

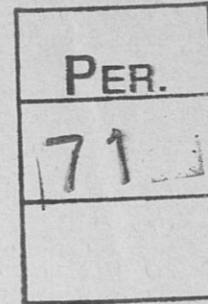
AION-N 1987, XXX

STUDI NEDERLANDESI - STUDI NORDICI

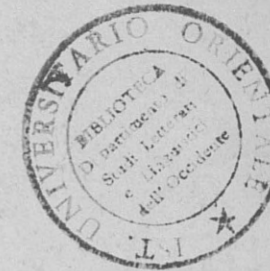
ANNALI DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE,
NAPOLI 1987

Direttore: Ludovica Koch

Comitato di redazione: Ludovica Koch, Jan Hendrik Meter,
Eeva Uotila



Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.



Aion-n

**STUDI NEDERLANDESI
STUDI NORDICI**

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1987

Aion-n 1987 XXX



IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 54985
Dipartimento di Studi letterari
e filologici dell'Occidente:

Studi nederlandesi, Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale,
Napoli 1987

Annali dell'Istituto Universitario Orientale
XXX
1987



1987

Studi nederlandesi. Studi nordici
Annali dell'Istituto Universitario Orientale
Napoli 1987

ARTICOLI E SAGGI

BREDERO E IL TEATRO CARNEVALESCO

Nel trapasso del dramma medievale a quello moderno nei Paesi Bassi le opere di Gerbrand Adriaensz Bredero (1585-1618) occupano un posto chiave per la sperimentazione formale e la vivacità drammatica. Ciò vale soprattutto per le sue opere comiche in cui il suo genio poetico si rivela con maggiore originalità. Com'è noto, egli, insieme ai soci letterari Samuel Coster (1579-1665) e Pieter Cornelisz Hooft (1581-1647), membri della stessa Camera di Retorica di Amsterdam, *De Egelantier* (La rosa canina), si adoperò sin dalla sua ammissione a questo sodalizio¹ per rinnovare il dramma nazionale, innestandovi le forme classiche e rinascimentali. Si accese così tra i tre amici una feconda emulazione in campo drammatico che, per quanto riguarda il genere comico, sfociò in una serie di farse e commedie, dalla *Boereklucht van Teeuwis de Boer* (Farsa rusticana del contadino Matteo, prima rappresentazione 1612) di Coster alle commedie *Moortje* (La moretta, 1615) e *Spaanschen Brabander* (Il brabantino spagnolo, 1617) di Bredero e *Warenar* (Il vero matto, 1617) di Hooft².

Se in tutti questi drammi comici si può riscontrare la

¹ L'ammissione può essere datata nel 1611, anno in cui Bredero si rivolse alla Camera con una lettera in cui ne sottoscrisse il programma. Nello stesso anno fu rappresentata la sua prima opera drammatica, *Roddrick ende Alphonsus* (Rodrigo e Alfonso, pubblicata nel 1616); vedasi J.A.N. KNUTTEL, *Bredero. Poëet en Amsterdammer*, Amsterdam, 1968, pp. 22-23 e G. STUIVELING, *Memoriaal van Bredero. Documentaire van een dichterleven*, Culemborg, 1975, pp. 112-113.

² Vedasi a proposito J.H. METER, *Le matrici del Warenar*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Studi in onore di Gemma Manganella, Filologia Germanica», XXVIII-XXIX (1985-86), pp. 471-506.

comune tendenza a far tesoro della struttura della commedia plautina e terenziana, diverso è il discorso per quanto riguarda le tematiche e l'ispirazione di fondo. Da una parte si continua a sfruttare temi e motivi attinti al patrimonio farsesco medievale (*Teeuwis de Boer*), dall'altra si cerca di introdurre motivi della commedia classica (*Moortje e Warenar*) e rinascimentale (*Schijnheylich*, 1617-1618, di Hooft e Bredero).

Dei tre autori il più classicheggiante è senz'altro Pieter Cornelisz Hooft, mentre Bredero e Coster continuano a oscillare tra l'aspirazione alla saggezza classica e la conservazione di motivi medievali. Tra questi sono fondamentali i motivi carnevaleschi, la cui presenza nei drammi comici di Bredero è l'oggetto di questo articolo.

1. CARNEVALE E DRAMMA COMICO NEI PAESI BASSI

1.1 *Le origini del dramma profano*

Sulle origini del dramma profano nei Paesi Bassi, come negli altri paesi europei, esistono tesi diverse, ma viene riconosciuta unanimemente l'importanza del dramma liturgico, non solo per la nascita del dramma serio ma anche di quello comico³. Le difficoltà di interpretazione del processo evolutivo riguardano la ricostruzione delle modalità di passaggio dal dramma sacro al dramma profano, che ha reso necessario il ricorso a varie ipotesi.

L'ipotesi più lineare è quella di J. van Mierlo che fa discendere direttamente dal dramma liturgico non solo il dramma profano serio ma anche quello comico. «Ben presto il dramma serio fu contaminato da elementi comici (...) su cui possono aver agito sin dall'inizio, e in seguito ancora di più, le recitazioni più o meno drammatiche dei mimi romani

³ H.E. MOLTZER, *Geschiedenis van het wereldlijk tooneel in Nederland gedurende de Middeleeuwen*, Leiden, 1862; F.G. v.D. RIET, *Le théâtre profane sérieux en langue flamande au Moyen-Age*, Den Haag, 1936; AL. DE MAEYER, *Middeleeuwsch romantisch tooneel*, Leuven, 1942.

e dei loro successori, i giullari, e le imitazioni della vita popolare del loro repertorio, gli spunti mimetici di molte feste popolari, le strampalerie carnevalesche»⁴. Lo studioso fiammingo, mentre ammette l'influenza di elementi non-liturgici, popolari, sul dramma sacro, esclude che questi possano aver originato da sé il dramma profano, perché «dalla rappresentazione liturgica si è sviluppato il dramma spirituale e in un certo senso tutto il teatro medievale (...) Anche il nostro dramma profano va spiegato con essa»⁵. Van Mierlo quindi non ammette un'origine del dramma profano serio dalla recitazione dialogata dei novellatori. Questo si sarebbe, infatti, formato per analogia attraverso un processo di imitazione del dramma liturgico⁶.

Meno drastica a proposito è la posizione di Knuvelde che, vista la disparità di tematica e di realizzazione tra dramma sacro e dramma profano serio, lascia aperta la possibilità del concorso di altri fattori; in particolare la tendenza naturale dell'uomo alla rappresentazione mimetica. Egli tende piuttosto a postulare un'evoluzione che porti dal dialogo di due o più novellatori ad una rappresentazione scenica⁷. Questa interpretazione era già stata proposta da Wijngaards, il quale, studiando la struttura drammatica dei primi drammi profani seri, gli *abele spelen* (sec. XIV), ne aveva rilevato l'analogia con i più antichi dialoghi dei novel-

⁴ J. VAN MIERLO, SJ, *Beknopte geschiedenis van de oud-en middelnederlandse letterkunde*, Antwerpen-Brussel-Leuven, 1933, pp. 103-104: «Al vroeg werd het ernstige spel door komische elementen gecontamineerd (...) Hierbij kan ook invloed van min of meer dramatische voordracht door de romeinsche mimi en door hunne opvolgers, de speellieden, jongleurs, aangenomen worden (...) Nabootsing en uit het volksleven, die zulke speellieden in hun repertorium hadden, de nabootsende handelingen in vele volksvermaken, in de vastenavondzottigheden (...) kunnen al heel vroeg, en later nog meer, op de ontwikkeling dier spelen en op zelfstandige spelen ingewerkt hebben».

⁵ *Ibid.*, l.c.: «Uit het liturgisch geestelijk spel heeft het geestelijke drama en in zekere mate geheel het middeleeuwsch tooneel zich ontwikkeld (...) Ook ons wereldlijk tooneel nu moet wel daaruit verklaard worden».

⁶ *Ibid.*, l.c.

⁷ G.P.M. KNUVELDE, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, vol. I, 's Hertogenbosch, 1970, p. 294.

latori, ipotizzando un'elaborazione drammatica con l'introduzione di uno spazio scenico e l'intervento di più attori attorno ad un'azione drammatica. Egli, inoltre, rende plausibile la stretta analogia evolutiva e la connessione teatrale tra i primi drammi profani seri del teatro medievale nederlandese e le farse più antiche⁸. Anche queste, infatti, mostrano nella loro struttura in modo più o meno evidente la loro origine nelle facezie, mentre l'ordine di successione in cui compaiono nell'unico manoscritto che le ha tramandato, il famoso manoscritto di Hulthem (Biblioteca Reale di Bruxelles, inizio sec. XV), ne suggerisce una connessione con gli *abele spelen*. Infatti, i quattro drammi seri, conservati da questo manoscritto, sono seguiti ciascuno da una farsa.

Fu Hope Traver a stabilire un legame tematico tra questi drammi seri e le farse, individuando nelle farse elementi di ribaltamento comico di situazioni del dramma serio⁹. Tale connessione renderebbe probabile, per la rappresentazione teatrale, un ordine di successione che cominci col dramma serio e finisca col dramma comico, secondo una programmazione nota anche dal successivo teatro delle Camere di Retorica (XV e XVI sec.)¹⁰. La connessione teatrale, tuttavia, non implicherebbe un collegamento anche nella produzione delle opere o una comunanza di autore. Infatti, mentre per i

⁸ N.C.H. WIJNGAARDS, *Structuurvergelijking bij de abele spelen*, in «Levende Talen» 215 (1962), pp. 322-327 e IDEM, *De oorsprong der abele spelen en sotternieën*, in «Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal-en Letterkunde en Geschiedenis», XXII (1968), pp. 411-423.

⁹ HOPE TRAVER, *Religious Implications in the Abele Spelen of the Hulthem Manuscript*, in «The Germanic Review», 26 (1951), pp. 34-49.

¹⁰ J.J. MAK, *De rederijkers*, Amsterdam, 1944, p. 86. Questo ordine di rappresentazione mostra interessanti analogie con la vita teatrale ateniese dell'antichità, che anch'essa faceva seguire le rappresentazioni delle tragedie da forme drammatiche più leggere, quali il dramma satiresco e la commedia. Tale programmazione teatrale era motivata dall'intenzione di alternare la tensione psicologica del dramma serio col rilassamento del dramma comico; ved. ALBIN LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern-München, 1963, p. 457.

drammi seri si potrebbe ipotizzare un autore comune in base a criteri tematici e stilistici¹¹, vi sono tra questi e le farse troppe differenze strutturali per ammettere una comunanza di autore. La connessione sarebbe piuttosto effetto di programmazione teatrale che di produzione comune.

Tale disparità di struttura ci porta a esaminare il problema della priorità delle due forme del teatro profano nederlandese, problema che da alcuni è stato allargato a quello delle origini stesse del teatro medievale.

Accanto alla tesi dell'origine liturgica di tutto il teatro medievale, o almeno delle sue forme principali, esiste un'altra che parte da un'origine pluricausale e preferisce sottolineare una certa continuità tra il teatro classico e quello medievale attraverso le rappresentazioni dei mimi e le improvvisazioni per lo più farsesche dei giullari professionali. È la tesi proposta da B. Hunningher nel 1955, che inizialmente incontrò notevoli resistenze¹², ma recentemente è stata ripresa con nuove argomentazioni da H. Pleij¹³. Quest'ultimo attribuisce grande importanza ai riti carnevaleschi, con le loro componenti romane, celtiche e germaniche, per le origini e lo sviluppo del teatro comico¹⁴.

1.2 I rituali carnevaleschi

L'importanza dei rituali del Carnevale per la nascita del teatro comico era già stata ampiamente argomentata, all'inizio del Novecento, da G. Kalff. A sostegno della sua tesi, que-

¹¹ TH. WEEVERS, *Poetry of the Netherlands in its European Context, 1170-1930*, London, 1960, p. 49 e *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur*, vol. I, Haarlem-Antwerpen, 1980, p. 18 s.v. *Abele Spelen*.

¹² B. HUNNINGHER, *The Origin of the Theatre*, Amsterdam, 1955. Cf. anche la recensione critica di D. Th. Enklaar in «Tijdschrift voor Geschiedenis», 1955, p. 244.

¹³ H. PLEIJ, *Volksfeest en toneel in de middeleeuwen*, in «De Revisor» 6 (1976), pp. 52-63 e 7 (1977), pp. 33-41.

¹⁴ H. PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit*. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late Middeleeuwen, Amsterdam, 1979, pp. 63-88; IDEM, *De blauwe schuit*, Muiderberg, 1981, p. 14.

sti si era basato soprattutto su fonti archivistiche¹⁵, in cui ricorre la menzione di rappresentazioni teatrali in occasione del Carnevale, mancando nei Paesi Bassi una documentazione teatrale specifica dello spessore dei *Fastnachtspiele* tedeschi e delle *sottises* francesi¹⁶. Esistono bensì alcuni drammi di tipo carnevalesco, ma questi non hanno dato origine a un genere specifico, per cui la problematica carnevalesca va studiata nell'ambito più ampio della farsa.

Per comprendere bene il carattere del Carnevale nei Paesi Bassi, conviene ricordare alcuni punti chiave rilevati da Kalff e Pleij¹⁷, che mettono in luce il peso degli elementi germanici sulla formazione del rituale carnevalesco medievale. Specifico della tradizione germanica, infatti, è il periodo delle dodici notti intorno al solstizio invernale.

Questo periodo, che inizialmente si collocava tra la festa di Jul, fatta poi coincidere col Natale, e quella dell'Epifania, era dedicato al culto dei defunti, le cui anime si aggirerebbero nei campi sotto la guida di Donna Holda o Perchta¹⁸. Tali credenze stanno all'origine dei riti magici istituiti per cacciare gli spiriti. Si tratta di un periodo di crisi in cui la morte (l'inverno) è in conflitto con la vita (primavera) e in cui la vita è destinata a risorgere dalla stessa morte. I riti magici erano finalizzati a causare la rinascita della fertilità dei campi e la fecondità dell'uomo e degli animali. Questo significato era simboleggiato dall'accensione di fuochi e candele, da processioni di uomini mascherati che battevano gli alberi, da danze magiche che battevano la terra, da irruzioni

¹⁵ G. KALFF, *Geschiedenis van de Nederlandsche letterkunde*, vol. II, Groningen, 1907, pp. 3-10, 14-18 e 356-358.

¹⁶ E. CATHOLY, *Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters*. Gestalt und Funktion, Tübingen, 1961; IDEM, *Das Fastnachtspiel*, Stuttgart, 1966; J. LEFEBVRE, *Les fols et la folie*. Etude sur les genres du comique et de la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance, Paris, 1968; J.C. AUBRILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVIe siècle, Paris, 1976.

¹⁷ KALFF, *op. cit.*, vol. II, pp. 5-10; PLEY, *Het gilde van de blauwe schuit*, pp. 15-27 e IDEM *De blauwe schuit*, pp. 11-19.

¹⁸ J.J. MAK, *Het Kerstfeest*. Ontstaan en verbreiding. Viering in de Middeleeuwen, 's Gravenhage, 1948, pp. 78-84.

nelle case per battere le donne e dal consumo di fave propiziatorie di fecondità¹⁹.

Particolare importanza in questo contesto rivestiva l'uso di travestimenti in pelli di animali e di mascheramenti con la funzione di protezione dagli spiriti maligni e, nello stesso tempo, di identificazione magica con essi per appropriarsene le potenze sovranaturali. Benché avversati dalla Chiesa, che tuttavia in alcuni casi li tramutò in rituali cristiani, molti di questi usi sopravvissero per tutto il Medioevo²⁰ e anche oltre; a volte fino ai nostri giorni, soprattutto nelle regioni meridionali dei Paesi Bassi e nel Belgio.

Nelle processioni e nelle danze si inserivano anche elementi drammatici primitivi, di cui Kalff ci riporta alcuni esempi, quali il *ludus diaboli*, forse da identificare con una danza intorno ad un montone, praticata nel Duecento nei Paesi Bassi orientali, e il rito dell'uomo selvaggio, consistente nella cattura e punizione di un uomo coperto di pelli e di muschio e nascosto nelle foreste, di cui esiste una documentazione della metà del Trecento²¹.

Più tangibile sul piano letterario è il rito della lotta tra Inverno e Estate che diede origine ad uno degli *abele spelen* del manoscritto di Hulthem, il dramma appunto *Vanden Winter ende vanden Somer* (Dell'Inverno e dell'Estate, ca. 1350), consistente in una contesa sulla superiorità tra le stagioni principali, decisa con equità provvidenziale da Donna Venere chiamata in soccorso²².

¹⁹ J.J. MAK, *op. cit.*, pp. 85-87; J. DE VRIES, *Altgermanische Religionsgeschichte*, vol. II, Berlin-Leipzig, 1937, p. 37 sgg.; W. LIUNGMAN, *Der Kampf zwischen Sommer und Winter*, Helsinki, 1941; A.P. VAN GILST, *Vastelavond en Carnaval*. De geschiedenis van een volksfeest, Veenendaal, 1974, pp. 22-43.

²⁰ J.J. MAK, *op. cit.*, pp. 132-149.

²¹ G. KALFF, *op. cit.*, vol. II, pp. 5-6 e A.P. VAN GILST, *op. cit.*, pp. 36-37. Ved. anche R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*. A Study in Art, Sentiment and Demonology, Cambridge/M, 1952 e C. Müller, *Studien zur Darstellung und Funktion «wilder Natur» in deutschen Minnedarstellungen des 15. Jahrhunderts*, Diss. Tübingen, 1982.

²² G. STELLINGA (ed.), *Het abel spel Vanden Winter ende vanden Somer ende ene sotternie Rubben na volghende*, Zutphen, s.a.; H. VAN DIJK, *Als ons*

Più spesso, tuttavia, le contese carnevalesche avevano un carattere canzonatorio con la funzione di schernire tutto ciò che è vecchio e privo di vitalità e di esaltare le forze vitali della giovinezza²³.

Non è facile stabilire le modalità e il momento del passaggio dal rito magico al dramma. Dipendiamo per questo da cenni archivistici, come quello su elargizioni fatte dalle autorità di Arnhem, nel 1396, e dell'Aja, nel 1399, ai giocolatori per le loro rappresentazioni in occasione del Martedì grasso. È evidente in esse la derivazione da farse tedesche sulla figura poetica di Neidhart, in cui compare già il motivo della beffa del contadino rozzo come folle carnevalesco²⁴.

1.3. Carnevale e teatro

Il problema della priorità di uno dei generi del teatro profano, lasciato in sospenso da Kalff, è stato portato avanti dagli studi di Pleij, il quale è riuscito a precisare il contesto sociale entro cui ebbe origine il genere comico, riferendosi agli usi canzonatori connessi con le feste dei folli²⁵.

Queste feste avevano luogo nel periodo del Natale sia all'interno sia all'infuori della Chiesa. Nella Chiesa, nell'alto Medioevo, era invalso l'uso della messa dell'asino, festa dei chierici, celebrata nel giorno degli Innocenti (28 dicembre) con l'elezione di un vescovo dei bambini. Quest'uso aveva il significato di ribaltare in chiave satirica la liturgia e la gerarchia costituite, non per sovvertire l'ordine ma per ringiovanirlo²⁶. Fuori della Chiesa, le associazioni maschili del

die astrominen lesen. Over het abel spel Vanden Winter ende vanden Somer, in *Tussentijds*. Bundel studies aangeboden aan W.P. Gerritsen, Utrecht, 1985, pp. 56-70; K. IWEMA, *De wereld van een abel spel*. Vanden winter ende vanden somer herbeschouwd, in «De nieuwe taalgids», 80 (1987), pp. 21-27.

²³ H. PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit*, pp. 22-62.

²⁴ G. KALFF, *op. cit.*, vol. II, p. 17 e H. BRINKMAN, *Neidhart in de Nederlanden*. 'Van den Kaerlen' en de literaire traditie, in «Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde», 4 (1987), pp. 207 e 210-211.

²⁵ H. PLEIJ, *op. cit.*, pp. 22-46.

²⁶ J.J. MAK, *op. cit.*, pp. 59-65; 72-74; 159; H. PLEIJ, *op. cit.*, p. 22 e M. VLOBERG, *Les noëls de France*, Grenoble, 1934.

periodo pagano si erano trasformate in associazioni carnevalesche, nate dal bisogno di liberarsi dalle angosce collettive della morte, del sesso e del diavolo attraverso i riti del mondo ribaltato²⁷. Riducendo le forze incomprese ad entità tangibili attraverso la derisione, si credeva di acquistare il potere di dominarle.

Dal culto della satira deriva, nel rituale carnevalesco, l'importanza del buffone (*nar*) e della concezione della follia. Secondo Pleij, la concezione del peccato come follia (cioè come difetto intellettuale e non più come impurità religiosa) che si diffuse nei secoli XV e XVI corrisponderebbe ad una valutazione basata su criteri tipicamente borghesi. Se il peccato, in quanto categoria religiosa, esigeva una purificazione redentrice, la follia invece poteva essere curata con un intendimento più corretto²⁸. Il concetto di follia tardomedievale, comunque, si presta a molte ambiguità, di cui è esempio tipico l'*Elogio della Follia* di Erasmo, poiché in esso confluiscono componenti canzonatorie carnevalesche e istanze morali derivanti dalla predicazione cattolica e dalla *Nave dei Folli* di Sebastian Brant. Pleij risolve tale ambiguità nel quadro di una ideologia borghese, tesa a piegare ai propri usi la canzonatura carnevalesca, limitandola al periodo carnevalesco e indirizzandola contro gruppi sociali ritenuti pericolosi per l'ordine borghese come i contadini, gli ebrei, i parassiti: tutti coloro, insomma, che non vivevano secondo l'etica del lavoro e del risparmio²⁹.

In questa interpretazione globale del fenomeno carnevalesco s'inseriscono in modo naturale i filoni letterari della *sotie* francese e del *Fastnachtspiel* tedesco che, come abbia-

²⁷ H. PLEIJ, *op. cit.*, pp. 52-54.

²⁸ H. PLEIJ, *op. cit.*, pp. 144-146.

²⁹ H. PLEIJ, *op. cit.*, p. 146. Sul concetto di follia e sulla Nave dei Folli si veda B. KÖNNEKER, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*, Wiesbaden, 1966; K.P.F. MOXEY, *The Ship of Fools and the Idea of Folly in 16th Century Netherlandish Literature*, in S. HINDMAN (Ed.), *The Early Illustrated Book. Essays in Honor of L.J. Rosenwald*, Washington, 1982, pp. 86-102 e K. MANGER, *Das «Narrenschiff». Entstehung, Wirkung und Deutung*, Darmstadt, 1983.

mo già constatato, non avevano un'analogia consistenza nei Paesi Bassi. In questa area culturale esistevano, invece, altre specie di questo genere letterario, quali il ritornello comico, la predica scherzosa, gli statuti e i monologhi burleschi, oggetto privilegiato della ricerca di Pleij che, a confronto, trascura l'analisi del teatro comico³⁰.

In questo tipo di letteratura non è sempre presente materialmente la figura del buffone carnevalesco; ma la sua funzione comico-satirica, che può essere esplicata anche da altri personaggi, è caratteristica del genere.

Uno degli esempi più tipici della presenza del genere carnevalesco nella letteratura nederlandese è lo statuto dell'ordine della Barca azzurra (XV sec.), edito e ampiamente commentato da Pleij, specie di costituzione burlesca di un'associazione carnevalesca brabantina³¹.

Per quanto riguarda il teatro, non risulta subito evidente che le prime farse nederlandesi conservateci, quelle appunto del manoscritto di Hulthem, fossero direttamente collegate col rituale carnevalesco. A favore di una connessione, comunque, testimonierebbe la tematica che, come nelle feste dei buffoni carnevaleschi, consiste nel ribaltare le posizioni sociali ed i codici morali costituiti.

Viene sbeffeggiata in particolare la posizione del marito in famiglia. Questi nelle farse compare quasi sempre come uno sciocco succubo della moglie.

Di carattere tipicamente carnevalesco è la farsa *Drie daghe Here* (Signore per tre giorni), in cui compare la tematica dell'inversione dei ruoli tradizionali in una famiglia in cui la moglie comanda. In cambio di una bella pelliccia il marito riceve dalla moglie il permesso di comportarsi da signore per tre giorni: ma rivela la propria immaturità, commettendo capricci anche peggiori di quelli della moglie, e impersonando così il tipo del buffone carnevalesco³².

³⁰ H. PLEIJ, *op. cit.*, pp. 63-97.

³¹ H. PLEIJ, *De blauwe schuit*, Muiderberg, 1981.

³² Ved. J. TE WINKEL, *Ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, II, Haarlem, 1922, pp. 146-147; G. KALFF, *op. cit.*, II, pp. 39-40. Edizione delle

Del codice della fedeltà coniugale vengono rilevate le trasgressioni più comiche, come in *Lippijn* in cui una moglie tradisce il marito sotto gli occhi di lui.

Anche la brevità di queste farse, che arrivano a 400 versi al massimo, potrebbe essere un indizio del loro carattere carnevalesco, essendo le rappresentazioni carnevalesche il terreno proprio dell'improvvisazione. È sulla base di questi indizi che Knuvelder ipotizza la priorità del genere comico rispetto a quello serio³³.

Quando nel XV secolo la vita letteraria nelle città fiamminghe ed olandesi si organizzò intorno alle associazioni delle Camere di Retorica, esse s'impadronirono anche dell'organizzazione della vita teatrale, rilanciando il teatro religioso nelle sue forme di mistero, miracolo e moralità. I poeti per professione, i giullari, dalla vita errabonda, legati per origine alla società feudale, dovettero allora adattarsi alla nuova struttura dell'organizzazione letteraria, rivaleggiando con le Camere di Retorica o associandosi ad esse³⁴. In concorrenza con le Camere, che proponevano nuovi generi letterari ed elaboravano maggiormente gli aspetti formali della letteratura, essi vennero a trovarsi in una posizione minoritaria³⁵. Nella vita cittadina i membri delle Camere facevano del teatro principalmente uno strumento di elevazione spirituale e morale, ma lasciavano, accanto alla pedagogia, uno spazio subalterno al genere comico con funzioni ricreative oltreché morali.

Nel nuovo genere comico da essi proposto, quello degli *esbattementen*, si risolvevano gli aspetti comici delle vecchie farse in un quadro più attento alla moralizzazione su base satirico-realistica e alla sorveglianza degli aspetti formali³⁶. Così le Camere di Retorica si impadronirono anche delle rappresentazioni di tipo carnevalesco.

farse: P. LEENDERTZ JR., *Middelnederlandsche dramatische poëzie*, Leiden, 1907.

³³ G. KNUVELDER, *op. cit.*, p. 295.

³⁴ G. KALFF, *op. cit.*, vol. II, p. 108.

³⁵ G. KALFF, *op. cit.*, vol. II, p. 107 e H. PLEIJ, *Entertainers en acteurs*, in «De Revisor», 1977, pp. 34-41.

³⁶ J.J. MAK e D. COIGNEAU, in *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, vol. III, Haarlem-Antwerpen, 1980, p. 161 s.v. *Esbat(t)ement*.

Un forte carattere carnevalesco era presente nel nuovo genere teatrale del *tafelspel* (breve componimento drammatico destinato a banchetti in occasione di feste di nozze, del Capodanno, dell'Epifania, del Martedì grasso³⁷). Il numero degli attori era ridotto, due o al massimo tre, e ciò corrispondeva al carattere agonistico che queste rappresentazioni spesso avevano. La loro struttura è semplice: si discute su un problema che viene trattato da punti di vista opposti dai protagonisti per arrivare alla fine ad una soluzione che soddisfa i contendenti. Rispetto alle farse, la comicità risulta spesso attenuata a causa della tendenza moralizzatrice³⁸.

Un tipico esempio del genere è il *Tafelspeelken van twee personnagien om up der Dry Coninghenavond te spelen* (Dramma conviviale di due personaggi da rappresentare la sera dell'Epifania, XV sec.), in cui due personaggi allegorici discutono del carovita per accordarsi alla fine e offrire un regalo al re della festa³⁹.

Il momento della follia si situa di regola nella discussione in cui si oppongono due punti di vista unilaterali o un punto di vista stolto ed uno più ragionevole. La conclusione è sempre conciliante e fa trionfare la ragione in conformità con l'intenzione del dramma pedagogico. Spesso la follia viene identificata con l'istintività esuberante, non frenata dalla riflessione o da scrupoli morali⁴⁰. Nell'ambito delle Camere di Retorica il motivo della follia carnevalesca perde l'audacia tipica delle associazioni carnevalesche della Barca azzurra che spesso oltrepassavano la misura, degenerando nell'immoralità e nel vagabondaggio⁴¹.

³⁷ P. LAMMENS-PIKHAUS, *Het tafelspel bij de Rederijkers*, in «De nieuwe taalgids», 69 (1976), pp. 181-182.

³⁸ J.J. MAK, *De Rederijkers*, Amsterdam, 1944, pp. 81-85 e J.J. MAK e P.J. VERKRUYSSE, in *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, vol. IX, Haarlem-Antwerpen, 1984, pp. 220-221 s.v. *Tafelspel*.

³⁹ G. KALFF, *op. cit.*, vol. II, p. 308.

⁴⁰ G. KALFF, *op. cit.*, vol. II, p. 507.

⁴¹ Sulle connessioni tra baldoria carnevalesca e vagabondaggio si veda D.TH. ENKLAAR, *Varende luyden. Studiën over de middeleeuwsche groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden*, Assen, 1937 e IDEM, *Uit Uylen-*

Il dramma di tipo carnevalesco si perpetua anche nel Cinquecento, anche se son rari gli *esbattementen* specificamente carnevaleschi. Da un *Fastnachtspiel* bassotedesco deriva *Hanneken Rane. Een Boeren Vastenavondspel* (Hanneken Rane, un dramma carnevalesco rusticano, metà XVI sec.) in cui due contadini parlano dell'astuzia della loro gente nei confronti dei cittadini, vendendo merci avariate⁴².

1.4. La contestazione del Carnevale

Nel corso del Cinquecento il Carnevale diventa spesso oggetto di discussione nell'ambito delle controversie tra cattolici, umanisti e protestanti. I critici del rituale carnevalesco ne rilevano le occasioni di peccato e gli eccessi immorali auspicandone l'abolizione o la trasformazione. Tipica di questa corrente rigorista in campo teatrale è *Een vastenspel van sinnen, hue smenschen geest van tvleesch, die werlt ende die duvel verleyt word* (Un dramma carnevalesco serio su come lo spirito umano venga sedotto dalla carne, dal mondo e dal diavolo, metà XVI sec.), prodotto nell'ambito della Camera di Retorica *Il ramo d'olivo* di Anversa. In questo dramma i seduttori inizialmente riescono ad avere la meglio sullo spirito

spiegels kring, Assen, 1940. Va tenuta presente, tuttavia, la critica di H. PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit*, pp. 225-226, il quale afferma che non sempre i soci della Barca Azzurra erano degli emarginati e che per lo più si trattava di associazioni temporanee, legate alle ricorrenze carnevalesche e controllate dalla borghesia.

⁴² Il dramma fa parte della raccolta *Veelderhande geneuchlycke dichten, tafelspelen ende refereynen* (Antwerpen, 1600), ed. Maatschappij voor Nederlandsche Letterkunde, Leiden, 1899 (rist. Utrecht, 1972); Ved. J.W. MULLER, *Een en ander over de «Veelderhande geneuchlycke dichten, tafelspelen ende refereynen»*, in «Tijdschrift voor Nederlandsche Taal-en Letterkunde» 18 (1899), p. 202; G. KALFF, *op. cit.*, vol. III, pp. 154 e 160. Il *Fastnachtspiel* bassotedesco *Ein gantz schöne vastelavendesgedicht ... worinne etliker buren bedregerie yegen de börgers klarlik vorstendiget wert* (Un poema carnevalesco molto bello ... in cui gli inganni di parecchi contadini contro i cittadini vengono mostrati chiaramente) è edito in A. VON KELLER (Ed.), *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart, 1853-1858, no. 113.

umano. Solo dopo aver ceduto alle loro tentazioni, questo rin-savisce ed è disposto a prestare ascolto agli spiriti buoni⁴³.

Una visione cupa della festa e dei suoi adepti è presente anche nel quadro *La Barca Azzurra* (Louvre, Parigi) di Hieronymus Bosch, in cui il mondo depravato si rivela, in una rappresentazione tipicamente carnevalesca, sotto le specie di un monaco e di una suora allegri, seduti l'uno di fronte all'altra in una barca, contornati da personaggi debosciati e da due uomini nudi caduti nell'acqua, uno dei quali riesce a reggere ancora una scodella⁴⁴.

Nella stessa tradizione si muove, più tardi, anche Pieter Brueghel il Vecchio col *Combattimento tra Carnevale e Quaresima* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1559), in cui si affrontano da una parte Carnevale, «grosso e grasso a cavalcioni di una botte, con pentole come staffe, un pasticcio in testa e uno spiedo in pugno» e, dall'altra, Quaresima con «in testa l'arnia che ricorda il miele dei giorni di magro e che impugna una pala recante due aringhe; sta su una sedia di Chiesa, sopra un carrettino, tirato da un monaco e una monaca»⁴⁵. Questo quadro sembra già riflettere un atteggiamento di critica verso gli stessi poli della sregolatezza e dell'ascetismo, costitutivi del clima spirituale del basso Medioevo, corrodendo sia la festa del Carnevale sia la Quaresima. Va notato come in questo quadro il rituale carnevalesco è presente in un insieme perfettamente intatto. Oltre alla baldoria e alla mascherata, infatti, si vede sullo sfondo la rappresentazione teatrale di due farse carnevalesche, in una delle quali, sullo scontro burlesco tra *Orso e Valentino*, com-

⁴³ G. KALFF, *op. cit.*, vol. III, pp. 143 e 164.

⁴⁴ Per l'interpretazione di questo dipinto si vedano D. TH. ENKLAAR, *Varende luyden*, pp. 67-77; H. ADHEMAR, *Le Musée National du Louvre. Paris I. Les Primitifs Flamands*, Bruxelles, 1962, pp. 20-32; CH. D. CUTLER, *Bosch and the Narrenschiff: a problem in relationships*, in «The Art Bulletin» 51 (1969), pp. 272-276 e A. BOZCHKOWSKA, *The lunar symbolism of the Ship of Fools of Hieronymus Bosch*, in «Oud Holland» 86 (1971), pp. 47-69.

⁴⁵ P. BIANCONI, *L'opera completa di Bruegel*, Milano 1971, tav. IV-V e p. 95; E. SCHUTT-KEHM, *Pieter Bruegels des Älteren «Kampf des Karnevals gegen die Fasten» als Quelle volkskundiger Forschung*, Frankfurt/M-Berlin-New-York, 1983.

pare significativamente l'uomo selvaggio della tradizione germanica pagana⁴⁶.

Con la diffusione della Riforma protestante, la critica morale alla baldoria carnevalesca e ai temi scabrosi del teatro comico ricevette una base dogmatica più salda. Nella dottrina della sola fede non c'era più posto per il valore meritorio delle opere buone e per la scansione periodica tra vitalità ed ascesi.

Tale condanna radicale del Carnevale si riscontra in un dialogo della Camera di Retorica di Haarlem, databile intorno all'inizio della Rivolta dei Paesi Bassi (1566-1568), in cui si affrontano le figure allegoriche del Carnevale e della Quaresima. Quest'ultima si fa portavoce della condanna di tipo protestante, ma la tendenza di fondo dell'opera è espressa dal Carnevale, che si difende bollandolo l'avversaria di eresia⁴⁷.

La lotta contro il Carnevale entra in una fase decisiva con la rivoluzione nazionale, quando prende il sopravvento la corrente calvinista (1572-1581) riuscendo ad assicurare alla Chiesa Riformata Olandese una posizione di privilegio all'interno del giovane Stato delle Provincie Unite. La chiesa protestante allora ingaggia una strenua lotta contro tutte le feste dei santi, specie quelle più popolari che comportano manifestazioni folcloristiche, quali San Martino (11 novembre), San Nicola (6 dicembre), il giorno dei Santi Innocenti (28 dicembre), il Capodanno, l'Epifania, la Candelora (2 febbraio), il San Giovanni (24 giugno), ma soprattutto il Carnevale (*Vastenavond*) di lontana origine pagana, diventata la

⁴⁶ Farsa tratta da una riduzione in prosa del romanzo carolingio su *Ourson et Valentin*, storia di due fratelli educati separatamente; il primo, allevato da una lupa è il tipo carnevalesco dell'uomo selvaggio. Primo del riconoscimento reciproco e il lieto fine, i due fratelli si affrontano in uno scontro armato. La leggenda è stata trattata anche in un romanzo medionederlandese in versi del XIII sec., di cui sono rimasti tre frammenti sotto il titolo *Valentijn ende Nameloos*, ripresa poi, in clima romantico, dal poeta Willem Bilderdijk (1756-1831) nella ballata *Urzijn en Valentijn* (1795). Ved. G. D. J. SCHOTEL, *Nederlandsche volksboeken en volksprookjes*, Haarlem, 1874, I, p. 32; A. Dickson, *Valentine and Orson*, New York, 1929.

