'aria confusa; / E maldicenze, e odi e anche incertezze / E cambiamenti di tregua, guerra e pace ». Cfr. anche sopra 4.1.4 p. 84.

[440] *Op. cit.*, II, 1, 452-453. « È superfluo costringere / Chi già da sé è pronto è volenteroso ».

Nello stesso discorso Bredero ha sostituito con un ragionamento esplicito sulla fallacia dell'amore delle cortigiane un'elegante allusione indiretta del testo latino:

Utinam tam aliquid inuenire facile possis, Phaedria,
Quam hoc peribit! [441]

Nella versione di Bredero quest'accenno all'inutilità di fare regali alle prostitute è stato convertito in un discorso moralistico che, oltre alla sua funzione strutturale, ha quella di dare alla commedia quella patina morale promessa dall'autore nella sua prefazione (cfr. sopra pp. 28-30). Il fervorino comincia con la sentenza *hoerenliefde is windt* [442] e viene completato da un'*interpretatio* che contiene le ragioni della sentenza:

sy hebben sin noch siel,
Niet langer duurt haar Min, tot dat ghy licht u hiel,
En inde drumpel treedt, ghy bent so haast niet buyten,
Of huegenis en al sy teenemal uytsluyten [443].

Sempre in tema di prostituzione, Writsart alla fine del II atto ribadisce con una sentenza le stesse idee già espresse da Koenraat, ma ora formulate come domande retoriche e ornate di metafore:

Wat zijn de hoeren meer als fenijn voor de jeucht
En putten des verderfs, en pesten van de deucht? [444]

Più raramente incontriamo sentenze con valore di sofisma. Queste, ovviamente, non hanno lo scopo di dare alla

[441] *Eun.* II, 1, 210-211. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 63: « A la mienne volonté, Phedria, que vous puissiez si facilement trouuer et acquerir quelque chose, comme cecy se perdra ».

[442] *Moortje* II, 1, 457: « L'amore delle prostitute è vento ».

[443] *Op. cit.*, II, 1, 547-460. « Esse non hanno né ragione né anima, / Il loro amore dura finché non battiate il tacco / E usciate di casa; appena siete fuori / Che siete anche lontani dal loro cuore ».

[444] *Op. cit.*, II, 3, 1134-1135. « Che cos'altro sono le prostitute per la gioventù / Se non un veleno, pozzi di perdizione e una peste per la virtù ».

commedia un valore morale, bensì di caratterizzare la mentalità del personaggio che se ne serve. Writsart offre di questo tipo di sentenza due esempi nella quinta scena del III atto. Entrambi vengono usati per giustificare gli atti di libidine con Panfila. Le sentenze mancano nel testo latino ed è evidente che Bredero le ha introdotte nella sua versione per ragioni di amplificazione:

Besijen van de Schouw
Hing de verkrachting van de schoon Romeynsche Vrouw.
Dit sach ick vyerich an: want *aansien doet ghedencken* [445].

La seconda sentenza ha un rilievo maggiore perché è seguita da un'ampia *expolitio*. Con la sentenza Writsart tenta di diminuire la gravità del suo misfatto, confrontandolo con i delitti commessi da persone di condizione più alta:

Hoe grooter de persoon hoe swaerder de misdaet [446].

La *expolitio* consiste in un'argomentazione di carattere storico che allude, come *exemplum*, alla punizione inflitta a Tarquinio Sesto per l'oltraggio fatto a Lucrezia. Il ragionamento è basato su una *comparatio* e si chiude con un *antitheton*:

Hoewel men aan een Prins de saaken wel toelaten
Daer hy om bitter straft sijn eyghen ondersaten.
Nochtans der Vorsten brueck dien arregert veel meer
Al het gemeene volck, dat garen volcht zyn Heer
In loose boevery, als oft de Eedellinghen
Oft burgers kleyn van staat het selve ding beginghen,
Dies wert hy vaak ghedoot met alle sijn gheslacht:
Daer een boet-schuldich man alleen wert omgebracht.

[445] *Op. cit.*, III, 5, 1668-1670. « Accanto al camino era appeso / Lo stupro di una bella donna romana. Lo guardavo con passione, perché vedere una cosa è ricordarsene ». Cfr. 4.4.2 p. 136.

[446] *Op. cit.*, III, 5, 1677. « Quanto più alto il personaggio, tanto più grave il delitto ». Cfr. sopra p. 137.

Sextus verkracht uyt haat een suyvere Heldinne,
En ick schoffier een maacht uyt krachte vande minne [447].

Il ragionamento è piuttosto tortuoso e poco convincente rispetto alla giustificazione più rapida e spensierata del testo latino:

Ego homuncio hoc non facerem! [448]

Tale differenza stilistica comunque trascende il piano formale ed è riconducibile alla diversità di valutazione dei rapporti sessuali nel mondo pagano e nel mondo cristiano ed è indice della difficoltà di trasposizione dei testi classici.

Dall'esame dell'impiego delle sentenze nel *Moortje* si può concludere che molte di esse sono state coniate da Bredero stesso per ragioni di amplificazione, o di moralizzazione. Nella trasposizione di detti e proverbi del testo latino che presentavano particolari difficoltà, l'autore olandese non ha esitato ad adattarli al gusto olandese.

4.4.4. *Exsuscitatio.*

Sia nell'*Eunuco* sia nel *Moortje* è frequente l'impiego di alcune figure amplificanti che nella tradizione retorica vengono raggruppate o nella categoria dell'*apostrophe* [449] o in quella dell'*exsuscitatio* [450], cioè l'*interrogatio*, l'*exclamatio*

[447] *Op. cit.*, III, 5, 1678-1687. « Anche se si concedono a un principe cose / Per le quali egli punirebbe i propri sudditi, / Nonostante ciò il popolino, che pur volentieri segue il suo signore / Nelle sue furfanterie, si scandalizza molto di più delle trasgressioni dei principi / che non degli stessi delitti commessi da nobili / O da borghesi di modesta condizione. / Perciò il principe viene spesso ucciso con tutta la sua famiglia, / mentre un suddito colpevole viene ucciso da solo. / Sesto violenta per odio una eroina casta, / e io violento una vergine per la forza dell'amore ».

[448] *Eun.* III, 5, 591.

[449] Cfr. L. Arbusow, *op. cit.*, p. 24.

[450] H. Lausberg, *op. cit.*, p. 245.

e la *dubitatio*. Nel trattato di Spiegel l'*interrogatio* e la *dubitatio* vengono trattate tra le figure di pensiero esornative, mentre l'*exclamatio* fa parte delle figure amplificanti. Tutte queste figure hanno la funzione di intensificare le emozioni e di conferire allo stile un carattere patetico. L'uso continuo di esse caratterizza lo stile come *ornatus difficilis*, mentre l'uso moderato è tipico dell'*ornatus facilis*. In questo paragrafo queste figure vengono trattate insieme, perché nel *Moortje* spesso si trovano in combinazione.

Per quanto riguarda l'*interrogatio* Spiegel distingue tra la domanda singola e le domande in serie. Quest'ultima sottospecie dell'*interrogatio* nel suo trattato porta il nome di *epitrochasmos*, una figura che secondo Lausberg sarebbe sinonimo di *percursio* o « accumulazione di carattere enumerativo e coordinante di oggetti senza specificazione » [451]. Anche dell'*epitrochasmos* nel senso di *interrogatio* continuata il *Moortje* contiene alcuni esempi.

La funzione dell'*interrogatio* è quella di insistere, confermare con enfasi, mettere in dubbio, esprimere ira, lamento o sorpresa, mentre l'*epitrochasmos* è un'interrogazione violenta e composta di più membri [452]. A volte la domanda retorica è seguita da una risposta. Anche di questa figura ridondante, denominata *subiectio* [453], vi sono alcuni esempi nel *Moortje*.

L'importanza della categoria dell'*exsuscitatio* per lo stile dell'*Eunuco* si manifesta sin dai primi versi della commedia. Essa di fatto si apre con la figura della *dubitatio*, che « esprime la domanda di un consiglio intorno alla questione che cosa fare o dire » [454]:

Quid igitur faciam? Non eam, ne nunc quidem

[451] *Op. cit.*, p. 227.

[452] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 203: « De Vraghing dringt vest twijfelt torent klaagh of wondert hem (...) Maar heefvraagh heftigh vraaght en lasschet menigh lid ».

[453] H. Lausberg, *op. cit.*, p. 241.

[454] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 203: « De Twijfling raadslaaght wat hy doen of zeggen wil ».

Cum accersor ultro? An potius ita me comparem
Non perpeti meretricum contumelias? [455]

Questa figura è stata conservata fedelmente nel *Moortje*, anche se le domande appaiono leggermente ampliate mediante le figure dell'*interpretatio* e della *synonymia*:

Wel wat sal ick dan doen? sal icker gaen of niet
Nu sy myn *uyt haer selfs en vrye wil* ontbiet?
Of wil 'k myn sotte lust met reden nu besnoeren
En vlieden *het bedroch* der afgherechter hoeren?
Die looslijck met myn spot, als ick tot harent kom
Dan sluytse myn voor deur, dan roeptse myn weerom,
En set my toot op toot en loopt by andere pollen.
Ick weet niet hoe ick wil, soo is myn kop op rollen!
Neen ick en gader niet al badt sy noch so seer [456].

Nello stesso I atto dell'*Eunuco* c'è un bell'esempio di *epitrochasmos*, quando Taide si accorge di essere in presenza di Fedria e gli esprime la sua sorpresa con una serie di domande:

Quis hic loquitur? Ehem, tun hic eras, mi Phaedria?
Quid hic stabas? Cur non intro ibas? [457]

[455] *Eun.* I, 1, 48-49. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 56: « Que ferai-ie donc? n'yray-ie pas moy mesme maintenant, veu que ie suis par elle rapelé de son propre gré? Ou ne disposeroy-ie plus-tost en ceste sorte-cy, de ne soufrir aucunement les outrages et vilentes de ce tas de putains? elle m'a forclos: elle me rapele que i'y retourne? Non feray quand ores par obtestations elle me prieroit ». Cfr. 4.0., pp. 69-70.

[456] *Moortje* I, 1, 1-9. « Ebbene, che farò? Ci andrò o no, / Ora che mi manda a chiamare spontaneamente e per sua volontà? / O metterò ora alla mia stolta voglia il freno della ragione / E fuggirò l'inganno della prostituta esperta? / Che con astuzia si burla di me; quando vengo da lei, / Ora mi chiude la porta, ora mi richiama / E mi fa dei brutti scherzi stando con altri amanti. / Non so quel che voglio, la mia testa è così confusa! / No, non ci andrò, anche se lei insistesse tanto ». Cfr. 4.0., p. 70.

[457] *Eun.* I, 2, 86-87. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 58: « Qui parle icy? ehe! estoit-ce vous mon amy Phedria? pourquoy arrestiez-vous icy? pourquoy n'entriez-vous tout droit? »

Nella versione di Bredero il numero di domande risulta raddoppiato per l'aggiunta di elementi nuovi quali l'enunciazione anticipata di una domanda retorica di Moyaal, che nell'*Eunuco* si trova isolata, e l'applicazione delle consuete figure della *synonymia* e dell'*interpretatio*, mentre la forma retorica è stata ulteriormente accentuata dalla metafora *sleutel van myn zinnen* (« chiave dei miei sensi »):

> Wel wie spreeckt daer? zyt ghyt? o sleutel van myn sinnen!
> Hoe blijfdy nu soo staan? hoe gady niet na binnen?
> En krijch ick goeden dach? noch die ghewone kus?
> En spreeck gy niet een woordt? wel lief! hoe swijchdy dus? [458]

Questo *epitrochasmos* è poi seguito da un'*exclamatio* ripetuta in chiave ironica e da una domanda retorica con successiva *subiectio*, figure che mancano nel brano corrispondente dell'*Eunuco*:

> Lief! ja lief, goen dach lief, hoe meuchdy noch soo spreken?
> Hoe lief dat ick u waar dats gist'ren wel ghebleken [459]

Interessante per la combinazione delle varie figure dell'*exsuscitatio* è l'*interiectio* con cui Moyaal nel I atto interrompe la descrizione del carattere dello zio avaro. Questa *interiectio* è composta di una *interrogatio* con *subiectio* e di una *exclamatio* ripetuta, combinata con *apostrophe* e *prosopopoeia*, ed è ulteriormente amplificata dall'impiego della *metaphora*. Anche le figure dell'*apostrophe* o *aversio* e della *prosopopoeia* o personificazione sono state trattate da Spiegel, la prima tra le figure di pensiero esornative, la seconda tra le figure amplificanti. Egli intende per *aversio* un discorso rivolto a terzi o a cose inanimate o astratte, mentre la *prosopopoeia* « fa parlare cose inanimate, mute o pae-

[458] *Moortje* I, 2, 95-98. « Eh! chi parla qui? Sei tu, o chiave dei miei sensi! Come mai ti fermi lì? Come mai non entri? / E non mi dici buon giorno? Né mi dai il consueto bacio? / E non dici una parola? Eh, caro! perché taci? »

[459] *Op. cit.*, I, 2, 99-100. « Caro! Sì, caro! Buongiorno, caro! Come puoi parlare così? / Quanto ti fossi caro, si è visto ieri ». Cfr. 4.1.2, p. 78.

si per incutere terrore, commuovere o punire i difetti » [460]. Il brano in questione è un pezzo retorico di grande virtuosismo per la compresenza delle varie figure, il cui impiego si giustifica con lo scopo di questo *excursus*, quello di trarre una lezione morale da un racconto. Il vizio dell'avarizia messo a fuoco nel brano viene così evocato:

> Wat baat de Ryckdom dan alsmense niet besteet
> Tot ons of 's naastens nut? ach armen niet en beet!
> O geltsucht! o ghy plaagh! ghy gront-vest aller quaden!
> O hongher diemen kan vernoegen noch versaden! [461]

Un altro esempio di amplificazione riuscita è l'elaborazione di una *exclamatio* con cui Fedria/Ritsart esprime la propria incredulità in merito ai racconti di Taide/Moyaal:

> Aut ego nescibam quorsum tu ires! [462]

Bredero ha trasformato questa esclamazione scettica in una domanda retorica, seguita da *subiectio* e da tre esclamazioni in forma di *apostrophe*, ornate di epiteti e sinomini:

> Wien heeft zyn daghen oyt so snooden vondt ghehoordt?
> O harteloose mondt! u valsheyt en u snootheyt
> Beken ick door de tijdt in haar volwassen grootheyt;
> O loghens sonder grondt! o al te dubble reen
> Van onschult: maer te blauw en vol lichtvaardicheen [463].

[460] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 204: « Afkeer de reden went tot andren dan wy spreken », p. 206: « De Personering doet dood stom of landen spreken / Tot schrick beweghing of tot straffing der ghebreken ».

[461] *Moortje* I, 2, 221-224. « A che cosa serve la ricchezza se non la si usa / Per il bene nostro o quello del prossimo? Purtroppo non serve a nulla! / O avarizia! O tu flagello! Tu origine di tutti i mali! / O fame che non si può appagare né saziare! »

[462] *Eun.* I, 2, 155. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 60: Mais voire que ie ne scauoye pas quelle part vous tendiez, et ou vous vouliez venir.

[463] *Moortje* I, 2, 318-322. « Chi ha sentito mai in vita sua simili basse invenzioni? / O bocca cinica! Riconosco la vostra perfidia e bassezza / In tutta la loro piena grandezza; / O menzogne senza

Anche la domanda retorica con cui Parmenone nel II atto esprime il proprio stupore di fronte alle follie d'amore dell'amico Fedria e con cui inizia la caratterizzazione morale di questo, è stata sottoposta da Bredero ad un'amplificazione intensiva e quantitativa. Egli ha reso le due figure dell'originale con un *epitrochasmos* di quattro domande, sostenute dall'*interpretatio*, dall'*antitheton*, dalla *synonymia* e dalla *subiectio*:

> Di boni, quid hoc morbist? Adeon homines immutarier
> Ex amore ut non cognoscas eundem esse! [464]

> O help! wat sieckt is dit, die ons antast soo vinnich,
> En maackt ons Edel breyn ghesondt zynde, krancksinnich?
> Ist waar? ist moog'lijck! dat de krachten vande Min
> De kloeckste soo verrockt, en wiss'len doet van sin,
> Dat sy int alderminst haar selven niet ghelijcken?
> Ick vindet inde proef, en moetet oordeel strijcken [465].

Anche se le figure dell'*interrogatio* e dell'*exclamatio* in molti casi provengono dall'*Eunuco* non mancano, nel *Moortje*, esempi di un impiego completamente autonomo, soprattutto nelle parti aggiunte. Un caso tipico e ben riuscito è la serie di esclamazioni vivaci con cui Koenraat nel II atto reagisce ad alcuni aneddoti saporiti raccontati da Writsart:

> Maar Writsert watje seght; ick kanme niet bedwinghen
> Van lacchen! dats een klucht! o Menschen! watte dinghen:
> Het is te wonder soet: ick hebbet noyt ghehoort [466].

---

fondamento! O prove di innocenza / troppo ambigue, troppo povere e piene di inconsistenza! »

[464] *Eun.* II, 1, 225-226. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 63: « Bon Dieu, quelle sorte de maladie est cecy? Est-il bien vray ou possible que les hommes soient si fort changez et muez par la force et violence d'amour que tu ne scaurois conoistre que ce soit le mesme? »

[465] *Moortje* II, 1, 491-496. « Aiuto! Che malattia è questa che ci aggredisce così violentemente / E rende il nostro nobile cervello pazzo, mentre era sano? / È vero? È possibile? Che le forze dell'amore / facciano impazzire e cambiare la mente alla persona più savia, / Che non si rassomigli più minimamente? / Trovo la conferma nella realtà e debbo rinunciare ad un giudizio ».

[466] *Op. cit.*, II, 3, 952-954. « Ma Writsart, che dici? Non posso conte-

Se nei dialoghi la *exsuscitatio* ha per lo più la funzione di sfogo immediato di sentimenti violenti, nelle parti descrittive sia la *interrogatio* sia la *exclamatio* servono a sospendere momentaneamente il flusso narrativo e a creare uno spazio per considerazioni globali oppure a permettere la transizione ad altro argomento. Queste due funzioni sono presenti nella narrazione della nutrice Geertruy, che dopo un'ampia evocazione della vita del padre di Ritsart e di Writsart ad un certo momento si arresta dicendo: *Wat sal ick mier seggen*? (« Che altro dirò ») [467], per poi riprendere le sue ' memorie ' raccontando altri fatti. Narrando come si festeggiava un tempo il martedì grasso ella svolge una parte della descrizione in forma affermativa e un'altra in forma esclamativa. L'*exclamatio* qui non è solo un modo di rievocazione generica, ma adempie anche la funzione di variazione stilistica. Quest'ultima viene rafforzata dal parallelismo sintattico:

> hoe liepen de kyeren daer heen en weer,
> Hoe spuelde wy suycker-noompje (...)
> Hoe ribsakten en hoe stoeyde wy mekaar inde schuylhoeckjes?
> Hoe moy kon ick singhen Aallemoer wat doeje ande schop?
> Hoe quam jou Nooms Kyeren telcke staegh, en seyden al op! [468]

Anche Katryntje, nella narrazione della conquista della nave spagnola, fa uso dell'*exclamatio* nella doppia funzione di constatazione globale e di transizione ad altro argomento:

> Och! wat gheschiede daer een schrickelycke Moordt!
> Twas wonder om te sien, hoe dat die fraye Mannen
> En al dat Krijghs-volck haar so klackeloos liet spannen
> Van sulck gorle goy! [469]

---

nere / Le mie risate! Che farsa! Mamma mia, che cosa! / È troppo divertente! Non ho mai sentito una cosa simile ».

[467] *Op. cit.*, V, 3, 2636.

[468] *Op. cit.*, V, 3, 2669-2674. « Come correvano là su e giù i bambini! / Come giocavamo allo zio d'America (...) / Come ci facevamo dispetti e come ci carezzavamo nei nascondigli! / Come potevo cantare bene: 'Mamma Alida, che fate sull'altalena?' / Come ritornavano sempre i figli di tuo zio dicendo: 'vado su!' »

[469] *Op. cit.*, II, 2, 570-573. « Oh! Quale orribile strage ebbe luogo là! / Era una cosa miracolosa vedere come quei begli uomini / E tutta

Infine va rilevato che l'*exsuscitatio* già nell'*Eunuco* funge spesso da introduzione al discorso di un personaggio che entra in scena. Su un totale di 26 scene, 14 si aprono in questo modo nell'*Eunuco* e 16 nel *Moortje*. Le due scene in cui Bredero ha aggiunto questa figura sono I, 2, dove un'esclamazione isolata del testo latino è stata amplificata per ripetizione, III, 2 che presenta un'*interrogatio* con *subiectio* invece della frase affermativa latina.

In quattro casi Bredero ha modificato la versione originale per amplificazione, due volte introducendo la figura dell'*evidentia/descriptio* (in II, 3 e V, 1), una volta mediante la figura dell'*apostrophe* e una volta con l'uso della metafora e dell'*antitheton* (in IV, 3 e IV, 7). Tipico è l'impiego dell'*evidentia* in *Moortje* II, 3, 888-891 dove una domanda generica del testo latino è stata trasformata in una *dubitatio* specifica; si paragonino:

Occidi!
Neque uirgost usquam neque ego, qui illam e conspectu amisi meo!
Ubi quaeram? Ubi inuestigem? Quem perconter? Quam insistam uiam?
Incertus sum [470].

Wat staat my nu te doen? ay mijn! ick siese nieuwers,
Waar dat ick loop of kijck en immers is sy yewers,
Wat sal ick dese steech of ghene straat in slaan?
Of sal ick nae de brugh, of nae het waater gaan?
Ick weet niet hoe ick wil [471].

---

quella gente d'armi si fecero incatenare così facilmente / Da una canaglia simile ».

[470] *Eun.* II, 3, 292-293. Cfr. BOURLIER, *op. cit.*, p. 67: « Ie suis mort, et ne la vierge n'est aucune part: ne moy, qui l'ay perdue de vue, ou chercheray-ie? ou traceray-ie? à qui m'enquerray-ie? Quel chemin tiendray-ie? »

[471] *Moortje* II, 3, 888-891. « Cosa fare adesso! Ahimè! Non la vedo più da nessuna parte, / Dovunque io vada o guardi, eppure dev'essere da qualche parte. / Imboccherò questo vicolo o quella strada lì? / O andrò al ponte o all'acqua? / Non so cosa voglio.

L'imprecazione con cui Pizia in *Eun.* IV, 3 entra in scena ha fornito lo spunto per un'amplificazione interessante con l'*apostrophe*. Il testo latino si limita ad un *epitrochasmos* di tre domande:

Ubi ego illum scelerosum misera atque inpium inueniam aut ubi quaeram?
Hocine tam audax facinus facere esse ausum! [472]

Bredero, nella sua elaborazione del brano, introduce alcune frecciate che esprimono non solo orrore per la violenza fatta a Katryntje, ma anche sentimenti di antagonismo sociale da parte di una donna di servizio nei confronti della classe borghese. L'intervento è strutturato sul modello ricorrente dell'alternanza di domande, risposte ed esclamazioni e sull'uso dell'*apostrophe* per accentuare l'espressione dell'orrore:

Waar sal ic die rabbaut, dien schellem doch verschalcken?
Maar zynder sulcke guyts ooc onder de schytvalcken?
Nu sie ick dat Damast, Fluweel noch schoon Satijn,
De lieden niet maackt vroom, alst snoode guyten zyn.
Hoe heeft hyt durven doen, een Knapelijn te senden
In Vrouwelijck gheweydt, om 't meysje so te schenden?
O schantvleck, o bedroch! o gruwel boos en fel!
Afgryselijcke daadt! past dit een jongh-gesel
Als u! of uws ghelijck, al waarmen sou op bouwen
Een Kerck? men mach voortaen noch man noch mensch vertrouwen [473].

---

[472] *Eun.* IV, 3, 643-644. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 85: Las pauurete et miserable que ie suis, où trouveray-ie cest homme remply de mechanceté, et qui n'a nulle piété? Ou en quel lieu le chercheray-ie? Est-il bien possible, qu'il ait oisé faire une entreprinse de si grande hardiesse?

[473] *Moortje* IV, 3, 1794-1803. « Dove potrò mai acchiappare quel mascalzone, quel furfante? / Ma esistono simili bricconi anche tra la bella gente? / Ora vedo che il damasco, il velluto o il raso / Non rendono onesta la gente, se sono bassi furfanti. / Come ha osato farlo, mandare in vesti femminili un giovane / Per disonorare la ragazza in quel modo? / O vituperio, o inganno! o abominio mali-

Dagli esempi citati è lecito concludere che la figura dell'*exsuscitatio* nelle sue varie forme costituisce una delle principali risorse retoriche dell'*Eunuco* e del *Moortje* e che Bredero nella maggior parte dei casi ha cercato di intensificarne l'effetto.

4.4.5. *Narratio/Digressio/Descriptio.*

Come ho già affermato, parlando della struttura del *Moortje* (cfr. sopra 2.1), tipico della sua composizione è l'abbondante impiego di amplificazioni, consistenti in narrazioni, digressioni e descrizioni che trasformano il testo originale latino in una commedia che rispecchia sia i gusti estetizzanti del manierismo sia le peculiarità dell'ambiente olandese. Le categorie della narrazione, della digressione e della descrizione, la cui fondamentale importanza nella poetica tardo-rinascimentale è stata trattata sopra (cfr. 3,2), appaiono nel *Moortje* spesso intrecciate e, sostenendosi a vicenda, esplicano una funzione amplificativa accumulante.

Il concetto base da cui si deve partire è quello di *narratio* che affonda le proprie radici sia nella poetica sia nella retorica classiche [474]. La *narratio*, da un punto di vista poetologico, si oppone come tecnica mimetica particolare alla rappresentazione drammatica e rappresenta quindi un elemento epico, quando compare all'interno di una composizione drammatica. Da un punto di vista retorico invece essa si oppone all'argomentazione come esposizione di fatti e circostanze. Questi due aspetti diversi del concetto, fusi da secoli nella tradizione letteraria occidentale, si possono individuare anche nel *Moortje*.

---

gno e violento! / Atto orribile! È questo quel che s'addice a un giovane / Come voi o a un vostro simile su cui si dovrebbe costruire / Una chiesa? D'ora in poi non ci si può più fidare di nessuno.

[474] J. H. Meter, *Narrazione e descrizione come concetti retorici*, in AION-N XXIII (1980), pp. 41-65.

I concetti di *digressio* e di *descriptio* invece sono di origine prettamente retorica. Come il concetto di narrazione, anche quello di digressione riguarda la composizione globale dei testi, mentre quello di descrizione è, almeno in origine, di carattere stilistico [475]. La narrazione e la digressione si distinguono per il fatto che la prima espone fatti e circostanze inerenti al tema dei testi, mentre la seconda tratta argomenti estranei al tema, ma che per suo tramite vengono ad esso collegati. La descrizione può essere funzionale sia alla narrazione sia alla digressione, perché ha il compito di specificarne i contenuti e di rappresentarli concretamente.

La *Rederyck-kunst* di Spiegel rispecchia fedelmente il pensiero retorico tradizionale a proposito e tratta la *narratio*, nella parte dedicata alla *dispositio*, come secondo elemento del discorso dopo l'esordio, definendola « riuscita se è in grado di esporre utilmente cose realmente avvenute o di rappresentare come realmente avvenuta qualsiasi altra cosa da cui dipenda una causa e in cui siano sparsi i semi dell'argomentazione » [476]. La digressione e la descrizione invece vengono trattate tra le figure dell'amplificazione, restando sottinteso che rientrano nel novero delle figure di pensiero. La digressione « esce fuori strada per divertire l'uditore, ma conviene che non ci si allontani troppo dal tema » [477], mentre la descrizione « disegna chiaramente tutte le circostanze del tema, rappresentandole visibilmente con chiara evidenza » [478].

---

[475] *Op. cit.*, pp. 49-56.

[476] H. L. Spiegel, *op. cit.*, p. 196 e 187: « Vertelling is bequaam die voor gheschiede dingen / Om te beweghen nut of iet weet by te bringen / Als of het waar gheschiet daar al de zaack om draayt / Waar in t'zaad des Bewijs sprockelings is ghezaayt / Want Vestighing die is des Vertellings bewering / Vertelling is int kort des Bevestighings lering ».

[477] *Op. cit.*, 206: « Zijd-ghang loopt buyten s'weeghs om d'hoorder te vermaken / Hier voeghtet datmen niet te zeer wijck van der zaken ».

[478] *Op. cit.*, p. 205: « Beschrijving klaar bewerpt al s'zaax omstandicheyd. / En schildert die voor oghen duydlijck met bescheyd ».

Nell'esame della struttura del *Moortje* ho già individuato gli ampliamenti operati da Bredero rispetto al testo terenziano. Ora conviene distinguerli in narrazioni, digressioni ed elaborazioni descrittive, tenendo presente che in alcuni casi si tratta di sviluppi di nuclei già presenti nell'*Eunuco*, in altri invece di aggiunte del tutto originali.

Possiamo considerare narrazioni nel senso retorico la storia della vita di Moyaal, raccontata da lei stessa con lo scopo di commuovere Ritsart, il racconto delle vicende di Panfila/Katryntje che, come l'analogo racconto nell'*Eunuco*, mira a convincere Fedria/Ritsart dell'opportunità di collaborare con la cortigiana per restituire la libertà alla ragazza (atto I, 2), la relazione di Katryntje stessa su quel che le è occorso (atto II, 2), anche se del tutto ridondante come informazione, la relazione da parte di Writsart della conquista di Katryntje (atto III, 5), la relazione sul banchetto di Roemert e Moyaal (atto IV, 1) e quella sul ritorno di Ritsart dalla campagna (atto IV, 2). Digressioni di carattere narrativo sono la storia degli incontri di Kackerlack con i venditori al mercato (atto II, 2), il racconto di Reynier dei divertimenti dei giovani borghesi di Amsterdam (atto III, 4), i ricordi giovanili della nutrice Geertruy (atto V, 3) e la relazione di Lambert, padre di Ritsart e Writsart, sulla sua passeggiata negli immediati dintorni di Amsterdam (atto V, 5). Oltre alle digressioni narrative, il *Moortje* contiene anche alcune digressioni di altro tipo, inserite a scopo comico o moralistico, come il battibecco tra Kackerlack e Koenraat sulla rispettiva prestanza erotica (atto II, 2) e le considerazioni di Frederyck sulle proprie prestazioni e quelle dei suoi concittadini in fatto di bere (atto IV, 5), considerazioni che hanno il carattere di una *laudatio* epidittica in chiave ironica.

Se l'abbondanza di narrazioni e digressioni testimonia la ricca vena inventiva dell'autore comico olandese, l'essenza del suo talento poetico e comico si rivela nella plasticità e pittoricità delle tante scenette di cui è piena l'opera. Alcune di esse, come quelle del mercato di Amsterdam nella digressione di Kackerlack, quelle evocate dalla nutrice Geertruy e da Lambert hanno una relativa autonomia estetica, altre, come i ritratti di Panfila, di Writsart e di Roemert, servono

alla caratterizzazione psicologica e morale dei personaggi.

Per quanto riguarda la materia delle descrizioni, possiamo distinguere le tradizionali categorie di persone, luoghi e avvenimenti.

Tra le figure finora esaminate la *descriptio* è quella più costantemente e felicemente impiegata da Bredero, quella anche che maggiormente distingue la sua commedia dal modello latino. Del suo modo di descrivere abbiamo già incontrato parecchi campioni nel corso dell'esame delle altre figure retoriche, che esplicano la loro funzione per lo più nell'ambito delle maggiori figure di pensiero quali l'*exemplum*, la *digressio* e la *descriptio*. Agli esempi precedentemente citati aggiungiamo ora alcuni altri, scelti in base alle loro caratteristiche tipologiche e alla felicità di esecuzione.

Tra le descrizioni di personaggi il ritratto morale occupa il primo posto, sia per l'ampiezza di elaborazione sia per la frequenza. Esiste nella teoria retorica una distinzione tra la *descriptio personae*, in quanto regolare descrizione di tutti gli aspetti di una persona, fisici, morali, sociali, nazionali e professionali, sulla base dell'impiego di una serie di *loci communes*, e le figure più specifiche della *notatio* e dell'*effictio* che non mirano ad una descrizione completa, ma ad una descrizione limitata, rispettivamente delle caratteristiche morali e fisiche dei personaggi. Troviamo nel *Moortje* esempi sia di *notatio* sia di *effictio*; della *descriptio personae* c'è solo qualche esempio isolato e parzialmente realizzato. Quest'ultima infatti, con la sua esigenza di completezza, si addice più alla storiografia, al discorso oratorio e alla poesia epica che al genere drammatico, che per sua natura pone limiti più stretti alla descrizione dettagliata.

Un esempio giustamente rinomato di *notatio* è il ritratto del carattere di Ritsart nel II atto, in cui Koenraat manifesta il proprio stupore davanti al cambiamento che l'amore ha potuto operare sull'amico. Il ritratto verte sulle qualità di costanza, laboriosità e accortezza nel commercio manifestate da Ritsart prima del suo innamoramento di Katryntje. L'amplificazione di Bredero prende le mosse da una sola consta-

tazione di tre qualità morali, espressa con *litotes* e *isocolon* nel testo originale:

Hoc nemo fuit
Minus ineptus, magis seuerus quisquam nec magis continens [479].

Van Ghistele, nella sua versione del brano, si limita ad un'amplificazione stilistica mediante *synonymia*, ma sopprime lo schema retorico dell'originale:

Gheen gheschickter ionghen en was hier ontrent
Eer hy dus was verblent / door der liefden blame
Wijs / vroet / nerghens toe onbequame:
Als de eersame / van elcken ghepresen:
Voorsinnich / straf / en rijp van wesen [480].

Della *notatio*, già presente nell'originale latino e amplificata leggermente da Van Ghistele, Bredero ha elaborato solo le qualità di laboriosità e professionalità, facendo di Ritsart lo specchio del commerciante attivo della sua città e della sua epoca. Il ritratto risente del modello dell'esercitazione epidittica elogiativa e funge da contrasto alla *notatio* dell'uomo folle per amore. Come descrizione realistica di un mercante al lavoro nel suo ufficio consiste in una parte dinamico-narrativa e una parte statico-descrittiva, quest'ultima, come abbiamo visto (cfr. 4.2.5. e 4.3.), condotta con le figure della *repetitio*, dell'*enumeratio* e della *hyperbole*:

Gheen Jonghelingh en was soo ijv' rich noch soo kloeck,
Steets was hy op 't Kantoor en met de nues int boeck;

[479] *Eun.* II, 1, 226-227. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 63: « nul n'a esté moins sot que cestuy-cy, ne persone plus austere et fuyant toutes voluptez, ne plus continent et s'abstinant de toute intemperance et principalement de hanter femmes ».

[480] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, II, 1. « Non c'era da questa parte un giovane più a modo / Prima che fosse accecato dall'amore vergognoso: / Saggio, prudente, capace di fare tutto, / Lodato da tutti come un uomo rispettabile: / Ragionevole, austero e maturo di carattere ».

Syn mutsjen op zyn hooft, zyn mouwen an voort wrijven,
Want hy was besich staach met dit of dat te schrijven:
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 hooft winckeltjes, en kassen,
En hockels en laadjes, dosijnen van Lyassen,
Vol Assingnatie, vol Oblygatie, vol boomery, (...) [481].

Nella seconda scena del I atto si trova un ritratto molto incisivo dello zio di Moyaal, raffigurato come esempio vivo di spilorceria. Come è noto, quello dell'avaro è uno dei tipi fissi della letteratura moralizzante sin dai *Caratteri* di *Teofrasto*, ma la sua trasformazione nel *Moortje* non ha nulla di stereotipato e testimonia la piena assimilazione della figura della *descriptio* come rappresentazione visiva, combinata con una fantasia ricchissima e vivo senso del comico:

De man hadt ghelt en schat in grooten overvloet,
Wat wast? hy was en bleef een dienst-knecht van zyn goedt,
Des smorghens stont hy op in een kaal onderrockje,
En gingh int vulles-vat, en roerdent met een stockje,
Oock somtijdts met zyn hant, en sochtet scharep duer.
En vulde so een sack met d'een en d'ander luer.
Hy brayde alle daagh zyn korfjes en zyn matten,
En bleef een Bedelaer by Ridderlycke schatten [482].

[481] *Moortje* II, 1, 497-505. « Nessun giovane era così attivo e accorto, / Sempre era in ufficio e col naso nei libri; / Il berretto in testa e le coprimaniche addosso contro il logorio, / Perché era sempre occupato a scrivere qualcosa: / Ora chiudeva il bilancio, ora dava una occhiata alla cassaforte. / Sì, davvero, aveva tanto da fare che era un miracolo! / Quanti angoletti e armadi si porta in testa, / E caselle e cassettini, dozzine di fascicoli, / Pieni di assegni, pieni di obbligazioni, pieni di contratti marittimi ». Cfr. 4.2.5, pp. 109-110.

[482] *Op. cit.*, I, 2, 213-220. « L'uomo aveva denaro e tesori in abbondanza. / Ma quale era il caso? Egli era e restava schiavo dei suoi beni. / La mattina si alzava in maglia e mutande / E così andava alla pattumiera per rimescolare tutto con un bastoncino / O qualche volta con le mani per frugare dentro con attenzione, / E così riempiva un sacco di stracci. / Ogni giorno faceva dei canestri e stuoie / E rimaneva un mendicante accanto a tesori da signore ».

Anche la figura di Roemert, l'ufficiale fanfarone e galante, si prestava al ritratto realistico. Nella commedia, in varie occasioni Bredero ha avuto modo di raffigurare il suo carattere esuberante e quasi esplosivo in monologhi, dialoghi e commenti ironici, ma solo alla fine dell'opera il parassita Kackerlack ne fa un ritratto più o meno coerente in una *notatio*. Questo ritratto non molto ampio è rimasto nei limiti della funzionalità argomentatrice in quanto parte del discorso di Kackerlack, volto a persuadere Ritsart dell'opportunità di accettare Roemert come ' socio ' dell'amore di Moyaal in cambio di favori materiali e culinari. Nell'originale latino e nella versione francese di Bourlier il parassita, con un sommario giudizio della nullità morale di questo Capitan Fracassa, toglie a Ritsart ogni timore di un'effettiva rivalità da parte di costui:

principio et habet quod det, et dat nemo largius;
Fatuus est, insulsus, tardus, stertit noctes et dies,
Neque istum metuas ne amet mulier[483].

Come abbiamo già constatato altre volte, Bredero nella sua amplificazione ha accolto qualche volta gli spunti nuovi offerti dalla versione di Van Ghistele; nella fattispecie è stata sottolineata la tendenza del capitano al bere:

This een sturt schotel / hi en acht gheen ghelt
Dwaes / wulps / tis al genoechte dat hi voort sie
Een arm hooft / terstont is hi droncken
En dan gaet hi totten daghe ligghen roncken:
En vreest niet dat Thays op hem sal verlieuen[484].

[483] *Eun.* V, 9, 1078-1080. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 107: « En premier lieu il a dequoy donner, et nul ne donne plus abondamment que luy. C'est un sot, sans saueur, il ronfle et nuitz et iours: et ne craignez point cestui-cy que la femme l'ayme ».

[484] C. VAN GHISTELE, *op. cit.*, V, 9. « È uno scialacquone, non si preoccupa del denaro: / Stupido, lascivo; sono solo piaceri che cerca, / Una testa povera, subito si ubriaca / E allora si mette a russare fino alla luce del giorno: / E non temere che Taide s'innamorerà di lui ».

L'elemento principale su cui verte la versione di Bredero è la vana millanteria del capitano che, sommata ad altre sue debolezze, gli toglie ogni temibilità come rivale. Piuttosto scarsa è l'*evidentia* di questo ritratto: solo una volta Bredero ha illustrato con un esempio concreto il carattere del suo personaggio che appare piuttosto convenzionale:

Daar mach gheen milder man nu opter aerden leven,
Als desen Hopman is, so ruym is hy int gheven:
Het is een botte bloet, wat batet toch verbloemt,
Een groote malle geck, die wonder hem beroemt
Van den Krijghshandelingh: o bloet 't is hem by vlaghen
So uytermaten dapper inde mont eslaghen:
Hy kreegh nu lestent een beroeringh in zyn tongh,
Dat in een uur of twee zyn beck niet stil en stongh;
Hy verschoont out noch jong, noch armen noch rijcken,
En rabbelt sonder slot, hy mach inde kan niet kycken
Of hy is droncken, en dan het hy loof noch lust,
En slaapt voort nacht en dach, gy moocht wel zyn gherust,
So dat ghy niet en hoeft in ghener wijs te vresen ,
Dat Moyaal immer sal tot hem gheneghen wesen:
Want hy is lam en loom, en heeft noch kracht, noch kuyt;
't Is een voosen vueghel, een drooghert in zyn huyt.
En sulcken blooden guyl als ickje niet kan segghen[485].

Un esempio molto felice invece è la *notatio* di Lambert, padre dei due fratelli protagonisti della commedia, perché stilisticamente ben adattato al livello culturale della narratrice, la popolana Geertruy. Il ritratto non è basato sull'enuncia-

[485] *Moortje* V, 9, 3266-3284. « Non è possibile che ora ci sia sulla terra uomo più generoso / Di questo capitano, tanto largo è nel dare: / È un corbello ottuso — a che pro velarlo? —, / Un grande pazzo ridicolo che racconta meraviglie / Delle proprie prodezze: amico mio, a vampate / Gli entra un coraggio in bocca: / Qualche tempo fa lo prese un'agitazione della lingua / Di modo che egli per più di due ore non riuscì a chiudere la bocca. / Egli non risparmia né vecchi né giovani, né poveri né ricchi / E chiacchiera senza fine, non può mettere mano al boccale / Senza ubriacarsi e allora perde ogni voglia / E dorme giorno e notte, potete star tranquillo / E non dovete temere affatto che Moyaal gli sarà affezionata, / Perché egli è storpio e stanco e non ha né forza né nerbo; / È un tizio dappoco, un impotente, / E un codardo che non ti dico».

zione di concetti morali e psicologici astratti ma è sostanziato interamente di elementi concreti e ravvivato dalla *sermocinatio* per l'intervento diretto della persona rappresentata. Nella descrizione si mescolano elementi soggettivi ed oggettivi, tratti individuali e costumi sociali, passato e presente sul filo delle associazioni libere.

je vaar was sucken Man,
So ongduechdelijcke goet, dat icketje niet seggen en kan.
Hy was niet hongts-gierich, noch niet verwaant ,vermetel;
Alle dommelicke sondachs so waren wy tot jouwent op de warme ketel.
Noch, ick eet so garen ouwe kost, sprenk-vleys, met worst en jues
Mit mostert: en een moye Appel-sop, o seecker, die smaackt oock niet bues,
Ick mochtet so wel, en 'tis oock hiel goe provangde
Vuer myn, en myns gelijcke Ouwe luy songder tangde:
Want de Man was so voldoende, hy haddet altijdt so drock,
Nou Giertje (seyd hy) drinckt en reys, dan krijghje weer wat sock,
En dronck ick moye dubbelde Faaro, uyt Prochiaens vaatje, met de Mater en de Pater,
Maer je Vaar was te overdaedighen genochelycken prater;
Hy vertrock ien hielle Story hoe dat hy iou Moertje het evryt,
In hoe wildt dat hy pleech te loopen ruysmuysen in sen tyt,
Hoedat hy onger sen twien, ien hielle rongde dangs, daer de Meysjes an vuersingen,
Al de knechses wech ioeghen, in tegen 'er danck mit de Vrysters duer gingen.
Dat mier is: Hoe dat hy Joris smeet dat hem het hooft op een sy hing,
In hoe hum de luy met vingeren na wesen, waer dat hy verby ging,
En seyden: o sackerloosjes dat's de giest die sukken stouten hart het,
Dat hy allien al de Haantjes, en Katjes vande stat wtte tart het
Mit duysent sucke sticken[486].

[486] *Op. cit.*, V, 3, 2613-2633. « Vostro padre era un uomo fatto così, / Straordinariamente buono che non ti dico. / Non era arcispilorcio né presuntuoso o troppo ardito; / Tutte le domeniche eravamo regolarmente ospiti in casa vostra, quando il paiolo era bollente. / Ora, mangio volentieri i cibi tradizionali, carne salata con sal-

Per quanto riguarda la *effictio*, gli esempi che il *Moortje* ne offre sono pochi ed incompleti. Il lettore si sarebbe aspettato che Bredero, nella terza scena del II atto, avesse colto l'occasione per mettere in bocca a Writsart una bella descrizione delle qualità fisiche di Katryntje, ma in realtà egli va poco oltre quanto già riferito dal testo latino:

Color verus, corpus solidum et succi plenum[487]

Sy heeft een eyghen verf die niet is gheblancket:
Haar lichaams stal is fray, niet rangh, noch niet te vet[488].

Solo nel V atto veniamo a conoscenza di dettagli più concreti sulla conformazione fisica della ragazza, quando la nutrice Geertruy, per rendere possibile il riconoscimento tra fratello e sorella, espone le caratteristiche fisiche che Katryntje possedeva sin dalla sua infanzia e sulle quali il testo dell'*Eunuco* sorvola. L'*effictio* in questo caso risulta quindi strettamente legata alle necessità dell'intreccio e si riduce alla descrizione di alcune imperfezioni fisiche che funzionano come segni di riconoscimento. La descrizione è dettagliata, ma non ha alcuna finalità estetica:

sicce e sugo di carne / Con mostarda e una bella passata di mele, o certo, quant'è buona. / A me piaceva così ed è anche un cibo ottimo / per me e i miei simili, vecchia gente senza denti. / Perché quell'uomo era così gentile, aveva sempre tanto da fare, / Beh, Giertje (disse) bevi un po', così avrai di nuovo latte, / E allora bevevo una bella birra doppia di Bruxelles da un barile scelto destinato alla Madre Superiora e al Reverendo, / Beh, vostro padre era un ciarlone troppo divertente; / Raccontava tutta la storia di come aveva fatto la corte a vostra madre, / E come ai suoi tempi faceva baldoria, / Come in due, in un ballo a girotondo, in cui le ragazze cantavano, / cacciavano tutti i giovani e scappavano con le ragazze contro la loro voglia. / Più ancora: come batteva Joris da fargli pendere la testa di sbieco, / E come la gente l'indicava col dito quando egli passava / E diceva: o santo cielo, ecco l'asso che ha il cuore così ardito / Da sfidare da solo tutti i galletti e i fanfaroni della città con mille imprese del genere ».

[487] *Eun.*, II, 3, 318.

[488] *Moortje* II, 3, 1010-1011. « Lei ha la carnagione sua senza belletto, / La sua figura è leggiadra, né magra né troppo grassa ».

Jou Suster Katrijntje die is over 'tvongkt gehouwen en ghedoopt
Van onse Heer Bestoor, hoe hiet hy nu oock? zyn naam loopt
Verby me monckt: dats alliens; *s'is van aansicht wat schotich,*
En tusschen 't blanck en 'tbruyn, maar s'is een weynich sprotich.
Ick hebber so menichmaal ebakert, en traertje me espuelt by de kaars,
Wat ick macher mier as hongdertmaal esoent hebben voor haer naars.
Sy het ien maeltjen in huer neck, daar is sy me ebooren,
En sy het twie roo vlackjes an huer voorhooft, recht van vooren,
In huer kleyne slincker toontjes, die legghen op menkaar,
Ick souwse wel kennen al wasset over hongdert jaar [489].

Più obiettiva e più sistematica è la descrizione, nella quarta scena del IV atto, dell'aspetto di Writsart nelle vesti della morettta in contrapposizione all'aspetto della moretta stessa. Angeniet, che fa la descrizione, passa in rassegna l'età, gli occhi, il naso, le guance e il mento quali elementi più significativi, senza perdersi in particolari inutili e intenta a dare un profilo rapido. La descrizione è semplice e funzionale ai fini dell'individuazione del personaggio e manca di ornamenti retorici particolari:

Want d'andere die was int hartje van zyn Jaren,
Wiens nues, wiens wangh en kin, al even kaluw waren;
Het lyf stont hem so quicx, hy had so soeten lach,
Ick worde selfs schier groen als ick zyn ooghen sach,
Die hy wel vriendelijck verroeren kon en reppen,
Dat ghy zyn aansicht saacht ghy souwter lust uyt scheppen [490].

[489] *Op. cit.*, V, 3, 2685-2694. « Vostra sorella Katryntje è stata battezzata / Dal nostro parroco. Come si chiamava? / Il suo nome mi sfugge dalla bocca: non fa niente; lei è un po' stretta di faccia, / E tra il bianco e il marrone, ma con un po' di lentiggini. / L'ho fasciata tante volte giocando con lei a lume di candela, / Più di cento volte le ho baciato il sederino. / Lei ha un piccolo neo sulla nuca sin dalla nascita, / E ha due piccole macchie rosse sulla fronte sul lato destro, / E le ditine del piede sinistro sono accavallate, / Le riconoscerei anche tra cento anni ».

[490] *Op. cit.*, IV, 4, 1918-1923. « L'altra era nel fiore degli anni. / Il suo naso, le sue guancie e il mento erano ugualmente lisci, / Il suo

Questa descrizione è l'elaborazione di un dato molto generico dell'*Eunuco* che si limita alla constatazione:

ille erat
Honesta facie et liberali
(...)
Ad nos deductus hodie est adulescentulus
Quem tu uidere uelles, Phaedria! [491]

Più concreti e anche stilisticamente più eleganti sono i cenni con cui il testo terenziano caratterizza il vero eunuco:

Hic est uietus uetus ueternosus senex,
Colore mustelino [492].

Il ritratto della moretta che il *Moortje* offre è stato costruito come riscontro a quello precedente di Writsart come pseudo-moretta e presenta di nuovo gli aspetti della faccia, del naso, degli occhi, delle labbra e della pelle. Includendo nell'*effictio* anche alcuni aspetti morali, più propri della *notatio*, questo ritratto si avvicina ad una *descriptio personae*. Il maggiore peso attribuito a questo ritratto risulta non solo dalla maggiore densità di contenuto, ma anche dalla maggiore elaborazione stilistica, evidente nell'uso della *synonymia*, della *similitudine*, dell'*allitteratio*, dell'assonanza e del *polysyndeton*:

Wat desen die is lomp, maniereloos *en* grof,
En slaperich, *en* luy, *en* kruepel, ouwt, *en* of.
Wiens beck en noos is plat, en van wiens dicke lippen

corpo era così agile, il suo modo di ridere era così dolce, / Mi prendeva un desiderio quando guardavo i suoi occhi / Che egli (la finta moretta) sapeva muovere e volgere con tanta gentilezza. / Se aveste visto la sua faccia, ne avreste tratto piacere».

[491] *Eun.* IV, 4, 681-682; 686-687. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 87: « celuy la estoit d'une face honeste et liberale (...) Il a esté mené auiourdhuy chez nous un ieune adolescent, lequel certainement vous mesme Phedria prendriez plaisir de voir ».

[492] *Op. cit.*, IV, 4, 688-89. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, l.c.: Cestuy-ci est vieil, fletri, endormi, ancien, de couleur de belette. Cfr. sopra 4.4.1, p. 133.

Men eenen afval souw met een *scherp sch*aartje knippen.
Haar *oo*ghen die zyn gr*oot*, en 't wit is *zeel*tich gh*eel*,
Dat glinstert *a*ls een k*at* by n*a*cht, 't vel is ten deel
*A*ppelgr*aau*w, en 'th*a*yr is gr*ij*s ghel*ij*ck een Wesel [493].

Se nella *notatio* e nell'*effictio* la descrizione resta limitata a precisi aspetti della persona umana, maggiore spazio possiede in altre sottospecie tradizionali dell'*ecphrasis* come la topografia, la descrizione di viaggio e le descrizioni di avvenimenti vari e complessi quali battaglie e attività lavorative. Bredero dà prova di conoscere questi vari tipi di descrizione e il testo dell'*Eunuco* gli offre parecchie occasioni per mostrare la sua maestria.

Alla topografia come tipo di descrizione l'*Eunuco* offre solo pochi spunti. Quello più concreto, con evidente importanza per l'azione, è il cenno sulla stanza da letto di Panfila/Katryntje, nella quale Cherea/Writsart è riuscito a infilarsi. L'elemento più importante di questa stanza è il quadro raffigurante l'amore di Giove e Danae che spingerà Cherea all'azione. Il testo latino, per quanto riguarda la stanza, contiene solo un breve cenno:

virgo in conclaui sedet
suspectans tabulam quandam pictam [494]

Bredero invece coglie l'occasione per descrivere, se pur rapidamente, l'ambiente trasformandolo in una sala lussuosa, parata di cuoio dorato e piena di quadri e statue nude:

Sy gaat en brengt my met het jonge meysje teer
In een ghecierde Zaal behanghen met gouwdt Leer:

[493] *Moortje* IV, 4, 1924/1930. « Questo qua è goffo, senza buone maniere e grossolano, / E indolente e pigro e zoppo, vecchio e decrepito. / Il suo ceffo e naso sono piatti e dalle sue labbra grosse / Si potrebbero tagliare gli scarti con delle forbicine taglienti. / I suoi occhi sono grandi e il bianco dell'occhio è giallo come il colore di una tinca, / Scintilla come un gatto di notte; la pelle è in parte grigia come una buccia di mela e i capelli sono grigi come quelli di una donnola ». Cfr. 4.4.1, pp. 133-134.

[494] *Eun.* III, 5, 583-584.

Hier stondt een Ledekant, en daar veel naakte Beelden,
Gints hingh een Schildery van 't vrolijck hof van weelden [495].

In tre altri casi la topografia appare fusa, in vario modo, con la *descriptio itineris*. Nella narrazione del ritorno anticipato di Ritsart dal suo ritiro di campagna la topografia è piuttosto incidentale. Diretto a Sloten, villaggio ad ovest di Amsterdam, egli sbaglia strada e finisce ad Amstelveen a sud di Amsterdam. Il racconto accentua soprattutto lo stato emotivo del narratore e presenta l'ambiente come sfondo piuttosto ostile al viaggiatore assorto in pensieri preoccupati:

So ick na Sloten ging door myn bekommert-heen,
So misten ick de wegh, en liep na Amsterveen.
Ick volchden 'twagenspoor, myn sinnen onbescheyden
Selfs sporeloos en wuft myn domme siel verleyden.
(...) [496]

La descrizione della prima parte del viaggio si limita a poche indicazioni non molto precise e riguarda più lo stato d'animo del viaggiatore che l'ambiente. La svolta della narrazione è situata nel racconto dello scontro appena evitato con un carro proveniente da Rotterdam (cfr. 4.1.3.):

Ick stampten met myn voet, myn ooghen opgheslaghen
Ten Hemel! en ick staar; een Rotterdamsche waghen
Met rinckelend' geraes, en krakende ghekras
Verschoot my, en ick sach dat ick by 'tloopvelt was [497].

[495] *Moortje* III, 5, 1656-1659. « Lei va e mi porta insieme alla tenera giovane in una sala / Abbellita e parata di cuoio dorato: / Qui stava un letto, là c'erano molte statue nude, / In un altro lato era appeso un quadro dell'allegra corte delle lussurie ».

[496] *Op. cit.*, IV, 2, 1752-1755. « Mentre andavo a Sloten, perdetti la strada / a causa delle mie preoccupazioni e mi trovai sulla strada per Amstelveen. / Seguii la carreggiata, mentre i miei pensieri vani / E senza filo traviavano il mio animo sciocco ».

[497] *Op. cit.*, IV, 2, 1770-1773. « Pestai col piede gli occhi levati al cielo! / E guardai fisso; un carro da Rotterdam / Passando con tintinnio strepitoso e fragore raschiante / Mi spaventò e mi accorsi di trovarmi vicino al fondo stradale ». Cfr. 4.1.3, p. 80.

Questo incidente riporta Ritsart alla coscienza della realtà circostante e d'ora innanzi il racconto si sposta dal polo soggettivo al polo oggettivo per descrivere rapidamente e puntualmente le varie tappe del viaggio fino a Sloten. La descrizione del viaggio di ritorno da Sloten ad Amsterdam è stata omessa, perché priva di rilievo ai fini dell'azione drammatica:

Daar scheldt ick en verfoey flux myn onachtsaamheden,
En heb voorts met een sprongh de wegh te rugh getreden,
Tot dat ick wel besweet by 't Overtoompje kom,
Dat over, en ick sla de Leydsche schinckel om,
Voort tel ick al myn schreen tot dat ick coom te Sloten,
Daar myn ghetal is uyt, en dit in 'thooft gheschoten:
Ach ick ellendige! sal ick twee daghen hier
Verslyten gants alleen? [498]

Nel brano corrispondente dell'*Eunuco* Fedria non perde la strada, ma oltrepassa solo la propria villa di campagna; mancano dettagli topografici e coloriti incidenti di percorso:

Dum haec puto,
Praeterii inprudens villam. Longe iam aberam
Cum sensi. Redeo rursum, male vero me habens [499].

Nella topografia, presente nella descrizione della passeggiata di Lambert, si fondono le caratteristiche della *descriptio itineris* con quelle della *notatio*. In quanto descrizione di viaggio il brano non riveste alcuna importanza strutturale e ha il carattere di descrizione autonoma, in quanto

[498] *Op. cit.*, IV, 2, 1774-1781. « Bestemmiai ed esecrai la mia sbadataggine / Ed ad un tratto intrapresi la via del ritorno / Finché non arrivai all'Overtoom tutto sudato, / Passai oltre e svoltai presso il canale di Leida, / Contando tutti i miei passi fino all'arrivo a Sloten. / Là smisi di contare e mi saltò in mente: / Ahi, povero me! dovrò trascorrere qui due giornate tutto solo? »

[499] *Eun.* IV, 2, 632-634. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 84: « Pendant que ie pense cecy, sans m'en prendre garde i'ay passé outre la metairie: i'estoye ia allé assez loing, quand ie l'eu senteu, de rechef ie retourne arriere vers la metairie: or me portant bien mal et estant faché ».

notatio caratterizza indirettamente il narratore e la sua mentalità borghese. Nel brano relativo dell'*Eunuco* manca di nuovo ogni elemento descrittivo o indicazione topografica e si trova soltanto qualche cenno del carattere del personaggio e dei suoi gusti:

Ex meo propinquo rure hoc capio commodi
Neque agri neque urbis odium me umquam percipit.
Ubi satias coepit fieri, commuto locum [500].

Nel *Moortje* questo cenno è stato trasformato in una narrazione della passeggiata che Lambert fa per raggiungere il suo giardino fuori le mura. Come nel racconto di Ritsart, la passeggiata è stata localizzata negli immediati dintorni di Amsterdam, più precisamente sull'argine del fiume Amstel a sud della città ,e ha luogo durante una giornata invernale. Questi due fattori permettono la descrizione di una scena invernale tipicamente olandese, sfruttata anche da pittori dell'epoca quali Arent Arents Cabel (1586-1635), Hendrick Avercamp (1585-1634) e Aert van der Neer (1603?-1677). Se la sensibilità pittorica di un Avercamp è soprattutto atmosferica, la visione di Bredero è al contempo caleidoscopica e aneddotica. Non manca del tutto la nota paesaggistica, ma prevale l'interesse per l'uomo:

ick was flus om een kijckje
Het voetwechje langes het platte Amsteldijckje,
Wangt het was ande kanckt een stick-weegh oppebyt,
Vannen diel ruyge maats [501].

La tecnica descrittiva impiegata è quella della rassegna rapida, eppure precisa che offre un quadro d'insieme multi-

[500] *Eun.* V, 5, 971-973. Cfr. J. Bourlier, *op. cit.*, p. 101: « Ie reçoy ce proufit de la metairie que i'ay icy prés: il ne me prend iamais ennuy ne des champs, ne de la ville. Quand le saoulement se commence faire de l'un, ie change de lieu ».

[501] *Moortje* V, 5, 2881-2884. « Ero andato subito sul sentiero / Lungo l'argine piatto dell'Amstel per dare un'occhiata, / Perché vicino alla riva un gruppo di giovani rozzi / Aveva rotto con l'ascia il ghiaccio ». Sui paesaggisti nederlandesi vedasi W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Londra 1966.

colore, tenuto insieme dai divertimenti sul ghiaccio e dai commenti del narratore. È il quadro di una società popolare e piccolo-borghese che, senza ritegno, si dà alla passione del pattinaggio e alle occasioni di corteggiamento offerte da questo sport. Le figure retoriche ricorrenti nella descrizione sono l'*evidentia*, l'*exclamatio*, l'*interrogatio* e qualche volta la *synonymia* e l'*enumeratio*, ma globalmente la descrizione appare poco sofisticata e più basata su notazioni realistiche e psicologiche anziché sull'applicazione sistematica dell'*ornatus* retorico. Questo tipo di descrizione ha accreditato, nella critica, l'immagine di Bredero realista e popolare. La descrizione s'inizia con alcune esclamazioni e l'enumerazione di varie categorie di pattinatori:

Wat was daer en gherit van Vlasters en van Kemsters,
Van Vesjesvolck en aars, die 'r ryen op de baan.
De frayste Jongeluy die vynmen onger 't gaan,
Of die doen as me nift, die ryt met huer spuel-nootjes,
En vryertjes om veer, of after op de slootjes.
Wat was daar en gedoen, *en* geraas, *en* gescherm?
Myn ooghen schemerde, wat quam daer en geswerm
Van Jonges en van goet ontrent de Kooren-dragher? [502]

Dopo questa introduzione la descrizione entra nello specifico presentando una serie di quadretti di genere per lo più comici, come quello in cui una pattinatrice, dopo uno scontro, cade a terra:

Harmen Hooch-hart, die so weyts rijt en snort,
Die haeckten in huer schaets, so dat de goet-hart stort ,
En vil een harde smack, o dat ick my niet doot lach;
Wangt sy vil op haer nues, so datmer Aal-korf bloot sach [503].

[502] *Op. cit.*, V, 6, 2890-2897. « Che pattinare di filatrici e di pettinatrici di lino, / Di gente dei bassi e di altri che pattinano sulla pista! / I più bei giovani s'incontrano passando lì, / Sia che fanno come mia cugina che va lontano con le compagne di gioco, / E con i piccoli corteggiatori, sia che rimangono sui fossati. / Che movimento, che chiasso e che traffico c'erano laggiù! / Mi veniva un bagliore negli occhi, che frotta di giovani / Si vedeva lì, vicino ai magazzini del grano ».

[503] *Op. cit.*, V, 6, 2899-2902. « Harmen Hooch-hart che pattinava con un arco ampio / S'uncinò nel piattino di lei, cosicché il brav'uomo

Quest'umanità non è tanto lieta e spensierata quanto ridicola e deforme, ma proprio perché infelice aspira ad avere la sua parte di divertimenti. I quadri comici sfiorano a volte il grottesco o il tragicomico, come nel quadretto della donna che soffre di geloni:

't is jammer dat blaeuw Aecht
So vreeslijck vande kouw is alle Jaers gheplaeght,
Helften tijdt kalftse an haer hangden en huer wanghen,
Tis vreemt dat an huer nues, geen groote spijckers hanghen
So kouwt-vorstich isse, quam s'op de turfmarckt gaen,
De turf souw vuerseeker de helft wel opslaan [504].

Un altro quadretto comico rappresenta una donna benestante colpita da una palla, incidente che provoca da parte del borghese benpensante Lambert il seguente commento moralistico:

In anmen rechterhangt daer kreegh een goet-mans Vrouw
Een kolf-bal voor huer hooft, van een deel groote scholvers;
Tis een vreemt dingh, dat van duese weytsche kolvers
Die dus int wilt toeslaan, geen ong'lucken geschien;
Hadt ick mar iens de macht ick souwt 'er wel verbien
Of ick souw'er een plaats uyt alle menschen wijsen [505].

Dopo il quadro dei divertimenti sul ghiaccio la scena si sposta al giardino di Lambert. Il contatto con la sua pro-

cadde sul ghiaccio / Con un tonfo, oh, muoio dalle risate, / Perché lei cadde sul muso, lasciando scoperto il sedere ».

[504] *Op. cit.*, V, 6, 2925-2930. « Peccato che Aecht con la sua carnagione violacea / Ogni anno sia tormentata così terribilmente dal freddo, / La metà del tempo soffre di geloni alle mani e alle guancie. / È strano che dal naso non le pendano grossi chiodi. / Lei è talmente freddolosa che, se andasse al mercato della torba, la torba rincarerebbe della metà ».

[505] *Op. cit.*, V, 6, 2938-2943. « E alla mia destra la moglie di un borghese benestante / Fu colpita da una palla alla testa, lanciata da un gruppo di grossi tangheri; / È una cosa strana che questi giocatori a pallamaglio / Che mandano la palla così a casaccio non causino incidenti. / Se io fossi al potere glielo proibirei, / o li escluderei dal consorzio umano ».

prietà e con la coltivazione dei fiori provoca in Lambert considerazioni economiche che fungono da *notatio*:

As ick dit lieve spul lang 'enoch had 'esien,
So kierden ick weerom, en ick gingh doe mit ien
Iens loefs voort in myn thuyn, ick sach iens na de bloemen,
Of na de bolletjes (om eygentlijck te noemen)
Of sy oock vrosen uyt, en waren sy al doot,
Ick kooper weer genoech voor een blanck, of driegroot:
Ick ben so mal niet as de luy, die vuer wat Tulpen,
Vuer Keysers kroonen, vuer Hoorentjes, en vuer Schulpen,
En sulck luermacktery dat nieuwers toe en dient
Vuel gelts sel geven, noch ick sel vuer gien Kistient
Gien hongdert ponckt besteen. En 'kmachse so wel draghen
As yemant vande best, en wie souw ick het vraghen?
(...)
Ick legh het liever op, en stapelt in myn kist [506].