⁴⁷ G. KALFF, *op. cit.*, vol. III, p. 256.

festa della vitalità alla vigilia del periodo penitenziale della Quaresima. L'intenzione manifesta era quella di combattere vecchie superstizioni, spesso legate ad origini pagane, e tutte le occasioni di peccato che ne potessero derivare. Si moltiplicarono nelle ultime decadi del Cinquecento e nelle prime del Seicento le insistenze ecclesiastiche presso le autorità municipali affinché queste vietassero formalmente e repressero tutte le manifestazioni esteriori di quelle feste, e in particolare quelle connesse col Carnevale⁴⁸.

Bersaglio facile fu naturalmente il dramma carnevalesco, diventato per i calvinisti sinonimo di immoralità⁴⁹. Le autorità municipali, tuttavia, gelose della loro autonomia, solo incidentalmente accoglievano le richieste dei concistori⁵⁰, preferendo alla repressione il controllo e la tolleranza. Vediamo infatti come gli esiti della lotta non fossero sempre positivi per i calvinisti. Se questi riuscirono a sopprimere le feste ufficiali dei santi, più difficile fu sradicare dai costumi le manifestazioni folcloristiche connesse, le quali, ormai prive di un supporto liturgico, sopravvivevano come feste popolari. Questo era il caso dei costumi di S. Martino, S. Nicola, Capodanno, Epifania e Carnevale, la cui condanna faceva sì che fossero abbandonati dalla borghesia e diventassero patrimonio della subcultura popolare, soprattutto nelle zone dove il calvinismo riuscì a diventare la religione esclusiva. Unica eccezione è la festa di S. Nicola, rimasta fino ad oggi comune a quasi tutte le correnti religiose, salvo le

⁴⁸ H.C. ROGGE, *De Roomsche feestdagen en hunne viering in de 16de eeuw*, in «Bijdragen voor vaderlandsche geschiedenis» 8 (1875), pp. 297-304; P. VAN DEN BERG, *De viering van den zondag en de feestdagen in Nederland voor de hervorming*, Amersfoort, 1911. H.P. CLIVE, *The Calvinists and the Question of Dancing in the 16th Century* (Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents 23), Genève, 1961. La repressione protestante ha riscontro anche nei paesi cattolici dove la Controriforma e l'assolutismo monarchico cercarono di reprimere le feste popolari; ved. R. MUCHEMBLED, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne. XVe-XVIIIe siècles*, Paris 1978.

⁴⁹ A. TH. VAN DEURSEN, *Het kopergeld van de Gouden Eeuw*, vol. II, Assen, 1978, p. 49.

⁵⁰ A. TH. VAN DEURSEN, *op. cit.*, pp. 107-108.

frange estreme dell'ortodossia calvinista nella Gheldria e nelle isole olandesi e zelandesi, che appunto rifiutano questa festa.

Soprattutto il Carnevale era oggetto costante di un'accanita opposizione calvinista. Il teologo più rappresentativo di questa corrente fu Johannes Bogerman (1576-1637), che nel 1596 difese alcune tesi universitarie in cui condannava sia il Carnevale sia la Quaresima⁵¹. Lo avevano già preceduto i concistori di molte città.

Un fattore importante nella trasformazione del costume fu l'imborghesimento progressivo della società olandese, che determinava lo spostamento del centro della vita festiva dalla strada all'interno delle case. Importanti indizi in tal senso ci pervengono dalle rappresentazioni pittoriche delle feste. Accanto alla pittura di genere di tradizione bruegheliana compaiono nel Seicento le raffigurazioni delle feste domestiche.

Rilevante ai nostri fini è il quadro di Jacob Jordaens (1593-1678) di Anversa, *Driekoningenavond, de Koning drinkt* (La sera dell'Epifania, il Re beve; Museo Reale delle Belle Arti, Bruxelles, 1640), in cui è rappresentato il momento centrale della festa domestica dell'Epifania, con l'antichissimo rituale del re della festa che in mezzo ad un gruppo di compagni esuberanti alza il bicchiere.

Lo stesso tema fu rappresentato due volte da Jan Steen (1626-1679) di Leida in una cornice più borghese. Nella tela del 1668 (Gemäldegalerie Wilhelmshöhe, Kassel) è interessante vedere come la funzione del re della festa venga svolta da un bambino, posto su un mobiletto con una corona di carta in testa, mentre davanti a lui ed ai compagni un buffone ostenta le proprie arti⁵².

Questa festa di tipo domestico, per il suo carattere di festa per i bambini, ha potuto resistere a lungo alle critiche puritane. Era talmente popolare che persino i marinai delle

⁵¹ THEO FRANSEN, *Carnaval ontmaskerd*, Maasbree, 1981, p. 34.

⁵² Riproduzioni in C. BROWN, «...Niet ledighs of ydels...». *Nederlandse genreschilders uit de 17e eeuw*, Amsterdam, 1984, pp. 156-158.

navi olandesi rimaste bloccate nel ghiaccio del Mar di Barents per tutto l'inverno 1596-1597 la celebravano la vigilia dell'Epifania nella loro misera capanna nell'isola di Nuova Zemlia, come ci riferisce nella sua prosa semplice il diario di bordo di Gerrit de Veer (ca. 1570-dopo il 1598):

Als wy nu den gantschen dagh geslooft hadden, so werden wy ghenckende dattet drie Coninghen avondt was, ende begheerden aenden Schipper dat wy tusschen al ons verdriet ons eens wat vermaecken souden, daer toe wy aen brengen oft in leggen wilden een deel van 't rantsoen vanden wijn (...) also dat wy ons op dien avont wat verquickten, ende Conincxken speelden⁵³.

Maggiori dettagli su come questa festa veniva celebrata all'inizio del Seicento ci fornisce Caspar Jansz Coolhaes (1534-1615). Questi, pur appartenendo alla corrente latitudinaria della Chiesa protestante, si mostra assai critico nei confronti degli eccessi cui la festa dava luogo:

Bijna geen huys is er ofte men verkieset daer eenen Coninck, die coninck moet ooc een coninghin hebben, daer moeten ooc dienaers vanden coninc ende de coninginne zijn: canseliers, raetsheeren, kocke ende kockenjongens. Dese also vercoren zijnde, gaetet op een vreeten ende suypen aen, bedryven alle onnutte vreuchde, lichtveerdicheyt, alle onnutte ende sotte clapperijen tot der middernacht toe, ja altemets de geheele nacht over tot den morgen toe⁵⁴.

⁵³ G. DE VEER, *Vertellinghe van de Derde Seylagie by Noorden om nae de Coninckrycken van Cathay ende China inden Jare Duysent Vijf Hondert Ses en Tneghentigh*, in S.P. l'Honoré Naber, *Reizen van Willem Barentsz., Jacob van Heemskerck, Jan Cornelisz. de Rijp en anderen naar het Noorden, verhaald door Gerrit de Veer* (Werken der Linschoten Vereniging 15), 's Gravenhage, 1917, vol. I, p. 95. «Dopo aver faticato per tutta la giornata, ci ricordammo che era la vigilia dell'Epifania e chiedemmo al capitano di poterci divertire un po' in mezzo alla nostra miseria. Eravamo disposti a contribuire con una parte della nostra razione di vino (...) Così quella sera ci distrammo un po' col gioco del re».

⁵⁴ C.J. COOLHAES, *Comptoir-Almanach oft Journaal op het jaar MDCVI*, Amsterdam, 1616, cit. da J.J. MAK, *Het Kerstfeest*, p. 172. «Non c'è quasi casa in cui non si elegga un re. Quel re deve avere anche una regina. Devono esserci servitori del re e della regina, cancellieri, consiglieri, cuochi e sguatieri. Essendo questi stati eletti, si comincia a divorare e a ubriacarsi, a far

Sappiamo da altre fonti che l'elezione del re avveniva mangiando una focaccia che conteneva una fava. Era re colui cui nella distribuzione delle focacce toccava quella con la fava⁵⁵. Se il rituale del re della festa simboleggiava il ribaltamento temporaneo della gerarchia sociale, quello della focaccia derivava da un antico culto della fecondità. Nel loro insieme i riti della Epifania erano una manifestazione tipica del rituale del Carnevale, festa allora non limitata alle sole giornate immediatamente precedenti l'inizio della Quaresima ma comprendente tutto il periodo che va dal Capodanno al mercoledì delle Ceneri e incentrata intorno alla celebrazione del superamento dell'anno vecchio e del rinnovamento della vita nell'anno nuovo.

1.5. *La lotta per il Carnevale e il dramma comico ad Amsterdam*

Ai fini della nostra indagine è importante poter dimostrare come la lotta per il Carnevale sia rimasta un tema di attualità ad Amsterdam fin nelle prime decadi del Seicento.

Questa città era passata tardi alla causa della rivoluzione nazionale (1578) e la maggioranza della sua popolazione non era calvinista. Cionostante si tentò subito di abolire il Carnevale. Nel 1579 i borgomastri diedero ordini alla polizia di togliere le maschere ai festaioli. Questa severità, tuttavia, non fu che un episodio. Dopo i primi fervori, i magistrati instaurarono una politica di tolleranza, nonostante i continui richiami dei concistori. Questi premevano inoltre sui credenti affinché si astenessero dalla festa, per poter così isolare meglio i festaioli, screditando la festa nell'opinione pubblica.

Un importante documento della discussione in proposito è il libro di Walich Sieuwerz sui *Roomsche Mysteriën* (I misteri cattolici), pubblicato ad Amsterdam nel 1604, che

ogni tipo di spasso inutile, di leggerezze e chiacchiere inutili e folli fino a mezzanotte, anzi per quasi tutta la notte fino all'alba».

⁵⁵ J.J. MAK *op. cit.*, p. 172.

descrive il Carnevale come una festa di «varie stoltezze, buffonerie, mascheramenti, balli, divertimenti, ubriachezze, golosità e tutto quello che i pagani erano abituati a fare quando celebravano i loro rituali bacchici»⁵⁶. La stessa insistenza e la violenza della condanna puritana mostrano quanto le feste fossero radicate nell'animo popolare. Nel periodo tra il 1580 e il 1620 la tolleranza governativa e le resistenze popolari determinarono una situazione in cui le abitudini più care venivano conservate e gli eccessi tenuti sotto controllo.

Da un punto di vista religioso, la situazione culturale di Amsterdam era piuttosto complessa, rispecchiando le tendenze pluralistiche della metropoli in fase di formazione. Elemento fondamentale di questa situazione divenne ben presto, specie dopo la caduta di Anversa in mani spagnuole (1585), l'afflusso di molte migliaia di esuli dai Paesi Bassi meridionali, che vennero ad ingrossare le file della minoranza calvinista e diedero allo sviluppo della vita ecclesiastica un'impronta decisamente ortodossa. Nei concistori dominavano predicatori intransigenti quali il pastore Petrus Plancius (1552-1622), un esule fiammingo, noto anche per i suoi originali studi geografici e nautici, e Jacobus Trigland (1583-1654). Dopo il 1620 l'ortodossia imboccò addirittura una strada estremista, con i pastori Adriaen Smout (1580-1646) e Johannes Cloppenburgh (1592-1652), grandi avversari del teatro e bersagli di alcune satire del poeta Joost van den Vondel⁵⁷.

Questa corrente religiosa era contrastata nella vita politica e culturale da borgomastri di tendenze umanistiche, quali Cornelis Pietersz. Hooft (1547-1626), padre del poeta Pieter Cornelisz. Hooft, e dai poeti Hendrick Laurensz. Spiegel (1549-1612) e Roemer Visscher (1547-1620). La varietà della vita religiosa della città era espressa anche dalla presenza di numerosi cattolici, mennoniti, luterani, nonconformisti inglesi ed ebrei portoghesi.

⁵⁶ Cit. da A.P. VAN GILST, *op. cit.*, p. 84: «allerley nerrerie, sotternije, mommerie, dantsen, speelen, dronckenschap, gulsicheyt, ende al wat de Heydenen op de selve tijdt alssy hare Bacchanalia hielden plachten te doen».

⁵⁷ R.B. EVENHUIS, *Ook dat was Amsterdam*. De kerk der hervorming in de gouden eeuw, vol. I, Amsterdam, 1965, pp. 204-338.

Se le tendenze ideologiche nel periodo precedente la Tregua con la Spagna (1609-1620) si tenevano in equilibrio, con l'inizio della tregua, conclusa contro il volere di Amsterdam, che si riteneva lesa nei suoi interessi commerciali, il partito ortodosso acquistò maggior peso anche in politica sotto la guida del borgomastro Reynier Pauw (1564-1636). In questo periodo i contrasti religiosi si acuirono ulteriormente per le note controversie sul dogma calvinista della Predestinazione.

A queste controversie religiose non rimasero indifferenti le Camere di Retorica della città, che vedevano minacciato il teatro in genere e quello comico in particolare dall'ostilità agli spettacoli dei pastori calvinisti⁵⁸. La loro ostilità alla festa del Carnevale minava, nella popolazione, i tradizionali legami tra questa festa e il teatro comico che ne esprimeva spesso temi e motivi. In difesa si levò un membro della Camera di Retorica di Gouda, Wouter Verhee, amico dell'umanista Dirck Volckertsz Coornhert (1522-1590) e legato all'ambiente delle Camere di Amsterdam. A lui vengono attribuiti alcuni *tafelspelen*, tra cui *Twee bedelaars* su due mendicanti in viaggio in Germania e Italia che si fingono handicappati ma che all'arrivo della polizia gettano via le loro stampelle⁵⁹. Qui ci interessa di lui in particolare il *tafelspel* su *De Vasten en de Vastenavond* (La Quaresima e il Carnevale), in cui il Carnevale compare nelle vesti di una figura allegorica per difendersi dai suoi avversari calvinisti⁶⁰.

La crisi religiosa e culturale del periodo era risentita con particolare vivezza dalla Camera *De Egelantier*, attraversata inoltre da un contrasto sull'impostazione da dare alla letteratura e al teatro nazionali. Ad una corrente conservatrice che desiderava continuare secondo le linee tradizionali del teatro tardomedievale, arricchito magari di imitazioni del teatro inglese e spagnolo, senza troppo esporsi sul piano politico e religioso, si opponeva un gruppetto di

⁵⁸ J. WILLE, *De Gereformeerden en het toneel tot ongeveer 1620*, in *Literairhistorische Opstellen*, Zwolle, 1962, pp. 59-142.

⁵⁹ G. KALFF, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁶⁰ J. VAN MIERLO, *Beknopte geschiedenis van de oud-en middelnederlandse letterkunde*, Antwerpen-Brussel-Leuven, 1933, p. 151.

giovani sotto la guida di Samuel Coster, Pieter Cornelisz. Hooft e Gerbrand Adriaensz. Bredero, che intendevano trasformare il teatro tradizionale di ispirazione cristiana in teatro rinascimentale.

L'alternativa rinascimentale fu a lungo dibattuta all'interno dell'*Egelantier*, ma con risultato negativo, perché nel 1617 ebbe luogo la secessione degli innovatori che in quello stesso anno fondarono la *Eerste Nederduytsche Academie* (Prima Accademia nederlandese)⁶¹. Fu soprattutto Coster ad impegnarsi nella lotta politica e religiosa, portando sulla scena, nel novembre di quell'anno, la tragedia *Iphigenia*, assai polemica contro i pastori calvinisti, raffigurati sotto le spoglie di sacerdoti greci, favorevoli al sacrificio di Ifigenia per il bene della patria⁶². Non meraviglia che questa sfida fosse raccolta dagli avversari calvinisti, i quali presentarono ai borgomastri una protesta che, però, non ebbe effetto⁶³. Quattro anni dopo, la posizione dei calvinisti si era notevolmente rafforzata in seguito alla vittoria da loro riportata al Sinodo di Dordrecht (1618-1619). Infatti, quando nel 1621 questo dramma fu riproposto, la protesta dei calvinisti fu accolta dai borgomastri, i quali convocarono l'autore ammonendolo di rinunciare a ulteriori provocazioni⁶⁴. Questo intervento scoraggiò talmente l'autore da farlo rinunciare completamente ad ogni attività teatrale. L'atteggiamento del governo municipale in quell'anno determinò quindi una notevole svolta in campo culturale.

⁶¹ F. BUITENRUST-HETTEMA, *Costers Eerste Nederduytsche Academie*, in «De Gids», 1911, II, p. 452 sgg. e G. KALFF, *Literatuur en tooneel te Amsterdam in de 17e eeuw*, Haarlem 1915; M.B. SMITS-VELDT, *De «Nederduytsche Academie» van Samuel Coster (1617-1622): de eerste Nederlandse volksuniversiteit*, in «Literatuur» I (1984), pp. 58-64.

⁶² Per un'analisi dettagliata della tendenza politica del dramma si veda M.B. SMITS-VELDT, *Samuel Coster, ethicus didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*, Groningen, 1986, pp. 421-446.

⁶³ G. KALFF, *op. cit.*, vol. IV, p. 129.

⁶⁴ G. KALFF, *op. cit.*, vol. IV, pp. 132-133.

1.6. L'esempio di Samuel Coster

Prima di tale cambiamento, Coster aveva perseguito per dieci anni una politica di rinnovamento culturale, stimolando l'attività teatrale e accendendo un'emulazione, non solo tra sé e gli amici Bredero e Hooft, ma anche tra questi e il cavalier Theodoor Rodenburg (ca. 1578-1644), capo dell'*Egelantier* dopo la secessione degli accademisti. La novità che Coster aveva portato in campo teatrale fu la sperimentazione con i generi rinascimentali della tragedia e della commedia allo scopo di trasformare il teatro nazionale, innestandolo sul tronco della tradizione classica, pur senza estraniarlo dalla vita nazionale.

La trasformazione del genere comico, che non aveva ancora superato il livello della farsa e dell'*esbattement*, doveva portare ad un approfondimento di tematiche e motivi, intrecci e caratteri.

Un primo saggio di come potesse essere attuata la trasformazione egli lo diede nella sua commedia in cinque atti *Boereklucht van Teeuwis de Boer en men Juffer van Grevelinckhuysen* (Farsa rusticana del contadino Teeuwis e della nobildonna Van Grevelinckhuysen), rappresentata dall'*Egelantier* nel 1612. Come indica lo stesso titolo, questa commedia resta ancora molto vicina alla farsa. L'autore, comunque, tentò di superare l'episodicità della farsa con un'azione più elaborata e complicando la scabrosità della tematica farseca con un gioco di prospettive più raffinato⁶⁵.

Sullo sfondo della polemica sul Carnevale la presenza in quest'opera di motivi carnevaleschi acquista un particolare significato. Dall'inserimento, alla fine del dramma, di una canzone carnevalesca risulta che l'azione si colloca nel periodo di

⁶⁵ M.B. SMITS-VELDT, *Samuel Costers Teeuwis de Boer: vol soeticheyt van sin en woorden*, in «Spektator» (1975-76), pp. 668-711; L. RENS, *Samuel Coster als dramatisch experimentator*, in «Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal-en Letterkunde en Geschiedenis», XXVI (1972), p. 237, rileva soprattutto la presenza delle caratteristiche formali della commedia in questo dramma.

Carnevale⁶⁶. La canzone deriva il suo carattere carnevalesco non solo da un aggancio esteriore con questa festa, ma dal suo contenuto stesso, in quanto ribalta i rapporti della gerarchia sociale tradizionale smascherando le illusioni e pretese della vittima dell'azione, un grossolano nobile di campagna, (ma residente all'Aja), tradito dalla moglie con un contadino. La morale carnevalesca alla fine dell'opera esalta la vitalità e l'astuzia del contadino rispetto alla presunzione delle decrepite forze feudali, che vengono esposte alla derisione:

Die die een ander meent te bedrieghen door zijn list
Van die hy meent te bedrieghen, bedrogghen wert, eer hy 't gist⁶⁷.

Chi crede di ingannare in quest'opera è la nobildonna, le cui vittime sono il marito vecchiotto e rozzo e l'amante occasionale, un contadino che le porta un carico di legna. Seducendolo, ella riesce a impadronirsi, per ricompensa, del cavallo di lui, del carro e della legna. Il contadino, da parte sua, inganna lei, perché, dopo l'incontro amoroso, si pente della sua debolezza e si vendica di lei accusandola presso il marito di avergli sequestrato la sua roba sotto il pretesto che la legna non fosse buona⁶⁸. Il nobile, senza indagare sul caso, prende la parte del contadino e gli restituisce quel che questi aveva rischiato di perdere. Resta beffata, quindi, la nobildonna; ma anche il marito di lei, che alla fine apprende la verità dalla canzone carnevalesca che due ragazzi mascherati cantano la sera davanti alla sua porta di casa:

Wel te pas comen hier een deel Vastelavonts Sanghers vermomt,
Die mochtjet laten singhen voor wat nieuws op de straat⁶⁹.

⁶⁶ La canzone si trova già nell'*Antwerps Liedboek* (1544), ved. H. Hoffmann von Fallersleben, *Horae belgicae*, Hannover, 1855, Pars XI, pp. 50-51.

⁶⁷ S. COSTER, *Boereklucht*, ed. F.A. Stoett, Zutphen, 1935, vss. 1762-1763. «Chi pensa di ingannare un altro con la sua astuzia, viene ingannato da chi crede di ingannare, prima che lo sospetti».

⁶⁸ Il motivo del manco di peso delle forniture di legno si trova già nel dramma carnevalesco di Hanneken Rane, ved. sopra p. 19.

⁶⁹ *Boereklucht*, vss. 1686-1688. «Vengono a proposito un paio di cantanti carnevaleschi, / Potresti far cantare loro per strada la vicenda come una novità».

L'opera ha una netta tendenza democratica in quanto rappresenta l'umiliazione di due nobili. L'impostazione, pur continuando l'antico motivo dello smascheramento delle pretese e del ribaltamento sociale, si scosta dalla tradizione comica abbandonando i vecchi *clichés* sul contadino⁷⁰. I nobili non solo sono vittime di un personaggio socialmente inferiore, ma si rivelano anche indegni del loro stato per il loro comportamento rozzo, sia nei loro rapporti reciproci sia in quelli con i subalterni. La satira della nobiltà si serve dello strumento del farsesco, presente nella scabrosità della situazione e nella rozzezza ridicola del dialetto basso-tedesco del nobile. Espressione dell'affermazione dei nuovi valori umanistici della borghesia, basati sull'intelligenza e non sulla nascita, non a caso la satira si dirige contro la nobiltà di campagna delle parti orientali dei Paesi Bassi, nota per scarsa raffinatezza⁷¹.

Da un punto di vista strettamente sociologico potrebbe sorprendere che in questo dramma anche un esponente della *élite* cittadina venga preso di mira. Il contadino, infatti, si mostra assai accorto anche nel rapporto con un avvocato, da lui consultato per riavere la sua roba. Quando gli racconta la situazione in cui si è cacciato, l'avvocato non è disposto ad aiutarlo ma grida allo scandolo, essendo per caso un cugino della nobildonna. Il nuovo ostacolo viene superato dal

⁷⁰ P.J. MEERTENS, *De lof van den boer*. De boer in de noord-en zuidnederlandsche letterkunde van de middeleeuwen tot 1880, Amsterdam, 1942; S. EPPERLEIN, *Der Bauer im Bild des Mittelalters*, Leipzig, 1975.

⁷¹ Osserva a proposito J. HUIZINGA, *Nederland's beschaving in de 17e eeuw*, Haarlem, 1963, p. 16: «De oude landadel was voor het overgrote deel eenvoudig en patriarchaal van zeden, en betrekkelijk schraal van inkomsten gebleven. Hij was evenals de oude Duitse adel ongetiteld: men was «heer van»; [...] Jonker en baron was niet veel meer dan een sporadisch taalgebruik, niet een officiële rangorde». (L'antica nobiltà di campagna era rimasta in maggioranza di costumi semplici e patriarcali e di scarsi mezzi finanziari. Al pari dell'antica nobiltà tedesca, non era titolata: si era «signori di» [...] *Jonker* e barone non erano che un uso linguistico raro, non una gerarchia ufficiale»). Cf. anche W.A. ORNÉE, *De 'mof' in de Nederlandse blij-en kluchtspelen uit de zeventiende en achttiende eeuw*, Groningen, 1970.

contadino con l'arma della corruzione. Facendosi regalare una borsa con del denaro, l'avvocato è disposto al silenzio connivente, ma la borsa al momento giusto risulta puntualmente vuota. L'avvocato è ridicolizzato anche nel suo comportamento vanitoso. Credendo di poter imporsi al contadino, usa un latino maccheronico, che però non ha alcun effetto sull'uomo di campagna, dall'intelligenza pratica superiore.

Per comprendere il rapporto tra contadino e avvocato nel dramma non appare sufficiente l'interpretazione sociologica applicata nei confronti del nobile. Occorre innanzitutto ricordare che la satira contro il contadino nell'arte dei Paesi Bassi è stata meno violenta che in Germania, dove il contadino era maggiormente sentito come una minaccia per l'ordine sociale esistente. Ciò permetteva una manipolazione artistica più libera di questo elemento sociale, che compare spesso nel ruolo del folle di tipo carnevalesco⁷². L'opera va senz'altro inquadrata nella tradizione carnevalesca, che permette l'interpretazione della figura del contadino come folle che ribalta la gerarchia sociale smascherando le pretese infondate delle classi dirigenti. Il comportamento immorale del contadino rientra così nella categoria della follia carnevalesca e funge da valvola per una vitalità repressa dall'ordine sociale e nello stesso tempo da specchio deformante per il pubblico borghese che riconosce nell'immagine del folle una parte di sé⁷³.

In una prospettiva comparatistica, d'altronde, la figura del contadino come eroe comico non è un fenomeno isolato e può essere collegata col *topos* del contadino cui per un giorno è concesso di essere re, motivo che affonda le sue radici nella festa romana dei Saturnali, durante la quale signori e servi si atteggiavano alla pari sotto l'autorità di un *rex bibendi*⁷⁴.

⁷² H.J. RAUPP, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier, 1986, p. 300.

⁷³ H.J. RAUPP, *op. cit.*, pp. 318-319.

⁷⁴ La tradizionale interpretazione negativa di questo *topos* è presente nella commedia olandese *Krelis Louwen* (1715) di Pieter Langendijk

La scelta del tema carnevalesco e la sua disinvolta elaborazione da parte di Coster lo collocano in prima linea tra coloro che non solo difendevano il rituale carnevalesco come festa popolare, ma che intendevano anche utilizzarlo nella costruzione di un dramma nazionale rinnovato.

2. IL CARATTERE DEI DRAMMI COMICI DI BREDERO

Il gioco di realtà e illusione, di inganno e disinganno che sta alla base della *Boereklucht* di Coster è diventato la nota fondamentale dell'opera letteraria di Bredero. Questi riassumeva il suo senso della vita nella massima *'t Kan verkeeren* (Le cose del mondo possono cambiare). Questo senso di relatività, tipico della civiltà manieristica, porta ad una naturale predilezione per il motivo rinascimentale della Fortuna⁷⁵. Lo riscontriamo persino nel titolo dell'unico dipinto di questo autore di cui ci è rimasta notizia⁷⁶, ma è possibile studiarlo concretamente solo nelle sue varie interpretazioni nelle opere letterarie, in particolare nelle tragicommedie, nelle farse e nelle commedie. Vedremo in seguito la sua importante funzione nella commedia *Moortje*⁷⁷.

Nella filosofia classica e rinascimentale, il concetto della Fortuna, che inizialmente esprimeva la fiducia nelle forze benigne della fertilità, gradatamente assume il significato di caso capriccioso e sorte imprevedibile: una forza spesso

(1683-1756) e, nella letteratura danese, in *Jeppe paa Bjerget*, (Beppe della Montagna, 1723) di Ludvig Holberg (1684-1754).

⁷⁵ A. DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1922-23; H.R. PATCH, *The Goddess Fortune in Medieval Literature*, Cambridge, 1927; E. PANOFKY, *Good Government or Fortune*, in «Gazette des Beaux Arts 68 (1966), pp. 305-326 con bibliografia.

⁷⁶ G. STUIVELING, *Memoriaal van Bredero*, p. 210 e Tentoonstellingscatalogus *'tKan verkeeren, Gerbrand Adriaensz. Bredero (1585-1618)*, Amsterdam, 1968, no. 26. Per il motivo della Fortuna nel dramma *Rodd'rick ende Alphon-sus* di Bredero si veda S.F. WITSTEIN, *Bredero's ridder Rodderick*, Groningen 1975.

⁷⁷ Ved. sotto pp. 82-83.

ostile, contro la quale l'uomo può opporre solamente la propria razionalità e virtù, armandosi con atteggiamenti di imperturbabilità cinica o stoica. La dialettica tra la Fortuna e gli sforzi della virtù creava i fecondi presupposti da cui far scaturire i conflitti drammatici della tragedia e della tragicommedia, mentre la stoltezza di chi si espone sprovvisto ai colpi della Fortuna era materia tipica dell'opera comica. Bredero ha ripercorso entrambi i binari drammatici, riuscendo comunque meglio nella rappresentazione comica.

Se il motivo della Fortuna opera soprattutto sul piano dell'intreccio, quello della follia umana riguarda specificamente la rappresentazione dei caratteri drammatici.

Una chiave per l'interpretazione del concetto di follia, anch'esso ricorrente nel rinascimento, in particolare dell'Europa settentrionale, ci viene fornita dal poeta stesso nella sua *Voorreden vande Sotheyt* (Prefazione sulla follia): monologo databile tra il 1611 e il 1614 in cui la follia si rivolge ad un pubblico di spettatori di drammi comici⁷⁸. La *Prefazione* s'inserisce nella tradizione delle Camere di Retorica e sembra esser stata destinata ad essere recitata dal buffone della *Egelantier* come introduzione alla rappresentazione di un dramma comico⁷⁹. Ci interessa in questa sede l'evidente connessione tra la figura del buffone, personaggio che attua la critica dei comportamenti socialmente sterili⁸⁰, e il genere comico. L'interpretazione del concetto di follia che il buffone svolge risulta affine all'impostazione dell'*Elogio della Follia* di Erasmo, che segue il doppio binario dell'equazione paradossale tra follia apparente e saggezza reale e della satira della follia reale nei vari comportamenti sociali⁸¹.

⁷⁸ G.A. BREDERO, *Verspreid Werk*, ed. G. Stuiveling, Leiden, 1986, p. 247.

⁷⁹ K. PORTEMAN, «Licht wel». Bredero's Voorreden vande Sotheyt, in «Spektator. Tijdschrift voor neerlandistiek», 14 (1984-85), pp. 280-287.

⁸⁰ A.P. VAN GILST, *Vastelavond en Carnaval*, pp. 44-45.

⁸¹ Considero la matrice erasmiana della *Prefazione* più consistente di quanto ritenga lo Stuiveling, cf. G.A. BREDERO, *Verspreid Werk*, pp. 246-247 e PORTEMAN, *op. cit.*, pp. 281-284. Sulla diffusione del motivo erasmiano della follia tra i *rederijkers* si vedano G. DEGROOTE, *Zotheid bij Erasmus en rederijkers*, in «Dietsche Warande en Belfort» 119 (1974), pp. 578-79 e D.

Anche nella *Prefazione* la Follia si presenta come un oratore che finge di non saper di che cosa parlare e che si attegga a inferiore ai grandi filosofi classici, Platone, Epicuro e Democrito; ma che in fondo valuta superiore la sua *docta ignorantia*, giustificandosi col precetto apostolico di non meditare cose troppo alte per l'intelletto umano:

wy niet en sullen reppen van 't ghene dat ons te hoogh is⁸².

L'esortazione paolina a limitarsi a pensare cose umili viene interpretata dalla Follia come un invito alla concretezza, in armonia con la saggezza popolare:

dat een Smit van yser ende kolen moet praten, een Schoen-maker van syn leest, de Molenaar van sijn molen, de kock van syn koken⁸³.

L'ironia è tipicamente erasmiana, in quanto suggerisce che la follia sia affine alla saggezza degli umili, di ordine superiore a quella dei dotti, e che la saggezza dei dotti spesso non sia altro che follia. La sapienza umana stessa, secondo le Scritture, non sarebbe altro che stoltezza a confronto della divina sapienza⁸⁴. Da queste equazioni poi deriva una satira di tipo brantiano ed erasmiano sulle vere follie umane: la presunzione dei dotti, la rapacità dei mercenari e l'avidità dei mercanti, che nell'illusione di poter arricchirsi scavano nelle mine del Perù l'oro che non è in grado di prolungare la loro vita di un solo secondo⁸⁵. Il buffone conclude il suo

COIGNEAU, *ibid.*, pp. 577-578. Sull'encomio ironico ved. A. HAUFFEN, *Zur Literatur der ironischen Enkomien*, in «Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte» 6 (1893), pp. 161-185.

⁸² G.A. BREDERO, *op. cit.*, p. 221. «Non dobbiamo parlare di cose troppo alte per noi», cf. Rom. XII, 3 e 16.

⁸³ *IBID.* «Che un fabbro deve parlare di ferro e carbone, un calzolaio della forma delle scarpe, il mugnaio del suo mulino, il cuoco della sua cucina».

⁸⁴ Cf. I Cor. III, 19.

⁸⁵ G.A. BREDERO, *Verspreid Werk*, p. 223: «Ist niet de selve Sotheyt in de Coopman ... om te deurgraven de mijnen van Peru om hem te vertrycken met een metael dat syn leven geen ogenblick souw kunnen verlangen».

discorso dicendo che vale la pena di mostrare come il mondo sia pieno di folli, perché il loro smascheramento potrebbe servire alla causa della saggezza. Il genere comico, quindi, secondo Bredero, è il mezzo adatto per operare la sconfitta della stoltezza, facendo uso delle armi dell'ironia, del ridicolo e della satira, e trasponendo la tattica del buffone carnevalesco sul piano della rappresentazione drammatica.

Se la *Prefazione* ha in comune con Erasmo la personificazione della follia e l'interpretazione paradossale del suo carattere, e con Sebastian Brant il trattamento satirico dei vizi umani, più concentrata risulta in Bredero la rappresentazione comica della follia umana; ristretta ad alcuni tipi ben noti ai moralisti dell'epoca, ma presenti in particolare nella società mercantile di Amsterdam: l'avarizia, la rapacità e la pseudoerudizione. A questi vizi, menzionati nella *Prefazione*, si possono aggiungere alcuni altri, stigmatizzati nelle farse e nelle commedie: la credulità dei contadini e l'inganno degli astuti, nella *Klucht van de Koe* (Farsa della Mucca), la lussuria, nella *Klucht van de Molenaar* (Farsa del Mugnaio), la prostituzione, gli eccessi carnevaleschi e la vanità nel *Moortje* (Moretta), la superbia nello *Spaanschen Brabander* (Brabantino spagnolo) e l'ipocrisia nello *Schijn-heylich* (Ipocrita).

Rispetto a Brant ed Erasmo, che scrissero nel contesto della crisi del sistema morale del Medioevo, Bredero si trovò in una situazione culturale nuova, determinata dal tramonto dell'ideologia cattolica e dalla lotta per la supremazia, in campo morale, tra umanesimo e calvinismo. La differenza di fondo tra i due sistemi etici in lotta era costituita dalla diversa valutazione della natura umana: correggibile dalla ragione secondo gli umanisti, redimibile solo dalla grazia divina per i calvinisti. I protagonisti dell'etica laica erano in Olanda Dirck Volckertsz. Coornhert e Hendrik Laurensz. Spiegel. Bredero, in una lettera indirizzata all'*Egelantier* e databile al 1611, testimoniò la sua stima del «libro edificante dell'*Arte del Vivere bene*»⁸⁶ di Coornhert, la prima etica umanistica in lingua nederlandese.

⁸⁶ G. STUIVELING, *Memoriaal van Bredero*, p. 112: «het stichtelijck boeck van de Wellevenskunst».

Fondamentale in quest'opera di Coornhert è il concetto del peccato come illusione ed errore intellettuale, tipico dell'ottimismo razionalistico della società borghese in espansione⁸⁷. A questo concetto si può riallacciare la concezione etica di Bredero, che si evidenzia nelle sue opere comiche. Portavoce di questa filosofia morale, nella *Prefazione*, è appunto la figura allegorica della Follia, ereditata da Erasmo, che con la sua dialettica ironica tra follia e saggezza promette la correzione dei costumi.

Accertata l'importanza del concetto di follia per l'opera comica di Bredero, resta da stabilire fino a che punto tale concetto conservi attinenze con le connotazioni di tipo carnevalesco.

Le origini del personaggio del buffone, come sappiamo⁸⁸, sono connesse col culto della fecondità, che sul piano sociale si manifesta in una ridicolizzazione di tutto ciò che è vietato e sterile. A tale culto erano riservati nell'anno solare il periodo carnevalesco, dopo il solstizio invernale e l'inizio della primavera. La lotta del buffone si realizzava attraverso il ribaltamento degli ordinamenti sociali costituiti, considerati, nella loro fissità, un impedimento al rinnovarsi della vita.