La topografia più famosa del *Moortje* è la descrizione dei mercati di Amsterdam, fatta da Kackerlack nella seconda scena del II atto. Anch'essa ha carattere piuttosto autonomo e mostra la stessa tecnica descrittiva di tipo caleidoscopico e aneddotico già rilevata. La descrizione è ancor più enumerativa di quelle testé esaminate e si diffonde nella specificazione dei prodotti più vari offerti in vendita dalle diverse categorie di mercanti. Nonostante il virtuosismo un po' estenuante delle enumerazioni la descrizione riesce vivace per la rapidità con cui l'obiettivo si sposta da una parte all'altra della zona dei mercati e per l'autenticità della *sermocinatio* che rende i venditori protagonisti della scena.

[506] *Op. cit.*, V, 6, 2953-2964; 2970. « Dopo aver guardato abbastanza questo divertente spettacolo, / Me ne tornai e andai direttamente / Al mio giardino. Guardai un po' i fiori / o, meglio, i bulbi (per essere più esatti) / Per vedere se morissero di freddo; e se fossero già morti, / Ne avrei comperato abbastanza per tre centesimi o tre mezzi soldi: / Non sono così scemo come la gente che per un po' di tulipani / Per i giaggiuoli di Persia, per conchiglie e per conchigliette, / E altra roba del genere che non serve a nulla, spende molto denaro, né spenderei cento sterline / Per gioielli, eppure potrei portarli / Come chiunque altro e a chi dovrei chiederlo? / (...) Preferisco metterli da parte e ammucchiarli nella mia cassa ».

La topografia coincide anche questa volta con la descrizione delle varie tappe di una passeggiata, che va dal mercato dei beccai a quello dei pollaiuoli, dei salumieri, dei venditori di uccelli, delle erbivendole, delle fruttivendole, dei venditori di pesce di fiume, di pesci di mare e di cozze. La figura della *sermocinatio* permette di conferire alla descrizione un forte sapore popolare per la disinvoltura dei dialoghi e per l'impiego del dialetto di Amsterdam e dintorni. Tale ' realismo ' si esalta e si amplifica nell'abile impiego dell'*enumeratio*, della *repetitio* e dell'*interrogatio*. L'ampiezza descrittiva e la minuzia d'osservazione comprendono in uno stesso squarcio di vita le caratteristiche di uomini e cose, come nella scena del mercato del pesce in cui si descrive non solo la varietà dei prodotti, ma si rappresentano anche le tecniche di persuasione e gli atteggiamenti umani dei venditori:

Doe quamen wy op de Vis-marckt, daer wast Pieter-Cely, dit uyt,
Emmerlock, hoor hier Kornuyt, komt hier me vaer: koopt een sootje,
Leest iou ga'ing uyt dit tobbetje, en schietse in dit Vlootje,
Ick hebse noch wel een schootje grooter, komt hier! waer sinje Ot?
Haelt een net met vis, wt de korf, of kaer by 't vlodt,
Brengt doch gien wtschot, gaet heen mijn koorentje van achtien Jaren.
Al ree man (seyd hy) moer, ic selje dat wel opsen elvendartichst klaeren,
Ick verstaeme op die snaeren, also wel als onse buurman Klaes Os.
Y-bot, Hoeck-bot, dats blaeuwe Braet-spieringh, dat sin Melckbaersjes en purmer-pos.
Kom heerschip, maacktme los, dats lustighe water-scheepsvis,
Datsen rootschilde-braesem, en een Korper die inden Ysel gevangen is,
Die muen-vooren dobbelt die mis? siet, datsen lecker gelt-snoeckje,
Hoort hier wat Lijsbet Leffers, hoort hier wat, wel moer wat soeckje? [507]

[507] *Op. cit.*, II, 2, 696-708. « Poi arrivammo sul Mercato del Pesce, là stava Petrosello: ' di qua, di qua! / Anguille! Senti un po', compagno, vieni qua, caro, compra un piatto di pesce. / Scegli quel che

Anche in questa narrazione descrittiva non manca l'incidente improvviso e sensazionale che varia il racconto e lo rende più dinamico. Il brano che segue dà un'ottima idea della brutalità dell'ambiente dei mercati:

Mit snapten ic om 't hoeckje, daer stonde die mossel-eters een hiel gerit,
Hael mosselen, hael mosselen, Zeelantsche mosselen, varsch enne wit!
Watte varsche mosselen benne dit, 't zijn mosselen as oesters seyden die kluyvers,
Daer quam onse buurwijfs meyt, en haelden een emmer vol voor twee stuyvers.
Get hoe gluurden daer die snuyvers, na een tas van een parlde-pop,
Daer quamen die Dief-leyers, en maaktent daer byt huysje so ruym op,
D'ien gaf de meydt een schop, die een koontje, en d'ander een klaater,
En wurpen de maeten, de matten, de paenders int waater,
Plom verlooren van de sluys.
Andre schortent onder haer arem, en brochtent moytjes 't huys,
O docht ick dit ghespuys, wie mienese nou wel datse binne?
Se souwe de dieve vangen, en laete de schaemel-luy een duytie winnen,
Wat selt volckje nou beginne, se hadde daer so moy voort edaen
Ja docht ick in myn selfs 't is leelijck datse so op middelstraet staen [508].

---

ti pare da questo mastello e gettali in questa bacinella; / Ne ho anche di un tipo un po' più grande, vieni qua! dove sei Ot? / Prendi una rete piena di pesce dal canestro o dalla peschiera vicino all'approdo, / Non portare gli scarti, suvvia tesoro di diciott'anni. / Ai vostri ordini, capo (disse), mamma mia, ve lo farò in buon ordine, / Me ne intendo tanto bene quanto il vicino Klaas Os. / Passera dell'Y, passera pescata con la lenza, ecco eperlani azzurri da arrosto, ecco il pesce persico da bollire nel latte e una spilancola del lago di Purmer. / Su signore, comprate il resto, ecco un bel pesce vivo, / Ecco la scardola dalle squame rosse e la carpa presa nell'IJssel, quella lasca lì non fa bella figura? Ecco un bel luccio maschio. / Senti un po' Lijsbet Leffers, senti un po', comara, che cercate? »

[508] *Op. cit.*, II, 2, 709-722. « Allora svoltai l'angolo dove stava una frotta di mangiatori di cozze: / Prendete le cozze, prendete le cozze, cozze della Zelanda, bianche e fresche! / Che cozze fresche sono

La giustificazione strutturale di questa amplissima digressione descrittiva è la *notatio* del parassita, unico elemento del brano che ha una base nel testo terenziano. Gli incontri con le varie categorie dei venditori si giustificano soltanto come prove della popolarità e del saper vivere di Kackerlack, intese a convincere un suo compagno di ventura della fondatezza della sua filosofia della vita.

Del tipo di descrizione di battaglia il *Moortje* offre due campioni, entrambi aggiunti da Bredero al testo terenziano. L'unica battaglia che fa parte dell'intreccio dell'*Eunuco* è l'assedio posto da Trasone davanti alla casa di Taide (*Eun.*, IV, 7), ma questo episodio è stato rappresentato non in modo narrativo bensì drammatico. Le due descrizioni di battaglia del *Moortje* fanno parte della narrazione delle vicende di Katryntje prima del suo ingresso nella casa di Moyaal. Come abbiamo già riferito (cfr. 2.1, pp. 39-40), ne abbiamo due versioni, una di Moyaal e l'altra di Katryntje stessa. Entrambe culminano nella descrizione di una battaglia navale nel Mediterraneo durante la quale Katryntje è presa prigioniera.

Per questa digressione Bredero può aver attinto ispirazione ai racconti di marinai sulle battaglie navali sostenute dalla flotta olandese contro gli Spagnoli nel periodo tra il 1572 e il 1609, in particolare a quelli che si riferivano alla battaglia di Gibilterra (25 aprile 1607) che costò la vita all'ammiraglio olandese Jacob van Heemskerck (1567-1607). Più probabile tuttavia mi sembra supporre che l'invenzione

---

queste, cozze come ostriche, dicevano quei buon gustai, / Quando arrivò la serva della nostra vicina per comperare un secchio pieno per due soldi. / Per Bacco, come sbirciavano quei ghiottoni, quella perla di ragazza, ma ecco che arrivavano degli sbirri a far piazza pulita tra le bancarelle. / Uno dava un calcio alla ragazza, un altro uno schiaffo, un altro un colpo / E gettavano nell'acqua vicino alla chiusa, senza pensarci sopra, misurini, stuoie e canestri. / Altri prendevano la roba in braccio per portarla a casa. / Oh, pensai, questa plebaglia, chi si crede di essere? / Dovrebbero prendere i ladri e lasciar guadagnare qualcosa alla povera gente. / Che devono fare adesso, avevano messo in mostra tutto così bene? / Sì, pensai fra me, è un guaio che si mettono proprio in mezzo alla strada ».

dell'episodio sia stata stimolata da due rappresentazioni di questa battaglia, una letteraria: il poema funerario di Daniel Heinsius dedicato a Jacob van Heemskerck, l'altra pittorica: il quadro raffigurante la battaglia di Gibilterra di Hendrik Cornelisz Vroom (1566-1640) di Haarlem. Ambedue le opere possono essere state note a Bredero, perché la poesia di Heinsius fa parte della raccolta *Nederduytsche Poemata*, pubblicata da Petrus Scriverius (1576-1660) nel 1616, quindi nel periodo della stesura del *Moortje* [508 bis], mentre il quadro di Vroom, che ora si trova nel *Rijksmuseum* di Amsterdam, data del 1607 e può essere stato visto da Bredero a Haarlem [509]. In favore dell'influsso diretto del quadro di Vroom è il tema stesso dell'opera che rappresenta lo scontro tra una nave olandese e la nave ammiraglia spagnola. La descrizione della battaglia in questo quadro è assai minuziosa e focalizza soprattutto lo scompiglio sull'ammiraglia spagnola causato dallo scontro con la nave olandese ed un'esplosione. Anche nel *Moortje* è descritto come una nave spagnola venga assaltata e conquistata da una nave nemica. Sia nella versione di Moyaal sia in quella di Katryntje la descrizione culmina nel momento dello scontro tra le due navi e in quello dell'arrembaggio successivo. Nel racconto di Moyaal la nave corsara che attacca la nave spagnola è comandata dal capitano olandese Roemert, in quello di

[508 bis] D. HEINSIUS, *Nederduytsche Poemata*, Ed. P[etrus] S[criverius], Amsterdam 1616, pp. 3-7. Su altri componimenti dedicati a questa battaglia vedasi S. F. WITSTEIN, *Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance*, Assen 1969, pp. 135-136.

[509] Si tratta del quadro del *Rijksmuseum* di Amsterdam catalogo 1976, N. H 2163, veda C. WRIGHT, *Paintings in Dutch museums*, Londra 1980, p. 486. Già in possesso della famiglia dell'ammiraglio Van Heemskerck, il quadro fu acquistato dal *Rijksmuseum* nel 1905, veda *Catalogus der schilderijen, miniaturen, pastels, etc. in het Rijksmuseum te Amsterdam* (1912, N. 2604a). Cfr. A. VON WÜRZBACH, *Niederländisches Künstlerlexikon*, 2. Bd., Vienna-Lipsia, 1910, p. 833 e C. KRAMM, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, Amsterdam, 1861, pp. 1814-1815. A. DOHMANN, *Les événements contemporains dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, in « Revue d'histoire moderne et contemporaine », V (1958).

Katryntje invece sembra che la nave corsara abbia avuto un equipaggio berbero e che la ragazza sia stata venduta a Roemert dai corsari berberi in un porto del Nord Africa.

Nelle due descrizioni l'immagine della marineria spagnola è assai negativa e va interpretata come una concessione ad un pubblico che cerchi nella letteratura e nel teatro la conferma dei propri pregiudizi politici e nazionali. La descrizione di Moyaal s'inizia con un'immagine della incompetenza marinara dei navigatori spagnoli e si serve della *evidentia* interpretativa:

> De Spaansche Kraack en was met ballast niet ghelaan,
> Maar met Jan Gatten, dier niet op de vaart verstaan:
> Sy dwarlen inde Zee met neerghestreeke Seylen,
> En weten star noch grondt te schieten noch te peylen.
> De kracht vande Magneet en wasser niet bekent,
> En niemant was van haar de dolle Zee ghewent [510].

A questo *exordium* contenente una *propositio* fortemente negativa per gli spagnoli segue una *narratio* descrittiva che riferisce gli avvenimenti che debbono avvalorare l'ipotesi dell'*exordium*. La battaglia si svolge in tre fasi, delle quali le prime due vengono descritte e la terza soltanto accennata: arrembaggio, combattimento sulla nave spagnola e vittoria/sconfitta finale. La scena dell'arrembaggio viene descritta panoramicamente senza particolari tecnici con l'uso della *synonymia*. Come nel quadro di Vroom, sia il bombardamento sia l'arrembaggio vengono puntati contro uno dei lati della nave spagnola:

> Voorts kompter bruysent an een schip vol ruekeloosen
> En Godt-vergeten guyts, van schuymers en Matroosen,

[510] *Moortje* I, 2, 237-242. « La caracca spagnola non era caricata di zavorra, / Ma di babbei che non s'intendono di navigazione. / Errano per il mare, le vele ammainate / E non sanno come osservare le stelle né come sondare i fondali. / Non conoscevano il potere magnetico / E nessuno di loro era abituato al mare in tempesta ». Sull'immagine della Spagna nella letteratura nederlandese del Seicento vedasi S. A. VOSTERS, *Spanje in de Nederlandse litteratuur*, Amsterdam 1955, pp. 16 sgg.

Die klampen hem anboort, en legghen hem een laagh
Geschuts ter zyen in, en raken so voort slaagh [511].

Le fasi della battaglia a bordo e della conquista della nave vengono sintetizzate in pochi versi eloquenti, abbelliti dall'*allitteratio* e dalla *synonymia*. Dopo questa esposizione generica si torna ad una descrizione di un episodio della battaglia in chiave piuttosto barocheggiante che risente della maniera di Heinsius nel citato poema funerario:

De Specken, die haar lyf met gelt niet konden boeten,
Die nam het Grauw gheswindt en spoeldese de voeten:
Myn oom wert ande Mast recht overeyndt ghestelt,
En met een touw om 't hooft gewrongen en gheknelt,
Dat hem de ad'ren grof opswollen schier tot barsten,
So dat hy beet van pyn dat hem de tanden knarsten:
Noch leet hy nieten mydt: doen quam een oorlochs-boef
En nam zyn voorste duym, en schroefse in een schroef
Dat hem ten naghel uyt, het bloet met krachte spuyten [512].

Non manca nella descrizione un accenno ad una minaccia di esplosione che richiama alla mente il quadro di Vroom, che rappresenta appunto come l'ammiraglia spagnola esplode gettando in aria uomini e cose:

De Schieman sprack: wijst met gemack u ghelt,
Of ick salt u eerlangh doen segghen met ghewelt!
Dan ick raadt u voort best verweckt my tot gheen tooren

[511] *Ibid.* I, 2, 243-246. « Poi arriva, scrosciante, una nave piena di arditi / Ed empi banditi, di pirati e marinai / Che l'abbordano e le sparano una bordata nel fianco e vengono alle prese ».

[512] *Op. cit.*, I, 2, 251-259 ». Gli Spagnoli che non potevano riscattare le loro vite con denaro / Furono presi dalla gentaglia e scaraventati nel mare. / Mio zio fu posto diritto contro l'albero / E legato con una corda attorcigliata intorno al capo / Di modo che le vene gli si gonfiarono rompendosi quasi / E che si morse dal dolore digrignando i denti. / Eppure non si lasciò scappare una parola; allora venne avanti un pirata / Che gli prese la punta del pollice e glielo serrò con una vite / Di modo che il sangue con forza schizzò fuori dall'unghia ». Per la descrizione nel poema di Heinsius ved. S. F. WITSTEIN, *op. cit.*, pp. 156-157.

Of 'k sal met Bossekruyt vervullen dyne ooren
En steeckent met wat vier hiel luchtigh inde brant [513].

Nella descrizione più breve di Katryntje le fasi dell'avvicinamento della nave corsara e dell'arrembaggio sono state rappresentate con maggiore plasticità ed espressività fonica che nel racconto di Moyaal, per l'impiego di metafore, termini marinareschi, allitterazioni e assonanze. La corsa della nave pirata allo scontro è spiegata nelle sue cause ed evidenziata dagli effetti concomitanti:

Dewyl wy onder seyl en voor de Haven waren,
So koelt en went de windt, die ons int eerst was mee.
Daar komt een Oorlochs-boodt *ghevloghen* door de Zee,
En set een *styve kours*, en komt so fel *ansnuyven*,
Dat de baren met kracht op 't schip anstucken *stuyven*.
Hy viel ons op het lyf, en leyden ons anboordt [514].

Pienamente in linea con la poetica del manierismo, Bredero ha sfruttato al massimo le figure della *digressio* e della *descriptio*. Innestandole sulla *narratio*, ne ha fatto il perno della sua trasformazione dell'*Eunuco*, l'elemento in cui l'amplificazione orizzontale si fonde con quella verticale. Il carattere particolare della *descriptio* del *Moortje* è che essa, oltre la tecnica retorica, si affonda in una visione realistica della vita. La tecnica retorica, che nell'epoca del manierismo spesso ha portato ad esiti estetizzanti e artificiosi, da Bredero è stata messa al servizio di un tentativo di abbracciare la vita in tutti i suoi aspetti, economici, sociali, morali, psicologic ed estetci, di realizzare cioè un'arte tota-

[513] *Moortje*, I, 2, 261-265. « Il sottufficiale gli disse: indicatemi il vostro denaro senza resistenza / Oppure ve lo farò dire presto con la forza! / Poi vi consiglio di non farmi arrabbiare / Se non vi riempirò gli orecchi di polvere e l'accenderò molto facilmente con un po' di fuoco ».

[514] *Op. cit.*, II, 2, 564-569. « Mentre stavamo per salpare trovandoci ancora davanti al porto. / Il vento, che prima ci era propizio, si raffredda e gira. / Ecco che arriva una nave da guerra volando per il mare / Che fa rotta verso di noi e s'avvicina come un uragano con un tale impeto / Che le onde si frangono con forza contro la nave. / Ci venne addosso e ci abbordò ».

le. Questa tendenza era incompatibile con la selettività dell'arte classica e classicistica e dovette perciò sfociare, nel *Moortje*, ad uno sgretolamento della linea dell'intreccio terenziano ed alla sua riduzione a occasione dell'amplificazione.

4.4.6. *Sermocinatio.*

Abbiamo incontrato la figura della *sermocinatio*, discorso dell'oratore messo in bocca di un'altra persona che parli in forma diretta, come strumento ricorrente per ravvivare la narrazione descrittiva e per imprimere al testo un colore popolare. Questa figura come tale manca nel trattato di Spiegel che, tra i *tropi orationis*, menziona solo una sottospecie di essa, la *mimesis* o imitazione dei modi di esprimersi dei personaggi parlanti [515].

Un ruolo essenziale viene svolto dalla *sermocinatio* nella narrazione di Reynier, quando questi, nella quarta scena del III atto, riferisce i vari progetti dei compagni per trascorrere una lieta serata in città. Di tutti questi discorsi non c'è traccia nell'*Eunuco*, che pure conta numerosi casi di *sermocinatio*. Il testo latino compendia la relazione di Antifonte/Reynier in pochi cenni narrativi:

> Heri aliquot adulescentuli coimus in Piraeo
> In hunc diem ut de symbolis essemus. Chaeream ei rei
> Praefecimus; dati anuli; locus, tempus constitutumst [516].

Questa esposizione breve è stata amplificata nel *Moortje* in una digressione di 68 versi, nei quali vengono presentati,

[515] H. L. SPIEGEL, *op. cit.*, p. 202. Cfr. H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 241.

[516] *Eun.* III, 4, 539-541. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 79: « Nous nous assemblasmes hier au Pirée quelque nombre de ieunes adolescens, où nous fimes complot, qu'à ce iourdhuy nous fissions bonne chere des gages et arres que nous auons mis ensemble pour nostre escot: nous commismes Cherea à cest affaire, et luy donnasmes la charge et superintendence du banquet: les anneaux furent donnez et auancez pour gage: le lieu fut assigné où le banquet se feroit, le tems aussy et l'heure fut assignée ».

oltre al narratore, sette persone parlanti che discutono insieme sulle diverse possibilità di divertirsi che la città di Amsterdam offre, dagli spettacoli dei *Rederijkers*, allo sferisterio, alla bettola, alle donne. Alla fine tutti si accordano di incaricare Writsart dei preparativi per una cena per sei persone la sera del martedì grasso nel casino dei tiratori:

> Doen seydese: Writsaart, ghy bent op de Doelen een kijnt ten huys,
> Wilt so veel doen en gaender heen en segghen:
> Dat sy voor ons sessen dry Kapoenen, en vijf Snippen anleggen,
> Met een deel Vinken, en Lijsters, met een delickate Bouwt,
> En seght Heereman en Ariaantje, dat sy ons de beste Kamer houwt:
> Siet, Writsert, wy maken u Heer enne Voocht van morgen avent,
> Maacktet so bont als gy wilt, 'tis toch alle daagh gien Vastelavent
> Schaft louter vol op, voor een Prins, het moeter nu op staen,
> Al souwen wy te nacht de klapmuts en de botter op een rooster braen [517].

Nella stessa narrazione di Reynier s'incontra un'altra sottospecie di questa figura di pensiero, il dialogismo o dialogo finto, che contiene gli interrogativi che una persona pone a se stesso. La figura è stata ripresa dal testo latino al punto dove Antifonte, incontrando l'amico Cherea travestito, si domanda se sia lui oppure un'altra persona:

> Is est an non est? Ipsus est. Quid hoc hominis? Qui hic ornatus? [518]

[517] *Moortje* III, 4, 1503-1512. « A quel punto dissero: Writsaart, tu sei a casa nel casino dei tiratori. / Fa' questo per noi, vacci e comanda / Che preparino per noi sei: tre polli e cinque beccacce / Con una quantità di fringuelli e tordi, insieme ad una bella coscietta / E di' a Herman e Adriaan che ci tengano preparata la stanza migliore. / Guarda, Writsert, ti nominiamo signore e padrone della serata di domani. / Puoi fare tutte le stravaganze che vuoi, il martedì grasso capita solo una volta all'anno. Fa' acquisti da principe, adesso è il momento, / Anche se dovessimo di notte arrostire un berretto nel burro ».

[518] *Eun.* III, 4, 546.

Bredero complica questa figura amplificandola con uno spunto fantastico divertente, attinto al folclore della festa dell'Epifania e trasposto a quella del Carnevale. Egli non solo riproduce il dialogismo terenziano, ma mette in bocca al narratore l'ipotesi che il personaggio travestito da lui incontrato faccia parte di un gruppo di giovani che girano per la città cantando canzoni carnevalesche e gli fa riprodurre, con una *mimesis* perfetta, una di queste canzoni in un dialetto misto tedesco-olandese:

'Tis wel een gecklijck kleedt, de Karel is wel nar,
Had hy 'er twee tot hem, so mocht hy singhen met de Star:
Hier kamen wy Haeren mit onse steeren,
Das Kindelyn Jesus willen wy liben ond eeren:
Der jungste Kuningh is wolle bekant,
Dat isser de Koningh aus Greeckenlandt [519].

La *sermocinatio*, che è stata largamente impiegata da Bredero, fa già parte della tecnica terenziana. La riscontriamo nel monologo di Gnatone in cui questi presenta il suo incontro con un compagno di sorte decaduto. La *sermocinatio* si concretizza qui in un vivace dialogo che mette in rilievo la scaltrezza del parassita:

« Oh!
Quid istuc, inquam, ornatist? » — « Quoniam miser quod habui perdidi, em
Quo redactus sum! Omnes noti me atque amici deserunt » [520].

Nella riproduzione di Bredero il discorso del compagno di Gnatone torna in forma amplificata sia dal punto di vista

[519] *Moortje* III, 4, 1540-1545. « È un vestito bizzarro, il tizio è proprio matto. / Se fossero stati in due avrebbe potuto portare un stella in mano cantando: ' Noi signori arriviamo qui con le nostre stelle. / Vogliamo amare e onorare il bambino Gesù: / Il re più giovane è ben noto, / È il re della Grecia ».

[520] *Eun.* II, 2, 236-238. Cfr. J. BOURLIER, *op. cit.*, p. 64: « Quelle sorte, luy dy-ie, d'acoustrement est cecy? Pour ce que i'ay miserable que ie suis perdu tout ce que i'ay eu de bien paternel. Helas ou ay-ie esté reduit? Tous ceux de ma conoissance et tous mes amys me delaissent et m'abandonnent ».

orizzontale che verticale. Le poche battute sconsolate del compagno sono state elaborate in un discorso patetico costruito con cura. Nella formulazione è stato fatto uso della *synonymia* e dell'*allitteratio* ed è stata accentuata l'antitesi tra amicizia passata e solitudine presente:

Wel Landsman (seyd ick), hoe dus schamel en bedruckt?
Och! (sprak hy) al myn goedt is gants verongheluckt:
De *vleyers* die wel eer myn ware *vrienden* schenen,
Syn als myn mid'len nu *verdreven* en *verdwenen*,
Of isser yewers een, die scheert met my de geck.
Myn Maachschap *schuwtmen*, en *aansien my met de neck*,
Helaes! wat komt my op, de doot is al myn wenschen,
My, die verlaten ben van God en alle Menschen.

Nel frequente ricorso alla *sermocinatio* e alla *mimesis* Bredero mostra di avere ben assimilato un altro assunto della poetica della sua epoca, quello che postulava per il dramma la priorità del discorso diretto rispetto al discorso indiretto. Soprattutto la caratterizzazione dei personaggi riuscirebbe meglio attraverso una rappresentazione mediante persone parlanti piuttosto che mediante la descrizione di persone [522].

5. *Conclusioni.*

Questa indagine ha preso le mosse dal problema dei rapporti tra la poetica manieristica e la prima opera drammatica con la quale l'autore olandese Gerbrand Adriaensz. Bre-

[521] *Moortje* II, 2, 599-606. « Ebbene, compatriota (dissi) come mai siete così infelice ed afflitto? / Ah (disse) tutti i miei beni sono completamente spariti: / Gli adulatori che una volta sembravano i miei veri amici, / Sono ora dispersi o scomparsi come i miei beni / O, se è rimasto qualcuno, si burla di me. I miei parenti mi evitano e mi disprezzano! / Ahimè! Che cosa mi aspetta? La morte è tutto quello che desidero, / Io, abbandonato da Dio e dagli uomini ».

[522] D. HEINSIUS, *De Tragoediae Constitutione* (Leida 1643) p. 130: Moratam orationem esse eam, in qua non ex iudicio dicentis, sed ex ipsa quae in hac elucet proprietate morum, institutum alicuius intellegimus aut uoluntatem. Cfr. AR., *Poet.*, 1450b, 8-10c.

dero tentò di inserirsi deliberatamente nella cultura letteraria umanistica del suo tempo, caratterizzata dalla polarità tra assimilazione imitativa e superamento emulativo dei modelli greci e latini. Come Bredero stesso dichiara nella prefazione al *Moortje*, adattamento dell'*Eunuchus* di Terenzio, fu suo scopo integrare quest'opera nella realtà letteraria olandese optando nettamente per la soluzione emulativa. La « libertà poetica », che è il principio teorico della sua attività drammatica, va interpretata, per quanto riguarda il *Moortje*, come aspirazione alla trasformazione del testo classico.

Ho cercato di precisare in questo studio a quali tecniche letterarie Bredero abbia fatto ricorso per realizzare il proprio principio poetico. A tal fine ho istituito un confronto tra le teorie di alcuni esponenti di spicco del manierismo letterario italiano e olandese (G. B. Giraldi Cintio, G. B. Pigna, H. L. Spiegel e D. Heinsius) e la tecnica letteraria impiegata nel *Moortje*. In base all'analisi svolta si può affermare senz'altro che ci sia una netta convergenza tra la preferenza manieristica per l'episodio digressivo e descrittivo come elemento di *variatio* poetica e la presenza nel *Moortje* di numerosi ampliamenti digressivi e descrittivi, aggiunti al testo dell'*Eunuchus*. Questa convergenza non si limita al solo piano strutturale dell'opera, ma investe anche la sua realizzazione stilistica. I due piani, quello compositivo e quello stilistico, non sono separabili, ma risultano disciplinati da un unico criterio, quello dell'amplificazione retorica che è il principio base dell'eloquenza manieristica. Nel difficile equilibrio tra la poetica aristotelica e la retorica neosofistica e medievale, che caratterizza la poetica del manierismo, il principio dell'amplificazione indica la tendenza all'espressione letteraria varia, piena, e spesso ridondante con l'ausilio del materiale tradizionale delle figure retoriche.

Nell'adattamento dell'*Eunuchus* Bredero si è attenuto a questo principio sia sul piano quantitativo sia su quello qualitativo, trasformando la linearità generica e la semplicità immediata del testo terenziano in un'espressione più patetica, più ridondante, ma nello stesso tempo molto concreta e spesso popolaresca nel tentativo di dare all'opera

un'ambientazione storico-geografica quasi tangibile. Se questo tentativo può definirsi fallito sul piano dell'intreccio per il persistere di situazioni del mondo greco-latino incompatibili con la realtà olandese, sul piano dell'elaborazione dello sfondo socio-geografico ha portato a risultati mimetici assai avvincenti e brillanti che permettono di valutare questa commedia come espressione autentica della cultura olandese del Seicento, anche per alcune affinità rilevate con la pittura di genere dell'epoca.

Questa autenticità va intesa non solo sul piano del rispecchiamento letterario delle strutture sociali e della mentalità della borghesia olandese paleocapitalistica, ma anche su quello formale, poetico-retorico, che presenta un completo ribaltamento dei rapporti tra il centro e la periferia dell'opera rispetto all'*Eunuchus*, essendo l'azione unitaria sopraffatta da una varietà caleidoscopica di situazioni dai collegamenti tenui. Connessa a tale ribaltamento è la ricerca stilistica tesa a rilevare il dettaglio concreto, vivo, patetico, comico o grottesco con un impiego delle principali figure retoriche che a volte spezza i rigidi confini tra gli ambiti tradizionali dell'*ornatus facilis* e dell'*ornatus difficilis* e sacrifica la funzionalità logica del discorso alle sfumature coloristiche.

JAN HENDRIK METER

LETTURE

BLOKKEN: BORDEWIJK E LA QUADRATURA DEL CERCHIO

La forma di un cubo è il simbolo dell'immutabilità (Ledoux, 1804)

I. L'AUTORE.

Il ritratto, che di Bordewijk è possibile delineare servendosi degli scarsi — e oltremodo scarni — dati biografici reperibili qua e là, risulta assai poco soddisfacente, perché troppo incompleto [1]. Così, per esempio, leggiamo che ogni anno era solito compiere con la moglie un lungo viaggio all'estero, ma non viene precisato dove; oppure che era una persona estremamente erudita, ma non viene minimamente accennato ad almeno alcune delle sue letture preferite.

Se alla scarsità ed alla incompletezza dei dettagli offerti da altri si aggiunge il fatto che Bordewijk stesso non ci ha lasciato praticamente alcuna testimonianza personale

---

[1] Cfr. lo schizzo biografico della moglie Joh. BORDEWIJK-ROEPMAN, in P. H. DUBOIS, *Over Bordewijk*. Een karakteristiek van zijn schrijversarbeid, Rotterdam/'s-Gravenhage 1953, pp. 33-46; i ricordi della figlia N. FUNKE-BORDEWIJK, in « Elsevier's Literair Supplement » del 22.5.1971; i ricordi di W. F. HERMANS, in « Cultureel Supplement NRC Handelsblad » del 23.3.1979. Per un ritratto un po' meno frammentario, cfr. W. ROTHUIZEN, *De angsten van een deftige kwibus*, in « HP Boeken » dell'11.12.1982.

sulla propria vita [2], non ci resta che accettare per valida l'immagine che ci viene con insistenza suggerita, ossia che Bordewijk è stato essenzialmente un *avvocato*, per il quale scrivere avrebbe costituito un'attività alquanto marginale [3].

---

[2] In tal senso è assai deludente la lettera da lui inviata il 23.3. 1946 al critico V. E. VAN VRIESLAND, *F. Bordewijk*. Een inleiding tot en keuze uit zijn werk, 's-Gravenhage 1949, pp. 40-48. Significativa, invece, l'intervista concessa a P. CALIS, *De schrijvende advocaat*, in « Algemeen Handelsblad » del 22.10.1962, dove ci vien riferito: « Hij vindt dat de kunstenaar als ' maatschappelijke persoonlijkheid ' niet van belang is; wat artistiek belangrijk genoemd mag worden, is het boek. Het geven van levensbijzonderheden beschouwt Bordewijk als een concessie aan de smaak van het publiek, waarvoor juist de schrijver zich niet mag lenen » (Egli trova che dell'artista non dovrebbe interessare la ' personalità sociale '; dal punto di vista artistico, rilevante è il libro. Per Bordewijk, offrire dettagli autobiografici significa voler accontentare il gusto del pubblico, cosa che ad uno scrittore si addice meno che ad altri). Per la verità, l'ostinato *riserbo di* Bordewijk prima, e *su* Bordewijk tuttora, ci risulta ben poco comprensibile. Mentre preferiamo credere che la bomba, che il 3.3.1945 colpì la sua casa all'Aia, non abbia distrutto proprio tutto, ci auguriamo vivamente che vengano pubblicate quanto prima le ' carte segrete ' — almeno quelle posteriori a tale data.