Nelle farse di Bredero alcune situazioni e *topoi* comici si possono ricondurre al culto carnevalesco della vita e non solo all'etica umanistica. Infatti, nelle farse principali, *Della Mucca* (1612) e *Del Mugnaio* (161), che prendono spunto da facezie medievali⁸⁹, assistiamo alla celebrazione dell'ingegno vitale degli eroi comici.

⁸⁷ H. BONGER, *Leven en werk van Dirck Volckertsz Coornhert*, Amsterdam, 1978, p. 193.

⁸⁸ Vedasi prima pp. 15-16.

⁸⁹ La materia della farsa *Della Mucca* è stata attinta ad un libro di facezie del Cinquecento (edizioni ad Anversa del 1554 e 1576). La vicenda della farsa *Del Mugnaio* trova riscontro nelle *Facetiae* (1470) di Poggio Bracciolini. Si vedano J. DE WITTE VAN CITTERS, *De bronnen van Bredero's kluchten van de Molenaar en van de Koe*, in «Nederlandsche Spectator», 1872, pp. 330-332 e «Ned. Spectator», 1874, pp. 290-292; J. TEN BRINK, *Bredero's Klucht van de Koe*, in «De Bibliotheek. Bijblad van Noord en Zuid» 8 (1885), pp. 66-69; e IDEM, *Bredero's Klucht van de Molenaar*, *ibid.*, pp. 69-73; G. KALFF, *Bredero en Hans Sachs*, in «Tijdschrift voor Nederlandsche Taal-en Letterkunde» 21 (1902), pp. 173-177; G.A. BREDERO, *Kluchten*, ed. Jo Daan, Culemborg 1971.

3. I MOTIVI CARNEVALESCHI NELLE FARSE DI BREDERO

3.1. *La farsa Della Mucca*

Nella farsa *Della Mucca*⁹⁰ l'eroe comico è un astuto ladro che riesce ad ingannare un contadino e una locandiera. Il contadino pecca di credulità, dando ospitalità per la notte ad un individuo che non conosce. Il suo secondo errore sta nel vantarsi delle qualità di una delle sue mucche davanti all'ospite. Questi puntualmente tradisce la fiducia accordata-gli rubando durante la notte la mucca, che lascia poi legata ad un albero. La mattina successiva il contadino e l'ospite si avviano al mercato senza che il contadino si sia accorto del furto. L'ospite ad un certo momento si allontana con un pretesto per poi tornare con la mucca, e fa credere al contadino che questa gli sia stata data in pagamento di un debito. Nonostante le apparenze del contrario, il contadino gli crede, e si convince che la mucca non sia la sua. Egli offre persino al ladro di vendergli la mucca al mercato, essendo questi troppo signore per farlo. Si danno appuntamento in una taverna, dove il contadino consegna poi al ladro il ricavato della vendita. Ma la storia non finisce qui. Il ladro, contento del proprio successo e in segno di gratitudine, vuole offrire da mangiare e da bere al contadino, e persino ad un occasionale cliente della taverna. Non avendo la locandiera sufficienti provviste in casa, il ladro si allontana per far delle compere, portandosi due piatti della locandiera e un mantello prestatogli dal cliente. Il ladro scompare per non tornare più, lasciando gabbati contadino, locandiera e cliente.

La credulità, satireggiata in questa farsa, è un elemento di sterilità della vita sociale abitudinaria, nella sua mancanza di spirito critico, e perciò meritevole di punizione da parte di un personaggio che col suo comportamento amorale ricopre il ruolo del buffone, beffandosi di tutto e di tutti. La vittoria del buffone, tuttavia, non significa un plauso all'im-

⁹⁰ G.A. BREDERO, *op. cit.*, pp. 61-104.

moralità; ma, in quanto ribaltamento dell'ordine costituito, ne smaschera i difetti, nella fattispecie della folle credulità del contadino. Così l'azione immorale del ladro-buffone è strumentale, in modo paradossale, alla soluzione del rinsavimento del folle, che Bredero, con buon gusto, ha lasciato aperta.

Il secondo personaggio 'vitale' della farsa è il figliuolo del contadino che, dopo la scomparsa del ladro, entra nella taverna con la triste notizia che la mucca è stata rubata dalla stalla⁹¹. Il ragazzo rientra perfettamente nella logica carnevalesca, che oppone i giovani sani e intelligenti ai padri fessati o stupidi.

Un secondo tipo di folle che risulta gabbato, in questa farsa, è la figura del cliente crapulone. Questa figura stereotipata è abbastanza individualizzata, perché il suo vizio è stato collocato sullo sfondo di una situazione coniugale pesante. Le sue attenzioni per la locandiera, quindi, si potrebbero interpretare come reazione ad una situazione quotidiana repressiva; a meno che non si considerino le sue lamentele come *clichés* del repertorio farsesco. Ma anche in quanto *topos* comico questo *clichè* è sempre spia di una situazione repressiva diffusa. Comunque, anch'egli, pur essendo una figura minore, è destinato ad essere punito nella sua follia dal personaggio più vitale del ladro.

Più difficilmente la logica carnevalesca si applica alla locandiera: essere spregevole e furbo, che finge di accondiscendere alle lusinghe del crapulone, pur di farlo bere. I suoi difetti sono vari, avarizia, astuzia, e anche troppa fiducia in se stessa; ma non si condensano in una follia predominante e anche la sua punizione — la perdita di due piatti — è marginale. Insieme al cliente, ella appartiene allo stock tradizionale del teatro comico, in cui la matrice carnevalesca si risolve in un clima farsesco generico.

Del tutto tradizionale risulta il ruolo del contadino come

⁹¹ La presenza di questo personaggio con ruoli analoghi nella *Farsa rusticana* di Coster e nella *Mucca* di Bredero è indizio di uno stretto collegamento tra queste due opere, cf. J.A.N. KNUTTEL, *Bredero*, p. 139.

vittima della propria stupidità⁹². Rispetto all'immagine che Coster aveva dato del contadino nella *Boereklucht*, Bredero sembra aver preferito confermare il ruolo tradizionale del contadino per sottolinearne l'inferiorità al cittadino. Il documento classico della diffidenza del borghese Bredero nei confronti dei contadini è il *boertich liedt Boeren Geselschap* (canto farsesco della Compagnia rusticana), evocazione realistica degli eccessi di una festa rusticana, seguita da un monito ai borghesi di evitare le feste dei contadini, perché «raramente sono tali da non costare il sangue a qualcuno»⁹³.

Nella stratificazione emotiva dell'immagine farsesca del contadino l'aspetto della diffidenza nei suoi confronti è quello più antico, mentre quello buffonesco, prescelto da Coster, sembra legato ai bisogni della società borghese di scaricare nella rappresentazione drammatica i propri istinti repressi⁹⁴.

Nella *Farsa della Mucca*, i due aspetti della mitografia del contadino non sono del tutto separati. Se prevale l'aspetto della sciocca credulità, non è assente quello dell'e-suberanza istintiva, quando il contadino si vanta di «aver fatto una volta un bambino nei campi e di essere riuscito in

⁹² Una elencazione dei difetti del contadino offrono due serie di incisioni su rame di scuola bruegheliana con rispettivamente trentasei e dodici coppie di ritratti di contadini. Tra i difetti caricaturali figurano naturalmente anche la stupidità e la leggerezza, si veda a proposito H.J. RAUPP, *Bauernsatiren*, pp. 302-304.

⁹³ G.A. BREDERO, *Boertigh, Amoreus en Aendachtigh Groot Lied-Boeck*, vol. I, ed. G. Stuiveling con la collaborazione di A. Keersmaekers, C.F.P. Stutterheim, F. Veenstra e C.A. Zaalberg, Culemborg, 1975, 49: «sy zijn seldom soo goet / Of 't kost yemant zijn bloet». Vedasi anche H. MIEDEMA, *Realism and Comic Mode: the Peasant*, in «Simiolus» 9 (1977), p. 213.

⁹⁴ H. PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit*, pp. 52 sgg.; R. KROHN, *Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts*, Kronberg/T, 1974; J. HEERS, *Fêtes, jeux et joutes dans la société d'Occident à la fin du moyen-âge*, Montreal-Paris, 1971; Y.M. BERCE, *Fête et révolte. Des mentalités populaires du 17e au 18e siècle*, Paris 1976.

passato a portare le ragazze nei prati»⁹⁵. È esplicita nel testo della farsa l'opposizione tra il vitalismo del contadino e del ladro, e la meschinità di molti borghesi. I loro principali difetti, l'avarizia e l'arroganza, spengono in loro ogni impulso vitale e ogni simpatia per il prossimo:

Daer isser so ien diel, so ien hoop ouwe klouwers,
Wankt dat volck en hylickt niet, dus werdense goet ouwers,
Heer sy zijn so waan- wijs, so neus-wijs, so gloorejeus, 't is wongder!
Maar altemet looper so wel ien hanctvol mallicheyt onger,
Neen seker ick prijs niet datmen 't geld ruym schotteld verslemt,
Maer ick haat de geen die op elck schrokt en schempt.
Doch 't is de rechte wraak, dat die steeds een yder laakt,
Dat die van andere weer wert leelyck uytgemaakt⁹⁶.

3.2. *I dialoghi* Simone senza dolcezza e Un contadino e un barbiere

Il motivo del borghese gretto e sterile torna con maggiore insistenza nel dialogo *Symen sonder soeticheyt* (Simone senza dolcezza)⁹⁷, un *tafelspel* databile intorno al 1613 che contrappone un borghese parsimonioso e pignolo ad una donna nubile molto aspra. Il tema è tipicamente carnevalesco in quanto smaschera l'apparenza piccolo-borghese che il protagonista si è data, fingendosi povero, con uno stile di vita troppo sobrio rispetto alla sua reale consistenza economica. Unico elemento vitale in lui è il suo desiderio di prendere moglie. Nel corteggiare una donna bisbetica si sottopone ad una serie di docce fredde, consistenti in scherni ed invettive varie che, invece di raffreddarlo, lo spronano ad insistere,

⁹⁵ G.A. BREDERO, *Klucht van de Koe*, vss. 280-281: «ick heb wel een kynd over velt emaeckt, / Wel eer kon ick de meysjes lustich in de wey locken».

⁹⁶ *Op. cit.*, vss. 301-306. «Ce ne sono parecchi di questi tipi tirchi, / Perché quella gente non si sposa, perciò diventano molto vecchi. / Signor mio, sono così arroganti, così saccenti, così gloriosi, da restarne stupiti! / Ma spesso sotto sotto c'è della follia. / No, certo, non approvo che il denaro venga sprecato nel bere, / Ma odio quelli che parlano male degli altri e dicono ingiurie / Ma è una giusta vendetta, quando viene ripreso da altri chi sempre critica tutti».

⁹⁷ *Op. cit.*, pp. 107-141.

potenziando in lui doti insospettate di eloquenza che sono sintomi della rinascita del personaggio:

Je bint mijn lust, mijn smart, mijn rust, myn engeltje, myn duyveltje,
 (...)
 Och myn troost, mijn eyghen, myn wel-beminde,
 Ja duysent middelen weet ick daar toe te vinden
 Wil gy mijn maar ghehoorsaem en getrouw syn,
 Soo sel gy myn lieve, mijn waerde huysvrouw // syn,
 Ick selje niet een quaat woortje toe-spreecken,
 Je selt niet een hangtje in 't kouwe water steecken,
 Je selt gaan op iou gemack, en leven op iou rust,
 En doen wat iou belieft, en wat jou hertje lust⁹⁸.

Dal canto suo, anche la donna incarna un difetto che la preclude dal partecipare alla dinamica della vita: un'indipendenza egocentrica, priva di slanci, che la riduce ad un modo di vita quasi vegetativo:

Weligh wijf sonder man, een man en dient myn niet.
 Wel is dat eseyt, wacht iou voor een dinck dat man hiet.
 Ick eet, ick drinck, ick koock nae mijn eyghen lusten,
 Ick gae daer 't mijn belieft, ick legh mijn weer te rusten.
 Ick slaap tot aanden dach, ick doe al wat ick wil,
 Wat sou ick met een man doen? ay lieve, swijcht toch stil⁹⁹.

Secondo le leggi del genere comico, questa contrapposizione è destinata a risolversi in un compromesso finale che faccia trionfare un amore, certo poco elevato, ma quanto

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 135, vss. 475 e 486-493. «Sei il mio piacere, il mio dolore, la mia pace, il mio angelo, la mia diavoletta. (...) Oh, conforto mio, mio bene, mia ben amata, / Sì, troverei mille modi; / Se tu vuoi essere fedele e ubbidiente, / Sarai la mia cara, la mia diletta sposa, / Non ti dirò una parola cattiva, / Non metterai la tua manina nell'acqua fredda; andrai avanti con comodo e vivrai in santa pace, / Farai quel che ti piace e che vuole il tuo cuore».

⁹⁹ *Op. cit.*, vss. 218-223. «Beata la donna che non abbia marito, un marito non mi serve. / È ben detto: Guardatevi da un essere che si chiami uomo. / Mangio, bevo e faccio la cucina come piace a me, / Vado dove voglio e mi metto a riposare, / Dormo fino alla luce del giorno e faccio quel che voglio. / Che me ne farei di un uomo? Caro mio, non me ne parlare».

meno concreto. L'esito felice è reso possibile dall'adattarsi reciproco dei protagonisti, i quali, pur di non finire soli, si scoprono disposti a moderare le proprie follie e fissazioni ed a piegarsi alle leggi di una maggiore socialità e solidarietà.

Questa breve farsa è un buon esempio di drammatizzazione della morale carnevalesca, che combatte l'egoismo sterile e calcolatore in nome delle esigenze superiori dell'eros. Pur nella trivialità dei discorsi, quel che si fa strada gradatamente, con accorto procedimento retorico, è il convincimento sulla necessità di superare le proprie sterili posizioni di partenza e di arrivare alla soluzione dell'amore. L'amore questa volta appare non come puro istinto erotico, ma nella forma socialmente più accettabile del matrimonio.

In linea con questa impostazione didattica è l'assenza della figura del buffone e del motivo del ribaltamento dell'ordine sociale. L'operetta perciò può essere considerata un esempio di utilizzazione della tematica carnevalesca ai fini di un'etica borghese illuminata, critica nei confronti di alcuni aspetti deleteri della vita borghese (materialismo e culto dell'indipendenza come valori assoluti).

La genialità di Bredero come autore comico è la sua capacità di piegare tecniche e *topoi* tradizionali, in modo originale, ai propri intenti artistici, senza fissarsi in schemi pre-costituiti, variando il più possibile situazioni, personaggi ed intrecci alla luce di un'esperienza autentica della vita della propria città e della propria epoca.

Così si alterna l'esaltazione dell'amore socialmente accettabile di *Simone senza dolcezza* con la rappresentazione di un erotismo puramente istintivo, nel dialogo farsesco di *Een huysman en een barbier* (Un contadino e un barbiere)¹⁰⁰, in cui un contadino assume tutti gli aspetti del buffone amorale e licenzioso del dramma carnevalesco tedesco.

¹⁰⁰ G.A. BREDERO, *Verspreid werk*, pp. 182-198. Vedasi anche W.A. ORNEE, *Van een Huysman en een Barbier, een on-volmaeckte Klucht?*, in «Spektator» 14 (1984-85), pp. 261-69.

L'operetta presenta un dialogo tra un contadino dei dintorni di Amsterdam, che per un giorno si trova nella capitale olandese, e un barbiere. Nel colloquio, il contadino fa la parte del leone, mentre il barbiere si limita a qualche scarno commento al discorso dell'interlocutore, che si esaurisce in una relazione eloquente sulle prodezze dei contadini e sulla propria prestanza sessuale. Questa volta non sono i contadini ad avere il ruolo della vittima sciocca, ma i borghesi, i quali vengono imbrogliati dai contadini con uova guaste, burro truccato, carne di animali malati e latte allungato con acqua. Questi discorsi raggiungono l'apice quando il contadino narra in modo scabroso le proprie avventure erotiche e quelle dei suoi simili, non frenate da alcun senso di decenza o di ritegno borghese. Questo racconto unilaterale ed esagerato fa del contadino un vero buffone di tipo carnevalesco che si prende beffa dei borghesi morigerati e preoccupati della propria rispettabilità. Il contadino segue, almeno nella versione che dà della propria vita, un codice morale alternativo a quello borghese, non basato sul rispetto del prossimo ma sulla bravura nel realizzare le proprie spinte istintive.

Così fa credere al barbiere di non essere sposato, spacciandosi per scapolo impenitente per poter vantarsi meglio delle sue imprese:

Ick hylick altemet iensjes, maer ick heb noch noyt etrouwt¹⁰¹.

Indizio esteriore della tematica carnevalesca può essere la circostanza che il protagonista si trova per una giornata nella capitale, situazione d'eccezione temporanea che lo isola dal suo contesto sociale abituale facendogli impersonare il *topos* del contadino re per un giorno, che abbiamo riscontrato già nella farsa *Drie daghe Here* e nella commedia di Coster.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 190, vs. 96. «Vado spesso a letto con qualcuna, ma non mi sono mai sposato».

3.3. *La farsa Del Mugnaio*

Più interessante è la farsa *Del Mugnaio*¹⁰², che pure sfrutta il motivo farsesco dell'infrazione al codice morale borghese della fedeltà coniugale, intrecciandolo con quello dell'imbrogliatore imbrogliato, che rientra nella tematica della relatività della Fortuna. Questa volta non è un contadino ad incarnare l'azione comica, ma un mugnaio di campagna.

Non mancano analogie con la *Farsa della Mucca* nelle contrapposizioni tra ospite e ospitata, credulità e furberia, ma l'intenzione morale è più esplicita nonostante il carattere scabroso della vicenda.

Il mugnaio, infatti, pecca di credulità e vanità, come il contadino della *Farsa della Mucca*, ma in modo diverso. La sua differente condizione sociale non lo predispone al ruolo del semplicitto ma a quello più sofisticato del furbo gabato dalla moglie più furba¹⁰³. La sua vanità consiste nell'illusione di essere un irresistibile seduttore, nel rapporto effimero con una donna borghese, cui egli e sua moglie offrono ospitalità per una notte. Durante la cena, in un momento di assenza della moglie, egli fa una proposta disonesta all'ospite, che questa finge di voler accettare. In realtà ella si mette d'accordo con la moglie del mugnaio per dare a lui una buona lezione morale. Avendo accettato un appuntamento notturno con lui, lei gli fa trovare nel letto, in sua vece, la moglie. Egli non si accorge di niente e così lo vediamo tornare sulla scena, tanto contento della conquista fatta che incita perfino il suo servo a seguire il suo esempio. Questi, però, se ne torna tutto svergognato e coperto di legnate. Così il mugnaio risulta doppiamente umiliato e sconfitto, prima riscoprendo suo malgrado le attrazioni della propria moglie e poi tentando di mettere le corna a se stesso.

L'intenzione morale è evidente e risulta dalla stessa dina-

¹⁰² G.A. BREDERO, *Kluchten*, pp. 145-192.

¹⁰³ Il mugnaio nel folclore funge spesso da seduttore e imbrogliatore, mentre del mulino sono note le connotazioni sessuali, cf. *Kluchten*, pp. 17-18 e W. DANCKERT, *Unehrliche Leute. Die verfehnten Berufe*, Bern-München, 1963, pp. 125-145.

mica dei fatti. L'elemento buffonesco, incarnato nel comportamento del mugnaio, non è dominante ma è destinato ad essere corretto dall'intelligenza superiore della moglie. La spinta erotica conserva la sua funzione carnevalesca di antagonista delle situazioni sociali isterilite. Il mugnaio, infatti, nei suoi tentativi di sedurre l'ospite, fa leva sull'argomento dell'infedeltà coniugale diffusa, insinuando che anche l'ospite, assentandosi dalla sua casa, ne possa essere vittima; e, screditando la prassi matrimoniale, giustifica i diritti dell'istinto libero. L'erotismo del maschio, tuttavia, trova sulla sua strada quello altrettanto forte, ma più sofisticato, della moglie, la quale realizza il proprio scopo ponendosi al livello di lui. Dall'incontro degli istinti del maschio e della femmina nasce il ringiovanimento del matrimonio, che appare qui soprattutto come legame fisico.

L'episodio della fornicazione del servo ha la sua giustificazione nella necessità di fornire al matrimonio il sostegno non solo dell'istinto sessuale ma anche quello della gelosia, fondata sul senso d'onore del maschio.

La morale di questa farsa, come quella del dialogo di *Simone senza dolcezza*, tende quindi a rafforzare l'istituto matrimoniale utilizzando la tematica carnevalesca, ma, ignorando gli aspetti psicologici e spirituali dell'amore, lo riduce alla sua funzione biologica, restando lontana dalle motivazioni religiose ed etiche della morale cristiana ed umanistica.

4. LA COMMEDIA *MOORTJE* COME DRAMMA CARNEVALESCO

4.1. *L'evidenza esterna*

Se nell'analisi delle farse fin qui condotta abbiamo potuto individuare gli elementi carnevaleschi soltanto come motivi generici, senza aggancio diretto col folclore carnevalesco stesso, nel *Moortje* (1615), la prima commedia di Bredero¹⁰⁴, i motivi carnevaleschi appaiono ben integrati con la

¹⁰⁴ G.A. BREDERO, *Moortje*, ed. P. Minderaa e C.A. Zaalberg con la collaborazione di B.C. Damsteeg, Leiden, 1984.

festività stessa del Carnevale, recuperando parte della loro carica originale.

Il caso del *Moortje*, in questa prospettiva, è assai singolare, trattandosi di un adattamento di una commedia latina, l'*Eunuchus* di Terenzio, in cui manca naturalmente ogni accenno ad usi carnevaleschi.

L'aspetto carnevalesco di questa commedia olandese è stato studiato finora soltanto nella sua cornice esteriore da C.A. Zaalberg¹⁰⁵, il quale, commentando alcuni riferimenti testuali alle feste del Carnevale e dell'Epifania, ipotizza che l'azione della commedia si svolga nel giorno dell'Epifania anziché in quello del Martedì grasso, come aveva ritenuto Worp¹⁰⁶.

Importante ai nostri fini è il fatto che i due studiosi olandesi assegnino comunque l'azione comica al periodo carnevalesco. Questo, nel Medioevo e ancora nel Cinquecento, non si limitava ai tre giorni precedenti il giorno delle Ceneri ma abbracciava un periodo più ampio che andava dalle feste del solstizio invernale, o almeno dall'Epifania¹⁰⁷, al Martedì grasso. Zaalberg, per mancanza di indizi precisi, rimane incerto se si possa datare la prima rappresentazione dell'opera nel giorno dell'Epifania del 1615¹⁰⁸. Una sua rappresentazione nel periodo carnevalesco di quell'anno resta comunque probabile. È altresì probabile che la commedia fosse riproposta nello stesso periodo del 1617, considerando che la dedica della prima edizione del 1617 è datata il 31 dicembre del 1616¹⁰⁹.

Partendo dall'ipotesi di una connessione tra il tempo dell'azione scenica e quello della rappresentazione teatrale, è lecito domandarsi se a questi dati cronologici corrisponda

¹⁰⁵ C.A. ZAALBERG, *Moortje: Vastenavond of Driekoningen*, in «Tijdschrift voor Nederlandse Taal-en Letterkunde» 92 (1976), pp. 235-240; G.A. BREDERO, *Moortje*, pp. 37-38.

¹⁰⁶ J.A. WORP, *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland*, Groningen, I, 1904, p. 423.

¹⁰⁷ C.A. ZAALBERG, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁰⁸ *IBID.*, p. 240.

¹⁰⁹ G.A. BREDERO, *Moortje*, p. 113.

anche il carattere dell'opera stessa, alla stregua dei *Fastnachtspiele* tedeschi.

Una prima indicazione in tal senso, anche se piuttosto generica, ci viene fornita dalla dedica che presenta la commedia al diplomatico olandese Jacob van Dyck¹¹⁰ come regalo di Capodanno allo scopo di «portare a Sua Eccellenza un sollievo e un divertimento allegro»¹¹¹ dopo i gravosi affari di Stato. Questa dedica sembra suggerire che il carattere stesso del *Moortje* lo raccomandasse ad essere un regalo adatto al periodo del Capodanno e dell'Epifania.

Bredero, con questa dedica, seguì l'esempio dell'amico Petrus Scriverius¹¹², che nel 1616 aveva dedicato allo stesso Van Dyck le *Nederduytsche Poemata* (Poesie nederlandesi) di Daniel Heinsius. Di questa raccolta di poesia faceva parte anche un poema di chiara ispirazione carnevalesca, l'*Hymnus of Lofsanck van Bacchus, waer in 't gebruyck ende misbruyck vande Wijn beschreven wort* (Inno a Bacco, in cui viene descritto l'uso ed abuso del vino), scritto da Heinsius nei mesi di gennaio e febbraio del 1614 come poema da recitare durante la cena della sera del Martedì grasso di quell'anno¹¹³.

¹¹⁰ Jacob van Dyck (1564-1631), ambasciatore di Svezia all'Aja, realizzò nel 1614 un trattato tra la Svezia e la repubblica olandese. Amico di Daniel Heinsius, Petrus Scriverius e Bredero, si atteggiò a mecenate della poesia olandese. Dal 1621 fino alla morte svolse mansioni politiche a Göteborg per incarico del re Gustavo Adolfo di Svezia. Ved. D. HOEK, *Haags leven bij de inzet van de Gouden Eeuw*. Rondom mr. Jacob van Dyck (1564-1631), Assen, 1966.

¹¹¹ *Moortje*, p. 113: «om V.E. een vrolycke verlichtingh en verlustingh an te brengen».

¹¹² Lo storico Petrus Scriverius (1576-1660), autore di *Batavia illustrata* (1609), era un amico comune di Daniel Heinsius e Bredero. Il suo interesse per la poesia carnevalesca risulta anche dal suo dramma *Saturnalia ofte Poëtisch Vastenavond-spel* (Saturnali o dramma carnevalesco poetico, Haarlem, 1630). Cf. P. TUYNMAN, *Petrus Scriverius* (12 January 1576 - 30 April 1660), in «Quaerendo» VII (1977), pp. 5-45.

¹¹³ L. PH. RANK, J.D.P. WARNERS E F.L. ZWAAN, *Bacchus en Christus*. Twee lofzangen van Daniël Heinsius, Zwolle, 1965, p. 106: «Wat kan men beter doen des Avonts voor de Vasten, / Als dat men Bacchus prijst in 't midden van zijn gasten / Aen eenen goeden dis?» (Che cosa di meglio si può

Queste dediche indicano nel diplomatico un mecenate non solo della poesia olandese in genere, ma della poesia carnevalesca in particolare. Sapendo come questo tipo di poesia fosse oggetto di polemica da parte calvinista, mi sembra lecito supporre che Scriverius, Heinsius e Bredero siano ricorsi volentieri al patrocinio di un uomo politico autorevole quale Van Dyck per poter affrontare meglio le inevitabili critiche degli oppositori. L'interesse mostrato per il genere carnevalesco da poeti olandesi di diverse tendenze religiose e culturali, quali Coster, Heinsius e Bredero, nell'arco degli anni tra il 1612 e il 1616, mi sembra indicativo dell'attualità e dell'intensità del dibattito in atto sul tema del Carnevale e della letteratura carnevalesca.

4.2. L'evidenza interna

Nella definizione del carattere del *Moortje*, oltre a considerazioni di critica esterna, sono decisive quelle di critica interna. Esaminiamo perciò attentamente i motivi presenti nell'opera in connessione con i riferimenti testuali alla cronologia dell'azione scenica. Come punto di partenza di ogni discorso in merito bisogna rifarsi ai riferimenti testuali al Carnevale come periodo in cui si svolge l'azione comica.

Il principale riferimento riguarda gli accordi che un gruppo di sei giovani borghesi di Amsterdam prende per organizzare una cena nella sede della milizia urbana in occasione della celebrazione di una festa carnevalesca. Viene dato incarico ad uno dei protagonisti dell'opera, Writart, di occuparsi dei necessari preparativi per questa cena. In favore della datazione della festa nel giorno dell'Epifania depono la menzione di un signore della festa, carica festiva che potrebbe essere identificata con quella del re che beve dell'Epifania:

fare la vigilia della Quaresima / Se non lodare Bacco in mezzo agli ospiti / Ad una ricca mensa?). Ved. anche D. HEINSIUS, *Nederduytsche Poemata*, edizione in facsimile a cura di B. Becker-Cantarino, Bern-Frankfurt/M, 1983.

Siet Writsert sy maken u Heer enne Voocht van morgen avent,
Maacketet so bont als gy wilt, 't is toch alle daach gien Vastelavent¹¹⁴.

I versi citati creano il quadro dell'intera commedia, in quanto i protagonisti effettivamente ne fanno di tutti i colori. I due fratelli, Ritsart e Writsert, figli di un ricco commerciante di Amsterdam, trasgrediscono entrambi il codice della rispettabilità borghese, innamorandosi perduto di persone al di sotto del loro rango sociale: il primo della cortigiana Moyaal, l'altra di Katryntje, una giovane serva di lei, che egli riesce a sedurre introducendosi in casa nelle vesti di una negretta. Di moralità ancora più dubbia è il terzo protagonista, Roemert, il tipo classico dell'ufficiale fanfarone: che, innamorato della stessa donna di Ritsart, ha come unica scusante per la sua condotta irregolare il fatto di non appartenere alla borghesia, e di non sottostare quindi al codice morale borghese. Tutti e tre ubbidiscono, seppure in modo diverso a seconda del carattere di ciascuno, al proprio istinto; e tutti e tre alla fine vengono premiati, a condizione che siano disposti a scendere a patti con la società, ottenendo la realizzazione dei loro desideri.

L'intreccio piuttosto complesso risale all'*Eunuchus* e la sua ricezione quasi integrale da parte del poeta olandese ha incontrato valutazioni prevalentemente negative per l'introduzione troppo acritica di situazioni mediterranee in un contesto sociale olandese¹¹⁵.

Se si considera la commedia, come di solito viene fatto, un'opera realistica, per la quale valgono le norme di verosimiglianza dell'incipiente classicismo, si possono effettivamente indicare situazioni e costumi poco consoni alla realtà di Amsterdam, come la donazione di servi ad una cortigiana e la stessa posizione sociale della cortigiana, ricalcata su

¹¹⁴ Moortje, p. 237, vss. 1508-1510. «Guarda, Writsert, ti nominiamo signore e tutore della serata di domani, / Potrai oltrepassare ogni misura, il Carnevale non capita tutti i giorni, / Fai tutte le provviste possibili e immaginabili da Principe, ce la dobbiamo godere adesso».

¹¹⁵ J.H. METER, *Bredero e la «libertà poetica»*, in «AION-N, Studi Nederlandesi / Studi Nordici, XXV, Napoli, 1982, pp. 38 e 39.

quella dell'etera greca. Ci si può chiedere, tuttavia, se questa commedia sia nata da un'intenzione realistica o intenda piuttosto esprimere una particolare visione della vita servendosi dell'originale latino e di situazioni della vita di Amsterdam.

La scelta dell'originale non testimonia in favore di un'intenzione realistica. L'intreccio dell'*Eunuchus*, infatti, contiene parecchi elementi romanzeschi, come la vicenda dell'omologa di Katryntje che, rapita giovane da pirati dall'Attica e portata a Rodi, è educata lì, per singolare caso, dalla madre della stessa donna cui, tornata ad Atene, sarà poi donata come serva; il suo riconoscimento da parte del fratello e la conseguente riabilitazione sociale, che a sua volta rende possibile il matrimonio col suo seduttore. Altrettanto romanzesca è la sorte della sua padrona che, per singolari circostanze, prima capita a Rodi e poi torna ad Atene dove determina la riabilitazione della sua serva. Il carattere di questa cortigiana, così sollecita della sorte di una sua serva, è stato elaborato con tratti idealizzanti poco consoni alla sua condizione morale e sociale. Piuttosto inverosimile è anche il compromesso che chiude la rivalità tra i due amanti della cortigiana, i quali, consenziente lei, finiscono per accettare di dividersene i favori.

L'interpretazione ottocentesca della Nuova Commedia greca e delle sue imitazioni latine, tra cui l'*Eunuchus*, come rispecchiamento realistico oggi non trova più consensi unanimi; al punto che c'è chi parla addirittura del carattere non realistico della commedia latina¹¹⁶ per sottolinearne l'autonomia artistica. Nel modo comico di Plauto e Terenzio l'azione e la psicologia dei personaggi sarebbero soprattutto finalizzati all'efficacia scenica e drammatica, rispondendo non solo ad un bisogno di rispecchiamento ma anche ad esigenze di evasione fantastica.

Com'è noto, Bredero, scegliendo l'*Eunuchus* per un suo adattamento, si pose il problema della sua olandesizzazione e a tal fine introdusse nel testo una serie di cambiamenti che vanno dall'ambiente spazio-temporale ai nomi dei personaggi e alla sostituzione dell'eunuco con una schiavetta negra. La

¹¹⁶ M. FUHRMANN, *Römische Literatur*, Frankfurt, 1974, p. 46.

novità più rilevante nella struttura del *Moortje* consiste nell'inserimento di parecchie amplificazioni stilistiche e digressive, che rispondono ad un evidente compiacimento retorico e conferiscono all'opera un carattere manieristico¹¹⁷. Resta da accertare, tuttavia, se questi cambiamenti, oltre ad una funzione estetica, rispondano anche ad un approccio nuovo alla materia comica, in cui il motivo carnevalesco finalizzi il momento folclorico per farne l'elemento strutturante.

Un dato indiscutibile è che la sera che i giovani ateniesi dell'*Eunuchus* intendono passare insieme¹¹⁸ non appare legata ad alcun momento rituale. Nel *Moortje*, invece, l'incontro è stato posto sotto il segno dell'Epifania. Gli scarsi accenni alla cena dell'originale sono stati amplificati da Bredero in un lungo monologo di Reynier, uno degli amici di Writstart. Egli racconta come la decisione di cenare insieme sia stata preceduta da ampie discussioni su diverse proposte intorno a come passare la festa¹¹⁹. Si tratta di un momento centrale della commedia, perché in esso si colloca, anche se non previsto dai giovani, l'episodio della decisione di Writstart di travestirsi da negretta per poter introdursi nella casa dove si trova la ragazza amata. Nell'*Eunuchus* mancano tutte queste discussioni e si parla solo della decisione di cenare insieme dividendo le spese¹²⁰. Nel *Moortje*, invece, le proposte hanno un evidente carattere carnevalesco.

Il primo compagno a parlare porta il significativo nome di Lichthart (Cuor leggero). La sua proposta, tuttavia, resta entro i limiti della decenza. Egli propone, infatti, di andare a vedere una rappresentazione teatrale alla Camera di Retorica:

Komt gae wy op de hal en sien de geesten speelen¹²¹.

¹¹⁷ J.H. METER, *Bredero e la «libertà poetica»*, pp. 48 sgg. e 186.

¹¹⁸ TER., *Eun.*, vv. 539-541.

¹¹⁹ *Moortje*, vv. 1444-1555.

¹²⁰ TER., *Eun.*, vv. 540-541.

¹²¹ *Moortje*, v. 1450. «Su, andiamo nella sala del teatro e vediamo lo spettacolo dei soci della Camera».

La proposta è giudicata troppo scialba da un altro compagno che preferisce i piaceri più concreti della taverna in compagnia di una bella ragazza¹²². Egli non comprende il carattere simbolico della festa e ne coglie solo l'aspetto esteriore di dissolutezza. Infatti, rinfaccia agli attori il loro gusto della satira e della critica dei costumi:

Want dit volckje wil steeds met alle Menschen gecken¹²³.

Agli attori olandesi perciò preferisce quelli stranieri, giudicati meno pesanti e più divertenti:

Warent de Engelsche, of andere uytlandsche
Die men hoort singhen, en so lustich sien dantse
Dat sy suysebollen, en draeyen als een tol:
Sy spreekkent uyt haar geest, dees leeren uyt een rol¹²⁴.

Bredero, pur apprezzando l'abilità degli attori stranieri rispetto ai quali quelli olandesi appaiono più rigidi, «come se i loro corpi fossero riempiti e foderati di doghe»¹²⁵, in fondo preferisce al virtuosismo e alle improvvisazioni degli stranieri il teatro nazionale di tendenza morale:

D'uytheemsche die zyn wuft, dees raden tot het goedt,
En straffen alle quaat bedectelijck en soet¹²⁶.

Così nella discussione sui modi di festeggiare il Carne-

¹²² *Op. cit.*, vv. 1451-1452.

¹²³ *Op. cit.*, v. 1455. «Perché questa gente vuol sempre beffare tutti quanti».

¹²⁴ *Op. cit.*, vv. 1458-1461. «Fossero magari attori inglesi o altri stranieri / Che cantano e ballano così allegramente / Da farne venir le vertigini; girano come trottole: / Questi recitano spontaneamente, quelli rappresentano una parte imparata a memoria». Vedasi anche A.G.H. BACHRACH, *Bredero en de Engelse toneelspelers*, AA.VV., *Random Bredero*, Culemborg, 1970, pp. 71-89.

¹²⁵ *Moortje*, v. 1457: «Al waar gevoert, gevult, met klaphout al haar lijf».

¹²⁶ *Op. cit.*, vv. 1464-1465. «Gli attori stranieri son frivoli, questi consigliano il bene / E smascherano in modo indiretto e mite ogni male».

vale, si inserisce in maniera naturale quella sui modi di far teatro, facendo trasparire il dibattito sul teatro in atto all'interno dell'*Egelantier*. Bredero esprime un'opinione moderata che sottolinea il carattere morale del teatro nazionale contro le posizioni estreme del puritanesimo radicale da una parte e della virtuosità superficiale dall'altra.

La posizione dell'autore in proposito è documentata in modo più inequivocabile in un suo prologo, databile intorno al 1613, in cui egli combatte il teatro degli attori girovaghi inglesi con l'accusa di frivolezza:

En moet ghy niet bekennen dat ghy maar hebt gesien ende ghehoort belachelycke sotticheden en veel dozyn-werck van ongevoechelycke brabbel-woorden en veel ondienstighe dartele lichtvaardicheyden? (...) Wy syn Rederijckers, en gheen gheckmakers¹²⁷.

La discussione sul teatro comico nel *Moortje* è importante perché ci potrebbe fornire un elemento di interpretazione di questa stessa commedia che, anche se piena di follie passionali, non è nel suo insieme un'opera immorale, ma si prefigge una lezione particolare¹²⁸.

La stessa apertura moderata che Bredero difende a proposito del teatro la propone anche per quanto riguarda le feste carnevalesche. Egli non ignora che la maggior parte della gente non veda in esse che occasioni di divertimenti frivoli e spesso immorali; ma non per questo ne nega l'importanza come momenti di aggregazione sociale e di espressione emotiva, distinguendo tra uso ed abuso del Carnevale, come Heinsius aveva fatto a proposito del vino¹²⁹.

Perciò, nel monologo di Reynier, sono al vaglio le posizioni puramente edonistiche in contrapposizione a quelle di tipo culturale.

¹²⁷ G. STUIVELING, *Memoriaal van Bredero*, p. 123. «E non dovete riconoscere che non avete visto e udito che follie ridicole e cose dozzinali come bisticci indecenti e molte frivolezze licenziose e inutili... Noi siamo cultori di Retorica, non siamo buffoni».

¹²⁸ Vedasi sotto 4.3.

¹²⁹ Ved. sopra p. 48.

Dopo l'allegro bevitore, infatti, Reynier rievoca un mangione, amante delle ostriche¹³⁰, ma Bacco e Cerere non sono che l'introduzione al culto di Venere, rappresentato dal protagonista Writart, che presso i compagni ha la fama di essere un grande donnaio.

Daar is niet een kamer-katje, niet een stijfsterkje 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 óosten of van brabant, Of hy heefter sijn Kourant of, hoe wel s'et niet luyt roepen¹³¹.

Questi divertimenti vengono presentati senza falso pudore e in modo plastico, ma senza compiacimento, perché ridimensionati dall'ottica morale di Reynier. Questi, pur giudicando la condotta morale di Writart senza eccessiva severità, ne rileva la mancanza di decoro ed i rischi per la salute:

'Tis een goet schic van een knecht, tis jammer dat hy soo loopt snoepen:

Ten is geen wonder al is hy jongh dat hy alree brilt: Want van sijn vijftien of sestien Jaer so raackten hy op het wilt Door sijn Bierdragers, waagdragers, Kóórendragers daer hy me uyt ree,

Die lierden hem alle schellemerij als hy slechts de witten uyt dee, En spueldent Heerschip¹³².

Tutta la rievocazione delle discussioni sul Carnevale nasce dall'improvvisa scomparsa del re della festa, Writart, che si è sottratto all'appuntamento per la cena, trattenuto dal-

¹³⁰ *Moortje*, v. 1473.

¹³¹ *Op. cit.*, vv. 1519-1522. «Non c'è donnina allegra o falena che lui non conosca: / Perché ha dalla sua parte le ruffiane, le tenutarie e le mezzane, / Di modo che non arriva nessuna nuova attrazione dall'est o dal Brabante, / Senza che egli ne abbia notizia, anche se non la gridano ai quattro venti».

¹³² *Op. cit.*, vv. 1523-1528. «È un bravo tipo di ragazzo; peccato che corra tanto la cavallina: / Non c'è da meravigliarsi che già abbia una malattia degli occhi: / Perché, da quando aveva quindici o sedici anni, va a caccia di donne / Con scaricatori di barili, portatori di formaggio e di grano con cui usciva, / Questi gli insegnavano ogni sorta di furfanteria, a patto che lui pagasse le spese / E facesse il signorino».

l'impresa della seduzione di Katryntje. Gli amici sono già tutti riuniti verso sera nella sede convenuta, ma il re della festa non si vede, né c'è da mangiare¹³³. Nella rievocazione che Reynier fa dell'amico Writstert, questi compare come un autentico folle, la cui follia si manifesta pienamente nel suo modo di intendere il Carnevale come trasgressione delle regole del vivere civile, non come gioco significativo ma come fine a se stesso.

Quando, poi, Reynier lo vede arrivare per strada, di ritorno dalla casa di Moyaal, in uno strano travestimento orientaleggiante (la sopravveste di fine seta cinese¹³⁴, la testa coperta da un copricapo all'ebraica¹³⁵ e la faccia impiestrata di fuliggine nera¹³⁶), non può che pensare ad uno scherzo da carnevale, quello di travestirsi e mettersi in maschera:

Hy moet de Vastelavondt wel dapper hebben in sijn hoofd
Of 't moet een wedt-spul zijn, dat hij heeft wille winnen,
Of souw hy 't doen uyt liefd' tot lust van syn Vriendinne?
'Tis wel een gecklijck kleedt, de Karel is wel nar¹³⁷.

C'è però qualche cosa che non corrisponde interamente al rito del Martedì grasso. Il costume orientale fa pensare all'amico che Writstert si sia travestito per il rito tradizionale della sera dell'Epifania, che voleva una processione dei Re magi con una stella e canzoni dell'Epifania¹³⁸. La faccia annerita allora avrebbe indicato Melchiorre, l'unico dei Re magi che secondo la tradizione fosse nero¹³⁹. Anche questa

¹³³ *Op. cit.*, vv. 1512-1514.

¹³⁴ *Op. cit.*, v. 1633.

¹³⁵ *Op. cit.*, v. 1484.

¹³⁶ *Op. cit.*, v. 1095.

¹³⁷ *Op. cit.*, vv. 1537-1540. «Egli deve essersi riempito la testa proprio del Carnevale / A meno che non si tratti di una scommessa che abbia voluto vincere. / O l'avrebbe fatto per amore e per piacere alla sua amica? / È proprio un vestito buffo, questo tipo è un vero buffone».

¹³⁸ T. J. DE HAAN, *Onze volkskunst*, Amsterdam-Brussel, 1979, pp. 187-188.

¹³⁹ D. J. VAN DER VEN, *Van driekoningen-avond en keuninkje spelen*, Baarn, s.a., p. 29.

supposizione, tuttavia, non quadra completamente, perché Writstert si presenta solo e senza compagnia. In ogni modo, per sostanziare ulteriormente l'atmosfera carnevalesca, Reynier rievoca un corteo dell'Epifania, cantando per il diletto del pubblico una canzone tradizionale in un tedesco storpiato:

Had hy'er twee tot hem, so mocht hy singhen met de Star:
Hier kamen wy Haeren mit onse steeren,
Das Kindelyn IESUS willen wy liben ond eeren;
Der jungste Kuningh is wolle bekant,
Dat isser de Koningh aus Greeckenlandt¹⁴⁰.

Se l'aspetto esteriore con cui Writstert si presenta agli occhi di Reynier suggerisce un travestimento per l'Epifania, un esame più attento, invece, rimanda piuttosto agli scherzi del Martedì grasso, che lasciano uno spazio maggiore a stravaganze individuali:

Ja wel het is te mal, de geck is seecker sot,
Hier schort niet dan een blaas, of so een rommel-pot,
Om voor de luyer duer te rasen en te singhen,
De neske-deuntjes met de kinderlijcke dinghen:
Als; gheeft my een Panckkoeck uyt de pan, ho man, ho:
De Vastelavondt die komt an: so myn Heer, also¹⁴¹.

Non solo Reynier mette in relazione la condotta di Writstert con le follie carnevalesche; Writstert stesso si considera sotto l'aspetto della follia, non tanto per il proprio aspetto esteriore quanto per l'audacia dell'impresa appena compiuta in casa di Moyaal. Ne è così pieno che ha bisogno di un interlo-

¹⁴⁰ *Moortje*, vv. 1541-1545. «Se avesse due altri con sé potrebbe cantare con la stella in mano: / 'Signori, siamo venuti qui con la nostra stella, Vogliamo amare ed onorare il Bambino Gesù; / Il re più giovane è ben noto, / È il re della Grecia'».

¹⁴¹ *Op. cit.*, vv. 1548-1553. «Sì, è troppo stravagante, il buffone è proprio folle. / Qui mancano solo una vescica o un putipù, / Per far chiasso davanti alle porte della gente e cantare / Le canzonette buffe su cose puerili / Come 'Datemi una frittella dalla padella, sì, uomo, sì: / Il Carnevale è arrivato, così, Signor, così'».

cutore cui raccontare la sua bravata. Questa, per eccessività, corrisponde alla sua strana foggia e lo rimpie di soddisfazione:

Maar waarom komt hier nu niet na myn wil en wensch
Eenich verneem-kleetje, noch geen nieuws-gierich Mensch,
Die myn het hoofd wat breeckt, met lastigh uyt te vraghen?
O Writsert, wat is dit? wat sotheyt doet u draghen
Dit malle Momme-pack? Hoe koomdy doch so bruyen?
(...)
Hoe staatet hoofd so los? sydy wel by u sinnen?
Wat rasery is dit die u dit doet beginnen?¹⁴²

Il desiderio di comunicazione di Writsert è subito esaudito, perché Reynier, avvicinandosi, si rivolge a lui per chiedergli spiegazioni sulle sue stranezze:

Wel Writsert! wel hoe nu? van waar dees sotte dinghen?
Wat mallicheyt is dit? ghy slacht de hockelinghen;
Ghy hippelt, ghy drabbelt, ghy raast, ghy springht, ghy baart
Al eveleens oft ghy niet gaar gebacken waart.
Wie heeft u dus gheswart? laat ghy u dus besmeeren?
Hoe raak gy Eelleman an dit fatsoen van cleeren?¹⁴³

Non avendo elementi per valutare tutte le implicazioni della follia dell'amico e pensando che si tratti di uno scherzo carnevalesco, Reynier si ferma agli aspetti superficiali del comportamento di Writsert. Ciò che lo colpisce di più è il trave-

¹⁴² *Op. cit.*, vv. 1564-1575. «Ma perché adesso non arriva qui come vorrei / Nessuna ragazza o uomo curioso, / Per distrarmi con domande impertinenti? / O Writsert, che è questo? Quale follia ti fa portare / Questo travestimento buffo? Come mai sei diventato così scuro? (...) Come mai hai la testa così matta? Hai il cervello a posto? / Che furore è questo che ti fa agire così?»

¹⁴³ *Op. cit.*, vv. 1578-1583. «Ehi, Writsert, ehi, che fai? Che stranezze son queste? / Che follia è questa? Rassomigli ai vitellini; / Saltelli, trotti, ti agiti, ti comporti / Proprio come se fossi completamente pazzo. / Chi ti ha tinto così di nero? Ti fai impiestrare in quel modo? / Dove, caro amico, ti sei procurato questo tipo di vestiti?»

stimento, che gli suggerisce persino l'idea che l'amico abbia voluto inaugurare una nuova moda:

Meen jy dit nuwetje te brenghen op de baan?¹⁴⁴

Anche Writsert stesso, quando aveva deciso di travestirsi da negretta, aveva tenuto conto del momento carnevalesco propizio alla sua impresa, sfidando il divieto ufficiale, istituito dai calvinisti quando avevano preso in mano il potere della città, di girare per strada mascherati¹⁴⁵. Il compagno Koenraat, infatti, lo aveva messo in guardia:

Weetje wel 't is verboon by klock-slach vande Heeren
Dat niemant wie hy sy mach loopen meer voor mom
By nacht nochte by daagh?¹⁴⁶

È proprio l'indifferenza di Writsert nei confronti delle regole sociali che caratterizza l'ebbrezza e l'incoscienza festaiola in cui si trova:

Wat daar geef ick niet om.
Komt gae wy slechts maar duer!¹⁴⁷

Per lui il Carnevale e la tradizione dei mascheramenti non sono che occasioni esteriori che potranno favorire l'esecuzione del suo progetto: sedurre la ragazza di cui si è innamorato. La sua follia vera, come quella del fratello Ritsart, non è esteriore ma investe tutta la sua persona. Non è limitata

¹⁴⁴ *Op. cit.*, v. 1585. «Pensi di introdurre sulla strada una moda nuova?»

¹⁴⁵ Nel 1579 era stato emesso, ad Amsterdam, un primo divieto delle maschere e dei travestimenti, ved. J. TER GOUW, *De volksvermaken*, Haarlem, 1871, p. 201.

¹⁴⁶ *Moortje*, vv. 1113-1115. «Lo sai che è stato proibito, con rintocco di campana, da parte dei reggenti / Che chicchessia vada in giro mascherato / Sia di giorno che di notte?»

¹⁴⁷ *Op. cit.*, vv. 1116-1117. «Ma che me ne importa. / Su, andiamo avanti.»

all'occasione del Carnevale ma è la manifestazione di un'irrequietezza profonda che s'identifica con l'istinto vitale stesso, cui viene sacrificata ogni considerazione sociale e la rispettabilità borghese stessa.

È la follia in senso erasmiano che spinge l'umanità a dimenticarsi nella passione amorosa ed a procrearsi, senza lasciarsi frenare da calcoli o considerazioni sociali e morali.

Il quadro carnevalesco diventa così per Bredero un'occasione per mettere in evidenza, contro ogni rigorismo religioso e morale, l'importanza degli impulsi irrazionali dell'anima che sono capaci di sconvolgere l'assetto della esistenza ordinaria. Essi si manifestano soprattutto nell'amore, definito:

een seldsaam ding,
s'Is raadt en redenlóós, en so wilt van manieren
Dat wijsheyt, kracht, noch kunst, haer woestheyt kan bestieren¹⁴⁸.

Tra la follia amorosa e quella carnevalesca c'è una stretta analogia di motivazioni e manifestazioni e Bredero ha creduto di poter rendere più plausibili gli eccessi amorosi dei due fratelli, facendoli apparire come follie carnevalesche.

La follia di Writsart è quella di non rispettare più alcun freno morale. Una volta introdottosi in casa di Moyaal, passa immediatamente ai fatti, inventando a propria giustificazione una morale di comodo e ispirandosi agli esempi degli dei dell'Olimpo e ai racconti sulla condotta immorale della nobiltà della Roma antica:

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,
Dat hem een Koopmans kint in sulcken stuck ontgaet¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Moortje*, vv. 29-32. «Una cosa singolare, / È inconsulto e insensato e di natura così indomabile / Che né la saggezza né la forza né l'artificio può governare la sua furia».

¹⁴⁹ *Op. cit.*, vv. 1672-1676. «Se anche i grandi Dei fanno così, / non sarà un peccato. Se la combina così il figlio di un re, / Che dovrebbe darci un

La follia del fratello Ritsart è diversa per il carattere più passivo e meno impulsivo di questo. Egli è il tipo che soffre per amore ed è disposto ad accettare umiliazioni poco confacenti alla sua condizione sociale. Egli non solo si abbassa ad una relazione con la mantenuta di un militare, ma accetta persino di cedere a questo il campo per tre giorni. Portavoce del conformismo borghese nel suo caso è il sensale Koenraat, un tipo ambiguo per il quale la morale si identifica con l'opportunismo. Vedendo Ritsart in preda all'amore, gliene prospetta subito i rischi per gli affari e per il suo buon nome:

Doch is u sin soo wuft dat ghy u niet kunt breecken
Noch koelen u ghemoedt (...) u saken gaan verloren.
(...)
En hangdy hart of siel an haer beveysnde treken
So sal sy endelingh den draack noch met u steken¹⁵⁰.

L'elemento comune tra i due fratelli è la loro trasgressione del codice borghese, basato sull'etica del lavoro. L'opposizione tra questa etica e la follia dell'amore è stata ben elaborata in un'amplificazione sulla condotta di Ritsart prima e dopo l'innamoramento. È di nuovo il sensale Koenraat a rilevare come il giovane borghese si sia improvvisamente trasformato da commerciante abile e diligente in balocco di una donna capricciosa:

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?
(...)
Gheen Jonghelingh en was soo iju'rich noch soo kloeck,
Steets was hy op 't Kantoer en met de nues int boeck;
Syn mutsjen op zyn hooft, zyn mouwen an voort wrijven
Want hy was besich staach met dit of dat te schrijven¹⁵¹.

esempio di virtù, / Il mio misfatto sarà ritenuto lieve dalla gente ragionevole, / Essendo il figlio di un mercante che commette un simile eccesso».

¹⁵⁰ *Op. cit.*, vv. 15-24. «Ma se il Suo carattere è così leggero da non poter vincere / E raffreddare il Suo stato d'animo (...) i Suoi affari andranno in malora (...) E se si lega con anima e cuore alle astuzie nascoste di lei / Alla fine ella si prenderà beffa di Lei».

¹⁵¹ *Op. cit.*, vv. 493-500. «È vero? È possibile che le forze dell'amore / Tanto sconvolgano e cambino anche l'uomo più assennato / Che non rasso-

L'opposizione tra istinto vitale e mediocrità pseudo-ragionevole, che costituisce la ragion d'essere del rito carnevalesco, sta anche alla base di questa commedia. Il polo opposto alla follia dei fratelli è la figura del padre Lambert, prototipo del borghese calcolatore che non presta il proprio capitale a meno del trenta per cento¹⁵² e che soppesa sempre tutti i pro e contra dei suoi piani d'investimento, proporzionando gli interessi al rischio. Nel far soldi non disdegna il commercio col nemico né l'abile inganno¹⁵³. Il denaro non gli serve per far bella figura ma soprattutto per speculazioni finanziarie o commerciali:

Ick houw hennen, noch duyven, noch katjes, noch honckjes,
 Noch knijnen, noch vueghels, 'k heb gien sin in die stronckjes,
 'Thet niet een beet om 'tlijf datmen 'tgelt so verquist,
 Ick legh het liever op, en stapelt in myn kist,
 Elck leyt moy op syn ste in sackjes ofgesongdert,
 Ick doet niet minder uyt als dartich op het hongdert,
 Diet so hooch niet en wil, die machet laten staen¹⁵⁴.

È sullo sfondo di questa pseudo-saggezza sterile che acquista risalto, come protesta vitale, la follia dei figli. Rispetto al padre, Ritsart appare moralmente più sano, perché capace di lavorare sodo in ufficio, mentre per il padre il lavoro si riduce al calcolo delle opportunità, lecite o illecite. Nell'opposizione tra padre e figli viene smascherata la falsa morale di chi si sente rispettabile senza esserlo e viene

migli più a se stesso? / (...) Nessun giovane era così attivo e accorto, / Stava sempre in ufficio, col naso nei libri; / Un berretto in testa e le coprیمانiche addosso contro il logorio, / Perché era sempre occupato a scrivere qualcosa».

¹⁵² *Op. cit.*, v. 2972, cf. anche sotto n. 154.

¹⁵³ *Op. cit.*, vv. 2970-2993.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, vv. 2967-2973. «Non ho galline né piccioni né gattini né cani, / Né conigli né uccelli, non mi piace quella roba, / Non vale niente spenderci tanti soldi. / Preferisco metterli da parte e ammucciarli nella mia cassa, / Tutti ben a posto in sacchetti separati, / Non li do in prestito a meno del trenta per cento, / Chi non accetta un interesse così alto, può rinunciare al prestito».

evidenziato che le follie dei giovani possono essere temporanee e suscettibili di correzione.

Così, con la rappresentazione dei caratteri è connessa la questione della morale della commedia nel suo insieme.

4.3. *La morale carnevalesca*

Questo problema è stato discusso varie volte dai critici che tutti tendono a definire la morale dell'opera non molto elevata, nonostante le dichiarate intenzioni dell'autore di fare dell'opera uno strumento morale¹⁵⁵. Recentemente è stato persino negato che si possa parlare di una morale globale dell'opera a causa delle contraddizioni tra la morale

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 122 (Inhoudt van 'tspel Van de Moor): «De leeringen die uyt dit spel zyn te leeren, sal een verstandich Man wel kunnen vatten: want hier wert klaarlyc in uytgebeelt de breyneloose dulheyt der Minnaren. Ten anderen, die geckelijcke vleyinghen en oorsmeekery vanden pluymstrijckende 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 van den hovaerdighen en overdwaalschen Kapiteyn, van welcker eyghen behaaglycke mallicheyt een yder hem spiegele, en bekenne syne gebreken in aller ootmoedicheyt» (Le lezioni che si possono trarre da questo dramma potranno essere capite da ogni persona assennata: perché qui viene chiaramente rappresentato il pazzo furore degli amanti. In secondo luogo, le folli lusinghe e i raggiri 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, nella cui stupida presunzione ognuno si specchi riconoscendo con umiltà i propri difetti). Si vedano inoltre vv. 3353-3356: «Nou hoort gy Heeren hoort! heeft u dit spel verhuecht? / So klappt eens in u handt, en roept dan ja met vruecht: / En leer gy lacchend' Duecht, so looft niet onsen Dichter: / Maar 't Affricaensche hooft, der Roomsche spelen stichter» (Ascoltate ora, Signori, ascoltate! Se questo dramma vi è piaciuto, applaudite un po' e date con gridi di gioia il vostro assenso: / E se ridendo imparate la virtù, non lodare il nostro poeta, / Ma il grande Africano (sc. Terenzio), fondatore del teatro romano). Cf. J. TEN BRINK, *Gerbrand Adriaensen Bredero*. Historisch-aesthetische studie van het Nederlandsche blijspel der zeventiende eeuw, Rotterdam, 1871, p. 399; inoltre J.H. METER, *Bredero e la «libertà poetica»*, pp. 28-29 e K. PORTEMAN, *'Potterij of Poëterij: of de geïntendeerde toeschouwer in de 17e eeuwse z.g. ontspannende toneelliteratuur*, in «Neerlandica Wratislaviensia» III (1987), pp. 10-11.

piatta dell'intreccio e le moralizzazioni casuali inserite nel testo¹⁵⁶. Sarebbe perciò difficile «fruire dell'opera aporeticamente come di una commedia allegra»¹⁵⁷. Il valore dell'opera sarebbe soprattutto di carattere estetico per i pregi realistici della rappresentazione della vita di Amsterdam¹⁵⁸.

La questione di fondo del problema mi sembra se si debba inquadrare la morale dell'opera unicamente nel sistema stoico-cristiano dell'umanesimo olandese di Coornhert e Spiegel oppure anche nel contesto della strategia della morale carnevalesca come smascheramento satirico di una morale statica falsa e come valorizzazione di una morale dinamica nello specchio dell'opposizione tra vecchio e nuovo e del ribaltamento dell'ordine sociale tradizionale. Abbiamo finora tentato di mettere in rilievo alcuni aspetti carnevaleschi dell'opera partendo da singoli motivi come la cena dell'Epifania, il re che beve, il travestimento e il folklore tradizionale, ipotizzando che l'autore si sia servito di essi per inquadrare meglio l'intreccio classico nella realtà della festa olandese.

A questo punto però ci possiamo domandare se la moralità pagana dell'opera, con la moralizzazione finale dell'episodio della seduzione con un matrimonio riparatore tra Writ-sart e Katryntje e con la conciliazione dei due rivali attraverso un patto di comune godimento della cortigiana, non abbia suggerito all'autore l'associazione con il rituale carnevalesco, inteso come temporaneo ribaltamento dell'ordine quotidiano sterile e successivo ristabilimento dell'ordine, non in senso restaurativo, ma come rivitalizzazione attraverso l'inclusione degli aspetti vitali del momento carnevalesco. L'opposizione in tal caso non sarebbe quella tra osservanza e trasgressione dell'etica cristiana, bensì quella tra la morale statica e falsa di un vecchio mondo e la morale dinamica di un ordine nuovo ovvero tra pseudo-saggezza e

¹⁵⁶ M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Moraal en karakter: lezingen van Moortje*, in «De nieuwe taalgids» 78 (1985), pp. 224-234.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 232.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 233-234.

folia apparente in senso erasmiano, come teorizzata da Bredero nella *Prefazione della Follia*.

L'autore stesso non si pronuncia esplicitamente a proposito del problema qui posto. Per lui la problematica morale, connessa con l'adattamento dell'*Eunuchus*, fa parte dell'olandizzazione di questa commedia latina. Questa operazione, difficile sotto vari punti di vista, è da lui affrontata, principalmente sotto il profilo linguistico-stilistico e spaziotemporale, in una prefazione rivolta ai latinisti, ma senza entrare in dettagli. È chiaro che egli ha inteso olandizzare il più possibile chiedendone scusa ai latinisti:

Dit heb ick menichmael gewenscht, en bidt u tegenwoordich, Eerwaardighe hooggeachte Leeraren der wijdtberoemde Latijnsche tale, dat ghy mijn moedich bestaan van 'tveranderen en toedoen van tijt, plaats, namen en andere diergelijcke dingen, met u geleert verstant ten goede wilt keeren: want ick hebbet voornamelijc so verschickt de slechte ghemeente te gevallen, die van de Grieksche ghewoonte luttel weten, en dese ghedaanten best verstonden¹⁵⁹.

La trasformazione dei motivi dell'originale latino in motivi autenticamente olandesi va rubricata sotto l'aspetto delle usanze (*ghewoonte*), mentre l'autore ha cercato di rimanere il più fedele possibile alla visione della vita dell'originale:

Ick en hoeve u mijn Heeren hier niet te verhalen de uytstekentheyten van sijn sonderlinge kennisse der wereltlycke saken, de verscheydenheden van 'tleven der menschen, hoe levendich hy yghelijckx aart en natuure afbeeldt, haar zeden, spreken, leven¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Moortje*, p. 117. «Ho desiderato spesse volte, e Vi prego anche adesso, Chiarissimi e rispettabili Professori dell'illustre lingua latina, che col Vostro sapiente giudizio vogliate prendere in buona parte la mia impresa audace nel cambiare e aggiungere tempi, luoghi, nomi ed altre cose del genere: perché ho fatto questi cambiamenti soprattutto ad uso del popolo semplice, che sa poco degli usi greci e comprende meglio questi personaggi».

¹⁶⁰ *IBID.* «Non è necessario, Signori miei, che Vi parli della eccellenza della sua singolare conoscenza delle cose del mondo e della varietà della vita umana e che Vi dica con quanta vivacità egli rappresenti il carattere e la natura, i costumi ed i modi di parlare e di vita di ciascuno».

L'introduzione di motivi carnevaleschi, quindi, è stata vista dall'autore come una trasposizione di usanze grecolatine in usanze olandesi affini.

Anche per quanto riguarda lo spirito informatore dell'originale, espresso nei *treckjes e aardicheytjes* (tratti e scherzi)¹⁶¹, era intenzione dell'autore renderlo nel modo più adeguato possibile.

Il risultato di questa operazione, tuttavia, non è stato pari alle intenzioni, poiché la comicità di Terenzio è stata assorbita e risolta nell'impostazione più farsesca dell'adattamento¹⁶². Questo carattere farsesco, se trasforma la comicità dell'originale, rafforza invece lo spirito carnevalesco e satirico dell'adattamento olandese, facendone un'opera comica nuova, non solo nella forma ma anche nella sostanza. L'autore stesso, tuttavia, per una carenza di prospettiva storica, non si è accorto che l'equivalente della comicità terenziana non può essere lo spirito della farsa tardomedievale.

4.4. Aspetti farseschi

Come abbiamo già visto, il genere misto della commedia farsesca era già stato tentato, prima di Bredero, da Samuel Coster. Non meraviglia quindi che Bredero, nella costruzione di un nuovo tipo di dramma comico, abbia seguito questo esempio. È significativo che Coster precedette Bredero anche nell'introduzione di motivi carnevaleschi nella commedia.

Per la connessione storica e tipologica tra il rituale carnevalesco e lo spirito farsesco pare utile individuare i principali elementi farseschi del *Moortje*.

Tipiche della farsa sono l'esagerazione e l'esteriorità del motivo comico, la ricerca dell'effetto e una certa grossolanità, aspetti che si condensano spesso in figure comiche stereotipate. Possiamo individuare in alcune amplificazioni

¹⁶¹ *IBID.*

¹⁶² *Op. cit.*, pp. 51-55.

digressive del *Moortje* elementi farseschi assenti nell'*Eunu-chus*.

Nella famosa amplificazione del II atto, in cui il parassita Kackerlack rievoca una sua passeggiata nella zona dei mercati di Amsterdam¹⁶³, si trova, accanto alle descrizioni delle merci, anche l'elemento farsesco di una lite tra venditori di cozze e sbirri. La brutta figura la fanno naturalmente le forze dell'ordine che si comportano poco correttamente, dando un calcio ad una venditrice e rovesciando delle bancarelle col pretesto di creare un po' di ordine¹⁶⁴. Al motivo farsesco si unisce quello satirico:

O docht ick dit ghespuys // wie mienese nou wel datse binne?
Se souwe de dieve vangen, en laete de scaemel-luy een duyrtje
winnen¹⁶⁵.

Anche i modi in cui i venditori vantano le loro merci fanno leva sull'elemento della esagerazione e sulla ricerca dell'effetto tramite bisticci e virtuosismi verbali.

Tipico è il modo di esprimersi di una pescivendola:

Ick hebse met lever en kuyt, die so varsch als een wronghel is,
Siet vryers hoe stijf datse is // s'is tangsjes ierst of eslaghen
Dat sin meysjes met blancke borsjes, muegese jou niet behaghen?
(...)
Daer wast hoor hier vrient, selje neb-ael, grof-ael, of fijn-ael koopen?
Soeckje puyt-ael, leb-ael, kat-ael, wilt niet veerder loopen¹⁶⁶.

¹⁶³ *Moortje*, vv. 639-736.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, vv. 714-718.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, vv. 719-720. «Ahi, pensavo, che gentaglia. Chi si credono di essere? / Dovrebbero prendere i ladri e lasciar guadagnare un po' di soldini alla povera gente».

¹⁶⁶ *Op. cit.*, vv. 726-728 e 732-733. «Ho pesci con fegato e uova, freschi come mascarpone, / Guardate, ragazzi, come son rigidi. Sono stati appena acquistati. / Sono ragazze dal petto bianco, non ti possono piacere? (...) Altrove si diceva: 'senti, amico, vuoi comprare anguille affilate, grosse o fini? / Cerchi la lotta, l'anguilla da affettare o l'anguilla piccolissima? Non cercare altrove'».

Al carattere farsesco di questo episodio fa riscontro il tono arguto dell'episodio corrispondente dell'*Eunuchus*¹⁶⁷.

Il monologo di Kackerlack è seguito da un battibecco (tra questo parassita e il sensale Koenraat sulle rispettive capacità amatorie) che manca nell'*Eunuchus* e che ha anch'esso una forte carica farsesca, basata su allusioni più o meno oscene. Un sapore tipicamente carnevalesco ha la beffa della diminuita potenza sessuale dei vecchi che Koenraat lancia contro Kackerlack:

Koenraat: Och lieve vaar, dat is met u toch al ghedaen
 Kackerlack: Komt tot myn ouwerdom, het selje oock vergaen.
 Hoe plech ick onse Trijn int langhe gras te graeslen.
 Koenraat: Nu gis ick ben jy al over 'tPocken en 't Maeslen
 En wat souw jy doch by een jongh VENUS dier // doen?
 Kackerlack: Haast soo veel als ghy, laatje hartje gien sier // doen;
 Ick ben een ouwt Soldaat, myn alderbeste maatje!¹⁶⁸

L'amplificazione prende lo spunto dagli apprezzamenti da parte dei due uomini delle attrazioni fisiche di Katryntje. Non risulta strettamente funzionale ai fini dell'intreccio ma, al pari di altre amplificazioni digressive, serve a creare un'atmosfera farsesca e a caratterizzare l'ambiente in cui l'intreccio si svolge.

Anche il monologo di Reynier nel III atto, che già abbiamo analizzato¹⁶⁹, elabora alcuni motivi farseschi (piaceri della tavola, avventure erotiche), cari al pubblico, svolgendoli in un clima carnevalesco (travestimento e corteo carnevalesco).

Nel quadro farsesco rientra anche la scena della seduzione di Katryntje, nel racconto che ne fa il protagonista stesso all'amico Reynier, essendo i riferimenti discreti dell'o-

¹⁶⁷ TER., *Eun.*, 255-262.

¹⁶⁸ *Moortje*, vv. 786-792. «Oh, caro mio, per te l'amore è già finito. / Quando avrai la mia età, la voglia passerà anche a te. / Come ero abituato a giocare nell'erba con la nostra Caterinella! / Ora, credo, il tempo delle malattie (sc. veneree) è per te passato / E che faresti ancora con una giovane ancella di Venere? / Quasi quel che fai tu, non ti preoccupare. / Sono un veterano, caro mio».

¹⁶⁹ Ved. sopra, pp. 54-57.

riginale sostituiti da elementi più grossolani. Comune al racconto latino e quello olandese è il motivo del dipinto di carattere erotico, presente nella stanza da letto di Katryntje, che eccita il desiderio del seduttore. Nell'*Eunuchus* il quadro riguarda l'amore di Giove a Danae¹⁷⁰ che, rievocato con pochi cenni, conserva il carattere meraviglioso del mito, mentre nel *Moortje* si parla di due dipinti ben più realistici, uno rappresentante l'amore di Marte e Venere, presi nella rete di Vulcano, l'altro avente per tema lo stupro di Lucrezia¹⁷¹. Secondo l'interpretazione di Zaalberg¹⁷², Bredero intese dare una rappresentazione realistica di una stanza da bordello e perciò ritenne più adatta la rappresentazione dell'amore di Marte e Venere, aggiungendo un dipinto che rappresentava un caso di violenza carnale.

Anche nella presentazione della seduzione, fatta dalla serva Angeniet a Ritsart, sono stati amplificati gli accenti già violenti dell'*Eunuchus* con l'uso della figura dell'*incrementum*¹⁷³. Se nell'originale si fa cenno solo alla lacerazione del vestito di Katryntje e allo strappo di un capello, nella versione che Angeniet dà dell'accaduto Writart avrebbe addirittura trascinato la ragazza per i capelli per il pavimento¹⁷⁴. Questa versione, assai inverosimile, se considerata alla luce delle varie testimonianze di un innamoramento sincero di Writart¹⁷⁵, appare motivata dall'intenzione della serva di ingigantire il caso per impaurire Ritsart, l'amante della sua padrona, e poter ricavarne magari un sostanzioso indennizzo. Come pezzo di teatro l'indignazione e l'esagerazione della serva sono un ottimo campione di concitazione farsesca, ma di scarso valore informativo.

Tutta questa operazione di adattamento può essere sinte-

¹⁷⁰ TER., *Eun.*, vv. 594-595.

¹⁷¹ *Moortje*, vv. 1667-1669.

¹⁷² G.A. BREDERO, *Moortje*, p. 23 e, inoltre, C.A. ZAALBERG, 't *Vrolijk hof van weeldlen*. De schilderijen in *Moortje*, v. 1659 en 1667-68, in «Spektator», 14 (1984-85), nr. 4, pp. 251-253.

¹⁷³ J.H. METER, *Bredero e la «libertà poetica»*, p. 99.

¹⁷⁴ *Moortje*, vv. 897-904, 923-929, 1008-1011, 1084-1090.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, vv. 1804-1809 e TER., *Eun.*, vv. 645-646.

tizzata nella formula della caricatura, che esagera la violenza usata da Writsart e ne accentua il carattere immorale e licenzioso, venendo incontro al gusto farsesco del pubblico.

Un'altra risorsa della farsa è la rappresentazione della crapula che viene sfruttata da Bredero in due scene del IV atto. Questo atto riguarda soprattutto il minore dei due intrecci dell'opera, quello dell'amore di Roemert per Moyaal e della sua gelosia nei confronti di Ritsart. Il motivo farsesco è presente nella rievocazione di un pranzo che Roemert offre alla sua amante e a cui interviene, convocato da Moyaal, anche Frederyck, il fratello di Katryntje. Roemert, già mezzo ubriaco, prende Frederyck per il rivale Ritsart e, ingelosito, vuol fare un dispetto all'amante facendo chiamare anche Katryntje. Moyaal, tuttavia, contrasta questo capriccio giudicandolo indecente e volendo portare in porto il suo progetto di riabilitazione della ragazza:

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 schuwet de dartelheyt, ghy weet wel dat de Wyn
Niet matichs in hem heeft, en hoe de Mannen zyn¹⁷⁶.