[3] A suggerirlo per primo è stato Bordewijk stesso in VAN VRIESLAND cit., p. 47: « Ik geloof niet dat een leven, aan de letterkunde gewijd, mij zou kunnen bevredigen ( ) Het is bovendien een liefhebberij: de rechtspraktijk waarvan ik veel houd is voor mij hoofdzaak » (Non credo che una vita dedicata alla letteratura mi potrebbe soddisfare ( ) Del resto, si tratta di un hobby; fondamentale per me è lo studio legale cui tengo molto). Come giustamente puntualizza DUBOIS cit., p. 32 (oppure p. 77 dello stesso saggio, lievemente ritoccato come *Facetten van het schrijverschap*, in ID., *Mettertijd*, Amsterdam 1971, pp. 49-77): « Als hij van het schrijven geen beroep heeft gemaakt, het was voor hem ontegenzeggelijk een roeping » (Non è diventato scrittore di professione, lo è stato però indubbiamente per vocazione).

Tale vocazione, praticata per quasi 50 anni, dev'esser stata molto profonda: l'edizione unitaria delle sue opere prevede, infatti, ben 11 volumi, ciascuno di 600 pagine circa. Tale edizione comprenderà l'intera sua produzione in prosa (racconti, romanzi, lavori teatrali, parodie, saggistica), ad esclusione, quindi, di *Paddenstoelen* (Funghi, 1916), raccolta di poesie pubblicata sotto lo pseudonimo Ton Ven.

Ferdinand Wilhelm Johan Christiaan Karel Emiel, dal 1919 semplicemente FERDINAND BORDEWIJK nasce ad Amsterdam il 10.10.1884 da famiglia patrizia [4]. Nel 1894 la sua famiglia si trasferisce all'Aia, dove — pur cambiando numerose volte di domicilio — egli abiterà praticamente tutta la vita. Dopo aver frequentato il Liceo Classico, si iscrive a giurisprudenza a Leida. Nel 1911 si fidanza con Johanna Roepman, che sposerà l'1.8.1914, il giorno della mobilitazione generale. Nel 1912, dopo essersi laureato, si impiega all'Aia presso una compagnia d'assicurazioni; nel 1913 a Rotterdam presso uno studio legale; poco dopo apre uno studio legale in proprio a Schiedam. Alla professione resterà sempre fedele [5].

Dal matrimonio nascono: nel 1915 Robert, che si dedicherà all'avvocatura, e nel 1918 Nina, che si dedicherà alla letteratura. I vivi interessi artistici, condivisi da Ferdinand e Johanna sin dal loro primo incontro, permangono: nel 1919 lei porta a termine una prima composizione musicale, mentre lui pubblica la prima raccolta di racconti fantastici. Nel ' quartetto di famiglia ' sembra che Ferdinand

---

Alla fine del 1982 è apparso il vol. I di *Verzameld werk* (Tutte le opere, a cura di P. H. Dubois e H. Scholten, con la collaborazione di N. Funke-Bordewijk), BV Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage. Esso comprende *Blokken* (Blocchi, 1931), *Knorrende beesten* (Bestie ringhianti, 1933), *Bint* (Bint, 1934), *Rood Paleis* (Palazzo Rosso, 1936) e *Karakter* (Carattere, 1938). La pubblicazione del vol. XI è prevista per il 1985.

[4] Cfr. G. BORDEWIJK e J. KOOL (a cura di), *Genealogie van het geslacht Bordewijk*, Rotterdam 1943. Come illustrazione di possibili e spiacevoli conseguenze del riserbo, di cui sopra, esemplare il fatto che nel 1953 la moglie dello scrittore (come tale attivo da oltre 30 anni) si sia sentita in dovere di precisare come suo marito si chiamasse Ferdinand, e non Frans (BORDEWIJK-ROEPMAN cit., p. 33). Per un esempio assai recente di una tale ' disattenzione ' da parte degli addetti ai lavori, cfr. l'articolo in « Cultureel Supplement NRC Handelsblad » del 13.8.1982, dedicato a *Kritisch proza* (Recensioni e articoli letterari apparsi tra il 1946 e il 1955 su « Utrechtsch Nieuwsblad »), 's-Gravenhage 1982, di... Frans Bordewijk.

[5] Per un periodo non meglio precisato (1918-1920?) è stato anche (o soltanto?) docente di diritto commerciale.

suonasse molto bene il violino e in maniera eccellente il pianoforte.

Nel 1953 viene insignito del prestigioso premio letterario P. C. Hooft.

Muore all'Aia il 28.4.1965.

Dalle testimonianze di quei pochi che hanno avuto occasione di conoscerlo meglio di altri:

La moglie: levende bron van onuitputtelijke fantasie [6].

La figlia: iemand met een uitzonderlijke fantasie; las ook veel, las alles; geen extraverte figuur, maar kon ook, zonder een spier te vertrekken, de meest idiote dingen zeggen; heel geestig, ook zeer lakoniek [7].

Vestdijk: de grootste fantastische schrijver die Nederland ooit heeft bezeten [8].

Bulthuis: geen bohémien, een meneer, aristocratisch, een uiterst formele man [9].

Hermans: onopvallend, wat vaal, bescheiden, op een afstand, discreet; hij was misschien nooit ontspannen [10].

---

[6] BORDEWIJK-ROEPMAN cit., p. 40 (sorgente viva d'una fantasia inesauribile).

[7] FUNKE-BORDEWIJK cit. (un tipo particolarmente dotato di fantasia; leggeva anche molto, leggeva di tutto; non era un tipo estroverso; ma capace anche di dire, con la faccia più impassibile, le cose più strampalate; molto spiritoso, anche molto laconico).

[8] S. VESTDIJK, cit. da ROTHUIZEN cit., p. 45 (il più grande scrittore fantastico che i Paesi Bassi abbiano mai posseduto).

[9] R. BULTHUIS, cit. da ROTHUIZEN cit., p. 47 (per niente uno scapigliato, un signore abbottonato, aristocratico, un uomo estremamente formale).

[10] HERMANS cit. (non appariscente, un po' sbiadito, modesto, riservato, discreto; forse non era mai rilassato).

II. BLOKKEN.

2.1. *Dati generali*

Uscito nel 1931 presso la casa editrice De Gemeenschap (Utrecht), dal 1949 in poi *Blokken* viene pubblicato dalla casa editrice Nijgh & Van Ditmar (L'Aia) assieme ad altri due raconti, *Knorrende beesten* e *Bint*. Per tutti e tre i testi, che nelle edizioni correnti constano rispettivamente di 35, 26 e 99 pagine, si è usata spesso la denominazione ' kleine/korte roman ' (romanzo breve) [11].

È stata a lungo opinione comune che *Blokken* abbia segnato il debutto di un ' nuovo Bordewijk ' [12], nel senso, anche, che sino a recentissime riscoperte più o meno fortuite non risultava che tra il 1924 e il 1931 Bordewijk avesse scritto e/o pubblicato qualcosa [13]. Ora, alla luce dell'inte-

---

[11] Per quanto riguarda *Blokken* cfr. la nota editoriale alla fine della prima edizione; come pure Bordewijk, in VAN VRIESLAND cit., p. 41 e in CALIS cit. Per dei motivi che preciseremo più avanti, noi preferiamo invece considerarlo un *racconto fantastico a valenza distopica*. Varie recensioni inducono a credere che il testo abbia come sottotitolo *De mislukking van een heilstaat* (Il fallimento di uno stato utopico), che peraltro non compare in alcuna edizione.

[12] Dopo aver parlato di *Fantastische vertellingen* (Racconti fantastici, 1919, 1923, 1924), che erano passati alquanto inosservati, nella lettera a VAN VRIESLAND cit., p. 41, Bordewijk scrive: « Ik ging nog eenigen tijd in het fantastische genre door ( ) maar gooide het ten slotte over een anderen boeg, zowel wat onderwerp als vorm als stijl betreft » (Continuai ancora un po' col genere fantastico ( ) ma alla fine decisi di cambiare rotta, sia per quanto riguarda l'argomento che la forma e lo stile). DUBOIS cit., p. 11, scriverà più tardi che « na 1930 was een nieuwe Bordewijk geboren » (dopo il 1930 era nato un Bordewijk nuovo).

[13] Si veda la riedizione di testi *dimenticati*, quali *Dreverhaven en Katadreuffe* (Dreverhaven e Katadreuffe, apparso a puntate tra il 14.6 e il 20.9.1928 sul settimanale « De Vrijheid »), 's-Gravenhage 1981, e *Zeven fantastische vertellingen* (Sette racconti fantastici, apparsi tra il 1924 e il 1931 in parte su « De Vrijheid » e in parte in « Groot Nederland »), 's-Gravenhage 1982, entrambi a cura di P. H. Dubois. Dopo la lettura di questi due ' reperti archeologici ', la vo-

ra sua opera — almeno di quella sinora pubblicata — riteniamo che, oltre ad aver segnato un salto notevolissimo di qualità, per Bordewijk *Blokken* abbia costituito anche un esperimento del tutto eccezionale.

Il testo porta la seguente dedica " *Aan S. M. Eisenstein en A. Einstein, filmcomponist en wijsgeer, meesters der verschrikking* " (A. S. M. Ejzenštejn e A. Einstein, compositore di film e filosofo, maestri dell'orrore), e consta di 10 capitoletti, intitolati, nell'ordine: DE NACHT (La notte), DE DAG (Il giorno), DE LEZING (La conferenza), DE STADSKERN (Il nucleo della città), DE MONOLIET (Il monolito), DE GROEP-A (Il Gruppo A), DE EXECUTIE (L'esecuzione), DE VREUGDE (La gioia), DE ZONDE (Il peccato), DE WAPENSCHOUWING (La parata militare).

Il racconto riferisce gli aspetti più specifici di uno stato anticapitalista in piedi da 45 anni, e i momenti salienti dell'ultima rivolta scoppiata. Il testo termina in sospeso, senza spiegare come finiranno i disordini in corso nella capitale.

SCHEDA INFORMATIVA

superficie e confini: non specificati, ma suggeriti
popolazione: 40 milioni di abitanti - temprati al freddo - brachicefali - ossa facciali piuttosto tozze - dentatura stupenda - sguardo tagliente, inquisitorio, quasi gelido
capitale: senza nome - quadrata - 2 milioni di abitanti
città: solo città - costruite sul modello della capitale
governo: totalitario - Consiglio formato da 5 uomini e 5 donne, tutti astronomi
religione: abolita
proprietà privata: abolita
storia: abolita
moda: abolita
commercio con l'estero: abolito - solo scambio di film

lontà di stile, dimostrata da Bordewijk in *Blokken*, ci appare ancor più nettamente decisa, per cui il giudizio iniziale di Dubois conserva, a nostro avviso, tutta la sua validità di fondo.

produzione: non specificata
risorse minerarie: più che sufficienti
trasporti: si va a piedi - a disposizione una metropolitana a nastri di varie velocità e l'aereo - voli spaziali
sport: molto praticato
musica: riportata sin quasi al gregoriano - pochissimi gli strumenti rimasti - quello nazionale è l'organo
individuo: abolito
nome e cognome: in via di abolizione
controllo: polizia dovunque - carceri strapiene

2.2. *Recezione critica.*

C'è da supporre che anche ad una lettura frettolosamente diagonale *Blokken* non manchi di presentarsi subito come un racconto fantastico a valenza distopica, con riferimenti assai scoperti al contesto storico di fine anni Venti, più precisamente alle dominanti sociali, politiche e artistiche di esso.

Se si tien poi conto che tali sue ' preoccupazioni ' Bordewijk le ha presentate in una composizione calibrata, limatissima e ridotta ai termini essenziali, sarà quanto mai lecito supporre che, da parte della critica, ci sia stata una mediazione assai articolata, non importa se e quanto dissacratoria, e, da parte degli ambienti artistici, una recezione assai attenta, non importa se e quanto diffidente. Tanto più, poi, che sulla quotatissima rivista letteraria « Critisch Bullettin » A. Donker aveva introdotto il testo nei termini seguenti:

> Een buitengewoon vernuftige fantasie, fantastische constructie liever ( ) scherpzinnige, strak en consequent geconcipieerde satyre — als zodanig een unicum in onze literatuur [14].

[14] A. DONKER, recensione in « Critisch Bulletin », III, 1932, p. 28 (Un'invenzione, meglio: una costruzione fantastica estremamente ingegnosa ( ) satira acuta, stringata e coerente — come tale un caso eccezionale nella nostra letteratura).

Una presentazione davvero insolitamente elogiativa — che resta, peraltro, anche l'unica eco di rilievo. E *Blokken* passa praticamente inosservato [15]. C'è da restarne almeno leggermente perplessi.

Risulta, infatti, assai strano che proprio nei Paesi Bassi, che tanto avevano contribuito ad imporre su scala internazionale lo Stile del funzionalismo, nessun artista si sia interessato a questo testo, nel quale la Nuova Architettura assolve una funzione 'pedagogica' di primissimo piano [16]. E ancora più strano è il fatto che non se ne sia accorto un critico informatissimo quale M. ter Braak, fondatore di quella coraggiosa Filmliga che, già da diversi anni, si andava battendo per rendere accessibili al pubblico olandese i film sovietici. Dopotutto, infatti, Bordewijk aveva dedicato il testo anche a Ejzenštejn [17].

[15] L'attenzione più o meno immediata è stata davvero scarsa e limitata a qualche breve segnalazione. Nel *1931* si ha XY, in « De Maasbode » del 20.6; XY, in « De Groene Amsterdammer » del 22.8; G. KNUVELDER, in « Roeping », IX, p. 604. Nel *1932*, oltre a Donker, si ha XY, in « Algemeen Handelsblad » del 2.1; XY, in « Boekenschouw », XXV, p. 80; XY, in « Groot Nederland », XXX, p. 192. Per cui non ci è affatto chiaro come lo stesso G. KNUVELDER abbia potuto poi scrivere nel suo *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, 's-Hertogenbosch 1964 (derde druk), p. 344 e nel suo *Beknopt handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, ivi 1965 (tweede ongewijzigde druk), p. 728: « Plotseling werd, in de kringen van de jongeren van Twintig, de aandacht getrokken door zijn klein boekje » (Improvvisamente, nei circoli dei giovani Ventisti, il suo esile libriccino suscitò viva attenzione).

[16] Cfr. più avanti a nota 31.

[17] La Filmliga viene fondata, alla fine del 1927 e sull'esempio dello Studio des Ursulines di Parigi, ad Amsterdam da Joris Ivens (consulente tecnico), Menno ter Braak (tesoriere) e altri. Tra i film, la cui proiezione rientra nel programma immediato del primo Manifesto, compare *Bronenosec Potëmkin* di S. M. Ejzenštejn. L'enorme interesse, dimostrato subito al programma della Filmliga, fa sì che numerosi cineforum a essa afferenti vengano aperti al più presto in tutte le maggiori città dei Paesi Bassi. La centrale sarà all'Aia. Cfr. *Filmliga 1927-1931*, Nijmegen 1982, come pure J. IVENS, *Io-cinema*. Autobiografia di un cineasta, Milano 1979, pp. 9-11.

Ma ancor più strana ci risulta la 'disattenzione' allorché, alcuni anni dopo, vediamo divampare fra D. Coster e M. ter Braak una violenta polemica a proposito di *Bint* — durante la quale, peraltro, a *Blokken* non si accenna minimamente [18].

Quale satira di un assetto statale totalitario, *Blokken* avrebbe dovuto interessare perlomeno un M. Dekker, che solo cinque anni prima aveva scritto *C. R. 133*, un romanzo antiutopico, dal quale non è escluso che Bordewijk abbia attinto alcuni spunti [19]. E, quale 'maggiore esponente' di un non meglio precisato, e forse neppure precisabile, stile 'zakelijk', Bordewijk — almeno quello di *Blokken* — avrebbe pur dovuto interessare H. Marsman, che a questo stile ha dedicato un'acerba stroncatura [20].

Ma così stanno le cose: nella letteratura nederlandese

Del vivo interesse di Ter Braak per il cinema, in particolare del suo sviscerato entusiasmo per quello sovietico, traboccano i resoconti della rubrica specializzata, da lui stesso curata per la rivista internazionale « i 10 » (1927-1929; Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1979).

[18] Circa tale polemica, che nel caso specifico di *Blokken* riveste purtroppo un ruolo alquanto marginale, si vedano l'attacco dell'indignato D. COSTER, *Bint of de bekroning der schoften*, in « De Stem », 1935, pp. 783-791, come pure la difesa di M. TER BRAAK, *Tien maal gehoorzaamheid*, in « Het Vaderland » del 30.4.1935 (più tardi in ID., *Verzameld werk*, Amsterdam 1949-51, vol. V, pp. 417-423), secondo il quale niente conferma che Bordewijk, scrittore profondamente satirico, abbia nutrito delle serie simpatie per il (nazi)fascismo. Per la verità, anche da quanto risulta a noi niente lo conferma.

[19] M. DEKKER, *C.R. 133*. Een toekomst-roman, 's-Gravenhage 1926. Sulla produzione utopica/distopica nei Paesi Bassi non esistono studi particolarmente degni di nota: si veda R. BLIJSTRA, *Voorspel en voorspelling*. Nederlandse Science Fiction van Mr. W. Bilderdijk tot Harry Mulisch en Raoul Chapkis, Leiden 1970, e R. Rzn. REINSMA, *Van hoop naar waarschuwing*. Toekomstbeelden in en vlak buiten de literatuur in de Nederlanden, Amsterdam 1970; e per le Fiandre: L. DE VOS e L. STYNEN, *Maatschappij tussen hervorming en nachtmerrie in het Zuidnederlandse utopische schrijven*, in « Ons Erfdeel », 1981/5, pp. 680-95.

[20] H. MARSMAN, *De aesthetiek der reporters* (1932), in ID., *Verzameld werk*, vol. III, Amsterdam 1938, pp. 403-10.

Blokken costituisce un caso eccezionale anche nel senso che segna una grande occasione mancata [21]. E non soltanto negli anni Trenta, subito dopo la sua pubblicazione o in occasione della polemica su *Bint*, bensì anche — e in misura maggiore — dopo la comparsa sul mercato internazionale del bestseller della fantapolitica [22]. Il primo, e sinora ultimo studioso specifico su *Blokken* è del 1976 [23].

2.3. *La squadratura delle masse.*

Il testo di Bordewijk si presenta come il resoconto di una agghiacciante realizzazione al negativo del generoso sogno dell'*Uomo Nuovo* in un *Bel Mondo Nuovo*. Se all'interno della letteratura neerlandese esso costituisce — assai puntualmente, ci sembra — il rovesciamento grottesco dell'utopia tracciata da un H. Gorter [24], più in generale

[21] Non ci risulta che, per quanto attenti ad ogni fenomeno che potesse intaccare le posizioni — sin troppo fragili — dell'*honnête homme* e dello *smalle mens*, Ter Braak e Du Perron abbiano dedicato una sola riga a *Blokken*. Si veda TER BRAAK cit.; E. DU PERRON, *Verzameld werk*, Amsterdam 1955-1959; M. TER BRAAK - E. DU PERRON, *Briefwisseling 1930-1940* (Carteggio), Amsterdam 1962.

[22] Più che a *Brave New World* (1932) di A. HUXLEY, ci riferiamo qui a *Mineteen Eighty-Four* (1949) di G. ORWELL. Sarà il caso di notare che a *Blokken* non accenna minimamente neppure TH. J. HOONING, *George Orwell in zijn tijd*, Meppel 1968.

[23] M. DUPUIS, *F. Bordewijks anti-utopie « Blokken » (1931) in het licht van modernisme en formeel experiment*, in « De Spiegel der Letteren », XVIII, 1976, 3-4, pp. 176-201. In versione ridotta, in ID., *Ferdinand Bordewijk*, Nijmegen-Brugge 1980, pp. 27-32.

[24] L'immensa ingenuità, con la quale all'inizio del secolo il poeta e (per Lenin) estremista di sinistra H. GORTER si prefigurava il futuro purificato da tutte le scorie della 'preistoria', risulterà evidente dalla seguente composizione 'double-face':

Van uit een nieuwe wereld treedt
een man mij aan met enge kleed,
schittrend zooals ik nimmer zag,
met 't hoofd zoo stralend als de dag.

Hij heeft geen enkel sieraad aan
van slaafschheid en geen enklen waan,

Blokken si presenta come uno dei primissimi esempi di fantasia distopica [25]. Bordewijk, infatti, è tra i primi ad

maar hij is zuiver als een man
naakt opgegroeid maar wezen kan.

Hij heeft den arm in zuivre vuist,
hij heeft het been tot zuivren voet,
en om het trotsch gelaat, gekuischt,
hangt stil en hoog een sterke gloed.

Van uit een nieuwe wereld treedt
een vrouw mij toe met hangend kleed,
zoo helder als ik nimmer zag;
het oog zoo stralend als de dag.

Zij heeft geen enkel sieraad aan
van schuwheid, en geen enklen waan,
maar zij is zuiver als een glas,
alsof ze zoo geboren was.

Haar arm is in een zuivren hoek,
in schoone stralen valt haar doek,
en om haar schoon gelaat gezond
speelt 't helderst licht van keel en mond.

In traduzione necessariamente libera:

Da un mondo nuovo mi si fa incontro un uomo in tunica attillata, d'uno splendore mai prima visto, il capo radioso come il giorno. Non porta marchio alcuno di servilità, né illusione alcuna, bensì è puro come sol può esserlo un uomo cresciuto nudo. Il suo braccio forma un pugno perfetto, la sua gamba forma un piede perfetto, e sul suo viso fiero e limpido arde sicura e vivida una luce incandescente. Da un mondo nuovo mi si fa incontro una donna in tunica cadente, d'un chiaror mai prima visto, gli occhi radiosi come il giorno. Non porta marchio alcuno di timidezza, né illusione alcuna, bensì è pura come un cristallo, come quando è nata. Il suo braccio forma un angolo perfetto, la sua tunica scende rilucente e sul suo bel viso salubre gioca il vivido chiaror del collo e delle labbra.

Pubblicata dapprima in « De Nieuwe Tijd », essa si ritrova in ogni edizione della raccolta intitolata *De school der poëzie* (La scuola della poesia), nella sezione intitolata *Socialistische verzen* (Poesie socialiste). Sarà interessante notare come l'ordine di comparsa (prima lui o prima lei) sia stato spesso invertito senza alcuna ragione specifica.

Sulla visione che del mondo può aver avuto Gorter, sia di quello in cui si trovava come pure di quello che si prefigurava e per il quale a modo suo lottava, si vedano le informazioni simpatetiche offerte da H. ROLAND HOLST-VAN DER SCHALK, *Herman Gorter*, Amsterdam 1933 (reprint: Nijmegen 1975), e quelle, decisamente più controllabili, sistemate da H. DE LIAGRE BÖHL, *Herman Gorter*, Nijmegen 1973.

[25] In merito alla ricchissima produzione di letteratura distopica, soprattutto in area anglosassone, si veda l'attento e documentatissimo studio di D. GUARDAMAGNA, *Analisi dell'incubo*. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza, Roma 1980.

esprimere apertamente il gran rifiuto a credere ingenuamente in un futuro (più o meno prossimo), all'insegna della *felicità collettiva*. Dal momento che è possibile solo se imposta dall'alto e sopprimendo pertanto qualsiasi estro individuale, essa non potrà realizzarsi che come la felicità degli schiavi, o meglio: degli ebeti [26].

È lo stesso rifiuto espresso senza mezzi termini dall'ingegnere russo E. Zamjatin in *My*, una magistrale satira della spersonalizzazione collettiva in 'tempi moderni' ritmati in base alle nuove tavole della legge — quelle di Taylor [27]. E non è affatto escluso, anche se tuttora purtroppo non documentabile, che Bordewijk conoscesse benissimo questo testo, col quale *Blokken* mostra parecchie affinità assai curiose [28].

---

[26] In tal senso, il *soma* distribuito in *Brave New World* apre una serie ininterrotta di vari 'stordimenti preventivi' quanto mai sofisticati ed efficaci.

[27] Cominciato nel 1920 e portato a termine nel 1922, *My* è stato pubblicato per la prima volta, in inglese, a New York nel 1924 (*We*). L'edizione francese (*Nous autres*) è del 1929. Le altre sono posteriori alla pubblicazione di *Blokken*. Quella neerlandese (*Wij*) è del 1970. In *Noi* (trad. it. di E. Lo Gatto, Bergamo 1955: noi useremo la prima ed. nella collezione « I Garzanti », Milano 1972), W. F. Taylor viene definito « il più geniale degli antichi ( ) profeta che seppe vedere dieci secoli avanti » (p. 58) per aprire la strada alla « felice media aritmetica ( ) dal cretinismo a Shakespeare » (p. 67).

Sarà qui il caso di rilevare che uno dei primissimi a rendersi conto della decisiva (e forse irreversibile?) svolta segnata da Taylor è stato l'olandese J. H. F. Grönloh, alias Nescio, che in *Dichtertje* (Il piccolo poeta, 1918) ha presentato 'God van Nederland' (dio del capitalismo e del perbenismo nei Paesi Bassi), mentre, seduto in uno scompartimento di prima classe, si recava al Politecnico di Delft e pensava al « rare tijd ( ) En weer zuchtend begon God toen 't manuscript te lezen van een dik boek over 't Taylor systeem » (p. 10) (ai tempi strambi ( ) E, tirato un altro sospiro, cominciò a leggere il manoscritto di un voluminoso studio sul sistema di Taylor). Cfr. F. Groppo, *La tristezza di Nescio*, in « Annali - Studi Nederlandesi - Studi Nordici », Istituto Orientale di Napoli, 1976, XIX, pp. 7-44.

[28] Un'analisi comparata e dettagliata delle affinità e delle divergenze fra *My* e *Blokken* si impone come studio a parte, che

Sia *My* che *Blokken* sono diretti essenzialmente contro la pianificazione ingegneristica delle anime ed esprimono la profonda — e sin troppo ottimistica, diremmo — convinzione che la grande partita fra energia ed entropia non è ancora chiusa a favore della seconda. Detto diversamente: per i dissidenti *Mefi* (leggi: Mefistofele) di Zamjatin, come pure per quelli del *Gruppo A* (leggi: Anarchia) di Bordewijk, un'*ultima rivoluzione non esiste* [29].

---

speriamo di poter svolgere quanto prima. In questa sede ci limitiamo a segnalare il piano ideale, su cui i due testi combaciano. Sostanziale, senza dubbio, in entrambi è il problema della inconciliabilità tra felicità e libertà, focalizzato già da Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov* (leggenda del Grande Inquisitore), come pure ne *I demoni* (discorsi di Šigalëv). Se è assai probabile che di Dostoevskij si sia ricordato Zamjatin (e più tardi anche Huxley), a noi pare che Bordewijk si sia ricordato piuttosto delle parole profetiche, con cui l'acutissimo Naphta, nel cap. VI di *La montagna incantata* (1924) di Th. Mann, conclude i lunghi discorsi sullo stato divino e sulla morale: « No! ( ) Non liberazione e sviluppo dell'io sono il segreto e il comando della nostra epoca. Ciò di cui essa ha bisogno, ciò che brama, ciò che riuscirà a procurarsi è... il terrore » (trad. it. di B. Giachetti-Sorteni, Milano 1930, vol. II, p. 88). E sarà poi proprio su questa falsariga che verrà composto *Bint*.

Per quanto alienato, il bel mondo nuovo descritto da Zamjatin conosce ancora la figura del 'padre buono', che trova il tempo e la pazienza di convocare a colloquio il frastornato ingegnere-diarista, per ricordargli il principio basilare dello Stato Unico, ossia « che l'autentico algebrico amore per l'umanità è inevitabilmente inumano e che l'innegabile segno della verità è la sua crudeltà ( ) come l'inevitabile segno del fuoco è che brucia », per concludere in termini quasi amichevoli: « Mostratemi un fuoco che non bruci. Su, dimostratemelo, contradditemi! parliamo come parlano gli adulti quando i bambini sono andati via: fino alle estreme conseguenze » (*Noi* cit., p. 207). In *Blokken* ciò è fuori discussione.

[29] Tra i punti che Zamjatin si era annotato per discuterne con gli altri 'fratelli di Serapione' durante le lezioni da lui tenute nel 1920 alla Casa delle Arti, assai trasparente quello interno al discorso sul 'domani': « Il mondo vive solo grazie agli eretici » (E. Zamjatin, *Tecnica della prosa*, Bari 1970, p. 119). Nella elaborazione offertane in *Noi*: « — Questo è insensato! È assurdo! Non capisci che ciò che voi tramate è la rivoluzione? — Sì, la rivoluzione. Ma perché è assurdo? — Assurdo perché la rivoluzione non può essere. Perché

Assai notevole, peraltro, il calo di temperatura in *Blokken*. Per quanto orchestrato anch'esso sul tema di fondo della spersonalizzazione, *My* resta pur sempre costituito

---

la nostra rivoluzione ( ) è stata l'ultima. E non ci può essere nessun'altra rivoluzione. Lo sanno tutti. — Mio caro: tu sei un matematico. E in più sei un filosofo matematico: dimmi l'ultimo numero. ( ) L'ultimo, l'estremo, il massimo. — Ma, *I*, questo è assurdo. Dal momento che il numero dei numeri è infinito, quale ultimo numero vuoi da me? — E tu quale ultima rivoluzione vuoi? Non c'è un'ultima rivoluzione. Le rivoluzioni sono senza fine. L'ultima, cioè, è per i bambini: l'infinito spaventa i bambini ed è necessario che i bambini dormano tranquilli la notte... — Non c'è nessun poi! Punto. In tutto l'universo tutto è uniformemente dovunque diffuso... — Ah, ah! uniformemente, ovunque! Eccola, l'entropia, l'entropia psicologica. Tu come matematico non capisci che solo nelle differenze, nelle differenze di temperatura, solo nei contrasti di calore c'è la vita. Se dappertutto, in tutto l'universo, i corpi sono egualmente caldi, o egualmente freddi... bisogna smuoverli, perché ci sia il fuoco, lo scoppio, la geenna » (pp. 174-175).

Sulla sua assoluta incapacità ad accettare i dogmi, si veda E. ZAMJATIN, *On Literature, Revolution, Entropy and so forth* (1924), in P. BLAKE e M. HAYWARDS (a cura di), *Dissonant Voices in Soviet Literature*, New York 1962, pp. 12-19; o in I. HOWE (a cura di), *Literary Modernism*, Greenwich, Connecticut 1967, pp. 173-179; o in M. GINSBURG (a cura di), *The essays of Yevgenij Zamyatin*, Chicago 1970. Che la scomunica non potesse tardare a colpirlo era più che prevedibile: si veda in particolare D. J. RICHARDS, *Zamyatin: A Soviet Heretic*, New York-London 1962; A. M. SHANE, *Life and Works of Evgenij Zamjatin*, Berkeley-Los Angeles 1968; CH. COLLINS, *Evgenij Zamjatin*. An Interpretive Study, The Hague-Paris 1973.

In *Blokken* (d'ora in poi useremo l'abbreviazione BL più il numero di pagina relativo all'edizione corrente, cioè la 14a, s.d., n. 109 dei tascabili « nd » della casa editrice Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage), l'entropia sociale viene presentata come traguardo ormai raggiunto: « De staatsmachine bestond in haar huidige vorm vijfenveertig jaar. In dat tijdvak was een enkele schroef wat vaster, een andere wat losser gedraaid, — dat was alles. De Staat achtte zich de meest vervolmaakte orde op aarde bereikbaar, en voor aardse eeuwigheid gesticht. Miljoenen jaren kon het zo blijven, zou het zo blijven » BL 14 (La macchina dello Stato esisteva nella sua forma attuale da quarantacinque anni. In tale periodo era stata stretta un po' qualche vite, allentata un po' qualcun'altra — tutto qui. Lo Stato si considerava l'ordine più perfetto raggiungibile sulla

dalle note di un diarista in preda alla fantasia e all'estasi dei sensi: un vulcano in eruzione. In *Blokken*, invece, non trapela alcun sentimento e le masse, impassibili, vengono di continuo sferzate da grandine e vento glaciale. Il freddo polare diventa, qui, parte costitutiva del sistema basato sull'entropia.