Se questa scena dai contorni farseschi resta funzionale allo svolgimento dell'intreccio, più isolato nella sua ricerca di effetti ridicoli è il monologo di Frederyck che torna ubriaco dal pranzo con Moyaal e si lascia andare ad un elogio sconnesso del bere e della superiorità, in questo campo, degli abitanti di Amsterdam su quelli della vicina Haarlem. Si tratta di un campione di retorica epidittica in stile carnevalesco secondo la tradizione dell'*Elogio della Follia*. Al discorso manca, tuttavia, ogni finezza ironica, mentre abbonda nell'esagerazione farsesca e nell'assurdo. Rivolgendosi direttamente al pubblico, Frederyck interrompe l'illusione scenica creando effetti di straniamento:

¹⁷⁶ *Op. cit.*, vv. 1741-1745. «Roemert! Questo non si deve fare: / Chiamare questa casta vergine ai pranzi allegri. / La sua castità non può sopportarlo: / Lei evita la sregolatezza, sapete che il vino / Non porta con sé la temperanza e come sono gli uomini».

Wat dunckje, dattet gheen rustighe baasen zyn
Die onder hun drien, op een sitten, droncken twintich kannen wijn?
Ja seker sulcke zynder al, diet huer wel hartich soude belghen,
Dat sy de Oóstersche kop met geen Pomersche sluerip souwen kunnen
uytswelghen,
Dat is by gedt geen kinder-werck, het is een mannelijcke daat¹⁷⁷.

La beffa degli abitanti di Haarlem sfocia nell'aperta comicità rivistaiola:

Al ben ick maar een slecht Burgher, ick souw noch voor geen Haarle-
mer suffen:
Om d'eer van Amsterdam, daar souw ick noch al vry wat om doen,
Al souw ick een water-galletje te veynster uytwerpen, of moytjes in
myn schoen¹⁷⁸.

Un effetto di straniamento satirico che ben s'accorda col carattere 'folle' del discorso è il commento che l'ubriaco fa alla sua stessa ubriachezza, ricordando come la follia del bere faccia torto ai bisogni dei poveri. Il bere così appare come uno degli eccessi a cui il rituale carnevalesco per sua natura porta:

Och docht ick hoe weynich so dencken wy nu om den Armen,
Die oudt en dóóf, en slap, en sieck, en suchlich zyn;
Hoe souwen die snacken hadden sy een kroesje wijn?
En men ken hier op een Burghers-maeltijdt wel so veel verteeren,
Daarmen 't ouwde Mannen Gasthuys me sou kunnen stofferen.
En als men inde Kerck, of voor yemants duer schelt en luyt,
Dan geven dese slempers wel een God helpje, of een óortje, of een
duyt.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, vv. 2008-2011. «Che ne pensate, amici, che non son tipi bravi / Che in una serata tracannano in tre venti brocche di vino? / Sì, certo, ce ne sono che si arrabbierebbero fortemente, / Se non riuscissero a vuotare una coppa con un unico sorso, secondo l'uso della Pomerania. / Per Bacco, non è roba da bambini, è un'impresa da uomini».

¹⁷⁸ *Op. cit.*, vv. 2015-2017. «Anche se non sono che un borghese semplice, non avrei paura di nessuno di Haarlem: / Per l'onore di Amsterdam farei tanto, / Anche se dovessi emettere un vomito dalla finestra o gettarlo nelle mie scarpe».

Men mach wel vrolyck zyn: maar wilmen Krist'lijck leven,
Men souwse noon te gast die niet weder kunnen gheven.
Of gafmen een Bancket, men hóorde 'toverschot
Te deelen hier en daar, den armen om Godt¹⁷⁹.

Del tutto al di fuori dell'intreccio si situa poi il corteggiamento di una delle serve di Moyaal cui, nella sua ubriachezza, Frederyck si lascia andare. È un altro campione di virtuosismo retorico, basato su una congerie di metafore comiche prese dal regno animale, che rovescia il discorso galante di tipo petrarchesco raggiungendo forti effetti farseschi per l'incongruità tra i tropi, appartenenti al livello dell'*ornatus difficilis*, e il basso livello semantico delle immagini adoperate¹⁸⁰:

Komt hier gy katte-quaetje! gaat mitmen om ien langetje:
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 Monsterumje, gy Schorpioentje
Gy Nachte-merytje, gy Gras-duyveltje, gy Griffioentje¹⁸¹.

L'immagine di Frederyck che emerge da questi brani mostra analogie con quella di Ritsart, in quanto anch'egli da bor-

¹⁷⁹ *Op. cit.*, vv. 2041-2051. «Ahi, pensai, quanto poco pensiamo ora ai poveri, / Che son vecchi e sordi, e fiacchi, e malati, e cagionevoli. / Quanto sarebbero contenti se avessero un bicchierino di vino! / E qui ad un pranzo borghese si può mangiare tanto / Quanto basta per nutrire un'intera casa di ricovero. / E quando in chiesa o alla porta di casa si bussa per la questua, / Questi crapuloni danno un 'vattene via', 'che Dio t'aiuti' o un quattrino o un soldino. / È lecito essere lieti, ma se si vuole vivere da cristiani, / Bisognerebbe invitare chi non può ricompensare / O, dando un banchetto, bisognerebbe dispensare ai poveri per l'amor di Dio».

¹⁸⁰ J.H. METER, *Bredero e la «libertà poetica»*, pp. 127-128.

¹⁸¹ *Op. cit.*, vv. 2064-2073. «Vieni qua, tu birichina! Vieni un po' a passeggiare con me, / Tu lucertolina, tu viperina, tu serpentina, tu piccola biscia / (...) Tu lumachina, tu ragnetto, tu ranocchia, / Tu piccolo coccodrillo, tu piccolo basilisco, tu diavoletta. / Tu piccolo veleno, tu mostriciattolo, tu scorpioncino, / Tu cavallina da notte, tu coleottero, tu grifoncino».

ghese rispettabile di famiglia ricca e potente¹⁸² si trasforma in festaiolo, non per la forza dell'amore ma per effetto del vino. L'incoerenza dei suoi discorsi, segnalata da Schenkeveld-Van der Dussen¹⁸³, fa parte dello stato di ubriachezza in cui si trova e non va presa, a mio avviso, come un tratto del suo carattere.

La sua follia, infatti, in conformità col rituale carnevalesco, è temporanea. Quando, più tardi, Moyaal gli parla della possibilità di ritrovare sua sorella da anni scomparsa, egli riacquista il giudizio e viene lodato dalla cortigiana per la sua assennatezza:

O jongelingh ghy spreeket manierlijck en verstandich¹⁸⁴.

Questo passaggio rapido dall'ubriachezza alla sobrietà può apparire inverosimile per la sua incoerenza ma risponde alla logica carnevalesca che concepisce la follia come fase liberatrice transitoria, destinata a sfociare in un equilibrio rinnovato.

I veri folli sono coloro che non rinsaviscono mai e che perciò vengono messi alla berlina nella commedia. Nel *Moortje* il folle incurabile è il capitano Roemert che, anche quando il momento carnevalesco del pranzo con l'amante è passato, continua a delirare e intraprende, accecato dalla gelosia, l'assedio della casa di Moyaal. Ad affrontare questa operazione 'militare' è proprio Frederyck che in questo caso manifesta tutto il suo buon senso borghese di fronte alle fanfaronate del capitano geloso.

In una lunga amplificazione digressiva Bredero ridicolizza questo stereotipato personaggio farsesco dalle pretese assurde, facendolo pronunciare un'allocuzione grottesca alle sue truppe passate in rassegna. Anche in questo brano, come in quello del corteggiamento di Frederyck, l'effetto farsesco è creato dall'incongruenza tra il tono solenne dell'allocu-

¹⁸² *Moortje*, vv. 439-447.

¹⁸³ M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Moraal en karakter*, p. 227.

¹⁸⁴ *Moortje*, v. 2136. «O giovane, tu parli con cortesia e giudizio».

zione, costruita con abilità su una sequela di figure retoriche (*enumeratio*, *metafora*, *anaphora*, *interrogatio*, *exclamatio*), e il livello semantico dimesso:¹⁸⁵

Komt an ghy Struyc-roovers, ghy Moes-koppers, ghy Kaes-jaghers ghy
Hane-veeren allegaar
Ghy Overloopers, ghy Ballinghen, ghy Brand-stichters, ghy Beeltstor-
mers met men kaar.

(...)

Met u kneppels. met u klicken, met u boexhoorens, met u kolven elck
in zyn gheleden¹⁸⁶.

Nella sua esagerazione anche questo brano, oltre a caratterizzare il personaggio farsesco, serve a creare una situazione ridicola, in cui ogni sproposito enunciato mira a suscitare il riso del pubblico.

Anche le due digressioni inserite da Bredero nel V atto, a parte i loro ruoli all'interno dell'intreccio, hanno la doppia funzione di caratterizzazione psicologica, rispettivamente della nutrice di Katryntje e del padre di Ritsart e Writstert, e di descrizione delle feste borghesi e popolari della metropoli olandese. Proprio il clima festivo, lontano dalla vita di lavoro, permette l'inserimento di parecchi lazzi che contribuiscono alla creazione dell'illusione carnevalesca.

La nutrice, parlando a Frederyck dei modi di vivere dei genitori di lui, non disdegna gli episodi piccanti e violenti. Stando al suo racconto, il padre di Frederyck non sarebbe stato affatto arrogante¹⁸⁷ e piuttosto aperto verso i suoi dipendenti che divertiva con i racconti dei suoi amori di gioventù:

Hy vertrock ien hiele Story hoe dat hy iou Moertje het evryt,
In hoe wildt dat hy plech te loopen ruysmuysen in sen tyt,

¹⁸⁵ J.H. METER, *Bredero e la «libertà poetica»*, pp. 111-112.

¹⁸⁶ *Moortje*, vv. 2220-2223. «Venite avanti, voi briganti, voi bracconieri, voi vagabondi, voi spadaccini tutti quanti, / Voi disertori, voi esuli, voi incendiari, voi iconoclasti tutti insieme. / (...) Con i vostri randelli, con le vostre clave, con i vostri arpioni, con le vostre mazze, ciascuno nella sua fila».

¹⁸⁷ *Op. cit.*, v. 2615.

Hoe dat hy onger sen twien, ien hiele rongde dangs, daer de Meysjes
an vuersingen,
Al de knechses wech ioeghen, in teghen 'er danck mit de Vrysters
duer gingen.
Dat mier is: Hoe dat hy Joris smee dat hem het hóóft 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 sotte tart het
Mit duysent sucke sticken¹⁸⁸.

L'esagerazione farsesca a volte tende a fare vita propria creando delle incoerenze nella caratterizzazione. Se dalla relazione che fa Moyaal delle origini familiari di Katryntje emerge l'immagine di una famiglia aristocratica dell'Aja con residenza nel quartiere nobile di questa città¹⁸⁹, nel racconto della nutrice questa famiglia appare con caratteri più borghesi per i modi di trattare la servitù e la partecipazione alle feste popolari. Il clima familiare allegro e disinvolto raggiungeva la sua massima intensità nel periodo del Carnevale e non a caso la nutrice collega l'esuberanza del padre di Katryntje e Frederyck con il periodo carnevalesco, facendone per la sua generosità un prototipo del re che beve dell'Epifania e, per il gusto dello scherzo, un buffone carnevalesco:

In as het Kors-tijdt was, dan nooden hy ons op de witte-broots sop,
(...)
In dan droncke wy de Betouw, en de wijn so lustich als water,
En alle drie Koningen stuurde zy ons een moye Duvekater:
In jou vaar die was so milt en so ryaals, dat hy ons songer vragen
Gaf een nieuwe-jaar, met een teerpenningh tueghen de Kopperdagen:

¹⁸⁸ *Op. cit.*, vv. 2625-2633. «Egli raccontava tutta la storia di come aveva fatto la corte a tua madre, / E come usava divertirsi ai suoi tempi, / Come lui con un altro faceva un giro tondo, mentre le ragazze cantavano, / Come cacciava via i giovani e se ne andava con le ragazze, a dispetto di loro. E cose più forti ancora: come battè Joris, di modo che la testa gli recinò da un lato, / E come la gente lo additava, quando passava, / Dicendo: Per Bacco, è quel tipo audace / Che ha provocato tutti i violenti della città / Con mille imprese del genere».

¹⁸⁹ *Op. cit.*, vv. 442-447.

Hy wist wat op de taerlingh liep, o myn! 't was sulcken geest,
In oock so had hy wel een nachjen by de kalisen vrolijk eweest¹⁹⁰.

Perfettamente in linea col carattere carnevalesco della commedia è la rievocazione delle usanze carnevalesche in famiglia, che vanno dal mangiare al cantare, dai giochi coi bambini e col cane agli scherzi più sfrenati:

maar wat en vrueght

Hadde wy alle Vastellaevens tot jouwent, je backten wel wafelkoeken,
En as ick dan wat op ehaalt was met een mouwe-spelt, dan quam ickje
besoecken

Met jou suster, trouwen hoe liepen de kyeren daer heen en weer,
Hoe spuelde wy suycker-noompje, slabber op, slabber neer,
Daer leyt een gouwe penning voorje neer, wy kneppelde de koeckjes,
Hoe ribsakten en hoe stoejde wy mekaar in de schuyelhoekjes?
Hoe moy kon ick singhen Aallemoer wat doeje ande schop?
Hoe quam jou Nooms Kyeren telcke staegh, en seyden al op!
Het was te dubbel ondieft, se verwongderden huer dieder by saten
Sy gavent de hongt, sy stoptent ewech, en vernielde mier asse aten¹⁹¹.

Tutta la rievocazione termina con un sospiro nostalgico:

Heer het was so reyn; 'tis jammer, alle goe benieren raken of¹⁹².

¹⁹⁰ *Op. cit.*, vv. 2651-2658. «E quando era tempo di Natale, ci invitava per la pappa di pane bianco, / (...) E allora bevavamo il vino del Poitou come se fosse acqua. / E sempre per l'Epifania ci mandava una focaccia di uva passa. / E tuo padre era così largo e generoso che, senza che lo chiedessimo, / Ci dava la mancia del Capodanno e un'altra per i giorni liberi successivi. / Si intendeva anche dei dadi, ahime! era proprio un tipo. / E non mancava mai per una notte di allegria con gli scialacquoni».

¹⁹¹ *Op. cit.*, vv. 2666-2677. «Ma come siamo sempre stati allegri in casa vostra la sera di Martedì grasso; facevate le cialde. / Allora mi facevo bella con uno spillo da manica per far visita a te / E a tua sorella. Come correvano là su e giù i bambini! / Come giocavamo a mosca cieca, cantando 'su la pezza, giù la pezza, / C'è una moneta d'oro davanti a te'. Spaccavamo per mezzo le focacce. / Come ci facevamo i dispetti e ci carezzavamo nei nascondigli! Come cantavo bene: 'Mamma Alida, che fate sull'altalena?' / Come ritornavano sempre i figli di tuo zio, dicendo 'Mangiamo tutto!' / Era troppo divertente e chi assisteva si meravigliava. / Davano la roba da mangiare al cane, la nascondevano e sciupavano più di quanto non mangiavano».

¹⁹² *Op. cit.*, v. 2678: «Signor mio, era così piacevole; peccato che le buone usanze vadano in disuso».

Questa conclusione della descrizione colorita e dettagliata delle principali feste popolari acquista pieno significato storico sullo sfondo della polemica protestante contro la persistenza di esse, anche dopo la vittoria del calvinismo. Con essa Bredero si schiera apertamente dalla parte di coloro che intendono resistere ai tentativi puritani di privare la vita nazionale delle sue feste popolari con la loro carica di vitalità ed esuberanza.

Il fascino di questa commedia è la varietà caleidoscopica della vita cittadina trasfusa nei quadretti che sostanziano le digressioni più elaborate. Tale varietà deriva in parte dai diversi aspetti della vita rievocati, in parte anche dai diversi punti di vista dei relatori. Le follie festive sono osservate con cinismo dal parassita Kackerlack, con indulgenza da Reynier e con nostalgica partecipazione dalla nutrice Geertruy.

L'ultima digressione in cui viene messa a fuoco la vita popolare nei suoi divertimenti è il monologo di Lambert, padre di Ritsart e Writart, che rappresenta il punto di vista del borghese soddisfatto di sé, calcolatore piuttosto spregiudicato, e pure un po' edonista, che guarda con freddezza e senso di superiorità sociale come il popolo si diverta col pattinaggio sul fiume Amstel gelato. Da uomo anziano e borghese notevole considera il pattinaggio al di sotto della propria dignità¹⁹³ e nota dei suoi concittadini semplici soprattutto gli atteggiamenti grotteschi che conferiscono alla sua descrizione un carattere prettamente satirico e farsesco. La tecnica descrittiva è quella della rassegna rapida, eppur precisa, che abbiamo già riscontrata nella descrizione dei mercati di Kackerlack¹⁹⁴. L'angolo visuale, però, è diverso per il maggiore intervento del relatore che nota tutto quanto gli appare ridicolo ed incongruo nel comportamento umano. Così rileva con soddisfazione divertita e gusto del dettaglio scabroso come un tipo presuntuoso venga punito inciampando miseramente nei suoi pattini:

¹⁹³ *Op. cit.*, vv. 2890-2892.

¹⁹⁴ Ved. sopra p. 67.

Hoe drok haddet Nies Kaecks, die bromde mit huer swagher?
 Hier hey! 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 // sach¹⁹⁵.

Di sicuro effetto farsesco è la scenetta, piuttosto crudele, delle goffaggini di un tipo malaticcio, umiliato nella sua virilità dalla donna più brava:

Daer quam Jueriaen mit sen siecke lijf op het ijs,
 Die arme breke-bien, die reet met Lange Lijs,
 Sy ree harder dan hy, hy liet hum moytjes slepen,
 En schranckelde so voort: och! hy hadt sulcke grepen!
 Hy hompelden, hy sprongh, en maakten niet vuel vaarts,
 De luy sagen een jeucht in Juere Jannen naarts¹⁹⁶.

Le coppie dei pattinatori appaiono in maggioranza mal assortite quanto a età: c'è il suocero che pattina con la nuora e la nipote che va col nonno¹⁹⁷; c'è infine un brav'uomo che si sforza a spingere una slitta carica della nonna, della moglie, dei figli e della madrina¹⁹⁸. Tutto il teatro del pattinaggio appare così una vetrina delle miserie umane e delle ridicolaggini della gente semplice.

Dobbiamo presumere che Bredero abbia offerto questi quadretti piuttosto impietosi soltanto per il gusto della farsa o c'è in essi qualche senso nascosto? Tutto il pattinaggio appare agli occhi di Lambert una grande follia di gente inge-

¹⁹⁵ *Op. cit.*, vv. 2898-2902. «Quanto era indaffarata Nies Kaecks che pattinava ostentatamente col cognato! / Quel Harmen l'Arrogante che fa tanto il fanfarone, / Restò attaccato nel pattino di lei, cosicché il sempliciotto cadde, / Facendo un brutto tonfo, e lei, / O non mi far ridere, cadde sul naso, scoprendosi il sedere».

¹⁹⁶ *Op. cit.*, vv. 2903-2908. «Jueriaan venne sul ghiaccio col corpo malato, / Quel povero rompi-gambe pattinava con Lisa l'Alta. / Lei correva più veloce di lui, lui si faceva trascinare, / Avanzando barcolloni, ahi, faceva certe mosse! / Zoppicava, saltava e non prendeva velocità, / Ma la gente si divertiva un mondo vedendo il suo sedere».

¹⁹⁷ *Op. cit.*, vv. 2933-2934.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, vv. 2935-2936.

nua che, invece di esibirsi con tanta ostentazione maldestra, farebbe meglio di utilizzare il tempo in modo più proficuo. Il monologo, che si articola in tre parti, è tenuto insieme dalla lezione contenuta nell'ultima parte. La descrizione del pattinaggio, infatti, è seguita da alcune considerazioni sui modi più economici di curare il proprio giardino e termina in una serie di riflessioni sull'importanza e la gestione del denaro, suffragate da esempi di affari vantaggiosi. La saggezza di tutto ciò è assai banale, facendo di Lambert il bersaglio facile di una satira implicita e il prototipo del vecchio mondo da superare. Anche nel suo unico divertimento, il giardinaggio, Lambert non riesce a lasciarsi andare ed è frenato dalla fissazione del risparmio. Perciò preferisce piantare nel suo giardino dei bulbi di pochi soldi anziché varietà e abbellimenti più preziosi:

Ick ben so mal niet as de luy, die vuer wat Tulpen,
 Vuer Keyzers króonen, vuer Hoorentjes, en vuer Schulpen,
 En sulck luermarcktery dat nieuwers toe en dient
 Vuel gelts sel geven¹⁹⁹.

4.5. *Un intreccio carnevalesco?*

Se Bredero è rimasto fedele ai dati essenziali dell'intreccio dell'*Eunuchus*, ne ha amplificato in senso farsesco l'episodio centrale, la seduzione di Katryntje da parte di Writ-

¹⁹⁹ *Op. cit.*, vv. 2959-2962. «Non sono così stupido come quelli che per pochi tulipani, / Per giaggiuoli di Persia, per buccini e per conchiglie, / E altra robaccia che non serve a niente / Son disposti a spendere molti soldi». La polemica contro i fiori esotici, come il giaggiuolo e il tulipano, importato in Olanda dalla Turchia sin dalla missione del diplomatico Ghislain van Busbecq (1522-1592) fra il 1560 e il 1562, si ritrova anche in H.L. SPIEGEL, *Hertspieghel* (ed. P. Vlaming, Amsterdam, 1764, p. 68, IV, vv. 19-22): «Maakt vreemdheid goed of schoon? / Wat haalt by reukrijk lelie hun stink keizerskroon? / Dees koopt men graag om 't geen zijn heer een jaar kan voeden, / Die krijgt men licht te geef» (È l'origine straniera che rende belli o brutti? / Forse il fetido giaggiuolo può reggere il profumato giglio? / Quello si compra ad un prezzo sufficiente a mantenere un signore per un anno, questo si può aver regalato senza difficoltà). Vedasi anche A.H. HUSSSEN, *Het leven van Ogier Ghislain de Busbecq*, Leiden, 1949, pp. 50 e 287-288.

sart. Secondo la versione che ne fornisce la serva Angeniet a Ritsart²⁰⁰, si sarebbe trattato di un caso brutale di stupro vero e proprio. Anche l'amico Reynier da parte sua aveva contribuito a presentare di Writsart un'immagine più sfavorevole rispetto alla versione latina, suggerendo persino che questi avesse contratto una malattia venerea²⁰¹. Questi tratti di chiara derivazione farsesca accentuano l'immagine della follia carnevalesca del buffone Writsart. Un elemento importante della decisione di Writsart di sedurre la ragazza di cui si è innamorato è la notizia che lei non è che una serva²⁰². Nasce così l'idea di un'avventura facile nel clima di tolleranza creato dalla festa dell'Epifania²⁰³, motivo che poi sarebbe stato elaborato in modo psicologicamente più plausibile da Hooft nel *Warenar*²⁰⁴.

Il giudizio morale del carattere e del comportamento di Writsart, a mio avviso, deve tener conto dei pregiudizi sociali dell'epoca e del contesto carnevalesco in cui avviene la seduzione. Questa, infatti, non è considerata un fatto gravissimo dal padre, che è ben disposto a trovare una soluzione socialmente accettabile²⁰⁵. Quel che importa nel quadro comico dell'opera è che la follia di Writsart risulti curabile; e sotto questo profilo il giovane si mostra ragionevole, rispondendo positivamente all'appello morale rivoltogli da Moyaal:

Want dese schendery, en boose Vrouwe-kracht,
Sal seer ontsuyveren de eer van u gheslacht;
Met lachter en met smaat: oock sullen alle Vromen
U schuwen als de pest, en nimmer met u komen
In handeligh te treen: waarlijck het is een dingh
Dat gants niet voeghlijck is voor sulcken Jongelingh,
Ghelijck ghy wesen wilt²⁰⁶.

²⁰⁰ Ved. sopra p. 69.

²⁰¹ *Moortje*, v. 1524.

²⁰² *Op. cit.*, vv. 1044-1059.

²⁰³ *Op. cit.*, vv. 1083-1118.

²⁰⁴ M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Moraal en karakter*, p. 233 e J.H. METER, *Le matrici del Warenar*, pp. 501-502.

²⁰⁵ *Moortje*, vv. 3031-3034.

²⁰⁶ *Op. cit.*, vv. 2493-2499. «Perché questo disonore e brutto stupro / Macchierà l'onore della Sua famiglia / Con vergogna e diffamazione; e tutta

Egli stesso offre spontaneamente e di buon grado la riparazione del male fatto, dichiarandosi non solo disposto a sposare Katryntje ma esprimendo anche un senso di profonda delusione se ella gli venisse negata:

En weygert ghy myn dit so sterf ick van rouw²⁰⁷.

L'ostacolo esteriore alle giuste nozze, rappresentato dalla disparità di condizione sociale tra i due giovani, viene facilmente eliminato dalla sorte che rivela, col riconoscimento da parte del fratello Frederyck, che la ragazza è di condizione borghese. Questa circostanza, infatti, rende possibile il consenso del padre alle nozze, con grande gioia di Writsart.

Questa soluzione 'maschilista' dell'intreccio lascia naturalmente insoddisfatta la sensibilità moderna; ma aveva una importanza minore nell'ambito della società patriarcale e classista per la quale scrissero Terenzio, ed anche Bredero.

Abbiamo constatato l'importanza del motivo carnevalesco per la collocazione ambientale dell'intreccio e per la caratterizzazione farsesca di alcuni atteggiamenti dei protagonisti; ma è possibile estenderne l'importanza anche all'intreccio stesso? Mi sembra che sia importante a questo proposito sottolineare l'analogia tra l'andamento e il significato dell'intreccio e il senso positivo attribuito al Carnevale dai suoi difensori.

È stato osservato che la morale dei due intrecci lascia molto a desiderare, perché non corrisponderebbe all'etica umanistica e cristiana e sarebbe in contrasto con alcune moralizzazioni inserite nell'opera²⁰⁸. Dobbiamo ammettere che il carattere opportunistico dell'esito dell'intreccio sia sfuggito a Bredero o piuttosto che egli abbia ravvisato in esso una soluzione accettabile per il suo pubblico?

la gente per bene / La schiverà come la peste, evitando di entrare in contatto / Con Lei. Veramente è una cosa / Del tutto sconveniente per un giovane della condizione / Cui Lei vuole appartenere».

²⁰⁷ *Op. cit.*, v. 2544. «E se voi me la negate, morirò di dolore».

²⁰⁸ M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Moraal en karakter*, p. 225.

La chiave interpretativa mi sembra contenuta in una rassegna retrospettiva che Writstart offre della sua vicenda nel V atto, attribuendo con gratitudine alla Fortuna la positiva conclusione dell'azione:

Wie sal ick meerder loven
De ghene die myn gaf dese geswinde raat:
Oft myn selfs? die daar dorst bestaan alsulcken daat:
Of sal ick die fortuyn, voor 't aldergrootste prijsen,
Die my op eenen dach so veel goets gaet bewijsen?
Want sy heeft dit bestiert, dat myn broeder so graach
De Moorin schencken souw an zyn Boeltje van daach:
En dat my 't Meysje is gegeven te bewaeren,
Als MOYAAL gingh te gast, ten Noen-mael tot haeren
Pol, den Hopman ROEMER, die de waerschap had bereydt:
En siet door haar vertreck kreegh ick gheleghenthey
Om myn lust te voldoen: o wonderlijcke saken!
Dat daar myn Vader quam om 't Houwelijck te maken²⁰⁹.

Anche Katryntje, nel II atto, attribuisce alla Fortuna la causa di tutte le sue peripezie:

die veranderingh van myn rampsalich leven,
Door 't drayen des Fortuyns haar suyssebollend wiel
Dat nimmer is vermoeyt, noch nimmer op en hiel²¹⁰.

La ricorrenza del motivo della Fortuna nella cultura rinascimentale esprime la crisi dei valori metafisici medie-

²⁰⁹ *Op. cit.*, vv. 3161-3172. «Chi loderò di più? / Colui che mi diede questo consiglio accorto, / O me stesso, che osai intraprendere tale azione? / O darò le lodi maggiori alla Fortuna, / Che in una giornata mi ha fatto tanti favori? / Perché lei ha fatto sì che mio fratello fosse così pronto / Ad offrire oggi la moretta alla sua amante, / E che la ragazza fosse affidata a me, / Quando Moyaal andò al pranzo / Che il capitano Roemert, suo amante, le aveva preparato. / E, guardate, a causa della sua assenza, io ebbi l'occasione / Di soddisfare il mio desiderio: o meraviglia! / Che venisse poi mio padre ad acconsentire alle nozze».

²¹⁰ *Op. cit.*, vv. 536-538. «Quel cambiamento della mia vita disastrosa, / Causato dal girare vertiginoso della ruota della Fortuna, / Che mai si stanca e mai si è fermata».

vali e la loro sostituzione con valori nuovi, in parte ispirati all'eredità classica. Il regno della Fortuna che, secondo la filosofia umanistica del Rinascimento, si sarebbe sostituito a quello della Provvidenza dopo il tramonto dell'età dell'oro²¹¹, è quello dell'incertezza in cui tutto può accadere, Gli ignoranti ed i folli si lasciano andare ai suoi capricci, mentre i saggi, nel turbinio degli eventi, cercano di raggiungere, attraverso l'impiego della ragione, una stabilità interiore per contrastare il suo imperio²¹². La gente assennata riesce a distinguere tra il regno della Fortuna e quello della ragione, e a trarre dal concetto di Fortuna insegnamenti morali utili; come Koenraat che mette in guardia il parassita Kackerlack dalla sua folle superbia ricordandogli che ogni sorte umana, anche la più prospera, è esposta ai colpi della Fortuna:

Daar is een seeker Radt dat aller wegghen drayt
Dat schielijck werpt om hóogh, die gantschlijck t'onder leyt,
En 't smackt hem licht om laach die op haar macht hier trótsse:
So salt oock gaan met u! o ghy doortrapte en schótsse
Panlicker als ghy zijt!²¹³

La «provvidenza comica» della Fortuna, lodata da Writstart, non si può identificare con una provvidenza morale di tipo cristiano. È una specie di provvidenza laica che mette un po' di ordine nell'anarchia degli istinti, permettendo che la vita sociale si svolga secondo determinate leggi, mentre concede all'individuo la realizzazione dei suoi bisogni vitali elementari.

Sul tronco della filosofia laica della Fortuna, con la sua tensione tra il razionale e l'irrazionale, s'innesta facilmente

²¹¹ J.H. METER, *The Literary Theories of Daniel Heinsius*. A study of the development and background of his views on literary theory and criticism during the period from 1602 to 1612, Assen, 1984, pp. 65-66, 70-74.

²¹² R. WITTKOWER, *Chance, Time and Virtue*, in «Journal of the Warburg Institute», I, London, 1937-38, pp. 313-321.

²¹³ Moortje, vv. 834-836, «C'è una certa ruota che sempre gira / Che improvvisamente spinge in alto chi giace in basso / E facilmente precipita in basso chi qui si vanta del proprio potere: / Andrà così anche a voi, o parassita scaltro e folle».

la teoria morale sul Carnevale, sviluppata sin dalla fine del Cinquecento dai suoi difensori. Alcuni di essi, come Gresemundus (1495) e Claude de Rubys, riconoscono nelle follie di questa festa una funzione di valvola che equilibri la vita sociale offrendo uno sfogo alle forze vitali represses dall'ordine sociale e dalla vita di lavoro. Come il corpo ha bisogno di riposo durante la notte dopo le fatiche della giornata, così anche la città ha bisogno della festa per ricompensare la fatica della vita normale²¹⁴. Il Carnevale in quest'ottica viene visto come un'utile canalizzazione degli istinti ribelli che, proprio perché si possono sfogare temporaneamente, sarebbero alla fine riconducibili ad un ordine sociale permanente.

L'intreccio dell'*Eunuchus*, in cui l'impulso erotico, dopo essere stato soddisfatto, è suscettibile di una disciplina durevole attraverso un processo di rinsavimento, mostra una chiara analogia con tale concezione rinascimentale del Carnevale. Bredero può aver intuito tale analogia e averlo ulteriormente sviluppato, collocando l'intreccio in un ambiente carnevalesco olandese e premiando i folli carnevaleschi correggibili come Ritsart e Writstart e consegnando il folle impenitente alle risate del pubblico.

L'impostazione carnevalesca dell'intreccio del *Moortje* ebbe un'influenza positiva nel dibattito sulla commedia in atto ad Amsterdam. Il compagno d'arte Pieter Cornelisz. Hooft, infatti, fece tesoro della trovata di Bredero, svolgendo il motivo carnevalesco, con maggiore evidenza psicologica, nella commedia *Warenar*. Egli dovette affrontare un caso di violenza sessuale analogo a quello del *Moortje*, ma il misfatto compiuto dal seduttore nel *Warenar* appare meno grave di quello di Writstart a causa del compiacimento più evidente della 'vittima'²¹⁵. Occorreva comunque anche per questo caso meno grave una giustificazione plausibile. Se Writstart si era difeso appellandosi ad esempi mitologici, Hooft scelse per il suo Ritsart una linea di difesa più abile, elaborando

²¹⁴ PLEIJ, *Het gilde van de Blauwe Schuit*, p. 52.

²¹⁵ M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Moraal en karakter*, p. 234.

un cenno dell'*Aulularia*, di cui il *Warenar* è un adattamento. Nella commedia latina il seduttore compie la sua impresa in stato di ubriachezza²¹⁶. Nell'intento di emulare Bredero nella tecnica retorica dell'amplificazione, Hooft inserì nella sua commedia una digressione la cui materia era stata attinta al monologo di Reynier sulla festa dell'Epifania del III atto del *Moortje* e al successivo dialogo tra questo e Writstart²¹⁷.

Come Reynier s'immagina che Writstart, spinto dal clima carnevalesco dell'Epifania, si sia abbandonato a qualche nuova impresa erotica e riceve poi la confessione di Writstart, così Ritsart racconta, in *Warenar* IV,3, alla madre Geertruy di aver commesso la seduzione di Klaertje in occasione di una festa sotto l'influsso del vino. Il motivo della festa è comune alle digressioni di Bredero e Hooft, ma quest'ultimo, per evitare un plagio troppo evidente, modificò nel racconto di Ritsart la festa dell'Epifania in una festa nuziale. Del rituale carnevalesco, però, conservò il travestimento. Infatti, al pari di Writstart nel *Moortje*, così si traveste anche Ritsart nel *Warenar* e, se non si traveste da negretta, almeno si ubriaca in una locanda dal nome Testa del Moro:

Grietje Gosses was de Bruydt daar zou ick veur mom gaen:
'k Had een Poolsche rock aen, een booch, en een koocker vol schuts,
Een sabel op zy, een Haneveer op myn muts:
't Lang hayr boven 't samen gebonden, of ick het op soud'wennen,
Al hadd'ic de grijns aen myn riem, de droes mochtme niet kennen.
Dus quam ic met myn kammeraets uyt de kroech die 't moerjaens
hooft hiet;
En terwyl datwe ons daer t'samen hadden ghekleet
Wasser een weldige dronck omgegaen, 't quammer op geen kroes aen.
Somma, leeck ick van buyten wilt, ick was van binnen noch wilder
snoeshaen²¹⁸.

²¹⁶ PLAUT., *Aulul.*, v. 689.

²¹⁷ J.H. METER, *Le matrici del Warenar*, pp. 486, 490-491 e 501-502.

²¹⁸ P.C. HOOFT, *Warenar*, ed. A. Keersmaekers, Antwerpen, 1976, vv. 950-958. «Grietje Gosses era la sposa, e da lei sarei andato mascherato per interpretare un ruolo. / Indossavo un cappotto polacco e portavo un arco, un astuccio pieno di frecce, / Una sciabola al fianco e una piuma di gallo sul berretto; / I capelli lunghi legati all'insù, come se avessi voluto fare un'acconciatura. / Anche se portavo la maschera alla cintura, il diavolo non

Anche nella sua apparente modificazione, il motivo carnevalesco conserva nel *Warenar* il suo significato, non solo sul piano esteriore ma anche nella sua funzione di valvola psicologica e sociale.

La follia di Ritsart, infatti, come quella di Writstert nel *Moortje*, non è che episodica, necessaria come momento liberatorio dell'istinto, ma destinata ad essere seguita dal rinsavimento del folle e dalla correzione sociale del matrimonio riparatore, offerta qui, come nel *Moortje*, spontaneamente dal protagonista²¹⁹. Rispetto al *Moortje*, tuttavia, il motivo carnevalesco occupa nel *Warenar* uno spazio minore, non solo perché riguarda uno solo dei protagonisti ma anche per il carattere meno farsesco, più psicologico e morale di questa commedia.