In *Blokken* a dominare è la squadratura rigida [30]. Im-

---

terra, e fondato per l'eternità terrestre. Per milioni e milioni d'anni poteva restare così, sarebbe restato così). Ma tale staticità raggelata è del tutto fittizia; infatti: « Tal van malen had de Staat moeten optrekken tegen bewegingen van minderheden. In de laatste vijf jaar tegen twee ( ) De bewegingen waren uitgeroeid, maar nieuwe ontstonden. De politietroepen ( ) hadden thans de beweging gerapporteerd van de groep-A. Men kende in bijzonderheden het karakter dier beweging niet, men wist slechts dat zij gericht was tegen het huidig staatsverband » BL 22 (Innumerevoli volte lo Stato si era visto costretto ad affrontare movimenti di minoranze, negli ultimi cinque anni due ( ) I movimenti erano stati estirpati, ma ne eran sorti dei nuovi. Le truppe di polizia ( ) avevano ora inoltrato un rapporto sul Gruppo A. Non si conosceva nei particolari il carattere di tale movimento, si sapeva solo che intendeva ribaltare l'attuale compagine dello Stato). Per cui nessuna meraviglia: « De Raad was doorkneed in *sociale vulcanologie* » BL 26 (Il Consiglio era ferrato in *vulcanologia sociale*) — sottolineatura nostra.

[30] L'interesse per la configurazione formale della città ideale è di vecchia data: basti pensare a Ippodamo di Mileto. Sul parallelismo fra utopia sociale e utopia cittadina, cfr. M. MEYERSON, *Tradizioni utopistiche e pianificazione urbanistica*, in L. RODWIN (a cura di), *La metropoli del futuro*, Padova 1964, e, in particolare, T. A. REINER, *Utopia e urbanistica*, Padova 1967, M. TAFURI, *Progetto e utopia*, Bari 1972, F. CHOAY, *La città - Utopia e realtà*, Torino 1973, G. SIMONCINI, *Città e società nel Rinascimento*, Torino 1974.

In *Blokken*, peraltro, si riscontra una ortogonalità assolutistica senza precedenti, per cui a venire squadrata inesorabilmente è anche la popolazione nelle giornate di riposo, che vengono dedicate alle marce e alle gare ginniche. La geometrizzazione delle folle, apparsa in tutta evidenza alle Olimpiadi naziste del 1936, era venuta concretizzandosi già prima — come dimostrano per lo meno le esercitazioni dei ginnasti operai alla Olimpiade Operaia, inscenata nel 1925 a Francoforte sul Meno dalla SPD; cfr. G. BUONFINO, *Teatro totale: Massenspiel e Chorspiel*, in ID., M. CACCIARI, F. DAL CO, *Avanguardia Dada Weimar*, Venezia 1978, pp. 31-48.

postato tutto sulla *cifra 4*, come espressione d'una visione angolosa e ostinatamente lineare della realtà, il nuovissimo stile di vita ' square ' viene raffigurato da Bordewijk

nello spazio: la città è quadrata, divisa in quadrati di abitazione e di lavoro — i casamenti sono a blocco — si sfila in squadre andando a formare irreprensibili quadrati e rettangoli — la sala del popolo è quadrata — la città del futuro, la celeste Gerusalemme dello Stato proiettata in aria, è un blocco formato da tanti piccoli blocchetti, ecc.

nel tempo: i giorni consecutivi di lavoro sono quattro — la stagione del costume nero dura quattro mesi — il processo contro i capi del Gruppo A dura quattro ore — ogni quarta giornata di svago viene dedicata a esercitazioni militari, ecc.

La ' pratica del cubismo ', ossia la volontà di formare il suddito anche tramite l'ortogonalità della pianta della capitale, come pure tramite la squadratura e la ' decorazione ' degli edifici, è esplicita già subito:

> De stad was wijd en evenredig uitgelegd, de straten waren recht, die in het midden breder dan die aan de buitenkant. Het asfalt was uitgevloerd in verschillende kleuren, wit, bruin, grijs, zwart, in effen banen naast elkaar, of met een griekse rand, maar niet opvallend. De eentonigheid moest worden gebroken, maar de aandacht niet van de gebouwen afgetrokken. De gebouwen muurden op in soortgelijke kleuren, in de woonkwadraten vier vijf ramen hoog, in de arbeidskwadraten lager. De straten waren nimmer lang, en aan hun einde onveranderlijk door bouwblokken afgedekt. In het spel tussen ruimte en beslotenheid won de laatste. Aan alle zijden stond de stad óp om de voetganger [31].

[31] BL 8-9 (La città, estesa, era stata ampliata in modo proporzionale, le strade eran diritte, quelle all'interno più larghe di quelle ai margini. La pavimentazione d'asfalto era di vari colori, bianco, marrone, grigio, nero, a strisce affiancate a tinta unita, oppure con una greca, ma senza dare nell'occhio. Si doveva rompere la monotonia, ma senza distrarre l'attenzione dagli edifici. Gli edifici si ergevano con muri dai colori analoghi, nei quadrati d'abitazione per un'altezza di quattro cinque piani, nei quadrati di lavoro per meno. Le strade non eran mai lunghe, e alle loro estremità invariabilmente chiuse da casamenti a blocco. Nel gioco fra spazio aperto e risoluta chiusura a imporsi era stata quest'ultima. Dovunque la città scattava in piedi ad accerchiare il pedone).

E l'ideale sembra davvero realizzato, se dallo sguardo « fel, onderzoekend, bijna hard » dei nuovi beati traspare netta la « kantigheid hunner gedachte » [32]. Un ultimo tocco, e la perfezione è raggiunta:

> De Staat loochende alle individuele waarden, in de eerste plaats de waarde van het individu. Het individu had slechts één belang voor de Staat, zijn staatsgevaarlijkheid. Dan zag de Staat in hem een mens. Mens was voor de Staat gelijk aan vijand.
> Het volksbureau werkte thans een systeem uit de mens zijn laatste persoonlijkheid, naam en toenaam, te ontnemen en deze te vervangen door 3 letters en een getal. Hij werd aldus een genummerde steen in een collectief blok [33].

Il Nuovo Stato, basato sul principio inderogabile del blocco monolitico senza incrinature, si ritiene l'ordine più perfetto di quanti raggiungibili sulla terra: in esso la felicità collettiva è assicurata a tutti indistintamente, almeno nella misura in cui si sia disposti a seguire le grandi direttive tracciate dallo Stato stesso. Non è certo cosa da poco: dopo millenni di ingiustizia sociale è stata finalmente raggiunta la Grande Eguaglianza. Ufficialmente:

[32] BL 9 (tagliente, inquisitorio, quasi gelido) (angolosità del loro pensiero).

[33] BL 16 (Lo Stato rifiutava qualsiasi valore individuale, in primo luogo il valore dell'individuo. Dell'individuo allo Stato interessava solo un aspetto, il suo potenziale eversivo. Solo allora lo Stato lo considerava persona. Per lo Stato esser persona equivaleva esser nemico.
L'ufficio del popolo stava ora escogitando un sistema su come privare la persona degli ultimi attributi individuali, nome e cognome, per sostituirli con 3 lettere e una cifra. La persona diventava così una pietruzza numerata all'interno di un blocco collettivo).

> Alles wat de bevolking behoefde was voor allen gelijk, huisvesting, verlichting, verwarming, kleding, voeding, onderricht [34].

E lo Stato ne va fiero: sono ormai finiti i tempi bui del bieco capitalismo, di cui sono testimonianza, fra il resto del ciarpame, le catapecchie custodite a ricordo e ammonizione entro il Nucleo della capitale.

Ed è finita anche l'era dell'individuo, essere *imprevedibile* e *asimmetrico*. Mentre però in *My* alla negazione dell'*io* seguiva una — per quanto debole, perché ufficiale — glorificazione del *noi*, in *Blokken* tali pronomi personali sono, assai coerentemente, eliminati del tutto. Leggiamo:

> *Het* liep in gelederen in kleine armeeën. Tussen de strengheid der woonbouwsels was het mensenbewegen vrolijk, van een massale vreugde. *Het* was niet het gewriemel der talloze enkelingen, *het* was een stevig bewegen van massa's, *het* had iets machtigs en onverzettelijks, en *het* was blijde om zijn macht [35].

Het come negazione totale di *ik/wij* (io/noi), ossia come cifra di un'astratta e gelida *felicità geometrica*. Sicché neppure nello Stato descritto in *Blokken* si realizza interamente il sogno utopico: NOWHERE = non ancora NOW HERE [36].

---

[34] BL 16 (Tutto ciò di cui la popolazione aveva bisogno era uguale per tutti, alloggio, luce, riscaldamento, vestiario, nutrimento, istruzione).

[35] BL 10 (Si sfilava svelti in file serrate per squadre. Tra i casamenti severi il movimento umano era allegro, d'una allegria di massa. Non era il formicolio di innumerevoli singoli, era un movimento robusto di masse, aveva un che di possente e di inflessibile, ed era contento di questa sua possanza).

Abbiamo sottolineato soltanto gli *het* con valenza di pronome impersonale; i due rimanenti hanno valenza di articolo determinativo neutro.

[36] Tale sogno, invece, 'prende corpo' (per svilupparsi dialetticamente) in Lokien, la figura *modello* dei romanzi di S. POLET, a partire da *De geboorte van een geest* (La nascita di uno spirito, 1974). Si tratta di *het psychoon*, ossia del concentrato della forza della speranza in un mondo migliore, accumulatasi durante tutti i secoli della storia, e mai andata perduta. Cfr. F. GROPPO, *Sybren Polet fra documento e proposta*, in « Annali - Studi Nederlandesi - Studi Nordici », Istituto Orientale di Napoli, 1974, pp. 9-39.

Come si andrà, infatti, evidenziando durante il narrato, tale gioia squadrata di massa è del tutto fittizia. Per cui avrà perfettamente ragione il vecchio, imprigionato a causa della sua 'idea fissa della Sfera', a notare come, sul piano formale, già le teste, gli occhi, gli orecchi e, non ultimo, i cannoni costituiscano una devianza rispetto al principio statale del Quadrato e del Cubo, come pure — si potrebbe aggiungere — la costituiscono, in una città tutta spigoli angoli blocchi, il nucleo storico e il vecchio salone ancora rotondo del tribunale.

Ma ciò che conta maggiormente è quanto non quadra sul *piano spirituale*, ossia la *mancanza di consenso alla base*. E alquanto significativa ci sembra a tal proposito la frase, a prima vista sconclusionata, con cui termina il proprio intervento uno dei capi del Gruppo A:

> — Wat wij willen is een verzoening van Staat en persoonlijkheid. Gelukkig is hier alleen de mens, die geen mens is, maar cel van het staatslijf. Als cel kan hij voldaan zijn, als mens lijdt hij gebrek. De ergste opstanden zijn die van de honger [37].

Tenendo conto che *fame* denota qui un bisogno primordiale di *individualità/diversità* e che la soddisfazione di tale bisogno viene categoricamente negata dallo Stato, non ci si possono attendere che continue rivolte. Se non ancora apertamente di giorno, almeno di notte e di nascosto:

> De mens reageerde op de druk van de overheid ( ) men deserteerde. Er liep sap uit de naden van het te krachtig geperste druivenvat [38].

---

[37] BL 23 (— Ciò che noi vogliamo è una riconciliazione fra Stato e individuo. Felice qui è solo l'individuo che non è individuo, bensì cellula dell'organismo dello Stato. In quanto cellula potrà esser felice, in quanto individuo gli manca qualcosa. Le rivolte più tremende sono quelle dovute alla fame).

[38] BL 35 (La gente reagiva alle pressioni delle autorità ( ) c'era chi disertava. L'uva era stata pigiata con troppa forza, dai fianchi della tinozza colava il mosto).

2.4. *Appunti sullo stile.*

L'unicità di *Blokken*, messa giustamente in rilievo da Donker, riguarda meno la problematica evidenziata dal racconto, quanto piuttosto lo stile tramite cui questa viene presentata. Non sempre, non in ogni occasione, ma con una estrema frequenza il testo dà tuttora una sensazione netta di durezza freddezza angolosità. Per rendersi in qualche modo conto dello stacco che un testo come *Blokken* ha potuto segnare nei confronti di una maniera abbastanza tradizionale di scrivere prosa nei Paesi Bassi (e non solo) intorno al 1930, basterà un breve confronto con *C. R. 133*. Si veda il passo dedicato al raduno dei dissidenti:

> *C.R. 133*: Niemand, ook ingenieur Don niet, kon vermoeden, dat in de directe nabijheid der fabrieken van het chemische concern, des avonds dikwijls een aantal mannen bijeen kwamen, die in het geheim plannen beraamden om het gezag der Denkersklasse te ondermijnen. Niemand zag, als de duisternis gevallen was, de zwarte, gebogen gestalten tusschen de stapels oude kisten en tonnen voorzichtig voorbij sluipen en in het keldergat onder de oude machinekamer verdwijnen. Niemand kon vermoeden dat daar, op die eenzame, verlaten plaats, waar nimmer een opzichter of Werker kwam, waar het krioelde van ratten en een geur van rottend hout en schimmel uit de keldergewelven opsteeg, een aantal Werkers en Denkers vergaderden die, met negatie van ieder stand- of klassenverschil, eendrachtig er naar streefden om zich van den last te ontdoen, dien de verworden, vermechaniseerde samenleving hun en millioenen anderen op de schouders gelegd had [39].

[39] M. DEKKER, *C.R. 133* cit., p. 150 (Nessuno, neppure l'ingegnere Don, avrebbe sospettato che spesso, nelle immediate vicinanze delle fabbriche del gruppo chimico, si radunasse di sera un certo numero di uomini, che di nascosto facevano progetti su come abbattere il potere della classe dei Pensatori. Una volta calate le tenebre, nessuno vedeva le figure nere e ricurve sgattaiolar via cautamente fra le cataste di cassette e barili vecchi per infilarsi nella botola che immetteva nello scantinato sottostante il vecchio reparto macchine. Nessuno avrebbe sospettato che là, in quel posto solitario e abbandonato, dove non si recavano mai né guardiani né Lavoratori, dove era tutto un formicolio di topi e le volte emanavano un odore di legno putrido e di muffa, si riunisse un certo numero di Lavoratori e di Pensatori che, accantonata qualsiasi differenza di ceto e di classe, miravano concordi a scrollarsi di dosso il fardello, che la società corrotta e meccanizzata aveva posto sulle loro spalle e su quelle di milioni di altri).

> *Blokken*: In de stadskern kwamen die winteravond enige leiders samen van de groep-A. Op de zolder van een hoog, vervallen huis. Op een smalle zolder. Door de dakvensters zag men over de stad. Dunne nachtnevel beperkte het uitzicht. In de verte vlamde het vliegveld Zijn zestien vierkante lichtzuilen schraagden het oneindige.
> Er was op de zolder geen licht. Er was een wijle stilte. De wind bereed licht het dakzadel [40].

Da notare: in *C. R. 133* le pagine dedicate a tale raduno sono ben 13 e a parlare è praticamente solo l'ingegnere Brons, che annuncia come fra non molto sarà in grado di procurare ai compagni la portentosa arma, con la quale il proletariato riuscirà finalmente a scuotersi di dosso le catene che da secoli ecc. In *Blokken*, invece, le pagine sono solo 3, ma a parlare son ben 6 persone — con pareri a volte discordi — per un totale di 11 interventi, riportati di fila senza il minimo commento esplicativo da parte del narratore, che solo alla fine 'si permette' quattro brevissime frasi di chiusura:

> Zij spraken tot het dag was. Zij waren zich bewust niet buitengewoon te hebben gesproken, maar louter menselijk. Zij hadden herademd. De hekken van de stadskern waren open [41].

[40] BL 23 (Nel nucleo della città si riunirono quella sera d'inverno alcuni capi del Gruppo A. Nella soffitta d'una casa alta, decrepita. Una soffitta angusta. Dagli abbaini si dominava l'intera città. Una sottile nebbia notturna limitava la visuale. In lontananza fiammeggiava l'aeroporto. Le sue sedici colonne quadrate di luce puntellavano l'infinito.

Nella soffitta non c'era luce. Per un po' di tempo ci fu silenzio. Il vento correva leggero a cavallo del tetto).

[41] BL 25 (Parlarono sino a che fu giorno. Sapevano di non aver detto niente di straordinario, bensì soltanto d'essersi sfogati, uma-

La tecnica impiegata da Bordewijk sembra essere esattamente quella di un reporter, e non a caso la sua scrittura *ad rem* ha indotto vari critici a considerare *Blokken* testo esemplare della ' nieuwe zakelijkheid '[42].

In effetti, è innegabile, la prosa dei tre ' romanzi B ' (*Blokken, Knorrende beesten, Bint*) si presenta « kort, ijskoud, nuchter, streng, gedrongen »[43] e « direct, feitelijk, beknopt, geserreerd, hard, onbewogen »[44]. Sì, non c'è dubbio, *si presenta impassibile* — ma lo è poi davvero? Poniamo la domanda diversamente: se tra le molteplici maniere di descrivere l'assurdità della condizione umana attuale, dal famoso urlo espressionista in poi, quella impiegata da Bordewijk — in *Blokken*, soprattutto — appartiene alla categoria delle analisi ' fredde' dell'incubo, significa forse che tale incubo si sia presentato meno agghiacciante[45]? A noi risulta che *Blokken*, sia sotteso da una *carica emotiva fortissima*, anche se indubbiamente controllata da una dizione insolitamente sobria. Per cui, mentre non escludiamo affatto che l'etichetta ' stile cemento armato ' possa avere

namente. Avevano tirato un sospiro di sollievo. Le cancellate del centro erano aperte).

[42] Uno studio sui riflessi, nella letteratura nederlandese, della ' estetica della catena di montaggio ' non è stato ancora avviato, forse anche perché la produzione letteraria a questa improntata si limita a *8.100.000 M³ Zand* (8.100.000 mc di sabbia, 1931) e *Gelakte hersens* (Cervelli laccati, 1934) di M. Revis. Se quest'ultimo testo può, in qualche modo, venir definito, al pari di *Das Leben der Autos* (La vita delle macchine, 1930) di I. Ehrenburg, un ' romanzo Ford ', non ci sembra davvero che, pur parlando di automobili, *Knorrende beesten* (Bestie ringhianti, 1933) di Bordewijk rientri in questo filone.

Sul complesso fenomeno della letteratura post-espressionista in Germania, cfr. la documentatissima panoramica di K. Petersen, « *Neue Sachlichkeit* »: *Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen*, in « Deutsche Vierteljahrsschrift », 3, 1982, pp. 463-477.

[43] Van Vriesland cit., p. 23 (corta, gelida, sobria, severa, compressa).

[44] Dubois cit., p. 12 (più tardi: p. 54) (diretta, conreta, concisa, serrrata, dura, impassibile).

[45] Oltre che da Charlie Chaplin, i ' modern times ' sono stati rappresentati con immensa efficacia anche da Buster Keaton.

una qualche validità, preferiamo considerarla valida solo in minima parte, ossia solo in superficie.

Ci sembra, allora, che abbia perfettamente ragione Dupuis a insistere sul fatto — non a tutti evidente — che l'intero testo è strutturato sull'ironia, se non addirittura sul sarcasmo, per considerarlo quindi « een sluitend experiment in het licht van het kubisme »[46], nel senso, appunto, che « het (strakke, ongenuanceerde) constructivisme wordt a.h.w. tegen zichzelf losgelaten », ossia nel senso che il costruttivismo viene « tot kubisme *scheefgetrokken* »[47].

Non coglie, invece, affatto nel segno quando, quasi en passant, lo considera un testo, in cui il narratore sarebbe « haast van betekenis verstoken »[48]. Cioè: se sul piano stilistico la caratteristica peculiare di *Blokken* è appunto quella di essere un resoconto *distorto*, vale a dire sbilenco, obliquo, stravolto, sconvolto, fuor di sesto, dissacrante, sarà ben logico chiedersi a chi appartenga il punto di vista. Ci risulta, infatti, che anche il più neutrale collage di ready mades presuppone che a trovarli ' per caso ' e a disporli ' a casaccio ' sia stato qualcuno e che, anche se per poco, questo qualcuno ' si tradisca '. Tanto più, poi, che a garantirci che *Blokken* è il resoconto di un *narratore X* — impersonale quanto si vuole, ma con una consistenza psicologica ben definibile — di ' spie ' ce ne sono a bizzeffe. Si veda già nel capitoletto introduttivo:

> De stormwolken gingen geweldig, fregatten van de nacht, òverbespannen met zeil. De zeilen scheurden ( ) De aarde lag bepanterd met wit en zwart, bleekzwart, bleekwit ( ) Lichtvloeden kwamen af in watervallen. Het ravijn van de nacht stond vol watervallen[49];

[46] Dupuis cit., p. 200 (un esperimento riuscito alla luce del cubismo).

[47] Dupuis cit., p. 201 (il costruttivismo — rigido, senza sfumature — viene per così dire impiegato a proprio discredito / *distorto* sino a diventare cubismo). Sottolineatura nostra.

[48] Dupuis cit., p. 188 (praticamente del tutto irrilevante).

[49] BL 7 (Le nuvole di tempesta scorrevano imponenti, fregate della notte, sovraccariche di vele. Le vele si andarono lacerando ( ) La terra era pelle di pantera screziata di bianco e nero, nero pal-

Tussen de kolommen vlogen de roodgesnebde luchtvogels in en uit.
De helikopter zocht haar plek, daalde in loodlijn, deinde even op het gras, stond, vouwde de vleugels samen voor de nachtrust [50].

Stile cemento armato? Non proprio, diremmo. E più avanti:

De dag ging krimpen ( ) De zon zonk, de hemel ging open als een haard ( ) De noordenwind floot van de heuvels, beet door de kleren, kwam niet verder [51];
De zon scheen schitterlichtend, gloedloos. De wind kwam in grote ijsvlagen, open, eerlijk [52].
De hemel werd zwart. De zwarte hemelvloer lag volgehageld met sterhagel in alle korrelgrootten [53];
De zon kookte over op de flanken der luchtvogels met een gloeiende koude [54].

A tali svolazzi barocchi fanno eco vari altri preziosismi, che di 'zakelijk' non hanno davvero nulla. Se ne vedano alcuni:

commune idealen — sociale vulcanologie — peristaltiek van de opstand — collectieve agorafobie — het endocrine evenwicht der wereld — climacterium der staatsorde — de lucht

lido, bianco pallido ( ) Fiumane di luce scrosciarono giù a cascate. La voragine della notte si colmò di cascate).

[50] BL 8 (Tra le colonne entravano e uscivano gli uccelli metallici dal rostro vermiglio.
L'elicottero cercò il proprio posto, scese in verticale, ondeggiò un attimo sull'erba, si fermò eretto, ripiegò le ali per il riposo notturno).

[51] BL 12 (Il giorno si andò raggrinzendo ( ) Il sole tramontò, il cielo si aprì come un focolare ( ) Il vento del nord scese sibilando dalle colline, si fece strada a morsi fra i vestiti, non andò oltre).

[52] BL 30 (Il sole riluceva raggiando sfavillante, incandescente freddo. Il vento arrivava con larghe folate gelide, aperto, sincero).

[53] BL 33 (Il cielo si fece nero. La nera volta celeste era tempestata di stelle, cicchi di grandine d'ogni dimensione).

[54] BL 38 (Il sole traboccava sui fianchi degli uccelli metallici con un freddo rovente).

raderde, de schoten basten — deze menigten ( ) bleven onderaards rondschijveren [55].

Da tutto questo si può facilmente concludere che a narrare *Blokken* è senza dubbio una persona d'un buon livello culturale [56], e ancora capace di stupirsi ingenuamente di fronte ai fenomeni 'romantici' della natura. Peraltro, al fine di poter abbozzare un ritratto d'ignoto che colga almeno i suoi tratti essenziali, non meno importanti ci sembrano i ripetuti 'segnali temporali', che mostrano come il resoconto sia ancorato al presente. Tra gli altri sottolineiamo i seguenti: acht jaar *geleden* e *huidige* vorm [57]. In base a ciò, e ancor più al fatto che il testo termina in sospeso, risulta ovvio che il resoconto avviene a breve distanza di tempo dall'alba gelida che ha posto fine all'appassionante notte di incontrollati fermenti popolari. Sicché, per quanto in gran parte si presenii come un testo freddo, *Blokken* è essenzialmente un *racconto a caldo*. Come, in effetti, dimostra con estrema evidenza il ritmo stesso della narrazione, ossia lo *staccato dell'ansia* — o come interpretare diversamente l'impiego del tutto eccezionale della paratassi?

Già dal confronto fra la descrizione dell'incontro dei dissidenti in *C. R. 133 e in Blokken*, si sarà potuto notare come Bordewijk impieghi proposizioni base brevissime e isolate l'una dall'altra. Tale flusso disarticolato è tipico

[55] BL 11, 26, 27, 33, 36, 37, 38, 39 (ideali comunitari — vulcanologia sociale — peristalsi della rivolta — agorafobia collettiva — l'equilibrio del sistema endocrino del mondo — climaterio delle strutture dello Stato — i motori facevano ronzare l'aria, gli spari rintronavano bassi — queste folle ( ) continuarono a girandolare sottoterra).

[56] Nella prima edizione si incontrano alcuni errori di grammatica, imputabili senza dubbio al proto. Meno chiaro il caso di 'Mammoth' (da leggere 'Mammoeth?) e di 'haar' riferito a 'helicopter' (ci si aspetterebbe '*zijn*'). Decisamente confuso il discorso si fa quando X parla di 'adelaars' e di 'arenden' (aquile) senza tener conto che il primo termine viene usato solo in araldica, e dimenticando che le aquile non amano cibarsi di carogne.

[57] BL 12, 14 (otto anni fa; forma attuale).

del discorso *emozionale* di chi stia parlando o scrivendo ' senza riflettere troppo ' su quanto intende esprimere. In proposito, basterà ricordare la scioltezza che spesso, in fase di dibattito aperto, fa seguito a conferenze estremamente cesellate; oppure i diari intimi, soprattutto quelli mai ritoccati in vista di una eventuale pubblicazione.

Ma come si spiega che in *Blokken* tale dizione, per così dire ' asmatica ', non compaia tanto negli interventi diretti (filippica del vecchio dissidente, sfoghi di sollievo dei capi del Gruppo A), quanto piuttosto nel narrato, che a molti è parso esempio massimo di prosa fredda? Detto altrimenti: se è in qualche modo comprensibile che, benché diretti e senza dubbio emozionali, tali interventi siano ' a temperatura ridotta ', dato — appunto — che il vecchio va ripetendo da oltre trent'anni le stesse cose e che, in quanto capi del Gruppo A, i sei dissidenti hanno sicuramente ' articolato ' le loro critiche già in precedenza e a più riprese, risulta poi invece ben poco comprensibile, se non addirittira paradossale, che ad essere ' surriscaldata ' sia proprio la scrittura del ' reporter ' che, come si vedrà, si avvale continuamente di *aggiunte*: procedendo, cioè, per segmenti di linea discontinua, inquadrature contrapposte, inquadrature ampliate da incisi e code, accumulazione di dettagli, ecc.

Permettiamo che estremamente scarsi, al punto d'essere irrilevanti, sono gli esempi di ipotassi. Se ne vedano alcuni:

> De kinderen die niet mee konden bleven onder toezicht — Hij was ( ) in de gevangenis geworpen, waar hij het overigens goed had — De oude ging terug ( ) naar de gevangenis waar hij het goed had — ( ) ten spijt der jonge moeders, die hun kinderen een naam wilden geven — Men zou nieuwe planeten ontdekken waar de menshied wonen kon — Maar de Raad kende de leden niet waaruit hij bestond — In de zaal was de enige die zat de Raad[58].

[58] BL 9, 14, 16, 17, 20, 21, 28 (I bambini troppo piccoli restarono sotto custodia — Era stato ( ) messo in prigione, dove del resto se la passava bene — ( ) spiacenti per le giovani madri, che volevano dare un nome ai loro bambini — Si sarebbero scoperti nuovi pianeti su cui l'umanità si sarebbe potuta insediare — Ma il Consiglio non conosceva i membri di cui era composto — In questa sala l'unico a star seduto era il Consiglio).

Dove l'elemento rilevante è costituito senza dubbio dalla omissione sin troppo disinvolta della virgola. Tanto più che tale omissione trova poi riscontro solo in qualche intervento dei capi del Gruppo A. E precisamente nel primo:

> Zodra de bevolking haar overneemt kan de leiding zich terugtrekken. Wanneer zij haar doel heeft bereikt kan de leiding haar kanaliseren;

nel secondo:

> Als de beweging niet slaagt is ons lot beslist;

nel terzo:

> Ik stel deze vraag alleen om het genot te kunnen vragen in een Staat waar niet mag worden gevraagd door volwassenen[59].

Non che il narratore non sia in grado di esprimersi impiegando la ipotassi, e magari costruendo una frase composta da una principale, una relativa e... 14 virgole:

> De luchtspiegeling bracht een vuurwerk bij dag over, een vuurwerk van gekleurde gassen, die, weinig vatbaar voor wind, reukeloos, onschadelijk, werden opgebouwd boven de grote rivier, eerst tot een enkel geel blok, en dan door aanvlijing van andere blokken, in violet, purper, ultramarijn, tot een stad van blokken, de blokken van de stad der toekomst, het nieuw-Jeruzalem van deze Staat[60]

— ma di norma non lo fa.

[59] BL 23 (Non appena ad averne le redini sarà la popolazione i capi potranno ritirarsi. Quando il movimento avrà raggiunto lo scopo i capi potranno incanalarlo / Se il movimento non sfonda il nostro destino è segnato / Faccio questa domanda solo per il gusto di far domande in uno Stato in cui agli adulti non è permesso far domande).

[60] BL 32 (il gioco di riflessi in cielo produsse un fuoco d'artificio in pieno giorno, un fuoco d'artifico di gas colorati, resistenti al vento, inodori, innocui, che vennero ammassati sopra il grande fiume a formare dapprima un blocco interamente giallo e poi, tramite l'aggiunta di altri blocchi, viola chiaro, rosso porpora, verde ultramarino, una città di blocchi, i blocchi della città del futuro, la celeste Gerusalemme di questo Stato).

Di norma X usa solo *frasi brevi*, composte solo da proposizioni *principali*, senza un criterio stabile di raggruppamento. Si incontrano, così, frasi in cui sono riunite due o più principali:

> De zon zonk, de hemel ging open als een haard — De arenden zweefden neer, de bevolking keerde terug — De Raad vroeg, de verdachten antwoordden — De politietroepen verrasten herhaaldelijk, de straf was streng, de kerkers zaten vol, de ondeugd bleef [61],

come pure due o più principali isolate, che potrebbero benissimo venir raggruppate in una frase unica:

> Hun kaken waren op elkaar gesnoerd. Hun blinde ogen lekten van bloed. Hun aanblik was weerzinwekkend — De miljoenen zagen het. De miljoenen waren stil [62].

Ripetiamo: il narratore X si avvale di preferenza del principio dell'*aggiunta*. Fra le modalità, che compaiono con maggior frequenza, sono da segnalare le seguenti:

> , . . . De kleding was sportief, licht — De universele mondverzorging had schitterende gebitten gekweekt, lach- en bijtgebitten — Zij transigeerden niet, nu niet en nooit — Om de vierkante stad was een vlakte van bos en weiland, licht heuvelig — Men voorzag verzet, vooral bij de moeders [63];

[61] BL 12, 12, 29, 34 (Il sole tramontò, il cielo si aprì come un focolare — Le aquile calarono giù in ampie volte, la popolazione fece ritorno — Il Consiglio chiese, gli imputati risposero — Le truppe di polizia continuavano a pizzicar gente, le pene eran severe, le carceri piene, il vizio restava).

[62] BL 29, 33 (Le mandibole eran legate una sull'altra. Dagli occhi accecati colava sangue. La loro vista faceva ribrezzo / I milioni la osservarono. I milioni restarono impassibili).

[63] BL 10, 10, 11, 11, 16 (L'abbigliamento era sportivo, leggero — L'igiene globale della bocca aveva portato a dentature splendide, dentature con cui ridere e mordere — Non transigevano, né ora né mai — Intorno alla città quadrata c'era una distesa di boschi e di prati, leggermente collinosa — Si prevedeva opposizione, soprattutto da parte delle madri).

> , *en* Er waren armeeën van enkel jonge mannen, en deze waren het schoonst — ( ) dat ieder zijn samenkomsten kon bijwonen, en er nimmer iemand kwam — Wederkerig zag de Staat het buitenland als een gevaar, en nu en dan sabelrinkelde hij [64];

> , - ( ) ontwaakte de hoofdstad tot haar dag van ontspanning, -elke vijfde — De Staat kende geen seksen, -de vrouw was ( ) — ( ) stonden zij daar drie dagen ( ), -dan werden zij naakt begraven ( ) — In dat tijdvak was een enkele schroef wat vaster, een andere wat losser gedraaid, -dat was alles [65];

> : . . . ( ) bij alle vrijheid van omgang ( ): het onderlichaam bleef bedekt — ( ) het individu telde ( ) niet meer dan het uitvallen van een enkel haar ( ): het werd vervangen door een nieuw — ( ) maar we hebben één gezamelijke eis: het recht op kritiek [66];

> , . . . , De wind, pal noord, tochtte door de longen — ( ) de Raad, het college van tien, vijf mannen, vijf vrouwen ( ) — Het Kernplein, haast rond, lag vreemd, een anomalie ( ) — De Raad, rechter, in zijn subliemste functie, zat — De Staat, van dat ogenblik, met een naïeve natuurreligie, beschouwde zich als uitverkoren [67];

[64] BL 11, 21, 36 (C'erano armate di soli giovani, ed erano lo spettacolo più bello — ( ) che chiunque poteva assistere alle sue riunioni, e non ci andava mai nessuno — Dal canto suo lo Stato vedeva nell'estero un pericolo, e di tanto in tanto sfoderava la grinta).

[65] BL 8, 12, 12, 14 (la capitale si destò incontro al suo giorno di svago, — uno su cinque — Lo Stato non faceva distinzione fra i sessi, — la donna era diventata ( ) — ( ) vi restavano tre giorni ( ), — poi venivano seppelliti nudi ( ) — In tale periodo era stata stretta un po' qualche vite, allentata un po' qualcun'altra, — tutto qui).

[66] BL 12, 20, 24 (per quanto grande la libertà fra i due sessi ( ): l'addome restava coperto — ( ) l'individuo non contava più di quanto non contasse ( ) la caduta di un capello singolo: veniva sostituito da un altro — ( ) ma avanziamo tutti la medesima richiesta: il diritto alla critica).

[67] BL 11, 14, 28, 29, 31 (Il vento, difilato da nord, spazzava i polmoni — ( ) il Consiglio, il collegio dei dieci, cinque uomini, cinque donne ( ) — La Piazza del Nucleo, quasi rotonda, si stendeva strana, una anomalia ( ) — Il Consiglio, giudice, nella sua funzione più sublime, sedeva — Lo Stato, da quel momento, con una ingenua religione naturale, si ritenne l'eletto).

En En de Staat was er trots op dat wetenschap en kunst bloeiden — En de mensheid die een idool moest hebben nam zichzelf — En dat is misschien God — En dan weer slokten hen de zware hagelwolken in — En wild, te wild somwijlen ( ) — En toen, neerkijkend, zagen zij ( ) — En in de anders leeg tochtende nachttunnels ( ) — En deze menigten ( ) bleven ( ) rondschijveren [68];

Maar Maar ontzaglijk waren de zestien zoeklichten ( ) — Maar dat schaarse curiosum daargelaten vond ieder in en om de eigen stad wat hij van het leven verlangde — Maar overweldigend was het effect ( ) — Maar de Raad kende de leden niet ( ) — Maar de Raad begreep ( ) [69];

1, 2... De blik was fel, onderzoekend, bijna hard — De kern werd neergeschoten, neergebrand, neergeramd — ( ) in de stad van kanten, hoeken, blokken — Er was geen geld, er waren geen winkels, er waren geen dingen van weelde ( ) — ( ) nationale liederen, over de Staat, de gemeenschap, de arbeid, de sport — De gave ( ) bestond uit ijzer, nikkel, enorme massa's glas, chroom, vanadium — Toch waren er de ondeugden, geld, juweel, lekkernij, drank, spel, ontucht — Zeer gezocht waren alexandriet, aquamarijn, hyacint, spinel, ( ) robijn, ( ) saffier, ( ) smaragd, ( ) diamant, de darmsteen van de potvis — De wind voer in eindeloze banen van vorstkoude over de landen, bergen, heuvelen, vlakten, wateren, over de ijsvliezen der poelen, over de geharde miljoenen [70].

---

[68] BL 17, 25, 25, 38, 38, 39, 39, 39 (E lo Stato andava fiero che scienza ed arti fiorissero — E l'umanità che aveva bisogno di un idolo ha elevato a idolo se stessa — E forse Dio è proprio questo — E poi tornarono ad inghiottirli gli ammassi di nuvole cariche di grandine — E selvaggio, troppo selvaggio a volte ( ) — E allora, guardando giù, videro ( ) — E nei tunnel di notte normalmente vuoti e spazzati dal vento ( ) — E queste folle ( ) continuarono a girandolare).

[69] BL 8, 9, 13, 21, 30 (Ma giganteschi erano i sedici proiettori ( ) — Ma a parte tali scarse curiosità chiunque poteva trovare nella propria città o nei suoi dintorni quanto si poteva aspettare dalla vita — Ma sconvolgente era l'effetto ( ) — Ma il Consiglio non conosceva i membri ( ) — Ma il Consiglio capì).

[70] BL 10, 28, 28, 34, 11, 31, 34, 34, 33 (Lo sguardo era tagliente, inquisitorio, quasi gelido — Il nucleo venne abbattuto a cannonate, dato alle fiamme, squassato da cima a fondo — ( ) nella città di spigoli, angoli, blocchi — Non c'era denaro, non c'erano negozi, non c'erano articoli di lusso ( ) — ( ) canti nazionali, dedicati allo Stato, alla comunità, al lavoro, allo sport — Il dono ( ) era composto di ferro, nichel, enormi masse di vetro, cromo, vanadio — Eppure i vizi c'erano, soldi, gioielli, leccornie, alcoolici, giochi d'azzardo, dissolutezze — Molto ricercati alessandrite, acquamarina, giacinto, spinello, ( ) rubino, ( ) zaffiro, ( ) smeraldo, ( ) diamante, la concrezione intestinale del capodoglio — Il vento si abbatté con interminabili raffiche di gelo sulle contrade, le montagne, le colline, le distese, sul velo di ghiaccio degli stagni, sui milioni temprati). funzione più sublime, stava seduto — Lo Stato, da allora, secondo

Se ne può concludere che il narrato di X offre di preferenza sequenze di unità singole o ammassi di unità singole, ma non una costruzione armonica basata su equilibri dialettici. Annullando ogni relazione (di causa, effetto, tempo, finalità, ecc.) fra i dati esposti, annullando cioè ogni discorso, X intende evidenziare il principio basilare del nuovo ordine, ossia *l'irrilevanza dei minuscoli cubetti singoli all'interno del mastodontico blocco complessivo.*

Sempre in tal senso X gonfia ulteriormente il trionfalismo arrogante del sistema totalitario tramite descrizioni di aspetti 'rappresentativi', nelle quali la monumentalità viene esasperata sino al ridicolo. Così già nei primi due capitoletti:

Mammoth: het fonkelnieuwe, fonkelende, grootste luchtschip van de Staat, een stad boven de aarde ( ) nieuwe, allergrootste stralende wereld, alle manen omlaag gehaald ( ) planeet [71];

aeroporto: Maar ontzaglijk waren de zestien zoeklichten ( ) in hun betonnen torens, voetstukken voor zestien kaarsrechte vierkante lichtkolommen die het dak van de nacht torsten [72];

---

[71] BL 7-8 (il nuovo fiammante, fiammeggiante, il più grande dirigibile dello Stato, una città al di sopra della terra ( ) mondo nuovo, smisurato sfolgorante, tutte le lune calate giù ( ) pianeta).

[72] BL 8 (Ma giganteschi erano i sedici proiettori girevoli ( ) su piloni di cemento, piedestalli per sedici colonne quadrate di luce che si ergevano perpendicolari a puntellare la volta della notte).

baldi giovani: Er waren armeeën van enkel jonge mannen, en deze waren het schoonst. Zij deinden en veerden als een gruizige ijsgang in even bewogen water. Uit hun blik sprak de kantigheid hunner gedachte. Zij transigeerden niet, nu niet en nooit ( ) Droegen hun commune idealen in een rode orkaan van vlaggen boven hun hoofd [73];

sala del popolo: ( ) de volkshal, een vierkante hal die tweehonderdduizend mensen bevatten kon, een hal zonder zuilen, waarvan het lichte dak was opgehangen aan een overspanning van aluminium [74];

organo: Iets enorms was aan het verre einde, een orgel dat als een stad stond in deze hal ( ) Dit bouwwerk ( ) werd bestuurd door een leger ambtenaren ( ) [75].

Davanti a tali 'portenti' X non manca di prendere posizione. *Esplicito*, il suo giudizio negativo nei confronti del nuovo ordine lo è già alla fine del secondo capitolo:

Het scheen een eenheid wat daar luisterde, maar wie er omging met kritische blik zou ontwaren dat de gelijkgeklede menigte toch door het gelaat uiteenviel in individuen. De natuur, machtiger dan de wil der overheid, brak grillig speels de monotonie der samenkomst. Het dikke vernis van de Staat kon de oorspronkelijke kleuren niet doven [76];

[73] BL 11 (C'erano armate di soli giovani, ed erano lo spettacolo più bello. Ondeggiavano oscillando come una banchisa di ghiacci frantumati su acque appena mosse. Nei loro occhi si leggeva l'angolosità del loro pensiero. Non transigevano, né ora né mai ( ) Portavano alti i loro ideali comunitari entro un uragano di bandiere rosse).

[74] BL 13 (la sala del popolo, una sala quadrata capace di contenere duecentomila persone, una sala priva di colonne e con un soffitto leggero sorretto da una volta di alluminio).

[75] BL 13 (Molto in fondo qualcosa di gigantesco, un organo che pareva una città in una sala come questa ( ) Tale costruzione ( ) veniva diretta da un esercito di funzionari).

[76] BL 13 (Sembrava che quella che stava là ad ascoltare fosse un'unità omogenea, ma chi si fosse guardato attorno con occhio critico avrebbe notato che, sebbene uniforme nell'abbigliamento, a causa dei volti la folla si scomponeva in individui. La natura, più forte del volere delle autorità, rompeva in modo imprevedibile e giocoso la monotonia della riunione. La vernice spessa data dallo Stato non riusciva a smorzare i colori originali).

implicito, lo è sempre — e soprattutto nelle pieghe del narrato che sembrano indirizzate a chi sa valutare la portata di quanto viene sottinteso. Si veda, ad esempio, la condizione della *donna*:

( ) de vrouw was de volkomen gelijke van de man geworden doordat zij zich aan diens formule had aangepast [77];

della *popolazione*:

In de gevangenissen was meer persoonlijke vrijheid dan daarbuiten [78];

dei *membri del Consiglio*:

De tien koppen waren een verrukking voor het oog. Enigen hadden in hun blik de weerschijn van de waanzin [79].

Criptico, quando X parla di climaterio e di olocene [80].

Visto il *ritmo stenografico*, con cui il narrato si presenta, e chiarita la *posizione critica* del narratore nei confronti dell'ideologia imposta dal Nuovo Stato, sarà opportuno vedere come anche la *presentazione cronologica* dei fatti sia estremamente personale, in quanto lacunosa, selettiva e per nulla organica. In effetti, i dati temporali offerti sono assai scarsi e, almeno a prima lettura, sembrano essere abbastanza insignificanti. Nello Stato che funziona da 45 anni (ma a partire da quando?)

— i giorni lavorativi consecutivi sono quattro, il quinto è di riposo

[77] BL 12 (la donna era diventata del tutto pari all'uomo dal momento che si era adeguata alla sua formula).

[78] BL 22 (In prigione c'era più libertà individuale che non fuori).

[79] BL 22 (Le dieci teste erano uno spettacolo a vedersi. Alcuni avevano nello sguardo i riverberi della follia).

[80] Si ricordi che lo Stato esisteva da 45 anni. Gli ultimi eventi narrati succedono all'inizio della primavera, la stagione del disgelo.

— ogni quarto giorno di riposo viene dedicato ad esercitazioni militari
— quattro volte l'anno, una in ogni stagione, si hanno manovre militari di cinque giorni
— dal 15 novembre al 15 marzo la popolazione è vestita in nero-rosso, il resto dell'anno in bianco-rosso.

Questo è praticamente tutto, e non risulta essere molto.

Tuttavia, a partire dal 13 novembre, testualmente ultima giornata libera prima del cambio invernale di colore, è possibile ricostruire varie date estremamente precise, che permettono alcune considerazioni abbastanza rilevanti qualora si voglia focalizzare il punto di vista del narratore.

L'arco di tempo del racconto è definibile come segue:

12/13	novembre	= volo notturno	(cap. I)
13	novembre	= prima giornata libera	(cap. II)
13	marzo	= parata militare	(cap. X)
13/14	marzo	= notte di disordini	(cap. X)

Come si vede, si tratta esattamente dei quattro mesi in cui la popolazione deve dimostrare d'essere veramente temprata al freddo più gelido. Sul loro valore simbolico non è il caso di insistere; converrà, peraltro, sottolineare che è proprio in questo periodo, dominato dal nero-rosso che il Gruppo A(narchia) intende prorompere con tutta la carica di lava che dovrà mandare in frantumi il ghiaccio costituito dal nuovo ordine statale. In altre parole : il narrato riguarda un arco di tempo, in cui si ha accumulazione massima di tensione, scoppio di rivolta, repressione, nuova accumulazione di tensione, scoppio di rivolta. Dal momento che non viene narrata alcuna fine, né viene offerto alcun indizio, per cui si debba ritenere che il processo di disgelo in atto sia ancora una volta reversibile, la A dei dissidenti può valere come lettera di apertura di una lunga serie di eruzioni vulcaniche.

Nell'arco di tempo delineato, gli eventi narrati possono venir collocati con le seguenti cadenze e valenze:

13 novembre — Ad una prima lettura potrebbe sembrare trattarsi di una delle tante giornate libere dedicate agli

esercizi ginnici. Ma i termini militari impiegati a descrivere le masse radunate e, ancor più, il fatto che all'alba siano giunti nella capitale numerosissimi aerei da altre città, fanno intendere debba trattarsi della giornata d'apertura delle manovre militari d'inverno (13-17 novembre). In questo senso, il concerto d'organo, tenuto la sera stessa, avrebbe la funzione di amalgamare la popolazione saldando, con un ulteriore imponente spettacolo di massa, il vincolo di appartenenza ad una comunità eccellente ed imperitura. Che tale comunità basata sulla Grande Eguaglianza, sia composta invece di individui meno standardizzati di quanto lo Stato non voglia/possa ammettere, viene evidenziato chiaramente ben due volte.

15 novembre — Cambio invernale di colore; l'eventuale cerimonia non viene descritta. La riunione, in cui i membri del Consiglio, in nero-rosso, decidono all'unanimità di sterminare il Gruppo A, può essere al più presto la sera di questo giorno. Mentre è presumibile che la serata, passata dai membri del Consiglio e dagli altri notabili dello Stato ad ascoltare la conferenza del vecchio dissidente, sia la stessa di quella passata dalla popolazione ad ascoltare/ammirare il concerto d'organo, niente esclude che la serata in cui si radunano i capi del Gruppo A sia quella stessa, in cui si radunano i membri del Consiglio per decretarne la fine. Congetturando per parallelismi, si potrebbe fissare la serata concerto/conferenza al 13 novembre a coronamento d'apertura delle manovre militari d'inverno, e la serata riunione Consiglio/Gruppo A al 17 novembre a coronamento della chiusura di tali manovre.

18 novembre — Seconda giornata libera. Scoppia la rivolta. La popolazione, affluita nella capitale in occasione delle manovre d'inverno, ha fatto ritorno la sera del 17 o, al più tardi, la notte fra il 17 e il 18. Il narratore è rimasto. La rivolta viene domata.

18-22 novembre — Divieto assoluto di uscire dalle abitazioni. Come il resto della popolazione, anche i membri del Consiglio restano privi di cibo, di bevande, soffrono il freddo.

22 novembre — Il Nucleo Storico viene raso al suolo.

22/23 novembre — Al posto suo compare un'enorme distesa di asfalto, la Piazza del Nucleo.

23 novembre — Giorno libero abolito: alle otto del mattino, la popolazione viene rispedita al lavoro. La sera stessa (?) il Consiglio condanna a morte cinque capi del Gruppo A.

28 novembre o *3 dicembre* — Dieci giorni dopo, in un giorno di riposo, i cinque capi vengono giustiziati. Non è chiaro se dieci giorni dopo il massacro oppure dopo la condanna.

Dalla ricostruzione delle date si può dedurre che al narratore non interessa tanto la puntualizzazione temporale degli eventi, quanto piuttosto la loro incidenza sul processo di ribollimento e d'eruzione. Così, per esempio, il grande giorno di festa (cap. VIII), con cui il Consiglio intende calmare la popolazione facendo dimenticare le decine di migliaia di vittime, viene definito molto vagamente « un giorno di febbraio »: a fare intendere — ci sembra — che non aveva coinvolto nessuno, mancando quindi completamente la propria finalità. Per altro verso, se il fatto che lo Stato funziona nella maniera ' attuale ' da 45 anni non ha alcuna importanza ' esterna ', dato che la sua nascita non è databile né collocabile entro un qualche contesto storico, per il narratore tale età è di estrema importanza (simbolica), in quanto è quella in cui di norma si entra in climaterio.

Tale modo di considerare l'ordinamento statale al femminile ci risulta piuttosto curioso e ci invoglia a supporre che il narratore X sia una donna. Si tratta, ovviamente, di una congettura tutta nostra, basata peraltro su alcuni aspetti del narrato dai quali traspaiono delle ' preoccupazioni femminili '. Si veda, ad esempio, l'insistenza con cui viene sottolineato il fatto che al progetto del Consiglio di abolire i nomi per sostituirli con tre lettere e una cifra seguirà una forte opposizione da parte delle madri. E, soprattutto, l'immagine finale del rifiuto organico, da parte dell'individuo, di accettare il cubo come emblema del nuovo stile di vita:

infatti, contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, ad emblema della rivolta non viene scelta la sfera, bensì la prima protuberanza del seno di una adolescente.

Si veda, infine come, invece di offrire un discorso concettuale compatto, il narratore X preferisca presentare una serie di inquadrature messe di volta in volta a fuoco e intercalate al fine di visualizzare quanto va riferendo. Il *punto di vista* ossia, letteralmente: il punto da dove viene osservata la situazione, è situato

Cap.

I — in un aereo diretto verso la capitale

II — per strada; X osserva le masse che sfilano
— nella sala del popolo; X è fra la folla

III — nella saletta del Consiglio, in occasione della conferenza del vecchio dissidente

V — nella saletta del Consiglio, allorché questo decide di sterminare il Gruppo A

VI — nella soffitta, in cui si radunano i capi del Gruppo A

VII — davanti al quadrato residenziale, ultimo baluardo della rivolta
— nell'ex Nucleo Storico, mentre si lavora a livellarlo a piazza
— nella sala del tribunale
— per strada, mentre i cinque si recano al patibolo
— sulla Piazza del Nucleo, durante l'esecuzione

VIII — sul luogo dov'era caduto il meteorite

X — nella navicella del dirigibile ' 4 ', durante la grandiosa parata militare che chiude le manovre di primavera
— all'aeroporto, mentre milioni di persone si accingono a lasciare la capitale
— nella metropolitana, dove intere folle si scatenano per tutta la notte.

Per una serie di motivi, tra cui il passo in cui il narratore dice che nessun membro del Consiglio era stato estrat-

to a sorte per andare ad assistere ai primi prelievi sul meteorite (p. 32), è da escludere che X faccia parte del Consiglio. Tenendo, però, conto che il narratore è presente alla riunione, in cui il Consiglio decide lo sterminio del Gruppo A, si può dedurre che a narrare è un alto funzionario dello Stato. Di più: visto che tale riunione è senza dubbio top secret, X dev'essere uno dei massimi funzionari, più precisamente: un funzionario, la cui presenza è richiesta in situazioni critiche. E che sia 'di casa' lo dimostra il fatto che, a proposito dei cinque giorni di coprifuoco, durante i quali i membri del Consiglio sono restati nella saletta a dirigere la repressione della rivolta, X sia in grado di dirci non solo che non hanno mangiato né bevuto e che hanno patito il freddo, come tutti, bensì anche che non hanno dormito.

Ma X è presente anche alla riunione clandestina dei capi del Gruppo A, vale a dire: è 'di casa' dovunque. Come dissidente infiltratosi nelle immediate vicinanze del potere — come spia del potere infiltratasi nei vertici del movimento di rivolta?

Nessuna risposta convince del tutto. Se non assolutamente valida, per lo meno avvincente è l'ipotesi che si tratti di una persona che ha accumulato tanta saggezza e, soprattutto, tanto potere da riuscire ad avviare il ritorno a una sorridente sinuosità: magma contro dogma.

2.5. *Satira di cosa?*

Dire che *Blokken* è un resoconto-racconto fantastico inteso a dimostrare — ammonendo — che, se realizzato in chiave di *autoritarismo*, il vecchio sogno di un Mondo Nuovo risulterà per forza avvilente e insopportabile, è abbastanza facile. Ancor più facile dimostrare come *Blokken* sia stato concepito tenendo presente l'Unione Sovietica. Infatti

nello Stato relativamente giovane (45 anni) è stata abolita qualsiasi religione, come pure la proprietà privata e la storia quale magistra vitae; il commercio con l'estero si è ridotto

a un semplice scambio di film; il controllo della polizia è costante; dovunque sventolano bandiere rosse; le giornate consecutive di lavoro sono quattro; anni prima, nei territori di nord-est, era caduto un meteorite, che aveva annientato, fra l'altro, un gran numero di renne [81].

Varrà, peraltro, la pena vedere come il sarcasmo di Bordewijk non sia diretto globalmente contro il regime sovietico di fine anni Venti, bensì — puntualmente — contro l'ideologia della *socgorod*: la città socialista, nella quale, a parere di quanti andavano incoraggiando la produzione industriale su basi fordiste, sarebbero state forgiate le colonne portanti della nuova società [82].

---

[81] Che verso il 1930 nell'URSS la settimana lavorativa fosse di quattro giorni con il quinto di riposo, è confermato anche da A. Kopp, *Città e rivoluzione*. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti (1967), Milano 1972, p. 128.

L'unico meteorite databile con precisione è quello caduto il 30.6.1908 in Siberia, nella regione della Tunguska a nord del Lago Bajkal. L'esplosione (il fisico Willard F. Libby parla di 'meteorite di antimateria') devastò una ventina di km della foresta siberiana; lo spostamento d'aria spazzò via una mandria di 500 renne. Ovviamente, nessun cratere. Cfr. *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma 1957 e *Gli ultimi misteri della terra - Selezione del Reader's Digest*, Milano 1977. Per amore di esagerazione, nel testo si dice che a venir polverizzate sono state ben 3 mandrie di renne, ognuna composta di più di 1000 capi; e che il tunnel scavato entro la crosta terrestre era di ben 600 metri (mentre il Meteor Crater nell'Arizona non arriva neppure a 200 metri di profondità).

[82] In merito alla 'socialističeskij gorod' cfr. N. A. Miljutin, *Socgorod*. Il problema dell'edificazione delle città socialiste (1930), Milano 1971, A. Kopp cit., AA.VV., *Socialismo Città Architettura - URSS 1917-1937*, Roma 1971, M. De Michelis e E. Pasini, *La città sovietica 1925-1937*, Venezia 1976, V. Quilici, *Città russa e città sovietica*, Milano 1976.

La questione della città socialista risale agli esordi della costruzione dello stato sovietico. E non fa meraviglia. Infatti, la nascita dell'uomo sociale nuovo non sarebbe potuta avvenire se non entro un quadro di vita che esulasse completamente dai modelli offerti dalla società capitalista. Tra le prime proposte, quella di inserire entro il tessuto urbano già esistente una serie di edifici pubblici collettivi, i *club*, come pure quella di realizzare modelli nuovi di

Si veda, intanto come, nello Stato in cui non esistono più villaggi, la città di due milioni di abitanti sia *capitale* non tanto perché tutto in essa sia smisurato (cfr. p. 22) o perché sede del museo storico e luogo dove si riunisce il Consiglio, quanto piuttosto perché ha costituito da *prototipo urbanistico-architettonico* per tutte le altre. La capitale, infatti, è una *città nuova che visualizza un ordine nuovo.*

Esteriormente: a contraddistinguerla da quella vecchia, di cui è stato lasciato in piedi un solo quartiere (piccolo, ma estremamente compatto e aggrovigliato come il cervello di un mammifero di specie superiore — e quindi, ufficialmente: quartiere del cattivo esempio), è innanzitutto il *reticolato ortogonale* [83]. Ma anche, e forse di più, la squallida tavolozza di *colori* (si ammiri: bianco, marrone, grigio, nero) stesi sulle strade in strisce parallele a tinta unita, e sulle facciate dei casermoni — casamenti d'abitazione e casamenti di produzione — *senza soluzione di continuità.*

Interiormente: ordinata, costantemente eguale, piena di spigoli angoli blocchi, la città nuova *fa intendere*

---

residenza, le *case-comuni*, quali proposte globali di trasformazione del *modo di vita*. In vista della trasformazione auspicata, il dibattito sulla Nuova Società sbocca ben presto sulla *architettura*, riconoscendone il ruolo determinante di *condensatore sociale*. « Si definisce così una concezione dialettica del ruolo dell'ambiente umano: riflesso di una società nuova, è anche la matrice nella quale si forma questa società. Il nuovo ambiente, la nuova architettura sono concepiti un po' come un apparecchio ortopedico destinato a raddrizzare, a trasformare, a migliorare l'uomo » (Kopp cit., p. 36).

A partire dalla seconda metà degli anni Venti, il dibattito sull'architettura rivoluzionaria nell'Unione Sovietica presenta la grande svolta verso il disurbanesimo, cioè verso la costruzione di *condensatori sociali ex novo* che, conglobando i nuclei fondamentali della socialità (club, casa-comune, fabbrica), siano atti a risolvere finalmente il vecchio antagonismo fra città, sede dell'alienazione, e campagna, sede dell'idiotismo. Sorgono così le nuove *città del lavoro*, che nel primo piano quinquennale ricoprono un ruolo importantissimo.

[83] Si vedano le note 30 e 31.

de ernst der vier werkdagen in de strakke monumentaliteit harer bouwblokken [84],

imponendosi (non proponendosi!) come l'habitat inesorabilmente chiuso (e quindi non ideale!) dell'*uomo simmetrico.*

Non è affatto da escludere che, in quanto rappresentazione grottesta del ' diritto alla linea retta ', *Blokken* riguardi anche i Paesi Bassi e possa quindi venir interpretato come ' fantasia ' intesa a scuotere, se non proprio a vanificare, la fede nella ortogonalità quale vera e unica espressione del sentire moderno [85]. Ma, a nostro avviso, si tratte-

---

[84] B 10 (la serietà dei quattro giorni lavorativi tramite la monumentalità austera dei suoi caseggiati a blocco).

[85] Tra i più accaniti difensori della ' via diritta ' si ricorderà Le Corbusier, che la esaltava come la vera *voie d'homme*, in contrapposizione alla caotica *voie d'âne*. Per una testimonianza assai trasparente del suo ' esprit nouveau ' si veda il suo famoso piano per la città contemporanea di tre milioni di abitanti, esposto per la prima volta a Parigi nel novembre del 1922 al Salon d'automne, e il cui impianto rigorosamente ortogonale mostra un ' esprit de clarté ', che deve avere esercitato un notevole influsso sull'urbanista olandese C. van Eesteren. Sarà interessante notare come Le Corbusier si sia rifatto alla tradizione razionalistica di C.-N. Ledoux, che in *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris 1804, proclamava: « Il cerchio e il quadrato, ecco le lettere alfabetiche che gli autori impiegano nella trama delle loro opere migliori » (cit. da E. Kaufmann, *Da Ledoux a Le Corbusier - Origini e sviluppi dell'architettura autonoma* (1933), Milano 1973, p. 135). E ancor più interessante vedere come, tra le due forme proposte, egli non abbia esitato a dar la preferenza al quadrato (e quindi al cubo).

Del tutto identica, benché diversamente motivata — a far scuola era innanzitutto il Mondrian teosofico, cfr. H. C. L. Jaffé, *Per un'arte nuova - De Stijl 1917-1931* (1956), Milano 1964 — la scelta operata dai fautori della *nieuwe beelding* (nuova figurazione). Per i neoplasticisti olandesi, infatti, il complesso di case-dado sul lungomare di Scheveningen, presentato da J. J. P. Oud nel primo numero di « De Stijl », veniva ad assumere immediatamente un valore programmatico.

In merito all'immagine monumentale della ' città da fare ' egli scrisse: « Il compito precipuo dell'architettura moderna è ( ) il

rebbe al massimo di una frecciata polemica che, se indiriz-

blocco residenziale ( ) l'architettura delle case a blocco caratterizzerà in larga misura l'estetica in Architettura (« De Stijl », I, 1, 1917, pp. 10-11). Sulla stessa falsariga TH. VAN DOESBURG: « Volendo esprimere in qualche modo a parole l'essenza del nuovo stile, diremo che alla forma ' obliquorotonda ' del barocco la coscienza figurativa dell'operatore moderno contrappone quella del ' quadrato '. Il quadrato non è solo la rappresentazione di una *forma*, bensì anche l'espressione della *concezione*, che caratterizza l'atmosfera spirituale della nostra epoca » (*ibid.*, p. 12); e, più tardi, insistendo: « Il quadrato è, per così dire, la forme dell'informe apparenza, segno o sinonimo dell'assoluto e del relativo in uno, e pertanto schema fondamentale della nuova coscienza dell'epoca, come fu la croce nel Medioevo. Ciascun periodo stilistico del passato può sintetizzarsi in una figura emblematica. Lo schema fondamentale, il meno individualistico, dei tempi moderni, è il quadrato » (« Neue Schweizer Rundschau », 1929, p. 628, cit. da Jaffé cit., p. 278).

Che tali ' ideali ' venissero sottoscritti volentieri anche da El Lissitzky, lo dimostra chiaramente il numero doppio di « De Stijl » (V, 10/11, 1922) dedicato interamente alla sua storia dei due quadrati, che dalle sfere celesti scendono a ' metter ordine ' sulla terra (omaggio al suprematista Malevič?). E che venissero accolti con estremo interesse anche al Bauhaus (da parte degli studenti, non certo — ancora — da Gropius), l'ha dimostrato l'assidua frequenza con cui furono seguiti i corsi tenuti da Van Doesburg stesso, che in una lettera del 7.1.1921 all'amico e poeta olandese A. Kok ebbe modo di scrivere: « A Weimar ho sconvolto radicalmente tutto ( ) Ho discusso ogni sera con gli allievi e ho sparso il veleno dello spirito nuovo ( ) sono certo che le nostre idee avranno la meglio su tutto e su tutti » (cit. da S. POLANO, *Theo van Doesburg - Scritti di arte e di letteratura*, Roma 1979, pp. 40-41).

Per una visione d'insieme delle varie intenzioni, ramificazioni e realizzazioni della *nieuwe beelding* olandese, cfr., oltre che Jaffé cit., TH. M. BROWN, *The Work of G. Rietveld Architect*, Utrecht 1958, C. L. RAGGHIANTI, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano 1962, G. FANELLI, *Architettura Edilizia Urbanistica - Olanda 1917/1940*, Firenze 1978, M. CASCIATO, F. PANZINI, S. POLANO (a cura di), *Olanda 1870-1940 - Città, Casa, Architettura*, Milano 1980, G. FANELLI, *De Stijl*, Bari 1983, K. WIEKART, *J. J. P. Oud*, Amsterdam 1965, R. BLIJSTRA, *C. van Eesteren*, Amsterdam 1971, nonché B. ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Torino 1974². Per una conoscenza più vasta e approfondita del suo vivace animatore e instancabile propagandista, cfr. J. BALJEU, *Theo van Doesburg*, London 1974, E. KRISPYN, *Literature and « De Stijl »* e R. P. WELSH, *Theo van Does-*

zata alla allora nuova architettura-urbanistica olandese, risulta piuttosto ' sfasata '[86].

burg and Geometric Abstraction, entrambi in F. BULHOF (a cura di), *Nijhoff, Van Ostaijen, « De Stijl »* - Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century, The Hague 1976, pp. 58-75 e pp. 76-94, nonché Polano cit.

[86] La sobrietà disadorna, proclamata da A. LOOS nel 1908 nel suo saggio al vetriolo *Ornament und Verbrechen* e realizzata emblematicamente nel 1910 con la Haus Steiner (presa poi da L. Wittgenstein a modello per la propria), ha potuto costituire ' uno schiaffo al gusto del pubblico ' in una Vienna ancora irretita dai preziosi ghirigori di un Klimt, cfr. L. MÜNZ e G. KÜNSTER, *Der Architekt A. Loos*, Wien-München 1964. Nei Paesi Bassi, invece, essa era di casa da secoli — anche se non proprio così disadorna. Decisamente squallida la sobrietà olandese lo è stata ad Amsterdam nel periodo della più bieca speculazione edilizia (revolutiebouw), negli ultimi decenni del secolo scorso, allorché furono costruite interminabili file di casermoni ' schiena a schiena '. Non fa quindi molta meraviglia che proprio ad Amsterdam sia stata varata, nel 1901, la ' Woningwet ', la prima legge sociale sulle abitazioni al mondo, alla quale è seguita ben presto l'istituzione di speciali ' Schoonheidscommissies ' (commissioni d'estetica).

Basilare, ancor prima degli anni Venti, la ' nuova sobrietà ' di H. P. Berlage, concretizzatasi ad Amsterdam, emblematicamente nel 1903 con la costruzione della Nuova Borsa e su scala più articolata nel 1915-1917 con il piano di ampliamento di Amsterdam Sud, cfr. Catalogo della mostra *Berlage 1856-1934*, Den Haag 1975.