5. GLI ULTIMI DRAMMI COMICI

L'ultima commedia di Bredero, *Spaanschen Brabander*²²⁰, svolge con ampiezza il tema della follia vanitosa di un bancarottiere di Anversa, approdato profugo ad Amsterdam, che cerca di imporsi agli olandesi dai costumi più semplici coi suoi modi signorili. Quest'opera dall'intreccio tenue ha un carattere più satirico degli altri drammi comici di Bredero.

La follia è interpretata in senso unico come difetto morale incorreggibile. Manca perciò al dramma la catarsi comica e il lieto fine. Nell'emulazione con Hooft, Bredero cercò di realizzare un tipo di commedia per lui nuovo, non

mi avrebbe riconosciuto. / Così uscii con i compagni dalla locanda che si chiama 'Testa di Moro'. / E mentre noi là ci travestivamo tutti insieme, c'era stata una buona bevuta; non badavamo ad un bicchiere in più o in meno. / Insomma, se dal di fuori avevo un aspetto selvaggio, dentro lo ero ancora di più».

²¹⁹ *Warenar*, v. 989.

²²⁰ G.A. BREDERO, *Spaanschen Brabander*, ed. C.F.P. Stutterheim, Culemborg, 1974.

tanto incentrato su elementi farseschi ma sullo studio di un carattere comico. Come Hooft aveva rappresentato in chiave comica il vizio dell'avarizia nel *Warenar* senza concedere troppo all'effetto farsesco, così Bredero, nello *Spaanschen Brabander*, si concentrò sulla rappresentazione della vanità e della superbia, collocando la satira del vizio individuale nel quadro variopinto della malattia di una città²²¹.

I motivi carnevaleschi del ribaltamento temporaneo dell'ordine sociale, dello smascheramento farsesco del mondo vecchio e l'utopia di un ordine ringiovanito alla fine della breve carriera teatrale di Bredero perdono la loro specificità e si risolvono in una più generica satira dei costumi.

Tale linea evolutiva dalla farsa alla commedia morale e alla critica sociale si conferma nel suo ultimo dramma comico, *Schynheylich*, adattamento de *Lo Ipocrito* di Pietro Aretino, satira della mentalità clericale, eseguito in collaborazione con Hooft²²².

Questi ultimi due drammi comici di Bredero vanno letti contestualmente come prese di posizione nei confronti dell'evoluzione sociale ad Amsterdam, caratterizzata dalla progressiva scomparsa della *oprechte slechtheyt* (semplicità onesta)²²³ della società corporativa tardomedievale in seguito all'affermarsi di un capitalismo spietato e di una religiosità dogmatica e fredda.

Conclusioni

La presenza dei motivi carnevaleschi nelle opere comiche di Bredero può essere interpretata come espressione dell'intenzione di conservare, nella costruzione del nuovo dramma comico olandese, elementi sostanziali della tradi-

²²¹ H. DAVID BRUMBLE III, *G.A. Bredero's Spaanschen Brabander*, in «Spektator» 5 (1975-1976), pp. 660-667.

²²² G.A. BREDERO, *Schyn-heylich*, ed. E.K. Grootes, 's Gravenhage, 1979; E.K. GROOTES, *Dramatische structuur in tweevoud. Een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's Hipocrito en Hooft's Schijnheilig*, Culemborg, 1973.

²²³ *Spaanschen Brabander*, p. 150 (Inhoudt van 't Spel).

zione comica medievale, approfonditi e raffinati alla luce delle nuove esperienze umanistico-rinascimentali. Questo tipo di dramma ebbe breve vita a causa dell'irrigidirsi del clima politico olandese dopo il 1617²²⁴, che determinò il passaggio ad una comicità più satirica, più aperta agli apporti della commedia di carattere, proposta da Hooft.

Nel nuovo modello di società che i calvinisti, dai costumi più rigidi, cercarono di imporre, i margini della cultura del gioco, cari a Bredero, si fecero più ristretti.

Su questo sfondo gli ultimi appelli di Bredero in difesa delle feste popolari, conservati in una serie di *grillen* (grilli)²²⁵, hanno il tono dell'ultimo canto del cigno. Commentando, nel novembre 1617, in quest'opera minore, i mesi dell'anno, il grande comico olandese rievoca con nostalgia il rituale del re che beve con l'allegro e disinvolto cambio dei ruoli sociali:

Speulje Keuninghje myn Lief?
Trackt veur myn oock een Lotje,
Is Krelis Keuningh insen Brief
Wat schaat dat, men lacht om 't sotje²²⁶.

JAN HENDRIK METER

²²⁴ CHARLES WILSON, *La Repubblica Olandese*, Milano, 1968, p. 48: «Per tutto il secolo, nella nuova Repubblica, la politica si fece fra i due partiti che rappresentavano, rispettivamente, i mercanti-reggenti (partito degli Stati o fazione Loevestein) e i principali sostenitori, di fede calvinista, della casa d'Orange. Il processo e la decapitazione di Oldenbarneveldt, nel 1619, posero fine al predominio dei reggenti; fino al 1650 il potere restò nelle mani degli Stadholder».

²²⁵ Per questo genere comico-satirico minore ved. H. VAN GORP, *Lexicon van literaire termen*, Leuven, 1986, p. 171, e L. HARTMANN, «Capriccio». Bild und Begriff, Nürnberg, 1973.

²²⁶ G.A. BREDERO, *Verspreid Werk*, p. 160. «Fai il gioco del reuccio, mio caro? / Tira a sorte anche per me, / Se Krelis è re nella sua illusione, / Che importa: ridiamo del piccolo folle».

FEDE E RAGIONE NEI POEMI DIDASCALICI DI JOOST VAN DEN VONDEL

Vondel è conosciuto soprattutto per le sue opere poetiche e teatrali¹ e, in generale, la critica letteraria che si sofferma sulle sue opere trascura il fatto che egli abbia scritto anche poemi didascalici di carattere teologico con i quali si inserisce con viva partecipazione nel dibattito teologico dei suoi giorni. In questi poemi Vondel si profila esplicitamente quale autore cattolico e mostra sia una particolare spinta apologetica che una notevole erudizione teologica e filoso-

¹ Per le opere teatrali si vedano W.A.P. SMIT e P. BRACHIN, *Vondel* (1587-1679). Contribution à l'histoire de la tragédie au XVII^e siècle (Paris, 1964) e J.H. METER, *Strutture ed interpretazioni delle tragedie di Joost van den Vondel*, in «Annali» (Sezione Germanica), Istituto Universitario Orientale, 12 (1969), pp. 67-148. Per le opere di Vondel è stata usata la seguente edizione: *De Werken van Vondel*, Volledige en geïllustreerde Tekstuitgave in tien deelen bewerkt onder leiding van Dr. J.F.M. Sterck, Dr. H.W.E. Moller, Prof. Dr. C.G.N. De Vooys en C.R. De Klerk, met medewerking van Dr. C.G. Van de Graft, Drs. L.C. Michels, Dr. B.H. Molkenboer, Prof. Dr. J. Prinsen, L. Simons en Dr. A.A. Verdenius (Amsterdam, 1927-1937), voll. 10. Le traduzioni delle citazioni sono dell'autore.

In origine Vondel era un membro della comunità mennonica di Amsterdam. Sin dalla pubblicazione del dramma *Gijsbrecht van Aemstel* (1637) si profila un avvicinamento alla chiesa cattolica che nella Repubblica delle Sette Provincie era tollerata ma non riconosciuta ufficialmente dalle autorità. La data precisa della sua conversione al cattolicesimo è incerta e questa fu comunque il risultato di un processo alquanto lungo e sofferto. B.H. MOLKENBOER, *De groote stap van 1639*, in «Vondelkroniek», 10 (1939), pp. 125-164, ritiene che la data sia stata il 1639; J.F.M. STERCK, *Het leven van Vondel IV*, in *De Werken van Vondel*, vol. IV, p. 9, indica, invece, il 1641; così anche J.H. METER, *o.c.*, p. 111 e J. NOË, *De religieuze bezieling van Vondels werk* (Tiel, 1951), cap. IV.

fica. Un dato, quest'ultimo, che spiega perché la critica letteraria abbia evitato di addentrarsi in un'analisi di queste opere: i suoi poemi didascalici infatti non risultano comprensibili se non alla luce anche della teologia scolastica del medioevo e del quindicesimo e sedicesimo secolo.

Vondel come autore teologico è stato 'riscoperto' nei Paesi Bassi soltanto dagli esponenti dell'emancipazione cattolica che nacque a metà del secolo scorso. Ed è in qualche modo proprio la dinamica e lo sviluppo di questo movimento sociale, culturale e politico a circoscrivere l'epoca e il modo in cui Vondel 'teologo' venne letto ed interpretato. Gli studi sui poemi teologici di Vondel iniziano ad apparire sin dalla fine del secolo scorso; man mano l'interesse per essi si accresce, per raggiungere l'apice negli anni in cui appare la *Von- delkroniek* (1930-1940), una rivista legata alla roccaforte dell'intelligentia cattolica olandese, l'Università di Nimega. Sono in questo periodo esclusivamente autori cattolici che pubblicano studi su Vondel 'teologo': di solito sacerdoti, come Salsman, De Valk, Molkenboer², o anche cattolici militanti, quali Brom e Axters³.

Questi autori rivendicano in Vondel il poeta cattolico non mancando di sottolineare che si tratta di uno dei più grandi, per non dire del più grande poeta olandese. La loro presa di posizione è dal punto di vista ideologico esplicitamente parziale: e se ne vantano. È quindi inevitabile che i loro studi, pur con meriti inconfutabili, risentano dei limiti stessi derivanti da quest'impostazione. I meriti dei loro lavori stanno principalmente nella ricerca dettagliata delle fonti del pensiero di Vondel, ma l'analisi spesso non va oltre. Va poi notato nello specifico, che lo sfondo ideologico di questi autori influenza e determina decisamente l'impostazione delle analisi e la loro interpretazione; vale a dire, la presa di posizione rigidamente cattolica ostacola la possibilità di

² Sui loro studi mi soffermerò in seguito.

³ Si vedano: G. BROM, *Vondels bekering* (Amsterdam, 1905) en *Vondels geloof* (Amsterdam-Mechelen, 1935); S. AXTERS, *Scholastiek lexicon* (Antwerpen, 1937), pp. 100-109.

un'analisi critica e spassionata del valore e dei limiti nel pensiero dottrinale di Vondel.

Dopo la seconda guerra mondiale l'interesse per i poemi didascalici di Vondel sembra praticamente esaurito. La bibliografia relativa si restringe pressoché ai soli studi di Padre Maximilianus⁴ e ad alcuni articoli di Lieven Rens⁵, ambedue — è persino superfluo ripeterlo — di estrazione cattolica. Laddove sia un 'laico sperduto' a tentare un'analisi degli aspetti dottrinali dell'opera vondeliana, i risultati di solito risentono di gravi carenze al livello teologico e filosofico⁶. Ci sembra allora doveroso impegnarsi a dare un contributo per tentare di rintracciare, attraverso un'analisi critica e storica, la struttura del pensiero teologico di Vondel nei poemi didascalici, avanzando, in particolare, una ricerca sul rapporto tra fede e ragione nella sua opera. Ciò significa che dedicheremo una speciale attenzione alla teologia naturale di Vondel poiché è in essa, dato lo sfondo cattolico del suo pensiero, che viene formulata necessariamente la natura di questo rapporto, ed è egualmente in essa che si articolano tradizionalmente le decisioni centrali riguardo alla natura, alla struttura e ai margini della conoscenza teologica.

Per poter determinare con precisione il rapporto tra fede e ragione in Vondel sarà indispensabile considerarlo ed interpretarlo in una prospettiva storica. Il pensiero vondeliano diventa comprensibile soltanto alla luce delle sue fonti — la scolastica medievale e quella tarda di Gesuiti come Suarez — e a partire dal clima spirituale in cui vive ed opera. Nella Repubblica delle Sette Provincie questo clima spirituale era

⁴ Ora raccolti in PATER MAXIMILIANUS, *Vondelstudies* (Terheijden, 1968).

⁵ L. RENS, *Het Priester-koningconflict in Vondels drama* (Hasselt, 1965); *Licht en donker in Vondels beeldspraak*, in «Wetenschappelijke tijdingen», 24 (1964-65) 3, pp. 147-154; *Vondel en de klassieke mythologie*, in «Hermeneus», 51 (1979), pp. 321-329; *Vondels theologische leerdichten. Wat heeft Vondel nog te bieden aan de mens van vandaag?*, in «Internationale Katholieke Informatie», 13 (1979) 3, pp. 47-52.

⁶ Ad esempio: P. KING, «Vondels *Lucifer*. Een mislukt theologisch toneelstuk», in *Visies op Vondel na 300 jaar* (Den Haag, 1977), pp. 218-235. Cf. anche nota 95.

principalmente dominato e determinato dal contrasto fra l'ortodossia calvinista e le altre comunità religiose (quali ad esempio quelle dei mennoniti, degli arminiani, di gruppi di libertini come i collegianti) e la chiesa cattolica, costretta alla clandestinità per poter praticare i suoi riti. Questo contrasto, però, fu meno radicale di quanto ci appaia dal tono dei dibattiti e delle dispute teologiche di quei tempi. Un autore quale Suarez non era solo un'autorità tra i cattolici, ma veniva anche letto, studiato e assimilato con la stessa intensità nei bastioni protestanti della Germania e dei Paesi Bassi. E dopo la rottura iniziale — che tuttavia non era totale — di Lutero e Calvino con la teologia naturale scolastica, nel corso del Seicento gli schemi aristotelici medievali ritornano a penetrare nello schema e nella struttura della dogmatica dei 'padri riformati'.

I poemi didascalici di Vondel, dunque, vanno compresi a partire dal contesto storico nel quale nascono. Ciò ci induce ad esaminare un altro dato essenziale della loro impostazione metodologica: l'intenzione prettamente apologetica con cui Vondel scrive e pubblica i suoi poemi teologici. Con queste opere Vondel si prefiggeva uno scopo ben preciso: convincere l'uomo letterato e colto della Repubblica protestante della verità incontestabile delle dottrine cattoliche. Ciò non implica, tuttavia, che per poter capire Vondel si debba necessariamente concordare con il suo scopo — come suggeriscono quasi tutti gli autori cattolici degli anni '30 — né, all'inverso, che si debba condannare il suo cattolicesimo o tentare di comprenderlo in un quadro interpretativo estraneo alla sua opera. L'intenzione apologetica distingue i poemi didascalici dai poemi satireggianti che Vondel pubblicava negli anni '20 e '30 e che erano diretti più ad attaccare l'avversario che non a persuaderlo⁷. Lo scopo finale di Von-

⁷ A questo proposito possono essere segnalati due dei più famosi poemi satirici: *Antidotum*, in *Werken*, vol. II, pp. 808-812, diretto contro l'ala sinistra della Riforma e *Decretum Horribile*, in *Werken*, vol. III, pp. 346-351, contro la dottrina calvinista della predestinazione. Su questi poemi si vedano: J.F.M. STERCK, *Het leven van Vondel II*, in *Werken*, vol. II, p. 11 e seg. e G. BROM, *Vondels geloof*, p. 59 e seg.

del è la pace religiosa che egli intende realizzare comunque sotto le ali della chiesa madre. Se la moralità di Roma poteva essere stata macchiata in alcuni periodi storici, la dottrina, tuttavia, a suo avviso, non lo era mai stata, né lo potrebbe mai essere; dato, questo, che contrasta fortemente con la conflittualità continua che caratterizza le chiese protestanti⁸. Vondel vuole essere il poeta del cattolicesimo⁹, e vede un modo solo di realizzare questa vocazione: convertire chi è nell'errore¹⁰.

L'intenzione apologetica ha conseguenze inevitabili per l'impostazione dei poemi didascalici vondeliani. La lotta contro gli avversari e la confutazione delle loro teorie determinano infatti la struttura e la portata del suo pensiero. Non è quindi un caso che Vondel in *Altaergeheimenissen* (che è uno scritto diretto contro la dottrina calvinista dell'ultima cena), si voglia appellare esclusivamente alla massima della

⁸ Si veda *Grotius Testament of Hooftpunten Getrocken Wt zijn jongste antwoord aen D. Rivet*, in *Werken*, vol. IV, pp. 623-632. Per un primo orientamento sul rapporto tra Grozio e Vondel si vedano: J.F.M. STERCK, *Leven van Vondel III*, in *Werken*, vol. III, p. 19 e seg. e *idem IV*, vol. IV, p. 5 e seg.; G. BROM, *Vondels geloof*, p. 126 e seg.; H. BEKKER, *The Religio-philosophical Orientations of Vondel's 'Lucifer', Milton's 'Paradise Lost' and Grotius' 'Adamus exul'*, in «Neophilologus», 44 (1960), pp. 234-244. Lo stesso Brom, o.c., p. 384, fa notare una certa somiglianza tra Grozio, *Bewijs van den waren Godsdienst* (1622) e *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst* di Vondel, ma osserva giustamente che Vondel non segue lo scritto di Grozio come se fosse un modello. L'opera di Grozio era in effetti destinata ad un pubblico di marinai che andavano in paesi stranieri fuori dall'Europa cristiana e che secondo Grozio avrebbero avuto bisogno di un aiuto spirituale per poter affrontare il dibattito con le altre religioni. *Bespiegelingen*, invece, era destinata esclusivamente ad un pubblico dotto.

⁹ *Altaergeheimenissen*, a cura di B.H. MOLKENBOER, in *Werken*, vol. IV, pp. 641-826, a p. 647 e seg.; l'opera fu pubblicata nel 1645.

¹⁰ *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, a cura di B.H. MOLKENBOER, in *Werken*, vol. IX, pp. 405-653 (pubblicato nel 1662), a p. 411, vs. 109-112: «Ick wensche dan hierom met mijne penne en inten / In 't bladt van 't leerzaem hart der doolenden te printen / Een heilzaem schrift, waerin de twijflaer Godt magh zien, / Op dat hy Godt bekenne, en vreeze, en eere, en dien':» (Per ciò desidero, / Di imprimere con la mia penna e l'inchiostro sul foglio del cuore degli erranti / Una scrittura salutare, nella quale il dubitatore possa vedere Dio / Affinché confessi, e tema, e onori, e serva Dio.).

sola fide¹¹. Nelle *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, invece, dove si combattono gli «ongodisten, verlochenaers der Godtheit of goddelijcke voorzienigheit» (atei, quelli che rinnegano la divinità o la provvidenza divina), Vondel sceglie un altro principio di argomentazione e di dimostrazione, cioè «natuur en reden» (la natura e la ragione)¹². L'intento di Vondel è quindi quello di combattere l'avversario sul proprio terreno.

Questa ricerca sarà sviluppata in quattro paragrafi. Nel primo sarà dedicata attenzione allo sfondo storico-dottrinale

¹¹ *Altaerg.*, I. 1373, p. 699: «Wie niet gelooft kan 't wonderwoort niet vatten:» (Chi non crede, non può comprendere la parola miracolosa); *idem*, I. 1351, p. 699: «Hier wort Vernuft de dienstmaeght van 't Geloof.» (Qui la Ragione diventa l'ancella della Fede.)

¹² Cf. *Bespiegelingen*, pp. 401-413. B.H. Molkenboer, in una nota dedicata al titolo, in *Werken*, vol. IX, p. 407, osserva che Vondel si dirige rispettivamente contro gli atei che negano l'esistenza di Dio e contro i deisti che respingono la provvidenza. J. VANDERVELDEN, *Vondels pleitrede voor God* (Amsterdam, s.a. [1950]), cap. 10, osserva giustamente che nel Seicento non si può ancora distinguere in modo netto tra atei e deisti, per il semplice motivo che il concetto di ateo («ongodist») aveva allora un significato molto vasto e vago nello stesso tempo. Si veda infatti la difesa di SPINOZA in *Epistola* 43, *Opera* I-IV, ed. C. Gebhardt (Heidelberg, 1925), vol. IV, p. 219: «Solent enim Athei honores, & divitias supra modum quaerere, quas ego semper contempni, ut omnes, qui me nôrunt, sciunt.» A proposito di Spinoza alcuni studiosi cattolici hanno sempre ritenuto che Vondel in questo scritto abbia voluto confutare Spinoza, e non l'ateismo 'classico' di Epicuro, Lucrezio ed altri (cf. pp. 412-413). Essi presumono che questi autori classici, contro i quali Vondel si scaglia, non siano che l'immagine dell'ateo contemporaneo per eccellenza: Spinoza. Per questa interpretazione si vedano: TH. DE VALK, *Spinoza en Vondel*, in «De Beiaard», 6 (1921) 2, pp. 440-458; J.F.M. STERCK, *Vondel en de kring van dr. Fr. van den Enden*, in «De Beiaard», 7 (1922) 2, pp. 146-157; G. BROM, *o.c.*, p. 377 e seg.; B.H. MOLKENBOER, *Met Spinoza in conjunctie*, in «Vondelkroniek», 3 (1932), pp. 172-177. A. ZIJDERVELD, *Heeft Vondel Spinoza bestreden?*, in «Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde», 56 (1936), pp. 37-55, confuta questa interpretazione in base ad argomenti cronologici. Il primo libro di Spinoza, *Renati Des Cartes Principia philosophiae* risale al 1663, mentre Vondel aveva finito la stesura del testo delle *Bespiegelingen* già nel 1656. B.H. MOLKENBOER, *Heeft Vondel Spinoza niet bestreden?*, in «Vondelkroniek», 8 (1937), pp. 26-38, tenta a sua volta di confutare l'opinione di Zijderveld, ma i suoi argomenti non sono molto convincenti e tanto forti da poter invalidare la tesi e le conclusioni di Zijderveld.

del pensiero vondeliano¹³. L'analisi affrontata nel secondo paragrafo riguarderà poi la metodologia di Vondel in *Altaergeheimenissen*, fondata — come si è già notato — sulla supremazia della fede sulla ragione. Nel terzo esamineremo la posizione della ragione e della teologia naturale nelle *Bespiegelingen*, dedicando anche attenzione al contesto metafisico nel quale Vondel sviluppa la conoscenza teologica; in altre parole, tenteremo di indicare in che modo egli intenda collocare i fondamenti della conoscenza di Dio nella natura e nella ragione, per la qual cosa ci interesseranno soprattutto i primi quattro libri delle *Bespiegelingen*¹⁴. Nell'ultimo paragrafo, a mò di conclusione, tratteremo del rapporto tra *theologia naturalis* e *theologia revelata* paragonando, su tale questione, Vondel con i suoi 'avversari' protestanti e indicando il ruolo della ragione nella sua concezione teologica¹⁵. Un'ultima osservazione preliminare: data la problematica di cui intendiamo occuparci, la nostra attenzione dovrà concentrarsi essenzialmente sulle *Altaergeheimenissen* e sulle *Bespiegelingen*, mentre le opere *Joannes de Boetgezant* e *De Heerlyckheit der Kercke* non le faremo rientrare (dato il loro carattere epico-storico) nell'ambito della nostra analisi. Ci soffermeremo, però, quando ciò è opportuno, sugli aspetti dottrinali di queste opere e anche di opere teatrali quali *Lucifer* ed *Adam in ballingschap*¹⁶.

¹³ Indicheremo volta per volta gli studi già svolti a proposito delle diverse fonti del pensiero di Vondel.

¹⁴ Questi libri vengono considerati da G. BROM, *o.c.*, p. 399, come mero fondamento enciclopedico. Essi meritano, invece, a nostro avviso, un'attenzione maggiore di quanto presupponga Brom.

¹⁵ Per un'analisi del rapporto fra *theologia naturalis* e *revelata*, sebbene piuttosto sommaria, si veda L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer. Naar aanleiding van den eersten Rei uit 'Lucifer'*, in «Mededelingen en verslagen der Koninklijke Vlaamsche Academie», (1898), pp. 247-286, a pp. 285-286.

¹⁶ *Joannes de Boetgezant*, in *Werken*, vol. IX, pp. 673-783 e *De Heerlyckheit der Kercke*, in *Werken*, vol. IX, pp. 799-894. Sin dall'inizio della sua carriera Vondel è stato convinto dell'indiscutibile valore pedagogico del dramma; cf. *Pascha*, in *Werken*, vol. I, p. 164. Lo spettacolo può essere funzionale, secondo Vondel, nella rappresentazione di temi religiosi ed etici. Sul

§ 1. FIDES QUAERENS INTELLECTUM

Il primo teologo cristiano che si occupi sistematicamente del problema del rapporto fra fede e ragione è Agostino. Prima di essersi convertito al cristianesimo, questi aveva avuto una solida istruzione classica alla quale non volle rinunciare neanche dopo la sua conversione¹⁷. Anzi, Agostino è fermamente convinto che la ragione e la sapienza filosofica debbano condurre l'uomo alla fede¹⁸. In Agostino, pertanto, la filosofia non può essere isolata dal suo contesto teologico. La conoscenza della verità non costituisce un fine in sé, ma ha il compito di condurci alla beatitudine finale¹⁹. La speculazione razionale svolge dunque un ruolo necessario, anche se solo preparatorio, nel cammino verso Dio. A noi è dato avvicinarci a Dio a tappe o, come affirma la Scrittura: «Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta, conspiciuntur»²⁰. La ragione, però, non ha soltanto un compito propedeutico: il suo apporto è essenziale anche per la comprensione adeguata del contenuto della fede. La speculazione di Agostino tende dunque ad una riflessione razionale sul contenuto della fede. Tale riflessione razionale è resa possibile dal fatto che l'uomo è una *substantia rationalis*²¹. La sua mente ospita l'*imago Dei* e, benché in qualche modo deformata dal peccato, è anche protetta e salvaguardata dalla grazia.

conflitto con i pastori protestanti a proposito del dramma, si veda J.F.M. STERCK, *Leven van Vondel I*, in *Werken*, vol. I, pp. 65-67 e *idem*, vol. V, p. 35 e seg. a proposito del *Lucifer*.

¹⁷ Su questo argomento si vedano: E. GILSON, *Introduction à l'étude de St. Augustin* (Paris, 1929); H. MARROU, *St. Augustin et la fin de la Culture antique* (Paris, 1954, 4^a ed.).

¹⁸ Cf. *De vera religione*, 24, 45.

¹⁹ Cf. *De beata vita*.

²⁰ *Ad Romanos*, I:20.

²¹ *De trinitate* XV.7, 11. Cf. la classica definizione di Boezio in *Contra Eutychem*, III, ed. H.F. Stewart, in BOETHIUS, *The Consolation of Philosophy and the Theological Treatises* (London-Cambridge (Ma), 1973), p. 84: «naturae rationalis individua substantia».

Da Agostino gli autori medievali desumono una concezione del sapere cristiano che costituirà la struttura portante non soltanto di tutta la speculazione teologica dei secoli IX-XII, ma anche di gran parte di quella dei secoli successivi. Secondo tale concezione, la riflessione razionale, illuminata da Dio, deve esercitarsi all'interno del dato di fede in modo che entrambi si compenetrino a vicenda, l'una come chiarimento e approfondimento dell'altro. Le scienze profane, cioè sostanzialmente le sette arti liberali, mantengono un loro valore, ed hanno una loro utilità in quanto preparazione allo studio dei dati della rivelazione cristiana.

Questa attitudine è caratteristica per tutta la tradizione agostiniana. Anselmo, ad esempio, esprime il principio metodologico della sua teologia con le parole «Credo ut intelligam». Egli non esita a voler comprendere tutte le verità di fede *sola ratione*, spingendosi in questa maniera oltre Agostino:

Si quis unam naturam, summam omnium quae sunt, solam sibi in aeterna sua beatitudine sufficientem, omnibusque rebus aliis hoc ipsum quod aliquid sunt aut quod aliquomodo bene sunt, per omnipotentem bonitatem suam dantem et facientem, aliaque perplura quae de deo sive de eius creatura necessarie credimus, aut non audiendo aut non credendo ignorat: puto quia ea ipsa ex magna parte, si vel mediocris ingenii est, potest ipse sibi saltem sola ratione persuadere²².

Un buon esempio di questa metodologia, secondo la quale Anselmo intende fondarsi esclusivamente sulla massima *sola ratione*, lo si può trovare nel *Proslogion*, dove la definizione di Dio come «id quo maius nihil cogitari potest» sta a confutare la negazione dell'*insipiens*: «non est deus». In questo scritto Anselmo non si appella alla Bibbia o a qualsiasi altra autorità ecclesiastica e dottrinale. La formula «id quo maius nihil cogitari potest» dimostra infatti da sola la propria vali-

²² *Monologion* I, in *S. Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi Opera Omnia*, ed. F.S. Schmitt, 6 voll. (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1968, 2^a ed.), vol. I, p. 13.

dità. Usando la negazione (*nihil*) Anselmo dà in parte ragione all'*insipiens*: dire che Dio non è, significa infatti presupporre che esista qualcosa fuori dal Suo potere. Eppure, con questo ragionamento Anselmo supera il livello del *sic* e *non* a riguardo dell'esistenza di Dio e riesce a coinvolgere la presenza divina nella disputa teologica. Formulando una negazione, l'*insipiens* prepara la propria sconfitta. Per mezzo del comparativo e del *nihil* viene negata l'incapacità di Dio ad essere sia *in re* che *in intellectu*: Dio, in definitiva, non può essere pensato come non-esistente²³. Rispondendo alle critiche che Gaunillo aveva formulato contro il *Proslogion* Anselmo fa però leva in qualche modo sulla fede e sulla coscienza di Gaunillo per convincerlo dell'inefficacia delle sue tesi, ridimensionando quindi la massima *sola ratione*. In che consiste allora il rapporto tra fede e ragione in Anselmo? La fede, nel pensiero anselmiano, non è un'attitudine formale di base: facendo leva sulla fede di Gaunillo, Anselmo si appella ad un'esperienza (quella della fede cristiana appunto), alla quale non ci si può avvicinare 'dall'esterno', e che può essere, tuttavia, messa tra parentesi 'dall'interno' stesso, in modo tale da poterne esaminare razionalmente l'oggetto. Lo scopo di Anselmo è quindi di comprendere con *rationes necessariae* il contenuto della fede 'dal suo interno'²⁴.

Abelardo ritiene che i testi di Platone e dei suoi seguaci contengano, sotto il velo del mito poetico, la dottrina cristiana, e che anche l'etica dei filosofi pagani abbia molti

²³ Per un'analisi approfondita e piena di spunti originali di questa problematica rimando a M.B. PRANGER, *Consequente theologie. Een studie over het denken van Anselmus van Canterbury* (Assen, 1975), pp. 11-17 e 87 e seg.

²⁴ Non si limita però agli argomenti della teologia naturale, come ad esempio l'esistenza di Dio ed alcune delle sue proprietà. Anselmo è profondamente convinto di poter dimostrare tutte le verità di fede. Anche l'incarnazione, per esempio, era la conseguenza logica di *rationes necessariae*; cf. *Cur deus homo*, praefatio: «Ac tandem remoto Christo, quasi numquam aliquid fuerit de illo, probat rationibus necessariis esse impossibile ullum hominem salvari sine illo.»

punti in comune con quella evangelica. È però solo a partire da Alberto Magno che il rapporto fra fede e ragione muta profondamente e diventa decisamente più complicato. Già Abelardo introdusse molti filosofi pagani *fide implicite* nel cristianesimo come fedeli 'avant la lettre', ma fu soltanto la diffusione di testi aristotelici, nel XII e XIII secolo, a mettere la teologia di fronte a problemi e questioni assai impegnativi. In Alberto la ragione non è soltanto l'organo del pensiero formale, non è quindi più solo la capacità di approfondire e rendere comprensibili le verità della salvezza attraverso delle analogie, ma è anche lo strumento di indagine della realtà che ci circonda. Sulla scia di Alberto, Tommaso d'Aquino tentò di collegare due campi di ricerca riflettendo sul rapporto tra fede e ragione: il sapere della realtà creata ed i dati della fede (quali, ad esempio, la trinità e l'incarnazione). La sua elaborazione dell'eredità patristica e del riscoperto *corpus aristotelicum* ha dunque un doppio fine: la riflessione sulla realtà che è fondata 'teologicamente' e la progettazione di una teologia 'aperta al mondo'.

Tommaso distingue esplicitamente tra la teologia dogmatica da un lato e la filosofia e la teologia naturale dall'altro. La filosofia, la metafisica e la teologia naturale utilizzano dei principi che vengono sviluppati dalla ragione e cercano argomenti per le loro conclusioni in base a speculazioni razionali. Il teologo dogmatico, invece, si fonda non solo sui risultati della teologia naturale ma anche sulla fede, la Rivelazione e l'autorità della tradizione della Chiesa. Non si tratta però di due campi completamente distinti. Il filosofo inizia la sua analisi nel mondo dell'esperienza, e, astraendo dalla realtà sensibile, riesce ad arrivare a Dio per quanto i suoi mezzi naturali e finiti lo consentano. Alcune verità sono quindi l'oggetto sia della teologia che della filosofia; sebbene rivelate, ad esse si può giungere anche grazie alla speculazione razionale. In questa maniera la teologia naturale, in cui si dimostrano l'esistenza di Dio e alcune sue proprietà, è l'ultimo stadio della filosofia. La filosofia ha, infatti, un triplice valore per la teologia: assicura la base della fede, ne dimostra la razionalità e le tesi accessibili alla ragione umana. A ben vedere, un sistema filosofico su Dio è, per così dire,

incompleto, ma non falso²⁵. Fiducioso nell'esistenza di una filosofia che è, come esercizio della ragione, *naturaliter* cristiana, Tommaso si sforza infatti di dilatare al massimo l'ambito di competenza della ragione, che può e deve difendere e dimostrare con i suoi strumenti i «*praeambula fidei*». Sebbene la verità della fede cristiana superi la capacità della ragione, tuttavia i principi naturali non possono essere in contrasto con tale verità.

Le teorie e le opinioni di Tommaso erano destinate a trovare notevoli resistenze; dal versante dei francescani, ad esempio, molti autori ritenevano, come il loro maestro Bonaventura, che la filosofia dovesse essere guidata in tutte le sue fasi dalla fede.

Questa convinzione si ritrova anche in altro esponente della medesima tradizione nel secolo successivo, Duns Scoto. Nel secolo XIV, l'epoca dell'armonia tra fede e ragione, che aveva trovato in Tommaso il suo difensore strenuo e autorevole, è definitivamente tramontata. Duns tenta di formulare una nuova sintesi, ma con la convinzione che l'ottimismo razionale di Tommaso vada necessariamente sottoposto ad una revisione. Secondo Duns la rivelazione e un aiuto soprannaturale sono indispensabili per l'intelletto umano, perché noi non abbiamo una chiara conoscenza del nostro scopo finale, né di come e con quali mezzi esso potrebbe essere raggiunto; non sappiamo poi nemmeno se i nostri mezzi siano sufficienti. L'intelletto naturale è legato alla percezione sensibile e perciò non è in grado di sviluppare una conoscenza vera ed adeguata del mondo spirituale.

In Ockham, invece, la spaccatura tra *ratio* e *fides* sembra assai radicale. Egli distingue nettamente tra un'esperienza che si orienta sulla realtà sensibile, da un lato, e una teologia puramente positiva fondata sulla rivelazione senza *praeambula* razionali, dall'altro. La sua concezione

²⁵ *Summa contra Gentiles*, ed. C. Pera, P. Marc e P. Caramello (Torino-Roma, 1961), I.4; *Summa theologiae*, ed. P. Caramello (Torino-Roma, 1952-1962), I, q. 1.

della contingenza radicale della creazione lo induce a ritenere impossibile sviluppare una teologia razionale sul modello tomistico. Un discorso su Dio che parta dal creato manca di un fondamento valido.

Il Cinquecento dimostra, tuttavia, un risveglio della Scolastica, soprattutto in Spagna, paese che non aveva conosciuto una filosofia rinascimentale (come per esempio l'Italia o la Germania) e che, al suo interno, non soffriva guerre di religione. Gli esponenti più importanti sono Molina e Suarez. Quest'ultimo è convinto che una buona teologia debba essere fondata su una salda base metafisica; e di questa convinzione testimoniano appunto i numerosi volumi delle *Disputationes metaphysicae*. Suarez era un uomo di vastissima cultura; non solo conosceva a fondo la teologia scolastica, ma anche i filosofi rinascimentali, quali ad esempio Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola. Le sue *Disputationes* non solo erano un libro di testo obbligatorio nelle università cattoliche, ma erano anche un importante punto di riferimento per l'intera Europa teologico-filosofica, e venivano lette e studiate intensamente nei centri protestanti della Germania e dei Paesi Bassi. Suarez suscitava l'interesse e godeva la stima di uomini come Arminio, Ugo Grozio, Vossius, Cartesio e Leibniz.

La sua scolastica tarda segue principalmente la falsariga delle concezioni di Tommaso. La teologia si trova al vertice delle scienze e la ragione serve alla teologia per sistematizzare i suoi contenuti, ma anche per evitare errori formali. La ragione non contraddice la teologia, dal momento che la verità non contraddice se stessa. Il compito della filosofia è dunque più che altro apologetico²⁶. Poiché la rivelazione interviene a completare e a perfezionare la filosofia, la posizione più 'razionale' è quella del fedele cristiano.