La ' squadratura ', propugnata da Berlage ad Amsterdam e altrove, è stata difesa, contro i violenti attacchi sferrati da più parti e in primo luogo dai tardo-romantici della ' Scuola di Amsterdam ', dagli architetti e urbanisti che condividevano gli ideali tracciati in « De Stijl ». È probabile — comunque non escluso — che Bordewijk si sia sentito urtato nella propria sensibilità artistica da alcune ' nuove figurazioni ', tipo sedia di Rietveld, composizioni ad angolo retto sia di Mondrian che di Van Doesburg, alfabeto quadrato, ecc. È peraltro presumibile, se non proprio certo, che egli conoscesse anche centinaia d'altri esempi ' neoplastici ' di una creatività niente affatto rinchiusa dentro lo schema rigido di una dogmatica ortogonalità. Pensiamo ai progetti di case presentati da Van Eesteren e Van Doesburg alla mostra di « De Stijl » allestita nel 1923 a Parigi nella galleria « L'Effort Moderne »; alla Huis Schröder costruita da Rietveld nel 1924 a Utrecht con la collaborazione di Van Doesburg; alla sedia in tubo di ferro ideata da M. Stam nel 1926; alla fabbrica Van Nelle costruita fra il 1926 e il 1929 a Rotterdam

Satira, invece, *Blokken* lo è nei riguardi dell'intenzione *dirigistica* che sottendeva la nuovissima architettura sovietica intorno al 1930, quale almeno risultava dalle parole più che trasparenti del suo 'ambasciatore' all'estero:

> Nella nostra architettura, in tutti gli aspetti della nostra vita, noi ci sforziamo di creare un ordine sociale, ossia di innalzare ciò che è al livello della coscienza ( ) Il nostro tempo richiede soluzioni figurative che derivino da forme elementari (geometria) ( ) Si richiede un ordine divenuto cosciente ( ) Dell'architettura viene riconosciuta la proprietà di riordinare, organizzare, attivare la coscienza mediante le sue cariche di energia emotiva. L'architettura è riconosciuta quale arte-guida, e l'attenzione della collettività si orienta verso di essa [87].

Visto che la megalopoli, presentata in anteprima in *Blokken*, ha tutti i requisiti della *socgorod*, è lecito supporre che — in qualche modo — Bordewijk abbia avuto di mira proprio *Magnitogorsk*, la prima città socialista del lavoro. E *Blokken*, allora, costituirebbe — anche e soprattutto — una satira al vetriolo nei confronti della in-

---

Aveva ragione Oud a rammaricarsi che la *nieuwe beelding* avesse a volte potuto dar adito a un 'cubismo frainteso' in quanto gioco, per amor del gioco, con le masse prismatiche; e Van Doesburg a precisare, già nel 1924, che la nuova architettura non aveva niente a che vedere con la simmetria e la ripetizione, come non aveva niente a che vedere con quello che lui chiamava il 'barocco prismatico'. Entrambi evidenziavano un fenomeno di notevole portata, ossia che già negli anni Venti una grande quantità di produzione pseudo Stijl era andata imponendosi soltanto per la sua banalità. In questo senso, la frecciata di Bordewijk può venir considerata 'databile'. È però anche vero che essa mantiene un valore 'aggiunto': basti pensare all'alveare umano di Bijlmermeer dove, a pochi chilometri da Amsterdam e in prossimità immediata delle nuove carceri modello (torri quadrate con tante piccole finestre quadrate), sono incasellate centinaia di migliaia di cittadini che, con un misto di ironia e di autocommiserazione, si autodefiniscono 'Jan Beton'.

[87] EL LISSITZKY, *La ricostruzione dell'architettura in Russia 1929* (1930), Firenze 1969, pp. 57-59.

genuità di quanti, agli inizi degli anni Trenta — e magari al di là degli Urali — credevano davvero di poter attuare il *salto qualitativo della vita* in un grandioso Mondo Nuovo, in cui per la verità già si era venuto consolidando uno strano modus vivendi, che si è poi voluto definire col termine radioso, ma assai vago, di 'socialismo realizzato' [88].

G. FRANCO GROPPO

---

[88] Su Magnitogorsk, la città, alla costruzione della quale alla fine del 1930 accorrerà anche l'architetto olandese M. Stam, e che più d'ogni altra doveva diventare il portabandiera dello sviluppo socialista, segnando un immenso salto qualitativo in direzione dell'Uomo Nuovo, si leggano le preziose memorie di un saldatore americano, che vi lavorò per tutti gli anni Trenta come addetto agli altiforni, J. SCOTT, *Behind the Urals*, Cambridge 1942 e quelle di IVENS cit., pp. 49 sgg. Cfr. anche J. BUEKSCHMITT, *Ernst May*, Stuttgart 1963, G. OORTHUYS, *Architetti olandesi e avanguardie russe 1919-1934*, in AA.VV. cit., pp. 309-321, nonché CH. BORNGRÄBER, *Die Mitarbeit antifaschistischer Architekten am sozialistischen Aufbau während der ersten beiden Fünfjahrpläne*, in K. JARATZ, S. BARCK, P. DIEZEL (a cura di), *Exil in der UdSSR*, Frankfurt am Main 1979, pp. 326-347.

TESTI

UNA RELAZIONE DEL SEICENTO SULLE MINIERE DEL SETTENTRIONE

Il Settentrione, raffigurato dagli antichi come « Terra Amena » [1], viene rievocato nella letteratura del Cinque- e Seicento, con le medesime descrizioni di condizioni naturali benigne. La denominazione stessa dei territori boreali, ha il potere di evocare sensazioni gradevoli:

> « La Scandinavia... si ha guadagnato questo nome dalla comodità dei porti, dalla fertilità del paese, e della somma abbondanza non solamente de' pesci e de' salvaggiumi, ma delle ricche miniere dell'oro e dell'argento, del rame e del piombo, le quali tutte in lei si trovano, e da così larghe vene vi abbondano, che per tanti secoli sino a' di nostri non sono mancate » [2].

---

[1] Nel Settentrione veniva collocato secondo una concezione mitica il paradiso terrestre, situato intorno ai leggendari Monti Rifei, al di là dei quali gli Iperborei vivevano in condizioni di perpetua agiatezza e beatitudine (cfr. PLINIO, *Nat. Hist.*, IV,XII; PINDARO, *Pyth.*, 10,30; SOLINO, *Collectanea*, 16,1 e P. MELA, *Del Sito del Mondo*, traduzione italiana di T. Porcacchi, Fiorenza 1557, III,V).

[2] P. F. GIAMBULLARI, *Historia dell'Europa*, Venetia 1566, I, p. 35, e V, p. 110. Riscontriamo le stesse immagini in G. ROSACCIO, *Il Mondo e le sue parti*, Fiorenza 1595, p. 139 e nella *Cosmografia Universale* di S. MÜNSTER, Colonia 1585, pp. 869 e 897. La fonte di queste notizie è l'opera *Schondia* di J. ZIEGLER, pp. 86-109, inclusa in A. KRANTZ, *Totius Palestinae et Terrae Sanctae Descriptio, Argentorati* 1536. Nella sua prefazione, Ziegler ammette a sua volta di aver tratto le informazioni sul Nord da J. MAGNUS con il quale era in contatto, la cui opera *Gothorum Sveonumque Historia* apparve solo nel 1558 a Basilea. In essa, alle pp. 4-5, non solo alla Scandinavia, ma anche alla Finlandia viene attribuito il significato di « pulchra terra » oltre a quella di « terra fina », riscontrata anche in ZIEGLER, *op. cit.*, p. 106, e

L'abbondanza dei minerali costituiva, per luogo comune, nelle fonti letterarie una delle cause di questa prosperità. Erano in particolar modo rinomate le miniere inesauribili delle zone montagnose del Regno di Svezia-Finlandia [3]; esse costituivano una meta di viaggio anche per i visitatori stranieri. Ne ha lasciato testimonianza in un manoscritto un viaggiatore francese, che mi è stato possibile identificare: si tratta di Charles Ogier, non meglio noto come scrittore, ma che come diplomatico doveva avere una certa importanza, poiché fu il segretario della missione diplomatica inviata da Richelieu nel Nord. Ogier lascia del suo viaggio un resoconto, pubblicato postumo, intitolato *Ephemerides, sive iter Danicum, Svecicum, Polonicum*, sul cui fron-

ROSACCIO, *Teatro del Cielo e della Terra*, Trevigi 1679, p. 74. Questo genere di rappresentazione del Nord è popolare durante il secolo successivo; ad essa si ispira ancora l'autore dell'opera dal titolo significativo *Deliciae sive amoenitates Regnorum Sueciae, Gothiae, Magnique Ducatum Finlandiae, aliarumque a Suecis occupatarum Provinciarum*, Lugdunum Batavorum, 1706. Questi, nascosto sotto le iniziali D.R.H., è l'olandese Rotgerus Hermannides (cfr. the National Union Catalog, n. 242, Mansell 1972, p. 266). Secondo il *Lexicon Pseudonymorum* di E. Welhar, Regensburg, 1886, il vero nome di Hermannides sarebbe Jan Broekhuizen.

[3] OLAUS MAGNUS dedica il sesto libro della *Historia delle Genti et della Natura delle cose Settentrionali*, Vinegia, 1565 (1ª traduzione integrale dal latino), alle miniere che descrive alle pp. 73-74 in maniera seguente: « Se ne scuoprono nuove e fresche, e massimamente dove li monti ne la sommità loro sono rotondi, e ne l'ombelico loro, e nella loro rotondità non sono sfessi, o rotti, ma doue le neue d'inuerno, per la fumosità del Zolfo, si liquefa. E quando questi monti sono percossi dal fulgore, ne la sommità, o da le bande, o nelle radici, dimostrano ne le loro fessure alcune uene d'argento risplendenti, & allettando quelli, che del guadagno sono cupidi, piu, e piu gli accendono di ardore de la ingorda auarizia... La distinzione, e diuisione de le uene minerali, o de li pozzi, e caue, che si fanno, e de le proprie e priuate possessioni, sogliono farsi cō certi segni, posti sopra li monti da gli inuentori, li quali sono diversi, secondo li diuersi accidenti, o diuersi siti naturali, o diuerse proprietà de' luoghi; le quali cose, con li detti segni si dimostrano, le quali miniere sono ritrouate con marauiglioso ordine, & ogni giorno si ritrouano; se poi ciò piace a Dio, o dispiace, non si sà ancora ».

tespizio è indicato che il viaggio fu effettuato in compagnia dell'ambasciatore straordinario presso i Regni Settentrionali Claude de Mesmes, conte d'Avaux [4]. Questo personaggio è ricordato come uno dei protagonisti del trattato di pace di Westfalia. È facilmente immaginabile il carattere delicato anche di questa missione, dato che in quel periodo (1635) la Svezia e la Francia erano alleate contro l'impero germanico nella guerra dei Trent'anni [5]. Ogier specifica nelle *Ephemerides* che i membri della delegazione erano stati ricevuti col massimo riguardo: il loro arrivo alle diverse tappe del viaggio era stato fatto annunziare dalla stessa Regina Cristina di Svezia, con l'ordine di accogliere gli illustri ospiti nel miglior modo possibile. L'autore aggiunge anche, che il suo parere riguardante il soggiorno « fu gradito dalle due regine » e da altri notabili del Regno; particolare, questo, che conferma l'alto livello dell'ambascieria [6].

Il viaggio alle miniere, definito dall'autore lungo e difficile, attraverso le zone interne del paese [7], all'epoca

[4] Charles Ogier (1595-1654) si laureò in legge a Valence e si diede per qualche anno alla professione di avvocato a Parigi. Insoddisfatto di questa attività, egli accettò l'incarico di segretario del conte d'Avaux, accreditato presso le corti danese, svedese e polacca, che accompagnò in un viaggio in questi paesi. Al suo ritorno in patria, malato e annoiato delle cose del mondo, Ogier si ritirò presso dei monaci, dove passò gli ultimi anni della sua vita. Egli era molto erudito e componeva con facilità versi in latino, ma della sua attività letteraria non rimane che il diario del viaggio. Questo fu pubblicato a Parigi nel 1656 dal fratello minore François, sacerdote, che aveva acquistato una certa notorietà come scrittore (cfr. J.-FR. MICHAUD, *Biographie Universelle Ancienne et Moderne*, Graz 1968, pp. 205-206).

[5] Con l'accordo di Bärwald del 23 gennaio 1631 Gustavo II Adolfo si impegnò nella guerra contro gli Asburgo in cambio di un grosso sussidio finanziario da parte della Francia. L'alleanza, che doveva durare cinque anni, fu successivamente rinnovata (cfr. C. DE FREDE, *Il Nord Europa nell'età moderna*, dalla *Storia Universale* diretta da Ernesto Pontieri, Milano 1969, pp. 519-522).

[6] OGIER, *op. cit.*, pp. 181-182. Alla morte di Gustavo Adolfo, avvenuta nel 1632, il governo del paese fu assunto dal Cancelliere Axel Oxenstierna, coadiuvato dalla vedova del Re, data l'età minore della Regina Cristina.

[7] L'itinerario si svolse lungo il seguente percorso: Stoccolma -

poco praticate da visitatori stranieri, dovette costituire un avvenimento straordinario per gli abitanti. Non meno stupito resta Ogier nell'osservare i costumi così diversi del paese settentrionale, che egli descrive con spirito arguto. Alcune scene di vita quotidiana, come il raduno domenicale delle famiglie nella campagna innevata, in slittini tirati da cavalli davanti alla chiesetta di un paese, fanno sorgere nella mente di Ogier la riflessione, se quella terra non sia più amena e felice della sua natia Gallia [8].

Le miniere dovevano costituire una meta di viaggio particolarmente interessante, poiché il Governo aveva ritenuto opportuno indirizzarvi i suoi ospiti importanti nonostante il travaglio del viaggio.

Quelle montagne « fatte di solido rame » dovettero colpire in modo particolare Ogier, tanto da fargli comporre proprio su questa tappa dell'itinerario una monografia a parte, rimasta fino ad ora inedita. Il testo è il seguente [9]:

Ereby - Hemora - Setra - Falun - Uppsala - Salberg - Vesterås - Nyköping - Stoccolma. (*Ephemerides*, pp. 181-214).

[8] *Op. cit.*, p. 195.

[9] Il manoscritto *Barb. Lat. 3544* pervenne alla Biblioteca Vaticana con la donazione del fondo Barberini all'inizio del secolo (cfr. J. Bignami-Odier, *La Bibliothèque vaticane de Sixte IV à Pie XI, Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973, p. 391).

Esso è compreso in una raccolta di manoscritti in francese, che sono così ripartiti: a) *Questions d'Estat*, ff. 1-11, che tratta l'importanza della costituzione e del potere assoluto del Re, difese contro l'anarchia (come esempio è citato l'assassinio di Enrico IV da parte di Ravaillac); b) episodi riguardanti il diritto di navigazione nelle acque di diversi paesi e continenti (ad es. nelle Indie, in Brasile, Guinea, Moscovia, Norvegia), raccolti sotto il titolo, aggiunto in italiano, *Discorso contro listati d'Olanda nel qual si parla del modo da tenersi da Spag.li per stradarli da Navig.ne, pesche, e comertio loro tanto nel Mar Setten.le che nell'Oceano et nell'Indie*, ff. 11-52; c) *Relation des ceremonies pratiquées aux Nopces du Prince de Dennemarc a Copenhagen*, ff. 53-63 v, che è la descrizione particolareggiata della cerimonia già narrata da Ogier nell'*Iter Danicum* delle *Ephemerides*, pp. 85-93; d) *Relation de Voyage aux Mines de Cuivre...* e *Relation des Mines d'argent de Suede*, ff. 64-75 v.

Relation du voyage aux Mines de Cuiure en Suede faict au mois de Feburier 1635 [10].

Estans parti de Stocholm le 14 de feburier 1635 pour uoir les merueilles, et les richesses que la Terre donne a la Suede. Nous passames par l'Uplandie, une des plus habitée et fertile prouince du païs, et arriuasmes le Dimanche gras sur les dix heures du matin a Fhalon ou Kupperbergh petite Ville ainsy nommee a Cause des Mines de Cuiure ou Kupper qui en sont tout proches Nous veismes en chemin faisant, quelques autres Villes comme Hemora, Estra [11], Upsal Westroes toutes de bois et peu renommees, hormis Upsal et Estra dont sera parlé cy après. Laditte Ville de Fhalon ou Kupperberg a une belle Eglise enuironneé de 600 huttes ou forges les unes a un quart, les autres a une demye lieue de là, la ou le metail tiré des veines de la terre est grillé, rosti, passe par dix autres feux et envoyè finalement a Estra 3 lieües de la pour estre rafiné et resduit en Gasteaux. Delicarlie est la prouince qui outre les mines fornit les hommes robustes, et bons soldats dont le Roy Charles se seruit en la guerre contre le dernier Roy de Pologne son nepueux [12].

---

[10] Il testo è stato riprodotto nella forma originale che rispecchia le anomalie di una lingua, di cui si iniziava a stabilire l'uso appunto in quel periodo. L'Accademia francese era stata creata nello stesso anno del viaggio di Ogier. Il processo di regolamentazione del francese, iniziato da poeti e teorici come Malherbe, fu continuato dagli accademici come Guez de Balzac e Vaugelas, che solo 12 anni dopo avrebbe pubblicato le sue *Remarques*.

Mentre nelle *Ephemerides* Ogier descrive con espressioni sovente poetiche le sue impressioni suscitate dallo spettacolo imponente delle miniere, il manoscritto ha lo stile asciutto di un rapporto, che concerne principalmente l'ordinamento democratico delle cave e le tecniche moderne di lavorazione dei minerali.

Descrizione del manoscritto: cartaceo; misura dei fogli mm. 260x190, specchio dello scritto mm. 190x123; 19 righe per foglio; rigatura assente; riquadratura dello scritto a secco; scrittura corsiva del XVII secolo. Filigrane uccello, accompagnato sotto e sopra dalle lettere A-N e croce greca in un cerchio, tipi non esistenti sul Briquet (cfr. *The New Briquet - Jubilee Edition*, C. M. Briquet, *Les Filigranes, Dictionnaire historique des marques du papier*, III, Watermark illustrations, n°s 1-7877, Amsterdam, the Paper Publications Society, 1968. La seconda filigrana è variante al n° 5576). Composizione: 1 sesternione + 1 quaderno + un binione.

[11] Forma metatetica per Setra, nome della cittadina trascritta correttamente nelle *Ephemerides* (p. 194).

[12] Nelle fonti letterarie ricorrono le medesime espressioni di ammirazione per gli abitanti di questa provincia, attualmente chiamata Dalarna, definiti da Olaus Magnus, *op. cit.*, p. 73 « gente durissima e inuincibile... per la smisurata ferocità e per la loro animosità », e paragonati addirittura agli eroi della mitologia classica.

Il y a principalement deux grandes Mines en la Suede l'une ditte uulgairement Blondestette l'autre Blanestette, de l'une lon peut aller assé cõmodement dans l'autre sans eschelles ou craindre quelque pas glissant. Les autres petites mines esparse par le Royaume ou nouuellement trouuées seront mises au rang de celles cy lors qu'elles uoudront recompenser plus liberallement la peine des Mineurs et le bois qu'on y employe: On descend dãs lesdittes Mines par des degrés et eschelles Jusques au toict qu'on appelle Bach en suedois, qui en est quasy la superficie sur laquelle on iette le bois pour eschauffer et amollir la pierre mineralle et de laquelle pour un cable long de 40. brasses on tire en haut auec des cheuaux le metail mis dans des paniers. Du toict on descend plus bas de 20 a 30 brasses dans diuers estages ou voutes [13] a droit et a gauche ou on trauaille incessamment, Chacune desquelles à son nom particulier Allemand ou Suedois que ie ne conte pas icÿ a cause de la briefueté du temps et quantité des choses curieuses qu'il a fallu veoir en peu d'heures. Ces deux Mines principalles ne communiquent pas escharsement leur Tresor par des veines et autres petits conduits qui tarissent souuent comme se ueoit ailleurs, Ains sont en tout et par tout bonnes quoÿ qu'auec quelque inégalité. La pierre d'un endroit estant plus farcie de metail que celle d'un autre.

Quiconque donc uoudra conceueoir en son esprit la face ou figure de toute le mine Iceluÿ s'imagine vn trou obscur, affreux, profond de 60. a 70 brasses creusé et uouté diuersement et artistement qui n'est soustenu de rien que de soÿ mesmes plein de feux artificielz en diuers endroits plein de fumée et de soulphre et de senteur Mineralle, plein d'eau qui distille d'en haut, puis dans le seing de la terre des hommes noirs comme de petits diablottins, le bruit des marteaux et barre de fer pour rompre la pierre, le crÿ des Mineurs, le Trauail de ceux qui portent la Mine aux paniers et finallement le degast et tonnere que peut causer la cheute d'un ouurage si horible et si pesant [14]. Quiconque dïs ie voudra

[13] OLAUS MAGNUS, *op. cit.*, p. 74, così descrive la struttura delle miniere: « per sostenere li monti, che non caschino, fanno alcuni spessi uolti, e molti puntelli ui indirizzano e certi sostentamenti, e fortezze di legno, tra li fianchi de li monti, e da basso, per sicurtà loro, le quali con dubia, & incerta fermezza, fondando, e però poco fidandosene, haño pensato un'altro modo, che essi si fanno calare al basso, legati con lunghe funi, tra li rupi inaccessibili, per poter quiui tagliare, e cauare li metalli, o per riportarne le verghe d'argẽto, e li pezzi, che si trouano; le quali poi col fuoco, e con acqua artifiziosamente purgano e purificano ».

[14] Secondo OGIER, *op. cit.*, p. 188, niente può far comprendere meglio di questo spettacolo l'inferno virgiliano. Vi si potevano scor-

concepueoir tout cecÿ en son esprit, aura sinon l'Ideé parfaitte au moins un telle quelle description d'une chose autant miraculeuse que curieuse.

L'ordre et le gouuernement tant des mines de cuiure que generallement de touttes les autres du Royaume est tel. La Couronne ÿ a un Gouuerneur ou Intendant qui ne prend pas seulement garde a ce qui est tiré de la terre, mais aussÿ est obligé de descendre luÿ mesme par fois dans la Mine d'en veoir l'estat, le trauail des Mineurs, le moyen et la facon de creuser a fin que tout se passe sans preiudice du Publicque et que la Mine soit bien deüement conseruée et maintenue.

Mais entre les Mineurs de Kupperberg il ÿ a un ordre plus exquis pour ce qui est du trauail qu'aux autres. Aussÿ plus de personnes ÿ mettent la main, ce qui se fait en cette sorte.

Le second de Januier de chaque anneé s'assemblent tous ceux qui veuleut chercher leur fortune dans la Terre et sont departis en 32. pars, ou bandes, chacun de 16. personnes qui iettent au sor pour ueoir qui trauaillera le premier, deuxiesme,

gere « Sisifi ed Issioni a spostare sassi e muovere ruote, con tanta fatica e pena che pareva fosse per scontare la propria scelleratezza » (la traduzione italiana è stata fatta per questo lavoro direttamente dall'originale latino).

OLAUS MAGNUS conferma, *op. cit.*, p. 75, che le miniere erano luoghi di castigo, dove si mandavano uomini al confino per svolgere il loro lavoro in condizioni insostenibili, per via della « pestifera esalazione delle miniere, e del fetore horribile, che ne esce, per la gravità dell'aere rinchiuso e corrotto ». Secondo Magnus inoltre in esse si incontravano demoni più frequentemente che altrove: « E quando lor piace si mostrano a li lauoratori in quella forma che uogliono, e fanno risi, e uani sghrigni, e spesso fingono prestigij, & inganni, e fantasme, & altre infinite delusioni, con le quali quelli infelici ingannano, con strane uoci, & altri modi tutti falsi. Ma tutti questi mentiti seruizi, ritrouano in danno de gli huomini, & a l'ultimo per lor morte. hora rompendo le colõne. hora facendo cadere qualche gran pietra, fracassano le scale. hora fanno esalare fetori puzzolenti. hora da li uenti li fanno suffocare, ora fanno recidere le funi, e cosi, o li fanno morire tutti, o li turbano tutti, onde si rompono il collo nel cadere, ouero ritrouandosi in gran pericolo, per gran disperazione bestemmino Dio ».

Anche per A. BUREUS, in *Orbis Arctoi imprimisque Regni Sueciae nova et accurata descriptio*, Wittebergae, 1631, p. F4, le miniere sono antri infernali, dove gli uomini, dominati dalla cupidigia, scavano imperterriti tesori, « strumenti ingannosi di perdizione ».

Probabilmente ispirato del racconto di OGIER, un ufficiale francese — di cui non si conosce che il nome — si reca alla stessa miniera d'argento. Nella sua opera, *Le Voyages de Monsieur Payen, dediez a Monseigneur de Lionne*, Paris, chez Estienne Loyson, 1663, pp. 91-92, l'autore racconta con la medesima immagine mitologica, il travaglio dei minatori, che operano in condizioni disumane, per soddisfare l'« avarizia insaziabile » degli uomini.

ou 3.me La bande a laquelle eschet de trauailler. La premiere iette son bois a 4. heures du soir dans la mines ÿ met le feu a 6. l'ÿ laisse iusques a minuit, ÿ entre apres couppe, fend, tire tout ce qu'elle peut iusques a 4. heures du soir du landemain lors elle est obligée d'en sortir malgré qu'elle en ait et faire place a la bande suiuante qui iouit quelque fois du trauail de la premiere selon que la fortune luÿ a esté fauorable. La quantité de bois qu'il faut tous les Jours pour la Mine est inexprimable. Le Sigr. Mazalet francois [15] offre de forcer et faire sauter les Rochers sans aucun bois auec une certaine poudre comme on fait sauter les grosses pierres. Le feu qui amolit la pierre esteint et la noirceur causeé par la fumeé osteé, la Roche paroist toute doreé Et il nÿ a Palais si bien lambrissé ny chambre si bien parée qui soie a comparer a cette tapisserie tissue des mains de la nature [16].

[15] A. Possevino, nella sua *Relazione di cose appartenenti alla Cognitione dello stato presente del Regno di Suetia* del 1578, manoscritto Chigi III. 57. della Biblioteca Vaticana, foglio 347, ritiene che le miniere renderebbero di più se si impiegassero stranieri nella loro gestione, i quali saprebbero sfruttarle meglio, incominciando dal risparmio della legna. « Et il non ãmettere volontieri i forastieri se bene questo Re li desidera, auuiene dal suspetto che hanno di nõ essere ingannati et di non inuitare altrui ad entrare in quei Regni ». Evidentemente nel secolo successivo le frontiere erano più aperte: ad es J.-Fr. Regnard nel suo *Voyage en Laponie, Oeuvres IV*, Amsterdam 1750, pp. 71-72, dà testimonianza di un operaio francese incontrato in una miniera. Similmente F. Negri narra nel *Viaggio Settentrionale* (a cura di E. Falqui, Milano 1929, p. 63) di un minatore francese e di un altro vallone che gli erano serviti da interpreti nella Lapponia finlandese.

Payen, *op. cit.*, pp. 96-97, dà un'attestazione interessante della presenza degli operai stranieri nelle cave e del modo in cui venivano sfruttati (particolari ignorati da Ogier, che visitò gli stessi luoghi in veste ufficiale): « Cent peuples differens, surpris de voir arriver des étrangers dans un lieu qui n'est destiné que pour le gesne & le suplice des miserables, accourent de toutes parts, & viennent avec humilité se prosterner à vos pieds, heureux s'ils peuvent obtenir quelche charité, & encor plus heureux s'ils peuvent s'exempter du service. Vous y trouvez des François, des Allemans, des Italiens, des Moscovites, qui sont plutost des Carcasses mourantes, que des Hommes vivans ... car qui a-t'il de plus horrible à voir que des corps nuds, estropiez, maigres, pâles, languissans, & défigurez, qui sont forcez de travailler sans cesse à creuser leur tombeau, & contraints de chercher la mort au milieu de l'or & de l'argent, qui pour les autres Hommes sont des sources de vie & les sujets de leurs plaisirs? ».

[16] Ogier descrive questo spettacolo con un'immagine altrettanto poetica nelle *Ephemerides*, p. 197: « E dovunque voltavi lo sguardo, contemplavi cose mirabili da per se e paragonandoli l'un con l'altro: fuoco, ghiaccio, splendore, tutto mescolato. Potevi quasi dire che quello era il caos primitivo ». In questa massa si potevano scorgere infinite tonalità di minerali, così belli da far esclamare l'autore: « Da questo spettacolo si saziavano le nostre anime ed i nostri occhi ... qui certo è stato creato ed è custodito l'arcobaleno! ».

Anche Payen rende con finezza la stessa idea: « En effet, y a-t'il rien de plus beau & de plus admirable que de rencontrer au fond d'un précipice des Hostels, des Palais, des Forteresses, & de voir dans le centre de la terre tous les Elemens unis? Le feu & l'eau, qui n'ont jamais esté d'accord, sont icy d'intelligence, renoncent à leurs propres qualitez, abandonnent leurs anciens divorces, & nous découvrent au defaut du Soleil, l'un par sa clarté, & l'autre par reflexion, les richesses & les secrets de la Nature » (*op. cit.*, p. 95).

Des 32. Bandes susdittes on eslit 6. hommes qui ont la direction de tous les Ouuriers et s'assemblent chaque samedÿ au soir pour consulter ce qu'il y a a faire la sepmaine prochaine, ce qu'estant resolu on le lit le Landemain publicquement dans l'Eglise apres la presche afin que tous les interessez puissent prendre leurs mesures et se preparer au trauail.

La Mine tireé de la terre est grilleé s'est a dire mis dans un petit creux auec du bois rangé en forme de grille la ou estant allumé elle brusle 6. sepmaines a cause de la dureté de la pierre. Apres passe encor par neuf diuers feux deuant que de pouuoir estre rafineé Bien est uraÿ qu'apres le 3. feu elle est reduitte en Lingots ou grosses masses et sert pour en faire du Canon [17] comme nous auons ueu Mais ne peut estre employée a autre usage. Ledit Sr. de Mazalet promet de rafiner le cuiure auecque cinq feux en tout et espargner par ce moÿen une infinité de bois, charbon hommes et peine. Le feu des huttes ou forges est soufflé par des soufflets de bois sans aucun cuir et le four ou la mine est fondue ne sert que pour un sepmaine au bout de laquelle il en faut reglement un autre.

Pour obuier a la malice et tromperie des mineurs le cuiure ne se rafine point a Kuperberg, ains est enuoyé a Estra ville

[17] La fabbricazione delle bombarde è descritta in maniera esauriente da Ogier nel suo libro (pp. 201-202); si tratta dell'unica volta che l'autore vi approfondisce una questione di carattere tecnico.

Nella sua *Relazione*, foglio 341, Possevino sottolinea l'importanza dei giacimenti di minerali per il rifornimento militare: « Dall'abbondanza anco di dette miniere, auuiene che in quei paesi, tanto nelle fortezze, quanto per armare le navi è gran numero d'arteglieria... in tutto poteuano essere 8000 pezzi la maggior parte di bronzo et se ne sono numerati nel Castello di Stoccolmia 400 pezzi, parte doppi cannoni, et colubrine, parte mezze colubrine, et altri minori. Et S. M.tà ogni uolta che hauesse in pronto artefizi, et maggior abbondanza di stagno, ne farebbe di nuovo grandiss.a quantità in breve tempo. E così il Rè disse una uolta, che una guerra la quale costerebbe al Rè Catt.co un millione à se non costaua cento millia talleri ». Mezzo secolo dopo, H. Soterus fornisce gli stessi dati di Possevino nel suo libro *Suecia sive de Suecorum Regis Dominiis et Opibus*, Lugdunum Batavorum, 1633, pp. 169-170.

a trois lieües de la comme iaÿ desia dit la ou apres auoir esté 12. heures dans le feu il se rafine, s'endurcit et est reduit en des gasteaux ronds dont on tire 30. a 40. a la fois du four et les iette incontinant dans l'eau froide. Le cuiure tout chaut iette certains petits atomes qu'on recueille dans un vase et s'en sert au lieu de poudre a desseicher l'escriture. Cette chaleur du cuiure rafiné n'empesche pas d'ÿ mettre quelques doigts mouillez pourueu qu'on ne les ÿ laisse pas long temps [18]. C'est aussÿ a Estra que les doubles de Suede, diuerse chaudrons diuerses gentillesses de cuiure, des armes et harnoÿs se font [19].