È alla luce di tale contesto dottrinale della tarda scolastica, dunque, che vanno comprese le speculazioni teologiche di Vondel.

²⁶ Cf. E. GILSON, *L'esprit de la philosophie médiévale* (Paris, 1948, 10^a ed.).

§ 2. IL PRIMATO DELLA FEDE NELLE «ALTAERGEHEIMENISSEN»

Nelle *Altaergeheimenissen* Vondel si prefigge lo scopo di difendere la verità della dottrina cattolica dell'eucaristia e di dimostrare la falsità della dottrina calvinista dell'ultima cena²⁷. Credendo di portare così più a fondo la polemica con i calvinisti Vondel adegua il suo metodo a quello dell'avversario che intende controbattere: se i calvinisti, cioè, si appellano sempre e esclusivamente alla fede e alla Scrittura, è intento anche di Vondel, in questo scritto, partire dal primato della fede. Per il fatto che in quest'opera si tratta di una dottrina prettamente dogmatica e soprannaturale, e quindi non di una verità a cui si potrebbe arrivare in base ad una speculazione razionale, il procedimento non desta molta meraviglia. Colpisce invece quanto sia ristretto lo spazio che Vondel vuole riservare alla razionalità, anche nella fondazione e nella difesa della verità dell'eucaristia cattolica. La centralità della fede cattolica e il suo ruolo dominante nelle *Altaergeheimenissen* è però comprensibile, oltre che nell'ambito della polemica con i calvinisti, per il fatto che questo testo fu il primo poema didascalico cattolico scritto da Vondel nei primi anni successivi alla conversione al cattolicesimo. Autori cattolici quali Brom e Molkenboer fanno notare giustamente a tal proposito il parallelismo tra le ini-

²⁷ La parola *Altaergeheimenissen* rievoca «Altaris Sacramenta» di Agostino, cf. *Sermi* XCV, in Migne P.L., 5a, col. 584. La fonte più importante di Vondel in questo scritto è comunque BELLARMINO, *Disputationes*, e in particolare il suo ampio trattato *Controversia de sacramento Eucharistiae sex libris explicata*, tomo III (Colonia, 1619), pp. 373-964; attraverso questo scritto Vondel conobbe molti altri autori cattolici. Su quest'influenza si vedano: B.H. MOLKENBOER, *De bronnen der Altaergeheimenissen*, in «De Katholiek», 131 (1907), pp. 301-315, pp. 379-393 e 132 (1908), pp. 41-52 e pp. 130-158; J. SALSMAN, *Theologische toelichting bij Vondels gedichten*, in «Verslagen en mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor taalen letterkunde» (Gent, 1926), pp. 434-440; P. MAXIMILIANUS, *Wie is het, die zoo hoogh gezeten?*, in «Neophilologus», 48 (1964), pp. 194-209, a p. 194; L. RENS, *Vondels theologische leerdichten. Wat heeft Vondel nog te bieden aan de mens van vandaag?*, in «Internationale Katholieke Informatie», 13 (1979) 3, pp. 47-52, a p. 48.

ziali J.V.V. e il motto «Justus Fide Vivit» sul frontespizio²⁸.

Vondel vuole decantare il segreto dell'eucaristia ed invoca a tale scopo l'aiuto di una divina ispirazione, dal momento che è convinto che la sua carica poetica da sola non sia sufficiente ad una tale impresa²⁹. La lettura allegorica del sacrificio di Abramo e della legislazione di Mosè riguardo al sacrificio sono per Vondel una prima occasione per sottolineare il ruolo secondario e l'insufficienza della ragione, nell'elaborazione e nella comprensione dei misteri di fede. Una vera comprensione della fede sarà possibile soltanto allorché si sia prima obbedito a Dio e si sia accettato il suo messaggio³⁰.

Vondel ci invita quindi a ripercorrere nella nostra interiorità le tappe della storia sacra di Dio con il suo popolo eletto. In altre parole, ci possiamo avvicinare a Dio solo per gradi, un passo dopo l'altro:

«Wie 't hooftgeheim des hemels wil verstaen,
Moet, trap voor trap, naer Godt ten koore gaen.
(...)
Voorbeelden en godtsdienstige gebruicken,
Voorspelling, droom en raetsel mosten voor
Met staetsi treên, zoo menige eeuwen door;
Om dus allengs het ruwe volck te wennen
Dien wondren onwaerdeerbre schat te kennen;
En dan in 't leste eerbiedigh achterae
Te kruipen, langs die voorgebaende baen,
Ten offerdisch, en naer d'altaerbancketten;»³¹

²⁸ Cf. B.H. Molkenboer nella prefazione all'edizione di *Altaerg.*, in *Werken*, vol. IV, p. 642 e anche G. BROM, *Vondels geloof*, pp. 424-425.

²⁹ *Altaerg.*, I.31-37, p. 653.

³⁰ *Altaerg.*, I.84-85, e 97-98, p. 655.

³¹ *Altaerg.*, I.479-501, p. 669: «Chi voglia intendere il mistero principale del cielo, / Deve avvicinarsi scalino per scalino al coro di Dio. (...) Esempi ed usanze religiose, / Divinazioni, sogni ed enigmi dovevano precedere / Con maestà, attraverso tanti secoli; / Per abituare così pian piano il grezzo volgo / A conoscere quel tesoro miracoloso ed inestimabile; / Per poi strisciare infine da dietro con reverenza, lungo quella strada preparata, / Verso la mensa del sacrificio, e i banchetti dell'altare;».

Soltanto se l'intelletto si inchina con riverenza di fronte alla parola di Dio, si schiude per esso la possibilità di poter partecipare alla 'cena divina', cioè di giungere ad una sorte di sapienza superiore che trascenda di gran lunga l'ingegno finito dell'uomo:

«Maar neen, Godts disch bekleedden wijzer gasten,
Die zich met reuck noch oogh noch mont noch hant
Berieden; maer het spits van hun verstant
Gewillighlijck en heiligh nederbogen
Voor lippen die noit simpel kint bedrogen»³².

La ragione che sviluppa la sua conoscenza in base all'astrazione intellettuale dei dati sensibili — modello gnoseologico tipicamente aristotelico-tomistico — non potrebbe mai concepire da sé la verità dell'eucaristia. Il suo ruolo è quindi quello del servo³³. Sul terreno delle verità di fede la ragione non può far altro che chinare la testa: è *ancilla*³⁴, e deve comportarsi secondo le direttive che la fede le impone, in quanto proprio nella fede è rinchiusa la razionalità suprema. Con ciò si spiega come l'uso che i filosofi pagani fanno della ragione sia in quasi tutti i casi un abuso, che spesso porta alla *waenreden* (ragione falsa)³⁵. Le insidie di questa *waenreden* si arenano tuttavia necessariamente di fronte alla supremazia della *reden* divina³⁶. Così il «belgzieke brein» (l'intelletto provocatorio) viene condotto al Golgota e zittito³⁷.

Sul piano teorico, Vondel si riserva la possibilità di una fondazione e di una difesa razionale dell'incarnazione e dell'eucaristia; ma nell'economia delle *Altaergeheimenissen* alla funzione della ragione è dato pochissimo spazio. Prima di

³² *Altaerg.*, I.550-554, p. 671: «Ma non, alla mensa divina partecipano ospiti più saggi, / Che non si consigliano con l'olfatto né con l'occhio, la bocca o la mano; / Ma con l'acume del loro intelletto / Si inchinano docilmente e con santità / Davanti alle labbra che non ingannarono mai un semplice bambino.»

³³ *Altaerg.*, I.867-872, p. 682, cf. p. 647: i sensi contraddicono l'eucaristia.

³⁴ *Altaerg.*, I.1351, p. 699.

³⁵ *Altaerg.*, I.1057-1062, p. 689.

³⁶ *Altaerg.*, pp. 689-690.

³⁷ *Altaerg.*, p. 691.

tutto, infatti, la ragione deve inchinarsi e aprirsi alla parola di Dio, vale a dire all'autorità della Scrittura e della tradizione della chiesa cattolica. Ciò viene ulteriormente accentuato poi dal tono che Vondel dà al suo discorso, volto come ad affrontare un'offensiva e colorito pertanto da metafore pseudo-militaresche. Citiamo alcuni esempi.

Il sole della fede estingue la stella della ragione³⁸. la direzione della conoscenza teologica in *Altaergeheimenissen* è determinata dall'attivismo divino e dalla passività umile dell'uomo:

Godt zoekt den mensch, geen mensch zoekt Godt te winnen.³⁹

Perché Dio si è fatto uomo in Cristo, e non per i nostri meriti dunque, noi possiamo essere partecipi della sua gloria. Questa è una verità di fede, e può essere compresa soltanto se si è nella posizione del credente:

Wie niet gelooft kan 't wonderwoort niet vatten.⁴⁰

Solo obbedendo si può aprire la strada verso la comprensione della superiore sapienza divina⁴¹. La colonna principale della verità è infatti la chiesa, una chiesa cioè che anela alla parola divina, una parola che è anima e vita⁴². Possiamo intraprendere il viaggio verso Dio solamente arrendendoci alla sua parola:

Om dan te gaen naer Godt, langs outertrappen,
Zoo laet Geloof gerust voorhene stappen,
Niet steunende op al 't geen Vernuft u zeit,
Maer op den staf van 's Woorts almogenheit;⁴³

³⁸ *Altaerg.*, I.1352, p. 699.

³⁹ *Altaerg.*, I.1434, p. 701: «Dio cerca di guadagnarsi l'uomo, nessun uomo cerca di guadagnarsi Dio.»

⁴⁰ Cf. nota 11.

⁴¹ *Altaerg.*, I.1609 e seg., p. 707 e seg.

⁴² *Altaerg.*, p. 708; cf. *Adam in ballingschap*, in *Werken*, vol. X, pp. 95-170, vs. 99.

⁴³ *Altaerg.*, II.155-158, p. 715: «Per poi andare verso Dio lungo la scala dell'altare, / Lasciate tranquillamente procedere la Fede, / Non appoggian-

Questo viaggio non è un'impresa facile per l'uomo; la luce divina trascende le nostre 'capacità visive'. In altre parole, la grazia minaccia di mettere 'fuori combattimento' le nostre capacità conoscitive⁴⁴. Una fede salda, però, sbalordisce la ragione, essendo la prima in grado di compiere ciò che trascende la nostra razionalità:

Het vast Geloof dringt diamantsteen door:

De Reden staet verbaest, en zwicht er voor⁴⁵.

Solo Cristo, la vera luce, può spianare la strada maestra alla 'vista'⁴⁶. La luce divina è pienamente convincente e confuta ogni incredulità⁴⁷. La fede è, quindi, l'unica garanzia di una conoscenza adeguata delle verità di fede, dal momento che è capace di condurci verso la fonte della luce⁴⁸. L'anima che abbandona questa luce perde la strada e di conseguenza ogni speranza⁴⁹. La razionalità umana deve, perciò, accettare senza riserve l'autorità della tradizione cattolica e ritornare nel grembo della chiesa madre. L'*ydel brein* (l'ingegno vano) stordisce la ragione; solo il *brein* della chiesa cattolica è chiaro, grazie all'illuminazione divina⁵⁰.

Soltanto nelle ultime pagine Vondel riserva uno spazio, anche se ristretto, al *natuurlijk licht* (lume naturale), il quale tuttavia non può far altro che sostenere la veridicità delle dottrine cattoliche del sacrificio⁵¹. Il sacrificio dei pagani, inoltre, non è altro che un segno, una prima immagine della pienezza dell'eucaristia cattolica; come principio

dovi su tutto quel che vi dice l'Intelletto, / Ma sul bastone dell'onnipotenza della Parola.»

⁴⁴ *Altaerg.*, II.209-210, p. 717.

⁴⁵ *Altaerg.*, II.161-162, p. 715: «La ferma Fede penetra nel diamante / La Ragione rimane sbalordita, e ad essa si arrende.»

⁴⁶ *Altaerg.*, II.493-494, p. 726.

⁴⁷ *Altaerg.*, II.1337-1338, p. 755.

⁴⁸ *Altaerg.*, II.1790, p. 770.

⁴⁹ *Altaerg.*, II.1241, p. 812.

⁵⁰ *Altaerg.*, pp. 813-814; cf. *Bespieg.*, V.1274, p. 629 e *Lucifer*, in *Werken*, vol. V, pp. 604-696, vs. 1482.

⁵¹ *Altaerg.*, p. 820.

di dimostrazione, il lume naturale e la legge naturale hanno perciò solo un valore relativo.

La supremazia della parola divina e della tradizione, e la dottrina della chiesa cattolica sulle capacità naturali e razionali dell'uomo sono argomenti non sviluppati solamente in *Altaergeheimenissen*. Anche nella difesa della dottrina cattolica della Trinità Vondel riduce al minimo il ruolo e la funzione della ragione. In *Onderwys Van het geloofshoofpunt der H. Dryeenigheid*⁵² Vondel, tuttavia, valuta la ragione in modo assai ambiguo. Osserva che la natura e la ragione si arrendono davanti al mistero dell'incarnazione:

Wie door zijn reden dit geloofspunt wil beseffen,
Dat niet met reden strijt, maer hooger staet te treffen
Dan menselijck vernuft en reden schieten kan,
Die overschrijt verwaent en reuckeloos den ban,
En merckpael, hem gestelt by Godt, die ons van boven
Zijn waerheit openbaerde, datwe haer gelooven,
Gelijckze op den pilaer der waerheit, zijne kerck
Gehouwen, eeuw op eeuw, den afgront valt te sterck:⁵³

⁵² Si tratta di una parte del quinto libro di *Bespiegelingen*, pubblicato in anticipo nel 1659. Il testo, curato da B.H. Molkenboer, si trova in *Werken*, vol. VIII, pp. 734-753. Secondo Molkenboer, a p. 735 in una nota, Vondel pubblicò questa parte in anticipo con un motivo chiaro: combattere l'unitarismo ossia il socinianesimo che, rinnegando l'esistenza di Un Dio e Tre Persone, favoriva — così Molkenboer interpreta l'intenzione di Vondel — il panteismo di Spinoza, l'avversario principale in *Bespiegelingen*, sempre secondo Molkenboer; cf. nota 12.

⁵³ *H. Dryeenigheid*, 59-66, pp. 740-741: «Chi con la sua ragione vuole comprendere questo dato di fede, / Che non contraddice la ragione, ma che colpisce un bersaglio più alto / Di quanto possano raggiungere l'intelletto e la ragione umana / Colui dunque oltrepassa, arrogante e sbadato, il margine / E il limite impostigli da Dio. Egli dall'alto / Ci rivelò la sua verità, affinché la credessimo / Così come scolpita nella colonna della verità, la sua chiesa, secolo dopo secolo resiste agli inferi.» Cf. *Heerlyckheit der Kercke*, II.872 e seg., p. 854: «Betrouwen op Godts kracht en wijsheit dempt de reden / Van 't menselijck vernuft en eigenzinnigh brein, / Dat als een nevel, laegh om d'aerde zwerft, te klein / Om Godts almogentheit en grootheit te begripen.» (Fidarsi della forza e sapienza divine mette a zittire la ragione / Dell'intelletto umano e del suo ingegno caparbio / Che passa come una nebbia bassa intorno alla terra, troppo piccolo / Da poter comprendere l'onnipotenza e la grandezza di Dio.)

Se si vuole comprendere il mistero dell'incarnazione con la ragione si oltrepassa dunque un limite posto da Dio stesso, in quanto l'incarnazione trascende la razionalità. Tentando di avvicinarsi a tale mistero, Vondel stesso sente il bisogno di invocare il perdono di Dio:

Genade, ô Godt, genade, indien wy uwen zetel,
Den troon der Godtheit, der DRYEENIGHEIT, vermetel
Genaecken durven; in dat ongenaekbre licht
Het menschgeworden Woort, Emanuël, te dicht
Bespiegelen⁵⁴.

Egli sottolinea che le capacità intellettuali dell'uomo sono deboli e lo possono ingannare facendogli perdere la strada maestra⁵⁵. D'altra parte, però, l'intelletto, se usato bene, può e deve necessariamente sostenere l'operato divino⁵⁶. La ragione, allora, non può che affermare i contenuti della fede. Da un lato essa non è autonomamente capace di niente, dall'altro non può che confermare le verità di fede. Il suo raggio d'azione e le sue capacità effettive sono quindi completamente determinati dai limiti che la fede gli assegna. Una conoscenza preliminare fideistica stronca, sembra, l'attività e la potenza della razionalità umana. Tra Dio e l'uomo si spalanca un abisso, che solo la chiesa cattolica è capace di colmare.

Se di Vondel si conoscesse soltanto lo scritto *Altaergeheimnissen*, una tesi del genere sarebbe più che giustificata. Come abbiamo osservato già all'inizio di questo paragrafo, l'argomento di quest'opera — una solenne dichiarazione di fede — e il pubblico a cui Vondel si rivolge — i pastori calvinisti — spingono ad una sorta di sopravvalutazione del prin-

⁵⁴ *H. Dryeenigheid*, 83-87, p. 741: «Perdono, o Dio, perdono se osiamo audacemente avvicinarci alla tua sede / Il trono della divinità, della Trinità; / Se in quella luce inaccessibile / Speculiamo troppo da vicino la Parola fattasi uomo, Emanuele;».

⁵⁵ Cf. *H. Dryeenigheid*, p. 742 e seg. a proposito delle cristologie eterodosse dei primi secoli.

⁵⁶ *H. Dryeenigheid*, pp. 744-745; cf. *Summa theologiae* I, q.14 e *Summa contra Gentiles* II.9 e IV.11.

cipio di *sola fide* e limitano di conseguenza notevolmente la potenza d'azione umana e il valore delle sue capacità razionali. L'aggressività e la veemenza con cui i pastori olandesi osavano difendere e propagare le proprie posizioni e attaccare tutto ciò che sapeva anche minimamente di cattolico, hanno con evidenza indotto Vondel, che egli ne fosse cosciente o meno, ad accentuare alla stessa stregua fino all'estremo il carattere misterico delle verità di fede cattoliche. In tal modo non rimaneva quasi spazio per una difesa razionale dell'eucaristia, nonostante che la fondazione razionale della fede nella teologia naturale o nella metafisica fosse una caratteristica di molti degli autori scolastici ai quali Vondel ampiamente attingeva per le sue tesi e dottrine in *Altaergeheimnissen*. Solo nelle *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, dove l'avversario cambia radicalmente volto e natura, Vondel comincia a riservare uno spazio, a volte anche notevole, per lo sviluppo di una teologia naturale. In quest'altro scritto cambiano anche i principi d'argomentazione e di dimostrazione e, di conseguenza, il rapporto tra fede e ragione.

§ 3. LA CONOSCENZA RAZIONALE DI DIO NELLE «BESPIEGELINGEN VAN GODT EN GODTSDIENST»

Nelle *Bespiegelingen* Vondel si erge, come del resto afferma sul frontespizio, contro gli «ongodisten, verlochenaers der Godtheit of goddelijcke voorzienigheid». Poiché anche in questo caso vuole battere l'avversario sul proprio terreno, si trova costretto a cercare altri principi metodologici di dimostrazione che l'avversario possa almeno in qualche forma condividere. Scegliendo *natuur en rede* come fondamento metodologico delle sue tesi e della sua polemica con l'ateismo, Vondel fa proprie le posizioni della tradizione tomistica, e in particolare di quella che fa capo alle due *Summae* di Tommaso⁵⁷. In quest'opera Vondel non vuole dimo-

⁵⁷ Dell'influenza decisiva di Tommaso d'Aquino su quest'opera di Vondel trattavano già: L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer. Naar aanlei-*

strare la verità o la validità di una dottrina specifica della dogmatica cattolica, ma intende piuttosto occuparsi di questioni più generali: la veridicità della fede cristiana in quanto tale e in particolare la sua autorevole interpretazione cattolica. Perciò il suo pensiero in *Bespiegelingen* ha un carattere molto più filosofico di quanto non lo avesse nelle *Altaergehei-*

ding van den eersten Rei uit 'Lucifer', cit., pp. 248-249 e B.A. SCHIPPER, *Vondel en Thomas*, in «De Beiaard», 7 (1922) 1, pp. 207-226. JOS. COOLS, *Was Vondel Thomist?*, in «De Beiaard», 8 (1923), pp. 456-467, al contrario, indica Suarez quale fonte principale delle concezioni vondeliane in *Bespiegelingen*. Della immensa popolarità di Suarez abbiamo già parlato nel paragrafo precedente. A questo proposito va anche segnalata la fortuna di JACOB REVIUS, *Suarez repurgatus sive Syllabus Disputationum Metaph. Fr. Suarez* (1644). A p. 467 del suo studio Cools presuppone che Vondel attingesse probabilmente ad una compilazione di teorie suareziane, mista a dottrine tomistiche, opera di un gesuita di Amsterdam. Sull'influenza del pensiero di Suarez sul *Lucifer*, si vedano: J. SALSAMAN, *Theologishe kanteekeningen op Vondel's Lucifer*, in «Dietsche Warande en Belfort» (1905) 2, pp. 37-53; P. MAXIMILIANUS, *Lucifer en de Franciscaanse school*, in *Vondelstudies*, cit., pp. 211-240. G. KAZEMIER, *Vondels Lucifer en de leer van de predestinatie*, in G. Kazemier, *Keuze uit het werk* (Wassenaar, 1973), pp. 23-26, non è convinto dalle argomentazioni di Salsman sull'influenza decisiva di Suarez sul *Lucifer*. Da *Het uitleenboekje van Vossius*, inleiding van C.S.M. Rademaker, toelichting door P. Tuynman (Amsterdam, 1962), 16 (testo originale fotografato) e pp. 21-22 (commento) risulta che Vondel si fece prestare due libri «de Angelis» da Vossius, nel marzo 1648; questi i titoli: JOSEPHUS ANGLIS, *Flores theologiarum questionum in secundum librum Sententiarum* (Leiden, 1595) e J.G. STUCKIUS, *De angelis angelicoque hominum praesidio atque custodia meditatio* (Zürich, 1595). Sull'influenza della dottrina scotistica degli angeli si veda inoltre: N.C.H. WUJNGAARDS, «Inleiding» alla sua edizione di Joost van den Vondel, *Lucifer* (Zutphen s.a.), pp. 7-37, a p. 17 e seg. A proposito del rapporto tra Vondel e Vossius, si possono consultare J.F.M. STERCK, *Leven van Vondel IV*, in *Werken*, vol. IV, p. 28 e seg. e F.J. DUBIEZ, *Gerardus Johannis Vossius. Zijn vriendenkring en zijn bibliotheek*, 1-2, in «Ons Amsterdam», 14 (1962), pp. 236-239 e pp. 259-263. Per ritornare alle fonti di *Bespiegelingen*. P. MAXIMILIANUS, *Wie is het, die zoo hoogh gezeten?*, in «Neophilologus», 48 (1964), pp. 194-209, a p. 194 indica a proposito del terzo libro di *Bespiegelingen* un'eventuale influenza di BELLARMINO, *De ascensione mentis in Deum*. Secondo TH. DE VALK, *Vondel en Lessius*, in «Vondelkroniek», 11 (1940), pp. 125-151 e P. MAXIMILIANUS, *Het Derde Boek der Bespiegelingen en Bellarminus*, in *Vondelstudies*, cit., pp. 187-210, è possibile tracciare anche l'influenza di Lessius nel secondo libro. Si vedano inoltre: l'introduzione e le note dell'edizione di Molkenboer e G. Brom, *Vondels geloof*, pp. 372-403.

[22]

menissen. Vondel sostiene in *Bespiegelingen* la teoria di Tommaso, che cioè non tutto il pensiero pagano vada respinto poiché gran parte di esso, specialmente quei filoni che risalgono alle tradizioni di Platone e Aristotele, può essere integrata e assorbita nel cristianesimo o, in ogni caso, considerata come una sua conferma implicita, capace di sostenere la sua validità⁵⁸.

Questa aderenza di Vondel alla tradizione tomistica ci indica dunque la struttura e il contenuto che egli intende dare alla 'natura' e alla 'ragione' quali principi della sua argomentazione. Vondel cerca di sviluppare una razionalità che era già quella della tradizione scolastica, cioè una razionalità capace di fungere da strumento e principio della *theologia naturalis* e a produrre quindi i *praeambula fidei*. Prima di addentrarci nell'analisi della metafisica e della psicologia filosofica che fondano la conoscenza razionale di Dio, e nelle quali la razionalità sopraindicata sviluppa la sua attività, è dunque utile soffermarci brevemente sul modo in cui Vondel determina i rapporti tra ragione, fede e religione.

Già in uno scritto precedente Vondel osserva che la Bibbia non contraddice la ragione e anzi è in armonia con essa⁵⁹. In *Bespiegelingen* questa tendenza concordistica viene elaborata ulteriormente: non solo la religione non contraddice la ragione, ma senza sapienza non può sussistere nessuna religione⁶⁰. La divinità cioè va prima ricercata e contemplata e, una volta conosciuta, solo allora diventa possibile la religione, in quanto *dienst* (servizio), dal momento che senza conoscere Dio è impossibile adorarlo:

Want als de Godtheit is bespiegelt en gevonden,
Dan staet de godtsdienst vast op onbeweegbre gronden,⁶¹

⁵⁸ Si veda in quest'ambito il dibattito continuo che Tommaso intraprende con i filosofi greci ed arabi nella *Summa contra Gentiles*. Per la confutazione degli elementi pagani che non possono essere assimilati dal cristianesimo, invece, Vondel attinge spesso a Lactantius. Si veda inoltre il prossimo paragrafo.

⁵⁹ Cf. nota 56.

⁶⁰ *Bespieg.*, pp. 563-564.

⁶¹ *Bespieg.*, I.113-114, p. 411: «Poiché quando la Divinità è stata speculata e trovata / Allora la religione è fondata su delle basi fisse e immobili.»

[23]

Vondel vuole quindi procurare un fondamento razionale alla fede in Dio e alla religione; sembra avere tutta l'intenzione di interrogare e consultare la ragione, e di cercare all'interno di essa la luce⁶². Con tale procedimento arriva non solo a mettere tra parentesi la fede, ma a renderla finanche dipendente da un intendimento razionale:

Want zonder kennis wort geen onderdaen bewogen
Te dienen zijnen heer, maer krachtigh, zoo hy wort
Door kennis van zijn waerde en grootheit aengeport;⁶³

Eppure ciò non vuol dire che Vondel incarni una specie di pluralismo metodologico che possa portare a risultati divergenti. Secondo Vondel la ragione e la natura conducono sempre e necessariamente alla fede cristiana in Dio. Parlando di ragione e natura egli non intende dunque sviluppare un sistema filosofico fondato su concetti astratti, bensì una base filosofica che possa già in sé fungere da complemento al soprannaturale. È all'interno di questa logica che Vondel osserva ripetutamente quanto si allontanano appunto dalla ragione e dalla natura filosofi pagani come Epicuro e Lucrezio:

Maer evenwel men kan hier mede niet ontrennen
De mooghlijckheit van Godt en zijnen aert te kennen,
Door 't licht van vrou natuure en reden, voor zoo veel
Godt door zijn eigenschap en wercken zich ten deel
Te kennen geeft, oock zulx, dat willens ziende blinden
Geen onschult voor hun schult en blintheit kunnen vinden;
Gelijck Diagoras, Leucippes, Epikuur,
Lukrees, en Demokrijt, die reden en natuur
Verlieten, onder schijn van d'ooren haer te leenen,
En toe te treën op 't licht, dat ieder is verscheenen⁶⁴.

⁶² *Bespieg.*, I.71 e 79, p. 410; cf. *Ad Romanos* XII:1.

⁶³ *Bespieg.*, I.122-124, p. 412: «Perché senza conoscenza nessun suddito è istigato / A servire il suo signore, lo fa invece energicamente quando viene stimolato / Dalla conoscenza del suo valore e della sua grandezza;».

⁶⁴ *Bespieg.*, I.141-150, pp. 412-413: «Non si può sfuggire però / Alla possibilità di conoscere Dio e la sua natura / Per il lume di donna natura e della ragione, nella misura in cui / Dio si fa conoscere parzialmente attra-

Con l'aiuto di una luce simile, che emana dalla ragione e dalla natura — specificata e tagliata a misura adeguata alla fede — Vondel intende sviluppare le sue *Bespiegelingen*: vale a dire abbozzare le linee generali di una religione interiore⁶⁵. Poiché la ragione e la natura rimandano a Dio, Vondel può finanche affermare che la religione nasce dalla luce della ragione⁶⁶. Non si può parlare dunque di un primato della ragione *tout court* nelle *Bespiegelingen*. La ragione è stata scelta come principio metodologico; ma il suo compito e il suo scopo sono fissati a priori. Essa sviluppa, anzi deve sviluppare, una religione 'impressa da natura nel cuore' di ognuno: una religiosità quindi che serva da alimento e base per la vera religione, quella della chiesa⁶⁷. In breve: la ragione riflette sui *praeambula fidei*.

Le considerazioni concernenti la teologia naturale occupano i primi quattro libri di *Bespiegelingen*, solo il quinto ed ultimo libro riguarda la «godtsdienst in 't byzonder» (la religione in particolare, cioè il cristianesimo). Ciò è indice dell'importanza che Vondel attribuisce all'opera di convincimento e alla confutazione degli argomenti dell'avversario. Per poter vagliare in maniera adeguata la struttura e la natura della conoscenza razionale di Dio formulata qui da Vondel, ci sembra opportuno analizzare in primo luogo il quadro metafisico nel quale si sviluppa; poiché è proprio il modo in cui si determina il rapporto fra Dio e la creazione che rende possibile all'uomo di conoscere Dio in base al suo creato e alla sua presenza in esso. Tratteremo successivamente dello stato dell'anima e delle sue capacità per procedere, infine, ad un'analisi generale della teoria vondeliana della conoscenza di Dio.

verso le sue proprietà e le sue opere / In modo che nemmeno quelli che vedono ma volutamente sono ciechi / Possano scusarsi per la loro colpa e cecità; / Come Diagora, Leucippo, Epicuro, / Lucrezio, e Democrito, che lasciarono la ragione e la natura / Nell'apparenza di prestar fede ad essa / E di avvicinarsi alla luce che è apparsa a tutti.».

⁶⁵ *Bespieg.*, p. 576.

⁶⁶ *Bespieg.*, pp. 588-589.

⁶⁷ *Bespieg.*, p. 598.

Solo passando attraverso questi stadi di analisi potremo arrivare a vedere con chiarezza in che modo la struttura della realtà e la posizione dell'anima per Vondel determinano le modalità della conoscenza teologica.

1. Vondel elabora una dottrina della creazione utilizzando concezioni provenienti dalla metafisica della luce di taglio neoplatonico. Questa tradizione di pensiero gli fornisce un ampio repertorio di metafore di cui potersi servire. Dio è quindi una luce inaccessibile, senza fondo⁶⁸, e il mondo quale sua creazione testimonia di questa luce⁶⁹. Nella natura incontriamo la luce divina⁷⁰; la creazione è pervasa dalla divinità. Quest'onnipresenza non implica tuttavia, naturalmente, che Dio e natura si identifichino. La distanza rimane⁷¹ e, per poter descrivere l'assimilazione dei diversi gradi della realtà tra loro o, al contrario, la loro distinzione, il quadro neoplatonico-scolastico offre innumerevoli e appropriate sfumature⁷².

La presenza di Dio nella creazione è quindi di importanza essenziale per la conoscenza umana. Poiché tutto è stato creato secondo modelli eterni, vale a dire secondo le idee nella mente divina, la realtà sensibile può fungere da punto di partenza per la conoscenza adeguata del mondo sensibile e di quello intelligibile⁷³. Gli «stappen Godts» (passi/impronte di Dio) nella natura⁷⁴ presuppongono allora una raziona-

⁶⁸ *Lucifer*, vs. 282, 237, 1202; *Altaergeheimenissen*, pp. 697-698. La metafisica della luce e le metafore da essa derivate godono di una particolare fortuna in autori medievali e rinascimentali che attingono in qualche maniera alla tradizione neoplatonica; si vedano per esempio Agostino, Anselmo, Roberto Grossatesta, Bonaventura, Ficino, Pico; anche un autore come Tommaso si rifà a questa tradizione; si veda nota 99.

⁶⁹ *Bespiegelingen*, p. 508. Per le metafore di luce e tenebre nella poesia, si veda L. RENS, *Licht en donker in Vondels beeldspraak*, cit.

⁷⁰ *Bespieg.*, p. 526.

⁷¹ *Bespieg.*, II.715-720, pp. 485-486.

⁷² Si veda anche L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer*, cit., p. 258.

⁷³ *Bespieg.*, II.1323 e seg., pp. 506-507.

⁷⁴ *Bespieg.*, p. 508; si veda anche *Adam in ballingschap*, vs. 34-41. Per la teoria dei *vestigia Dei*, si veda fra l'altro TOMMASO, *Summa theologiae* I, q. 45.

lità che li produca e li fondi⁷⁵. La conoscenza che comprende le essenze dei corpi sensibili ha, dunque, fatto un primo passo sulla via che conduce a Dio. Per il fatto che essa è prodotta da Dio Vondel qualifica la natura come «vroede» (savia) o «verstandighe» (intelligente)⁷⁶, o, come affermava in un'opera precedente: «'t Natuurboeck is een duitlijck spreker»⁷⁷.

Il fatto che la divinità comunichi se stessa alla natura, offre all'anima l'occasione di un viaggio verso l'alto, ossia un ritorno alla propria origine. Tutto partecipa, in modi diversi, di Dio, e per questo motivo le vestigia luminose della presenza divina possono servire da punto di partenza per la teologia naturale e razionale. Il creato è quindi ordinato a misura dell'uomo, proprio come la finalità di quest'ultimo è determinata dal mondo divino⁷⁸. L'uomo si trova in un punto a metà strada nella *scala naturae* che a partire dalle piante e dagli animali conduce a Dio⁷⁹. Il rapporto tra Dio e l'uomo può essere paragonato a quello tra un signore feudale e il suo vassallo; cioè l'uomo è il luogotenente della creazione, e ha in

⁷⁵ *Bespieg.*, II.1328, p. 506.

⁷⁶ *Bespieg.*, III.662-663, p. 532.

⁷⁷ *Edipus van den E. Heere Athanasius Kircher*, in *Werken*, vol. V, pp. 562-566, vs. 83, p. 565. «Il libro della natura è un oratore chiaro.» Queste concezioni vanno comprese nel quadro del rapporto tra *ars* e *natura*. Imitare la natura significa conoscerla e in un secondo momento conoscere il suo artefice. La tradizione platonica soleva considerare la natura quale un derivato di una *ars* superiore; cf. FICINO, *Theologia platonica* II.7, in *Opera omnia* (Basileae, 1576), p. 101 e *In Enneades* V.8.5, in *Opera*, 1768. Anche la tradizione medievale aristotelica definisce la natura come il contenuto concettuale di una *ars divina*; cf. TOMMASO, *In VIII libros Physicorum Aristotelis*, ed. P.M. Maggiolo (Torino-Roma, 1954), II.8, lectio 14: «Unde patet quod natura nihil aliud quam ratio cuiusdam artis, scilicet divinae, indita rebus, qua ipsae res movetur ad finem determinatum.» Su questa problematica si veda l'analisi approfondita di K. FLASCH, *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und Mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in *Parusia*, ed. K. Flasch (Frankfurt am Main, 1965), pp. 265-307. A partire da Leonardo, ma in particolare modo nell'opera di Galileo, la concezione del 'libro della natura' assume un rilievo nuovo nella prospettiva della scienza moderna.

⁷⁸ *Bespieg.*, p. 578.

⁷⁹ L'immagine della *scala naturae* risale alla tradizione neoplatonica; cf. DIONISIO, *De divinis nominibus*; SCOTO ERIUGENA, *De divisione naturae*, e

questa misura potere sulla realtà visibile⁸⁰. In altre parole, egli è un «aerdsen Godt»⁸¹. In questo stesso ambito Vondel riprende un'altra concezione neoplatonica: quella dell'uomo come microcosmo⁸².

Tutto ciò non esclude tuttavia che tra Dio e l'uomo continui a sussistere una distanza infinita, anzi un vero abisso che, in ultima istanza può essere superato solamente da Dio, poiché fra Dio e l'uomo non c'è «evenredenheit» (proporzione)⁸³. In base però alle capacità donategli da Dio e grazie alla sua posizione centrale nella realtà creata, l'uomo è comunque capace di intraprendere il viaggio verso il suo creatore. L'ascesa dell'anima, intanto, implica in ogni modo che essa riesca a staccarsi dal mondo corporale che la tiene legata alle regioni inferiori della realtà. Per poter ascendere è quindi indispensabile che l'uomo perfezioni le sue capacità spirituali.