[18] F. Negri, *op. cit.*, p. 203, volle verificare questa prodezza di persona, avendone sentito parlare. Con la promessa di una mancia, un operaio, affermando che l'aveva già fatto più volte, « senz'altro pensarci, accostatosi a uno di quei fornelli, che in mezzo di quel camerone stava ripieno di simili metalli bollenti, vi cacciò tutta la mano dentro per punta, cioè prima coll'estremità delle dita distese, poi col restante, e nell'istesso modo quasi istantaneo gettò fuori quel metallo, che in terra s'andò rotolando, così rovente come era, in piccoli globetti, e poi perdevano a poco a poco il colore: ed io incontinente presagli la mano, e toccandola in ambedue le parti, di sotto e di sopra, per osservare se scottava, appena la trovai calda. Io ne attribuii la cagione alla qualità di alcuni corpi fluidi che non s'attaccano ». G. Acerbi nei suoi *Travels through Sweden, Finland, Lapland, to the North Cape*, London 1802, I, p. 349, ha dei dubbi su questo sperimento narrato anche da Regnard, e lo attribuisce alle sue fantasticherie.

[19] Già Olaus Magnus, *op. cit.*, p. 75, descriveva gli abitanti della Dalecarlia come « fabbri & artefici di marauiglioso ualore, nel lauorare ogni sorta di metallo ». Essi fabbricavano « con una loro ingegnosa machina uasi di rame, tutti gli altri lor ferramenti, porte di ferro, finestre coperte di lame di ferro, ferrate, le quali sono di maniera congiunte, che sono indissolubili; e sono opere si ben fatte, che non si veggono in tutta Europa ». Quanto alle dobble di rame menzionate da Ogier, Negri, *op. cit.*, p. 202, attesta che questa unità valutaria era usata solo in Spagna, Italia e Francia, mentre nel Settentrione le corrispondenti monete erano chiamate ungheri o ducati e si riferivano a quelle d'oro; erano invece nominati talleri quelle d'argento. Negri resta meravigliato di una moneta di rame di formato enorme, 'coperplot' o « lastra di rame », che definisce anche « quattrinone di Svezia », e che desiderava includere tra le illustrazioni del suo libro insieme ad altre curiosità del Settentrione (lettera del 22 luglio 1679 del *carteggio inedito di Negri a Magliabechi, da giugno 1678 a giugno 1696*, Biblioteca Nazionale di Firenze, MS VIII, cod. 688, palch. 6). Essa era così smisurata, che « un uomo non poca fatica fa a portarne una sott'al braccio: sono di figura quadrangolare, con quattro piccoli impronti in ogni parte alle cantonate, e uno in mezzo, ne' quali, quasi in piccole e rotonde monete, sono effigiate due frecce incrocicchiate, con la corona sopra, che è l'arma di Dalecarlia provincia del gran Coperberg, o principal miniera del rame. Avrà questa moneta la lunghezza di tre palmi, e la larghezza d'un palmo e due terzi; la grossezza d'uno

La Mine de cuiure et de fer meslé proche de cette ville est capable d'enrichir ceux qui la possedent si Mazalet trouue l'inuention de les separer comme il se faict fort.

La Couronne de Suede tire premierement par an 1200. schippund de cuiure des Mines dont chacun fait 300 liures ous.re et se uend 40. 60. 80. risdalers par fois [20]. Apres de chaque 10. scippund pesez laditte Couronne en a un Et lors que ledit Cuiure est transporté hors du Roÿaume on paie 12. risdalers de chaque Schippund pour la sortie Telement que le reuenu par.er de laditte Couronne et tout ce que par an generalement est tiré de deux Mines mont a 12000. Schippunds faisant la ualeur de 250 m. risdalers la ou par cÿ deuant on n'en tiroit que 7000. schippund.

Du temps du Roÿ Gustaue Adolphe la Couronne seule prenoit et debitoit tout le cuiure sans permettre que les Marchands ou autres particuliers en acheptassent rien des Mineurs mais auiourdhui tout le monde en achepte impunement quoÿ que non sans murmure et preiudice du public et milles inconueniens [21].

scudo e più. Sogliono gli Svezzesi gareggiare scherzando per veder qual di lor abbia miglior polso. Pongono una di queste monete distesa sopra una tavola, e presala nel mezzo con una mano tra il pollice e l'altre dita, tentano di sollevarla dall'altra parte, ma a pochi riesce di farlo. Basta dire che in un paese, nel quale è al miglior prezzo il rame che altrove, questa moneta si spende per due ungheri. Quando vogliono far qualche pagamento di queste monete... bisogna mandarle con una carretta tirata da un cavallo » (*op. cit.*, p. 201). Possevino, foglio 343, menziona una moneta di rame detta Ronski, « il quale significa ritonda moneta, dei quali Ronschi un talero fa trentadue. E con tutto che abondino di rame nondimeno.. dentro il Ronsch ne fà qualche mistura corrompendosi così i costumi di quell'antica sincerità, la quale era prima meglio conservata ».

[20] Lo 'schippund' era un antica misura di peso usato nel commercio marittimo (C. Romano, ne *Il Commercio di Novgorod con le città della Lega Anseatica nei secoli XIV-XV*, *Annali*, sez. storico-politico-sociale, Napoli 1979, p. 181, precisa che in quel periodo 1 šiffsunt equivaleva a 160 chili).

I 'ristalleri' erano i talleri del Regno, nominati 'raistalleri' da L. Magalotti nelle *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, a cura di W. Moretti, Bari, 1968, p. 258, dei quali « ciascun tallero vale due cristine della moneta corrente di Svezia » (il viaggio di Ogier coincise coll'inizio del Regno della Regina Cristina, mentre quello di Magalotti avvenne dopo la sua abdicazione).

[21] Ancora nel Seicento, le entrate maggiori e più certe del Regno erano costituite dal ricavo delle miniere (cfr. Ogier, *op. cit.*, p. 181, Soter, *op. cit.*, p. 169 e A. Vimina, *Relatione della Moscovia e Suetia e loro governi*, Venetia, 1681, p. 350).

Secondo Olaus Magnus questa rendita sarebbe molto più considerevole se « l'ingorda auarizia de li Principi » non fosse stata

Deux ou trois mois deuant ñre arriueé a Kupperberg vne partie de la voute estoit tombeé assez fauorablement n'ayant tué que 14. personnes en tout, mais comblé vne partie du trou dont on tire le cuiure Aussÿ deux iours deuant que nous descendissions dans la Mine elle auoit assommé deux hommes, Et ne faut qu'une pierre de la grosseur d'un poulce tomber sur un homme pour luÿ faire perdre la uie la hauteur enorme de la voute renforçant la pierre qui tend vers son centre [22].

La quantité de l'eau minerale qui empesche le trauail des Mineurs gaste et ronge le metail est tireé de la mine auec des pompes et roües artificielles faittes du temps du Roÿ Charles 9. Nous n'en pusmes pas bien veoir les ressors et effets parce que le froid auoit tout gelé et rendu immobile. On nous a pourtant asseuré qu'en Esté on en tiroit iusques a 60 tonneaux d'eau par heure. Cette eau à entre autres cecÿ de particulier que la chair d'homme ou de beste ÿ estant ietteé ne se consomme point, de fait on nous a raconté qu'en fouillant et creusant la terre il y a enuiron 20. ans on auoit rencontré un homme mors tout entier point pourri bien recognoissable la barbe noire, la taille mediocre dans la pochette duquel s'estoit trouué vne bourse et dans Icelle de l'argent monnoÿe par lequel on auoit recognu que ce cadauer auoit esté sinon cent ans comme il est vraÿ semblable pour les moins un long espace dans l'eau mineralle sans aucune putrefaction.

A ce que dessus faut adiouster le tremblement de la Mine arriué deux fois la premiere il y a 10. ans que toute la Montaigne trembla si fort que ceux qui ÿ estoÿent ne se pouuant soustenir chancelloient comme des Iurognes et tomboient tout de leur long Les Mineurs et vieux Montaignars interogez de la cause naturelle d'un mouuement si espouuentable respondirent qu'a leurs aduis la Mine empireroit ou amelioriroit ou qu'il ÿ auroit quelque changement au gouernement du Roÿaume, bien tost apres la mine au lieu de 7000 schippund quelle

« tanto noceuole, che doue già eran seicento caue, ouero miniere del ferro, del rame, e de l'argento, hoggi a pena se ne trouano trecento » (*op. cit.*, p. 75). Secondo l'autore un altro ostacolo al ritrovamento dei giacimenti era dovuto ai contadini, i quali temendo i nobili e il fisco preferivano nasconderli. Lo stesso è narrato anche da Possevino, ff. 343-344, che aggiunge: « la cagione poi per la quale i Rustici nascondano le miniere è perché doue si scuoprono, il contorno è tassato ad apportarne la legna, et à darui alcune opere, la quale granella cercano di fuggire ». Ancora nel Seicento Soter (*op. cit.*, p. 170) attribuisce a queste cause una notevole perdita negli introiti del governo.

[22] Riflessione che denota la novità dell'interesse per i fenomeni del mondo fisico, suscitato in quel periodo dagli scritti di Galilei.

fournissoit auparauant en donna 10. et 12000. et elle continue encor tous les jours La second il y a 4. ans quelque temps deuant la mort du Roÿ dernier de Suede, alors non seullement tous les creux en les voutes tremblerent extraordinairement. Mais aussÿ touttes les maisonnettes dallentour et dans icelles les meubles, plats, pots, assiettes rangeés par ordre a la mode du paÿs tomberent a terre [23].

Pour conclusion de ce petit discours i adiousteraÿ la facons de plaidder comme ie l'aÿ ueüe a Kupperberg tant pour la briefueté que pour la simplicité d'icelle Cest que 2. ou 3. fois par ans le S.r Pierre Cruse Gouuerneur de la Prouince [24] s'assemble auec le Juge, le Vogt ou Maire et 12. Cons.ers dans une Maison proche de la Mine ÿ fait adiourner les parties leur permet de plaider leur cause sans auocat, procureur, nÿ allegation de Digestes quoÿ faict les Cons.ers opinent et le plus proche du Juge dentre eux luÿ dit tous bas a l'oreille l'aduis de l'assemblée conforme ordinairement aux loix et Coustumes de Suede: Lors le Juge prend le liure desdittes loix pour chercher le fait et la peine Le lit publicquement Et ainsÿ le Coupable est ou absous ou puni selon les loix sans appel si ce n'est és causes criminelles qu'on renuoÿ quelques fois a Stocholm.

En reuenant de Kupperberg nous passasmes par Vpsal vne de plus uieilles et celebres Villes de Suede siege de l'Archeuesque Petrus Kemmirius homme cassé de vieillesse et qui a sept autres Evesques sous luÿ; La Ville est petitte et semblable aux autres Villes de Suede mais l'église ÿ est tres belle soit pour la structure exterieure et Jolies Tours Couertes de Cuiure, soit pour l'interieur et pour le cœur contenant la belle chasse de S. Eric Roÿ de Suede auec l'histoire de toute sa uie et une Couronne d'argent au dessus Cette Couronne estoit autrefois d'or massif. Mais le Roÿ Charles a ce qu'on dit la fit fondre pour paier Ses Soldats et remit en sa place celle d'auiourdhui. On ueoit dans cette Eglise vn puis d'une excessiue profondeur. Le tombeau du Roÿ Gustaue premier

[23] Olaus Magnus attesta che nelle miniere « tuoni prodigiosi e smisurati » causano « un crasso vapore che da le caue & antri esala, e che d'ognintorno oscura l'aere, e cagiona nella sommità de' monti un terribile strepito » (*op. cit.*, pp. 7 e 77). Negri sostiene al contrario, che il paese non è soggetto a scosse (*op. cit.*, p. 202).

[24] Su questo personaggio si riscontra una descrizione in *Voyages du Sr Adam Olearius faits en Moscovie, Tartarie et Perse.* Amsterdam, 1732, p. 18, (il viaggio è del 1633): « Nous jouïssions aussi de la sçavante et agréable conversation du Monsieur Pierre Cruss Biorn qui arriva pendant ce temps-là a Noteburg, dans le dessein de passer en Moscovie, où il alloit en qualité de Résident de la Couronne de Suède ».

du Roÿ Jean de la Reÿne Marg.te Mere du deffunt Roÿ de Poulogne et de quelques autres Caualiers de Marque La place ou l'on sacre les Roÿs de Suede est a la main droitte du cœur a laquelle il faut monter par degrez.

Le Chasteau d'Vpsal est beau aÿant. 3. Tours, diuers departements et une fort belle église toute de plastres Mais estant basti sur un fondement de sable mal ferme il est tout creuassé plein de fentes et par consequent incapable de resister long temps a la violences des Vents et des Saisons. Le Vogt ou Concierge dudit Casteau nÿ estoit point lors que nous la vismes. A la main gauche en entrant contre la porte Il ÿ a entre autres prisons celle de 3. principaus gentilhommes de Suede qui ÿ furent mis du temps du Roÿ Eric XIIII et tuez apres de sa main dont l'un tira le poignard ensanglanté de son corps, le baisa le rendit a Eric et expira incontinant apres. On ueoit a la muraille de cette prison quelques tasches ou marques quoÿ qu'un peu obscures. La uoix commune dit qu'elles sons du Sang de ces pauures victimes innocentes qui ne s'effacent iamais quelque raisure[25] ou autre artifice qu'on ait inuenté pour cet effet.

L'Academie d'Vpsal est composeé de 15. professeurs et 1000 Escoliers parmi lesquels il ÿ en a Cent nourris aux despens de la Couronne ne payant chacun que 8 solz par sepmaine a celuÿ qui a soing de la cuisine. Il ÿ a deux Colleges ou on lit et dispute. Le Recteur de l'Academie estoit de ñre temps le Baron d'Oxenstern filz de Gabriel Gustauson Oxenstern Vice Roÿ et premier Tuteur de Suede Cette dignité de Recteur est Ambulatoire ne durant que 6. mois elle fut neantmoings continueé un an en la personne dudit Baron, tant pour les merites de son pere que pour son scauoir. Nous vismes aussy a Upsal le Cadet fils du Chan.er Oxenstern bien esueillé agé de 13 ou 14. ans vn peu indisposé d'un mal de iambe causé d'un exercice violent.

D'Upsal nous allasmes a Vestroes Arosia en Latina Ville de Westmanie de la quelle le Sr Turo Spars estoit Gouuerneur[26]. Les pieces les plus remarquables de Vestroes sont le

[25] Segnaliamo come curiosità lessicale la definizione di questo vocabolo — forma dittongata di 'rasure', neologismo all'epoca, usato all'origine in un senso specializzato: « terme de Chartreux. Elle consiste à faire la barbe & à raser la tête des Chartreux. La rasure se fait le matin tous les 15. jours en un lieu du couvent qu'on appelle Barberie. C'est aujourd'hui la rasure » (A. FURETIERE, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes des sciences & des Arts*, IV, La Haye 1727).

[26] Il nome di luogo latino Arosia designava nelle fonti antiche sia la città di Vesterås che quella di Uppsala (cfr. J. GALLEN, *Kring det sk. Florensdokumentet från omkring år 1120*, « Historisk Tidskrift för Finland », 1958, pp. 14-18).

College, le Chasteau et l'Eglise qui entre autres montre le tombeau du Roÿ Eric 14. simple et sans aucun marbre ny epitaphe. Plusieurs croyent non sans fondement que le uray tombeau de ce Roÿ est un marais proche de la Ville auquel il est enterré ayant esté massacre mal heureusement par le commandement de son frere.

Relation des Mines d'argent de Suede.

Mercredÿ 29. feburier 1635 a 9. heures du matin Nous descendismes dans la mine d'argent un petit quart de Lieüe de Salberg[27] Ville bastie il ÿ a 12 ans par le commandement du Roÿ Gustaue Adolphe la ou auparauant elle estoit toute proche des Mines

Il faut deuant toutes choses se Souuenir icÿ de ce que iaÿ dit dans la Relation de Kupperberg et de la conuenance qu'ont les mines avec les autres

La difference de celle d'argent d'auec celles de cuiure est que ces dernieres sont plus belles plus riches moins profondes et plus peupleés que les premieres ou en celles cÿ on ne uoit que des Gouffres horibles, des deschentes et monteés effroiables des passages tres dangereux peu d'ouuriers peu d'endroits fertiles, peu de feux[28].

[27] Nel suo libro, p. 211, OGIER precisa che la cittadina trae il suo nome dal fiume Sala che l'attraversa, definizione riscontrata anche in MAGALOTTI, *op. cit.*, p. 291. Nel *Viaggio Settentrionale*, p. 202, NEGRI nomina la miniera omonima 'Silverberg', cioè 'monte d'argento', aggiungendo: « a quello la peste non può accostarsi per alquanto spazio nella circonferenza, di che stimo esser la cagione l'acuto odore minerale, o qualche altra qualità, che esce da quelle vastissime caverne: che però in tempo di bisogno vi si ritrovano molti signori, come un sicuro ricovero ».

[28] Nelle miniere d'argento il lavoro presentava ancora maggiori rischi rispetto a quelle di rame. OLAUS MAGNUS, *op. cit.*, p. 77, attribuisce alla presenza dei demoni, numerosi soprattutto in queste cave, i frequenti incidenti.

PAYEN narra (pp. 911-95) come i visitatori furono calati, in un paniere collegato ad un cavo, in questi antri infernali: « Jamais Orpheé n'eut tant de peines, & ne fut si longtemps à passer aux Enfers... & l'abondance des eaux qui tombent de toutes parts, contraires à celles du Stix, ne permettent point que vous demeuriez plus long temps dans la letargie; & bien loin de vous faire oublier ce que vous avez entrepris, elles vous réveillent & il semble qu'elles ne vous mal-traittent, qu'afin de vous mieux representer la grandeur du peril, la profondeur de le Mine, & de vous faire repentir, par la crainte & par l'horreur qu'elles vous jettent dans l'ame, de votre trop grande témérité ».

La profondeur de la Mine d'argent est de 60. brasses la largeur de toute le gueulle de 50. enuiron aiant diuerses chambres ou places ou il faut chercher le metail non sans beaucoup de peine et souuent sans profit Aussÿ nÿ voiez vous pas le mesme ordre et maniere de trauailler qu'en celle de cuiure estant permis quasi a tout le Monde tenter la fortune en la Mine d'argent et de s'en desister quand le succes ne respond pas a la despense [29].

Et dautant que cette Mine pourroit tomber avec le temps (comme de fait elle tombe par parcelle au Printemps et a Automne) le S.r Georges Griesbach Alleman [30] intendant d'icelle et qui prit la peine de nous monstrer tout fit faire il ÿ a quelques ans un ouurage de bois de 6000. Sapins hauts de 20. brasses large de 16. long de 10. chaque arbre aÿant 16. aulnes de longueur dont 12 ne coust a la Couronne qu'une risdaller et tout l'ouurage ensemble que 1200 m. risdaller Ces arbres rangez les uns sur les autres estaÿent la Montaigne qui sans cela eut comblé la Mine et tué les mineurs il ÿ a long temps De fait nous auons ueu une pierre deuant les ouurages haute de 52. brasses large de 16. tombeé a cause de la pesanteur de la uoute creuasseé en diuers endroits.

La Couronne tire par an 2500 m. Marcs de fin argent de la Mine de Halberg chaque marc valant 6. risdaler qui font

[29] Queste cave erano definite « inesauste » ancora nel Cinquecento. OLAUS MAGNUS narra di tavoli e sedie fatte di questo materiale, nonché di masse d'argento donate dai Principi come regalo (*op. cit.*, pp. 76 e 79 v.). Nel secolo successivo questo metallo comincia a scarseggiare; OGIER ne dà cagione alla cattiva amministrazione delle cave, e VIMINA, *op. cit.*, p. 348, narra di « una debole miniera d'argento, con la quale si battono quei pochi tallari... della Corona ». L'argenteria era tuttavia diffusa nelle campagne del Settentrione. NEGRI ne annota l'abbondanza nelle case contadine (op. cit., pp. 149, 335 e 367); ancora ACERBI nei suoi *Travels*, I, p. 218, si meraviglia che in un modesto ospizio finlandese l'acqua fosse portata a tavola in una preziosa brocca del valore di 50-60 talleri del Regno.

Il modo di lavorare nelle miniere d'argento è così descritto da PAYEN: « Vous voyez comme d'un costé on pique des voûtes, comme on arrache le Roc du Roc, & comme on transporte ces pierres pretieuses; d'un autre vous voyez des desseins que l'on forme, des bastimens qu'on éleve, des fondemens qu'on sape, des murailles qu'on renverse, & tous les efforts que l'on fait pour découvrir & suivre une veine d'argent. Mais ce qui rend encor ce Sallon plus considérable, c'est qu'il est au milieu de quatre superbes promenoirs dont les voûtes sont faicts de fines pierres d'argent ».

[30] I lavoratori tedeschi delle miniere godevano di antica fama: MÜNSTER menziona alla p. 9 della sua *Cosmografia* che « alcuni maestri di metallo furono chiamati dalla Germania per comandamēto di Clemente pontefice i quali cauassin certe uene dell'Italia ».

la somme de 15000. risdaler mais cette argent estant trauaillé au monnoie [31] le marc vaut 9.1/2 risdaler et tous les 2500. monnoiez font la somme de 25000 m. risdaler ou enuiron ce calcul monstrant les richesses des mines de cuiure au prix de celle d'argent.

La maniere de trauailler a Salberg est celle cÿ le premier feu se faict dans la mine comme aussi a Kupperberg mais nÿ est laissé qu'une heure ou 2. Apres la bonne pierre mineralle est separeé d'auec l'inutile par des marteaux et barres de fer, grilleé 24. heures iusques a ce quelle change de couleur. Quoÿ fait, on la iette dans le four des huttes ou forges auec du plomb pour la faire fondre, et separer d'auec les ordures et lÿ laisse on 12. heures ou enuiron estant tireé du four elle perd son nom et est appelleé Werebleÿ cest a dire plomb d'ouurage (a cause du plomb meslé auec de l'argent) et mis dans un creux en forme de coppelle fait d'une certaine cendre la ou dans quelques heures elle est separeé d'auec ledit plomb sans aucun charbon par la seule flamme souffleé par des soufflets artificielz tirez par un garcon et une fille ou deux garcons. Le plomb ainsÿ separé de l'argent monte en haut dudit creux et l'argent demeure au fond ou il se forme en des petits ronds de la grandeur d'une assiette plus ou moins. Ces ronds sont apres remis dans lesdits creux purgez et rafinez tout a fait dans une petitte heure et aÿnsi dans deux fois 24. heures tout au plus la Mine tireé de la terre est reduite en fin argent separé de tout cuiure et autre metail la ou il faut pour le moins 2. moÿs deuant qu'on puisse tirer, griller , rostir et rafiner le cuiure. Il n'est pas permis a ceux qui trauaillent dans la mine de vendre l'argent qu'ils en tirent a leur plaisir ains sont obligez de le porter chez le Probier Maistre qu'on nomme ainsÿ en Allemand qui veoit s'il est bon, le pese, donne un billet a ceux qui le uendent pour en estre paÿez du Receueur de la Couronne a laquelle tout

[31] Secondo POSSEVINO, foglio 342 v, i talleri svedesi erano « per la finezza dell'argento in Germania stimati al prezzo dei migliori ». Ancora SOTERUS, *op. cit.*, p. 169 afferma che essi erano tra i più richiesti per lo stesso motivo. Evidentemente l'onestà era sempre stata alla base del commercio del Settentrione, poiché l'autore aggiunge nello stesso contesto che esso era opposto a quello dei « mercatanti de' Moscoviti, li quali sono gran falsarij di monete; li quali con la Greca astuzia, & avarizia dotti, tengono a gran gloria di guadagnare ingannando, con tristissima, e falsa moneta, non solo li vicini, ma anco nazioni da loro assai lontane, fabricando le monete di piombo, di stagno, o di ferro, e dandole per monete d'argento ».

l'argent tiré de la mine est rendu et non a aucun particulier [32]. Les Mineurs d'auiourdhuÿ ou plus fins que leurs Ancestres ou plus mesnagers ont trouué une inuention de se servir de la pierre minerale appelleé Pocherts ietteé et mespriseé par les Anciens et en tirent de l'argent en cette fasson Ilz la pillent et brisent les plus menu qu'ilz peuuent dans de l'eau auec des engins de bois et de fer la lauent puis apres et la passent dans des thoilles grosses sur une certaine place nommeé Planchert. La pierre ainsÿ laueé est grilleé quelques iours apres ietteé dans le four et trauailleé comme la bonne mine.

L'eau qui se trouue en quantité dans la mine d'argent en est tireé par des pompes et artifices faits il y a 4. ans et quasÿ semblables a ceux de Kupperberg.

Il ÿ a entre autres un trou a Salberg de 68. ou 70. brasses nommé Dass Knectreimning Schacht dans lequel on trauaillera iusques a ce qu'il soit plus profond de 30. brasses Ce qui se pourra faire dans 3. ans lors on minera de trauers des deux costez pour chercher la vieille mine tombeé il ÿ a long temps qui vaudra un Tresor inestimable a la Couronne aÿant du temps de noz Peres donné iusques a 40.000 Marcs de fin argent.

CRISTINA WIS

[32] Nel Cinquecento il Re aveva la decima di tutte le miniere (cfr. POSSEVINO, foglio 343); anche nel secolo successivo egli ne ricavava la stessa percentuale, eccetto per quelle d'argento « dette propriamente regie... che si lavorano al nome del Re » (VIMINA, *op. cit.*, p. 350).

CAMBI
E LIBRI RICEVUTI

CAMBI

De Nieuwe Taalgids. Tijdschrift voor neerlandici. Jaargang 75 (1982), Groningen, Wolters-Noordhoff.

De Revisor. Tweemaandelijks tijdschrift, Amsterdam, Querido 1982.

Forum der Letteren. Tijdschrift voor taal- en letterkunde. Jaargang 23 (1982), 's Gravenhage, Smits.

Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1980-1981, Leiden 1982.

Leuvense Bijdragen. Tijdschrift voor Germaanse filologie. Jaargang 71 (1982), Leuven.

Maatstaf, Amsterdam, De Arbeiderspers 1982.

Neerlandia. Algemeen Nederlands Tijdschrift. Jaargang 86 (1982), Algemeen Nederlands Verbond, Brussel- 's Gravenhage.

Open Deur. Tijdschrift van het Ministerie voor de Vlaamse Gemeenschap, Culturele Diensten, Brussel 1982.

Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse literatuurgeschiedenis en voor literatuurwetenschap, Jaargang 22 (1982), Antwerpen/De Sikkel- 's Gravenhage/Nijhoff.

Tirade. Amsterdam, Van Oorschot 1982.

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, deel 98 (1982), Leiden, E. J. Brill 1982.

LIBRI RICEVUTI

A. Ampe, *Ruusbroec*. Traditie en werkelijkheid, Antwerpen, Ruusbroecgenootschap 1975.

M. van Buuren, *De boekenpoeper*. Het groteske in de literatuur, Assen, Van Gorcum 1982.

J. Cartens, *Orpheus en het lam*. J. Engelman en H. Marsman, 's Gravenhage, BZZTôH 1981.

J. de Ceulaer, (ed.), *Timmermans ten tonele*. Jaarboek 1982 van het Felix Timmermans-genootschap, Beveren-Nijmegen 1982.

D. Coigneau, *Refereinen in het zotte bij de Rederijkers*, 2 voll., Gent, Koninkijke Akademie voor Nederlandse Taal en Letterkunde, 1980-1982.

M. Coole, *Verzamelde gedichten*, Brugge, Orion-Colibrant 1980.

M. COTTENJÉ, *De verkeerde minnaar*, Antwerpen, Manteau 1982.
D. DE LAET en W. SOETHOUDT, *De dageraad des duivels*. Vlaamse fantastiek en science fiction uit de 19de en 20ste eeuw, Antwerpen, W. Soethoudt 1974.
A. DEMEDTS, *Valère Depauw*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
L. DE VOS & G. VAN HOEYDONK (ed.), *Geschuwde interpretasies*. Casestudies uit de Nederlandse literatuur, Antwerpen-Gent, Restantuitgave 1978.
L. DE VOS, J. LOUAGE & J. M. MAES (ed.), *I. Michiels. Een letterwerker aan het Woord*, Hasselt, Heideland/Orbis 1980.
J. D'HAESE, *Wies Moens*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
A. VAN DIS & T. HERMANS, *Het land der letteren*. Nederland door schrijvers en dichters in kaart gebracht, Amsterdam, Meulenhoff 1982.
M. DRAAK, *Schimmen van het Westereiland*, Amsterdam, Meulenhoff 1977.
G. DURNEZ, *Vlaamse schrijvers*. Vijfentwintig portretten. Antwerpen, Manteau 1982.
C. FLANDERS, *Jo Verbrugghen*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
L. FRERICHS (ed.), *Over Nescio*. Beschouwingen en interviews, 's Gravenhage, BZZTôH 1982.
J. GEERAERTS, *Jagen*, Antwerpen, Manteau 1981.
L. GEVERS & M. DE BRUYNE, *Kroniek van Albrecht Rodenbach* (1856-1880), Brugge, Orion 1980.
G. GEZELLE, *Verzameld Dichtwerk*, Antwerpen-Amsterdam, De Nederlandsche Boekhandel 1980, 2 voll.
G. H. 's GRAVESANDE, *Arthur van Schendel*. Leven en werk, 's Gravenhage 1982.
HADEWYCH, *Het visioenenboek*. Uitgegeven door H. Vekeman, Nijmegen, Van Dekker en Van de Vegt 1980.
H. R. HEITE, *De liternatuur van S. Polet*, Amsterdam, De Bezige Bij 1980.
H. HEUSEN, *Wij strooien zaden uit en rapen stenen*. Gedichten, Tielt, Lannoo 1981.
H. VAN HOORN, T. PLANKEN & F. VERBAKEL, *Politiek*. Mensen, macht en mogelijkheden, Amsterdam, Bert Bakker 1982.
H. F. JESPERS pp, *Het ritselen van vleugels*, Antwerpen, W. Soethoudt 1979.
H. U. JESSURUN D'OLIVEIRA, *Vondsten en bevindingen*. Essays over Nederlandse poëzie, Amsterdam, Polak & Van Gennep 1967.
A. KETS, *Over W. Elsschot*. Beschouwingen en interviews, 's Gravenhage, BZZTôH 1982.
H. LAMPO, *Wijlen Sarah Silbermann*, Amsterdam, Meulenhoff 1982.

J. MARSCHAU, *Abraham Hans*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
N. MATSIER, *De eeuwige stad*, Amsterdam, Querido 1982.
I .MICHIELS, *Luister hoe dit beeld hoe die lijn hoe die kleur hoe dit vlak luister*, Antwerpen, W. Soethoudt 1979.
WAM DE MOOR, *Van Oudshoorn*. Biografie van de ambtenaarschrijver J. K. Feijlbrief, Amsterdam, De Arbeiderspers 1982, 2 voll.
H. MULISCH, *De aanslag*, Amsterdam, De Bezige Bij 1982.
C. NOOTEBOOM, *Rituelen*, Amsterdam, De Arbeiderspers 1980.
H. PERSIJN, *Julius Persijn*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
R. VAN DE PERRE, *Johan van Mechelen*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
J. REYNAERT, *De beeldspraak van Hadewych*, Tielt, Lannoo 1981.
W. ROMBAUTS, *De Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (1886-1914), Gent, Koninklijke Akademie voor Nederlandse Taa en Letterkunde 1979-1981, 2 voll.
M. ROSSEELS, *Verzameld scheppend proza*, Leuven, Boekengilde De Clauwaert 1981, 3 voll.
E. VAN RUYSBEEK, *De omtrek en het centrum*. Een metafysisch dagboek, Antwerpen, W. Soethoudt 1977.
W. RUYSLINCK, *De boze droom het medeleven*, Antwerpen, Manteau 1982.
J. SARENS, *Reimond Stijns*, Gent, Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen 1981.
J. VAN SCHOOR (ed.), *Herman Teirlnck*. Brussel 1900, Antwerpen, Manteau 1981.
L. SIMONS, *Vlaamse en Nederduitse literatuur in de 19e eeuw, I, Van Verlooy tot Gezelle*, Gent, Koninklijke Akademie voor Nederlandse Taal en Letterkunde 1982.
P. SNOEK, *Verzamelde gedichten*, Antwerpen, Manteau 1982.
W. VANDAELE, *Floris Couteele (1897-1931)*, Een profiel, Gent, Cultureel Documentatiecentrum 't Pand 1982.
P. VAN 'T VEER, *Het leven van Multatuli*, Amsterdam, De Arbeiderspers 1979.
L. VERCAMMEN (ed.), *Pallieter in Holland*. Jaarboek 1981 van het Felix Timmermans-genootschap, Beveren-Nijmegen 1981.
C. VERLEYEN, *De herfst blaast op den horen*. Jaarboek 1980 van het Felix-Timmermans-genootschap, Beveren-Nijmegen 1980.
TH. DE VRIES, *M. Nijhoff*. Wandelaar in de werkelijkheid, 's Gravenhage, BZZTôH 1980.
J. G. M. WECK & N. S. HUISMAN, *W. F. Hermans*, Amsterdam, W. Versluys 1972.
P. WINKELS & CHR. WILL, *Jacobus van Looy*, 's Gravenhage, BZZTôH 1982.
P. DE WISPELAERE, *Mijn huis is nergens meer*, Antwerpen, Manteau 1982.

INDICE