2. In *Bespiegelingen* Vondel attinge principalmente alla tra-

LULLO, *Liber de ascensu et descensu intellectus*. Per un primo orientamento si veda F.A. YATES, *The Art of Memory* (London, 1966, 1978, 3^a ed.), pp. 178-181. Vondel si riferisce spesso a questa immagine; cf. *Bespiegelingen*, pp. 543, 573 e 651; *Altaergeheimenissen*, pp. 651 e 669; *Lucifer*, vs. 215 e seg. In *Adam in ballingschap*, vs. 100, Vondel riprende un'idea di Pico espressa in *De hominis dignitate*, per la quale l'uomo si trova tra la bestia e l'angelo.

⁸⁰ *Altaergeheimenissen*, pp. 771-773.

⁸¹ *Zedigh Gedicht Vande Ydelheyd des Menschen en Wanckelbaerheyd der Koningh-Rijcken*, in *Werken*, vol. I, p. 459, dove l'uomo viene qualificato come un dio terreno. Cf. anche *Lucifer*, vs. 118 e 207. Vondel si riferisce qui alla concezione dell'uomo come *imago Dei*; non è da escludere però che egli sia stato influenzato dalla dottrina ermetica dell'uomo come *magnum miraculum*; si veda a proposito *Asclepius*, in *Corpus Hermeticum*, ed. A.D. Nock et A.-J. Festugière (Paris, 1946-1954), vol. II, c. 6, p. 301.

⁸² *Bespiegelingen*, pp. 511-512; cf. *Den Gulden Winckel*, in *Werken*, vol. I, p. 265 e seg.; a p. 277. L'uomo quale microcosmo è una vecchia concezione che si trova già in Democrito e che viene sviluppata ulteriormente nello Stoicismo; essa penetra anche nel *Corpus Hermeticum* e viene ripresa da Origine e Agostino, si veda ad esempio *De Civitate Dei* V.2. Quest'idea godeva di una particolare fortuna durante tutto il Rinascimento.

⁸³ Cf. *Bespiegelingen*, II.1288, p. 505 e III.114, p. 564.

dizione aristotelico-tomistica. In questa tradizione la sensibilità e l'attività dei sensi sono considerate come base di ogni conoscenza. Nella sua dottrina degli *universalia* Tommaso dichiara che nei corpi sensibili sono rappresentanti gli *universalia in re* e che questi corpi sono stati prodotti a modello degli *universalia ante rem*: le idee nella mente divina. Grazie a questa relazione trascendentale, i corpi sensibili possono fungere da punto di partenza qualificato della conoscenza umana. Nell'atto conoscitivo dunque noi astraiano, in base ai *phantasmata* provenienti dai sensi e prodotti dall'immaginazione, *species intelligibiles* che risultano quali forme del nostro intelletto. In questa maniera l'intelletto può conoscere tutto il mondo sensibile, perché rispetto alla forma l'intelletto può diventare tutto. La conoscenza del mondo sensibile è quindi la base della nostra conoscenza del mondo spirituale. Tommaso, in definitiva, come del resto Aristotele, valuta la sensibilità positivamente: «intelligere sine phantasmatis» è impossibile.

In Tommaso, però, il nostro intelletto non è legato al corpo in tutto e per tutto. Per ciò che riguarda la sua operatività l'intelletto è immateriale, vale a dire autonomo e indipendente dal corpo. Da un lato l'intelletto è *forma corporis*, e dipende per il contenuto della sua conoscenza dal corpo; dall'altro però è una *substantia spiritualis*; la sua attività, cioè, è immateriale e trascende il corpo. In questo modo Tommaso intende garantire l'unità dell'uomo, e nello stesso tempo l'immortalità dell'anima individuale.

Il pensiero di Tommaso ha un'influenza fondamentale su quello del Vondel di *Bespiegelingen*. Tuttavia, il modo in cui Vondel determina il rapporto tra corpo e anima è più ambiguo di quello di Tommaso e rivela una spiccata influenza di concezioni dell'anima schiettamente platoniche.

In *Altaergeheimenissen* il giudizio di Vondel sui sensi era decisamente negativo. Sin dal frontespizio Vondel si era impegnato a dimostrare che nelle questioni di fede non ci si può fidare in nessun modo di ciò che ci suggeriscono i sensi. Anzi, i sensi contraddicono necessariamente un evento incisivo e centrale come l'eucaristia. È perciò essenziale sottomettere la sensibilità all'autorità della chiesa e delle sue

dottrine⁸⁴. I sensi si oppongono, infatti, a quasi tutte le verità di fede. La lotta per la verità, in *Altaergeheimenissen*, è per questo motivo in gran parte una lotta contro i sensi; ovvero un'arringa per la supremazia di una ragione superiore:

Godts reden klimt veel steiler, en veel radder
 Dan 's menschen reën, een al te korte ladder:
 Want schoon men rieckt, en smaekt, en tast, en ziet,
 Noch strijt Godts reën met 's menschen reden niet.
 Wie dit begrijpt, mistrouwt zijn stompe zinnen,
 Daer 't Godt belieft een Wonder te beginnen,
 Op duizentmael zoo groot niet, noch zoo vreemt,
 Als 't geen men licht in Godts geboort bestemt;⁸⁵

Il contrasto tra la razionalità della fede cattolica e la sensibilità terrena assume dunque in questo scritto tinte estremamente forti⁸⁶.

Nella tradizione cattolica, ma anche in quella protestante, la sensibilità non è mai stata in grado di comprendere le verità di fede. Perciò le osservazioni di Vondel in proposito non devono destare troppa meraviglia, anche se il tono del suo discorso non manca a volte di una certa aggressività. Per quanto emerge dall'analisi di altre opere, e in particolare da *Bespiegelingen*, è chiaro che il giudizio negativo espresso in *Altaergeheimenissen* non caratterizza in senso assoluto l'intero pensiero di Vondel. In *Bespiegelingen*, come si è già notato, Vondel non vuole difendere la verità di un dogma specifico, bensì dimostrare la ragionevolezza della fede in Dio e della religione cristiana di stampo cattolico. Questo scopo,

⁸⁴ *Altaergeheimenissen*, p. 647 e seg.: la fede ammonisce i cinque sensi che si oppongono all'eucaristia.

⁸⁵ *Altaerg.*, I.1077-1084, p. 690: «La ragione divina ascende in modo più ripido e più veloce / Della ragione umana, scala fin troppo breve: / Poiché per quanto si odora, gusta, tocca e vede / Eppure la ragione divina non contraddice la ragione umana. / Chi capisce ciò, diffida dei suoi sensi rozzi / Perché a Dio piace di iniziare un Miracolo / Che non è poi così grande, o strano / come quello che si riscontra nella nascita di Dio.»

⁸⁶ Cf. anche *Altaerg.*, III.790 e seg., p. 796 e seg.

e l'influenza decisiva del pensiero tomistico lo conducono in quest'opera ad una rivalutazione della sensibilità e del suo apporto nella conoscenza razionale e quindi nella teologia naturale; rivalutazione che d'altra parte aveva già avuto inizio con l'inno sui cinque sensi, in data precedente alle *Bespiegelingen*:

De Zinnen dienen het verstant
 Gelijk vyf Zusters in dit leven.
 Des menschen brein wort ingeplant
 Al wat zij ons te kennen geven,
 Het zy door een van vyf alleen,
 Of meer, of door de vyf tegader,
 Die haren dienst in ons bekleën,
 En flau verschijnen, of wat nader.
 Indien men haer den mensch onttrok,
 Wat waer de mensch? een stomme blok.⁸⁷

In *Bespiegelingen* Vondel continua a sviluppare le sue concezioni su questa falsariga, adottando cioè una concezione aristotelico-tomistica della sensibilità per la quale la conoscenza intellettuale si fonda sui dati della percezione sensibile⁸⁸. Ciò non vuole dire che i sensi in sé siano sufficienti per poter arrivare alla verità; essi non possono dimostrare ciò che li trascende⁸⁹. I sensi devono servire la ragione, ci sono donati per procurare un fondamento indispensabile alla nostra conoscenza, e ciò per la loro capacità di produrre informazione necessaria al contenuto della nostra conoscenza; ma proprio questa informazione è neces-

⁸⁷ *Op de vijf zinnen*, in *Werken*, vol. VIII, pp. 687-689, a p. 687: «I Sensi servono l'intelletto / Come cinque Sorelle in questa vita / Nell'intelletto umano viene innescato / Tutto ciò che essi ci fanno conoscere, / Sia da uno solo dei cinque / O da più, o da tutti i cinque insieme / Che ricoprono il loro servizio in noi, / Ed appaiono in modo fiavole, o più da vicino. / Se la [i.e. la sensibilità] si sottraesse all'uomo / Che cosa sarebbe l'uomo? un blocco muto.»

⁸⁸ Cf. *Bespiegelingen*, I.609 e seg., p. 430 e I.1379, p. 458.

⁸⁹ Cf. *Bespieg.*, p. 413, dove Vondel confuta la tesi secondo la quale Dio non esiste perché invisibile.

sario che venga sottoposta al giudizio d'una facoltà conoscitiva superiore⁹⁰.

In Vondel non si può parlare di un rapporto armonioso tra il corpo e l'anima; questo rapporto infatti è stato rovinosamente intaccato dal peccato originale⁹¹. Il corpo in sé può sempre impedire all'anima di arrivare alla conoscenza vera⁹². Per poter entrare in contatto con il mondo spirituale l'anima deve distaccarsi dai sensi⁹³. I sensi forniscono un apporto indispensabile al processo conoscitivo, ma la 'parte vera' dell'uomo è l'anima razionale. Il nesso che lega l'anima al corpo è certamente essenziale e non accidentale, ma esso, però, non è inscindibile⁹⁴. Vondel inserisce quindi nozioni tipiche del platonismo nella teoria tomistica dell'anima. Una concezione, quest'ultima, che già in sé raccoglie nozioni platoniche, necessarie a Tommaso per poter salvaguardare l'immortalità individuale dell'anima.

Vondel afferma che tutta l'informazione proviene dai sensi, anche se l'anima mantiene una posizione relativamente autonoma riguardo al corpo⁹⁵. Ma in un secondo momento si rammarica che l'anima languisca nel carcere del corpo; osservazione, quest'ultima, che per Tommaso sarebbe impos-

⁹⁰ *Bespieg.*, pp. 511-512, 577; cf. anche *Lucifer*, vs. 112-120 e L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer*, cit., p. 268.

⁹¹ *Lucifer*, vs. 106 e seg.

⁹² *Bespieg.*, II.21-22, p. 460: «perché l'involucro del corpo impedisce all'anima / Di contemplare questo splendore nella sua forza, senza macchia.»

⁹³ *Bespieg.*, III.1070 e seg., p. 547.

⁹⁴ *Bespieg.*, p. 515; cf. anche *Adam in ballingschap*, vs. 163-165 e 532-534.

⁹⁵ P. KING, *Vondels Lucifer. Een mislukt theologisch toneelstuk*, in *Visies op Vondel na 300 jaar*, cit., p. 228 e seg. parla a proposito delle considerazioni di Vondel sull'anima e sul suo rapporto con il corpo, a torto di «zeer grote inconsequenties» (inconseguenze molto gravi). King non riesce a comprendere e valutare adeguatamente le concezioni di Vondel alla luce della tradizione medievale e rinascimentale, pervase ambedue dall'ambivalenza provocata da contaminazioni a volte inestricabili di concezioni platoniche ed aristoteliche riguardo all'anima. A p. 229 King qualifica Vondel addirittura come manicheo.

sibile⁹⁶. L'anima è quindi sia la forma del corpo che 'un ospite' platonico nel corpo stesso:

Het wezen van de ziel dan, by zichzelf bestaende,
Kan duuren buiten 't lijf, wanneer dees schors vergaende,
Den gast verhuizen ziet, dien zy gehuisvest hadt,
En zijnen oirsprong zoeckt, langs 't vry en open padt.⁹⁷

Nelle sue aspirazioni verso le regioni superiori, l'anima vorrebbe acquistare uno stato che trascende quello della *forma corporis*. Nuovamente Vondel riprende delle formulazioni che provengono dalla tradizione neoplatonica: l'anima è una luce, capace di 'guardare in avanti'⁹⁸ e l'intelletto attinge da dentro alla luce⁹⁹. La metafisica della luce, allora, non solo rende comprensibile il rapporto tra Dio, il mondo e l'anima, ma offre anche una spiegazione teorica per la capacità propria dell'anima di poter ritornare nel suo grembo originario, la patria del mondo intelligibile, ossia la luce divina. Grazie alla sua intellettualità l'anima può esser considerata quale luce ed in quanto tale partecipa della luce superiore, alla quale è capace di ritornare. Per lo stesso motivo, l'anima intellettuale trascende il corpo e la sensibilità. Quali sono ora le conseguenze di una tale determinazione dello stato dell'anima per la struttura e l'andamento della conoscenza razionale di Dio?

3. La posizione centrale dell'anima umana, ai confini del mondo corporale e quello spirituale, garantisce che essa sia

⁹⁶ *Bespiegelingen*, p. 543.

⁹⁷ *Bespieg.*, III.1045-1048, pp. 545-546: «L'essenza dell'anima dunque, come sussistente in sé, / Perdura fuori dal corpo, quando andando perso questo involucro, / Vede traslocare l'ospite, che aveva ospitato, / E cerca la sua origine, lungo il cammino libero ed aperto.» In questa parte della *Bespiegelingen*, Vondel non solo attinge a *Summa contra Gentiles* II, ma anche a Vossius, *De theologia gentili*.

⁹⁸ *Bespieg.*, p. 453.

⁹⁹ *Bespieg.*, I.166 e seg., p. 413; cf. a questo proposito la dottrina del *lumen intellectus agentis* attraverso il quale in Tommaso la nostra intellettualità partecipa immediatamente al lume divino.

in grado di produrre una certa conoscenza di ciò che la trascende in base a ciò che essa riesce a controllare e dominare. L'anima, però, rimane una creatura finita e ciò pone immediatamente dei limiti alle sue capacità e alla portata della sua conoscenza. L'infinita ricchezza dell'essenza divina in sé è destinata a trascenderla, la divinità cioè «zit te hoogh» (è sita troppo in alto)¹⁰⁰. La distanza fra Dio e l'anima esclude la possibilità di una conoscenza *a priori* di Dio; non ci rimane dunque che cercare di avvicinarci a Dio seguendo le sue vestigia nella creazione. Mancando una «evenredenheit» (proporzionalità) tra Dio e l'uomo, quest'ultimo può conoscere l'Altissimo solo *a posteriori*. Nella determinazione della natura della nostra conoscenza di Dio, si può dire dunque che Vondel segua Tommaso, di cui riprende anche le prove per l'esistenza di Dio¹⁰¹, e la critica alla prova ontologica¹⁰². Una conoscenza veramente positiva dell'essenza di Dio è esclusa in questo mondo sublunare; una *visio Dei* sarà possibile soltanto nell'aldilà per merito dell'intervento della grazia divina¹⁰³.

Il fatto che tra Dio e l'anima non esista una vera frattura, ma nemmeno una relazione di «evenredenheit», costringe l'anima a fondare la sua conoscenza della divinità sulla conoscenza del mondo sensibile. Solamente questo procedimento garantisce all'uomo una conoscenza, sebbene ristretta, di Dio. Seguendo gli «stappen» di Dio nella natura l'anima riesce ad ascendere *per visibilia ad invisibilia*, cioè in quanto l'anima razionale è in grado di sviluppare una cono-

¹⁰⁰ *Bespieg.*, I.8, p. 407; II.655-656, p. 483; II.715-718, p. 485; IV.577, p. 578. Cf. in questo ambito anche *Lucifer*, vs. 281-284, e su questo capoverso: P. MAXIMILIANUS, *Wie is het, die zoo hoogh gezeten?*, cit.

¹⁰¹ Cf. *Bespieg.*, I, pp. 407-412; II, p. 461. Si vedano anche *Adam in ballingschap*, vs. 343-344. Per le prove dell'esistenza di Dio in Tommaso, si vedano *Summa theologiae* I, q.2, a.3; *Summa contra Gentiles*, I.13 e anche *idem*, I.8. Su questi argomenti in Vondel si può consultare: B.A. SCHIPPER, *Vondel en Thomas*, in «De Beiaard» (1922) 1, pp. 207-226, a pp. 217-218.

¹⁰² *Bespieg.*, p. 419. La classica prova ontologica è quella di Anselmo, *Proslogion*; si veda § 1.

¹⁰³ *Bespieg.*, II.299-302, p. 469; cf. *Lucifer*, vs. 48-51.

scenza del mondo corporale e di quello spirituale in base all'informazione sensibile:

Men moet van onder dan bewijzen uit Godts werck
Dit hoogste, alwijs, algoet, almaghtigh, zonder perck,
Een onbegrependom, een oirzaek aller dingen:
En schoon men nimmer kan tot in den boezem dringen
Van zijne natuure, en geen vernuft, hoe scherp men 't slijpt,
Volkomen, naer den eisch, dit immermeer begrijpt;
Nochtans verplicht het elck natuurlijck Godt te vreezen,
Die door 't geschapen heene u toestraelt met zijn wezen.¹⁰⁴

In questo modo l'anima umana riesce a dimostrare l'esistenza di Dio e a conoscere alcune delle sue proprietà, cioè quelle che sono accessibili al lume della ragione e della natura:

Om d'eigenschappen dan des oppersten t'ontvouwen
Ten minste zommigen, en hem hier door t'aenschouwen,
In zijn hoedanigheên, ontleenen wy geen licht
Uit openbaeringen, orakel, en gezicht,
Geschiedenis, en spreuck van Godts gewijde bladen;
Maer zullen met natuure en reên ons eerst beraeden,¹⁰⁵

La distanza tra Dio e il mondo è infinita, ma ciò nonostante basta un «voncksken» (una scintilla) per poter formulare una prova razionale e valida dell'esistenza dell'«ongenaekbre licht» (luce inaccessibile)¹⁰⁶. Basandosi sul concetto neopla-

¹⁰⁴ *Bespieg.*, I.367-374, p. 420: «Si deve dimostrare dal basso a partire dall'opera di Dio / Quell'essere altissimo, onnisciente, buonissimo, onnipotente, illimitato, / Incomprensibile, causa di tutte le cose: / E sebbene non si potrà mai penetrare fin nel grembo / Della sua essenza, e benché nessun intelletto, per quanto lo si acutizzi, / Lo capirà mai perfettamente, secondo l'esigenza; / Ognuno è tuttavia obbligato per natura a temere Dio, / Il cui splendore ci viene incontro con la sua essenza attraverso il creato.»

¹⁰⁵ *Bespieg.*, II.243-248, p. 468: «Per sviluppare allora le proprietà del supremo / Almeno alcune, e per contemplarlo per mezzo di esse / Nelle sue qualità, non deriviamo luce / Da rivelazioni, da oracoli, e visioni / Storie, e parole delle pagine consacrate a Dio; / Ma ci consulteremo prima con la natura e la ragione.»

¹⁰⁶ *Bespieg.*, II.347.356, p. 472.

tonico dell'emanazione Vondel arriva così ad affermare la presenza del divino nella creazione¹⁰⁷. Dio, però, comunica se stesso alla creazione solo gradualmente, e la nostra conoscenza che su di essa si fonda rivela perciò un carattere necessariamente frammentario:

En schoon Godts eigenschap en wezen, als gedeelt
En formwijs, staen in 't brein byzonder afgebeelt,
Nochtans wort hier door niet gelochent noch bestreden
d'Eenvouwichste enckelheit van Godts volkomenheden;
Naerdien dit onderscheit in haer geen' voetstap plant,
Maer buiten Godts natuur, in 't menschelijck verstant,
Het welck, hoe scherp wy oock vernuft en zinnen slijpen,
Te plomp blijft om geheel Godts hoogheit te begrijpen,
Gelijkze in wezen is; of naer d'eenvouwigheit,
Eenvormigh op het hoogste, en schuw van onderscheit:
Maer wy begrijpen Godt slechts stuckwijze, onvoltoegen,
Naer d'evenredenheit des schepsels, dat ons ooggen
Alleen een'blick en schijn en strael der Godtheit geeft;¹⁰⁸

Acquistiamo, dunque, una conoscenza razionale di Dio in base alla sua presenza nella creazione e secondo le nostre capacità intellettuali. Sono quindi la struttura della realtà — caratterizzata dal rapporto di partecipazione tra Dio e le sue creature — e la posizione dell'anima a determinare la natura ed i margini della conoscenza umana. La specifica struttura metafisica garantisce all'anima una conoscenza di Dio; ma la finitezza dell'anima comporta che questa conoscenza sia inevitabilmente *a posteriori* e frammentaria.

¹⁰⁷ *Bespieg.*, pp. 473-474 e 494.

¹⁰⁸ *Bespieg.*, II.637-649, pp. 482-483: «E sebbene la proprietà e l'essenza di Dio, siano concepite come divise / E in modo formale e particolare nell'intelletto, / Tuttavia con ciò non si rinnega o si respinge / La semplicità più semplice delle perfezioni divine: / Poiché questa distinzione non distingue *realiter* in Dio, / Ma fuori dell'essenza divina, nell'intelletto umano, / Il quale per quanto possiamo affilare l'ingegno ed i sensi, / Rimane comunque troppo rozzo da poter capire completamente l'altezza di Dio, / Come essa è essenzialmente; o nella sua semplicità, / Uniforme al livello supremo, e lontano da ogni distinzione / Ma noi comprendiamo Dio solo frammentariamente, in modo imperfetto, / Secondo la proporzione della creatura, che offre ai nostri occhi / Soltanto uno sguardo ed apparenza e raggio della divinità.»

§ 4. THEOLOGIA NATURALIS & THEOLOGIA REVELATA

1. Nel suo pensiero teologico Vondel presuppone un tipo di sapienza che non contraddice la fede ma che al contrario arriva con essa a corrispondere. Egli canta ripetutamente le lodi della sapienza degli antichi. Abbiamo già indicato in precedenza come in questa lode egli non includa tutta, o qualsiasi, sapienza pagana. Vondel intende associarsi ad una tradizione di sapienza che precede cronologicamente, ma non idealmente, il cristianesimo, e che comunque non perde il suo valore con la venuta di Cristo. Anzi, è proprio la chiesa cattolica l'istituzione più adatta per custodire i migliori valori antichi. Per sapienza antica, Vondel intende dunque quella tradizione in cui la verità del cristianesimo era già presente, sebbene *per specula et in aenigmatate*. Vale a dire: una *pia philosophia* che è nello stesso tempo una *prisca theologia*. Come molti esponenti della tradizione che egli fa propria, Vondel considera Platone quale esponente più importante e autorevole di questa tradizione pre-cristiana, onorandolo con l'epiteto di «goddelijcke»¹⁰⁹. Platone però a sua volta è preceduto da una lunga tradizione in cui si trova una sorta di prefigurazione del suo pensiero, proprio come il suo pensiero prelude in qualche modo al cristianesimo. Questa tradizione risale all'Egitto antico e fa capo alla figura leggendaria di Ermete Trismegisto. Attribuiti a Trismegisto esistono diversi trattati, ora raccolti nel *Corpus Hermeticum*¹¹⁰. Molti filosofi rinascimentali (ad esempio Ficino, Pico della Mirandola, Giordano Bruno e Tommaso Campa-

¹⁰⁹ Cf. *Vorstellicke Waranda der Dieren*, in *Werken*, vol. I, a p. 502; si vedano anche *Bespiegelingen*, III.1181, p. 551; IV.1059, p. 593. Su questo si vedano: J. VANDERVELDEN, *Vondel's pleitrede voor God* (Amsterdam, s.a.), cap. V e L.C. MICHELS, *Bij het gedichtje op Plato en Aristoteles*, in L.C. MICHELS, *Filologische opstellen III* (Zwolle, 1961), pp. 237-243.

¹¹⁰ Per l'edizione del *Corpus Hermeticum*, si veda nota 81. Se nel medioevo era conosciuto soltanto l'*Asclepius*, un trattato che sopravvisse in una traduzione latina allora attribuita ad Apuleio, fu invece un vero e proprio successo, dopo la prima edizione del 1471, la traduzione latina ad opera di Marsilio Ficino di quattordici trattati ermetici, raccolti sotto il titolo di *Pimander*.

nella) erano convinti che questi trattati fossero stati scritti da un sacerdote egiziano contemporaneo, o addirittura precedente, a Mosé e ritenevano che in quegli scritti si riscontrasse una prima concezione ovvero un preannuncio delle dottrine platoniche, il loro grande modello. Essi costruirono in questo modo una tradizione pre-platonica, che includeva tra l'altro Orfeo e Zaratustra e che avrebbe trovato il suo compimento nell'opera, appunto, di Platone. Un autore neoplatonico e cristiano quale Ficino era convinto che il grembo generoso della madre chiesa dovesse raccogliere tutta questa *pia philosophia*, affinché potesse essere da essa arricchita¹¹¹.

Anche Vondel aderisce a questa concezione di una preistoria dottrinale della chiesa, e per questa ragione esalta con entusiasmo Trismegisto:

O al te wijze Trismegist,
Die niets met zijnen naem wilt noemen,
Ghy moogt uw wijsheit wel verbloemen,
Op datze niemant en verquist',¹¹²

Nell'epoca in cui Vondel viveva, si era nel frattempo scoperto che gli scritti ermetici non risalivano a qualche sacerdote

¹¹¹ Sulla *pia philosophia* e la *prisca theologia* si vedano gli studi: CH. B. SCHMITT, *Prisca Theologia e Philosophia Perennis: due temi del Rinascimento e la loro fortuna*, in *Il pensiero italiano del Rinascimento e il nostro tempo* (Firenze, 1970), pp. 211-236; D.P. WALKER, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century* (New York, 1972). Sulla penetrazione di questo filone di pensiero nell'ambiente universitario olandese nel Seicento si veda J.H. METER, *The Literary Theories of Daniel Heinsius. A Study of the Development and Backgrounds of His Views on Literary Theory and Criticism during the Period from 1602 to 1612* (Assen, 1984), pp. 15, 34, 51-56, 58-59.

¹¹² *Edipus of Teeckentolk van den E. Heere Athanasius Kircher*, in *Werken*, vol. V, pp. 562-566, a p. 563: «O Trismegisto troppo sapiente, / Che non vuole nominare niente col suo nome, / Voi potete nascondere la vostra sapienza; / Affinché nessuno la sprechi.» Per Trismegisto si vedano anche *Bespiegelingen*, II.511, p. 478; II.735, p. 486; III.1137, p. 549; III.1169, p. 550; IV.1094, p. 594; IV.1129, p. 596; V.1455, p. 635.

legendario, ma a diversi autori anonimi dei primi secoli¹¹³. Non è possibile stabilire però se Vondel fosse informato o meno di questa scoperta. Ermete Trismegisto svolse in ogni caso nel suo pensiero la funzione di un simbolo, indicante l'esistenza di una lunghissima preistoria dottrinale del cristianesimo, che in Cristo trova il suo compimento. Vondel tuttavia, facendo propria la *pia philosophia*, rivela una chiara intenzione di non voler attribuire un valore assoluto alla sapienza pagana. È possibile affermare che esista una tradizione che collega Ermete, Platone e Salomone a Cristo¹¹⁴, ma ciò significa proprio che, nel migliore dei casi, la sapienza pagana riesce a giungere al livello di una prefigurazione della sapienza cristiana. Ai pagani manca, infatti, la guida indispensabile della fede e della chiesa per poter usare e impiegare la ragione in modo adeguato; come risulta ad esempio dalle opere e dalle teorie di Epicuro e Lucrezio, contro i quali Vondel si scaglia in *Bespiegelingen*. Ma anche la sapienza 'preziosa' dei pagani non può che cedere il passo all'avvento del cristianesimo¹¹⁵.

Per comprendere il senso del valore ristretto e relativo che Vondel attribuisce alla sapienza pagana bisogna però partire dalla concezione agostiniana della storia a cui evidentemente aderisce:

Dry tijden wijzen ons dry slagh van diensten aen,
Door openbaeringen, bekent in zuivre blaën,
Eerst Adams last, daerna de wet van Godt geschreven
In steene tafelen, en Amrams zoon gegeven.
De derde is Christus dienst, die Moses oude wet
Zo stip niet afschaft, als verbetert, en verzet,¹¹⁶

¹¹³ Isaac Casaubon dimostrò nel 1614 che almeno una parte del *Corpus Hermeticum* doveva essere scritta in epoca cristiana. Si veda F.A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (London, 1964), cap. XXI.

¹¹⁴ Per Salomone, si veda *De Heerlyckheyd van Salomon*, in *Werken*, vol. II, p. 223 e seg.

¹¹⁵ Cf. *De Heerlyckheit der Kercke*, pp. 857-859.

¹¹⁶ *Bespiegelingen*, V.431-436, p. 614: «Tre epoche ci indicano tre tipi di religione / Per rivelazioni, conosciute in pagine pure / Fu descritto prima l'obbligo di Adamo, poi la legge di Dio / Su tavole di pietra, e date al figlio

Storia universale e storia sacra non sono due entità distinte: la storia del mondo è inclusa nella storia sacra, o meglio, è la storia sacra stessa da un determinato punto di vista, quindi in essa integrata. Come Agostino, Vondel distingue tre periodi: *ante legem, sub lege e sub gratia*, i quali indicano rispettivamente il mondo pagano, il giudaismo e il cristianesimo. È chiaro che il terzo periodo, che s'inizia con la venuta di Cristo, va considerato come il compimento dei primi due, che vengono così necessariamente messi in ombra. La fede cristiana non contraddice la migliore sapienza pagana, ma ne è in qualche modo una continuazione, anche se di valore superiore. Essendoci già in precedenza soffermati sul ruolo assunto dal paganesimo in Vondel, può essere utile in questo ambito soffermarci piuttosto sul giudizio da lui dato sul giudaismo.

L'interpretazione vondeliana della Bibbia è caratterizzata da un'esegesi allegorica. Questo tipo di lettura svolge un ruolo chiave nell'interpretazione dell'Antico Testamento, che, infatti, non è che un preannuncio del Nuovo Testamento¹¹⁷. Per Vondel, il cristianesimo si rapporta al giudaismo come lo 'spirito' alla 'lettera'¹¹⁸; per questo motivo gli scritti ebraici vanno letti ed interpretati allegoricamente. Il loro valore non supera quindi quello di un segno premonitore; essi annunciano soltanto ciò che avverrà nel Nuovo Testamento. Il giudaismo è dunque per Vondel 'materialistico' e rimanda solamente alla spiritualità della verità cristiana¹¹⁹. In Vondel questa chiave di lettura assume a volte un tono esplicitamente anti-semitico. Gli ebrei non sono stati in grado di comprendere in modo adeguato il messaggio

di Amran / Il terzo è il servizio di Cristo, che se non abroga l'antica legge di Mosè / La migliora e la cambia.» La teoria delle tre epoche della storia universale viene sviluppata da Agostino nel *De Civitate Dei*.

¹¹⁷ Cf. *Vorstellicke Waranda der Dieren*, cit., p. 504; *De Helden Godes des Ouwden Verbonds*, in *Werken*, vol. II, p. 309 e seg. Come è noto, la teoria generale dell'esegesi allegorica risale a Filone di Alessandria.

¹¹⁸ Si veda *Jaerzang*, in *Werken*, vol. I, p. 769.

¹¹⁹ *Altaergeheimenissen*, p. 658; cf. p. 655: la pasqua degli ebrei non è altro che una semplice prefigurazione della pasqua cristiana.

divino, e perciò non hanno voluto accettare Cristo come unico e vero figlio di Dio. Le persecuzioni che hanno dovuto subire, in seguito a tale rifiuto, vanno per questo motivo considerate come la giusta vendetta di Dio¹²⁰. Il cristianesimo e il messaggio del Nuovo Testamento sono superiori all'Antico Testamento e al giudaismo, perché in Cristo è stato compiuto tutto ciò che l'Antico Testamento soltanto preannunciava con immagini¹²¹.

L'esegesi allegorica non implica per Vondel una libera interpretazione delle scritture e nemmeno il presupposto dell'esistenza di una parola divina interiore, come propagavano i fautori dell'ala sinistra della Riforma¹²².

Già nelle prime opere Vondel difende a spada tratta l'autorità della Sacra Scrittura e, dopo la sua conversione al cattolicesimo, l'interpretazione autorevole che ne dava la tradizione cattolica. Il che significa che la sua interpretazione della Bibbia attinge al quadro teorico della teologia scolastica, nel quale in effetti di solito, la Sacra Scrittura viene usata come una raccolta, o meglio, una miniera di citazioni e capoversi destinati a sostenere le dottrine teologiche cattoliche. L'esegesi ha quindi primariamente un carattere dogmatico, e solo in un secondo momento, eventualmente, filologico o letterario. Il quadro teorico della teologia naturale, in cui fede e ragione concordano, precede di fatto l'autorità della Bibbia, in quanto la *theologia revelata* si fonda sulla *theologia naturalis*. Nella teologia naturale, infatti, si sviluppano i quadri e gli schemi in cui i dati della rivelazione e le verità di fede vengono ordinati ed interpretati. Si può concludere quindi che in Vondel la dottrina della fede dipende per il suo contenuto e il suo significato dal quadro teorico della teologia naturale.

Questo rapporto tra *theologia naturalis* e *theologia revelata* non caratterizza soltanto la tradizione cattolica; anche

¹²⁰ *Hierusalem verwoest*, in *Werken*, vol. II, p. 75 e seg., e pp. 85-88, 96, 201; cf. *De Heerlyckheit der Kercke*, p. 828.

¹²¹ *Altaergeheimenissen*, pp. 673 e 677.

¹²² *Antidotum*, cit., pp. 808-812.

i capi autorevoli dell'ortodossia riformata nel Seicento olandese svilupparono una teologia naturale su cui veniva costruita poi la *theologia revelata*. Essi pensavano di potersi associare a Calvino, il quale teorizza, a dire il vero, in tutta la sua dogmatica la sovranità assoluta di Dio e della sua parola, ma lascia comunque uno spiraglio per l'esistenza di una conoscenza innata di Dio; presuppone in questa maniera la possibilità dello sviluppo di una teologia naturale, alla quale egli stesso si era così violentemente opposto. Il rifiuto della scolastica non durò in effetti molto a lungo, e già i calvinisti seicenteschi ripresero (come del resto aveva fatto già Melantone) gli schemi aristotelici della teologia naturale.

Un breve panorama della teologia naturale di alcuni esponenti dell'ortodossia riformata seicentesca — *in casu* gli olandesi Voetius e Cocceius — ci chiarirà quanto poco la teologia naturale di stampo scolastico differisca, per natura, da quella degli avversari, cioè i calvinisti. Ciò ci consentirà di collocare il pensiero di Vondel in un contesto più ampio.

2. All'uomo appartiene, secondo Calvino, per natura ed essenza, la coscienza che ci sia un Dio e il dovere di adorarlo:

«Quandam sui numinis intelligentiam universis Deus ipse indidit.»¹²³

Questa conoscenza innata di Dio è indicata dai teologi calvinisti seicenteschi come *notitia Dei insita*. In un secondo momento la ragione e la coscienza sviluppano in base alla conoscenza innata una *notitia Dei acquisita*. Esiste allora una *religio naturalis*. La ragione insegna all'uomo che il mondo visibile è l'opera di Dio; ciò induce a concludere che ci sia un Dio creatore e governatore:

«Non solum hominum mentibus indidit illud, quod diximus religionis semen, sed ita se patefecit in toto mundi opificio, a se quotidie palam offert, ut aperire oculos nequant, quin adspicere eum cogantur.»¹²⁴

¹²³ CALVINO, *Institutio Christianae religionis*, I, iii, 1, in: *Joannis Calvini opera quae super sunt omnia*, vol. II (Brunsvigae, 1864).

¹²⁴ CALVINO, *o.c.*, I, v, 1.

La conoscenza naturale di Dio non è sufficiente per acquistare la beatitudine eterna, cioè, la *religio naturalis* non è *salutaris*. Essa non è falsa, ma — come osserva Cocceius — imperfetta, ovvero incompiuta:

Interim ea cognitio est vera, etiamsi non sit adaequata: quia, quae de Deo cognoscuntur partim negative, separando illa, quae sunt infirmitatis et imperfectionis; partim in imagine; partim per attributionem eminentiae inaccessibilis (dum recognoscimus, eum habitare lucem inaccessam) carent omni mendacio; licet plus in re ipsa sit, quam a nobis intelligi potest.¹²⁵

La *religio naturalis* rimanda a qualcosa che la trascende in quanto fa nascere nell'uomo il bisogno e il desiderio di una rivelazione attraverso la quale l'uomo inizi a capire il vero significato dell'esistenza di Dio e del fatto che Egli voglia esser un Dio per i peccatori:

Revelatione igitur omnino opus fuit, non tantum, ut homo excitaretur ad νόησιν et animadversionem facturarum Dei, ut in illis conspiceret invisibilia Dei, atque ita palparet Deum et inveniret, sed multo magis, ut disceret, quid valeat, *esse Deum*, et in hac perfectione nosceret illam alteram, quae proprius ad Deum appellit, *posse esse Deum peccatoris*; tum deinde perciperet illam maximam laudem Dei, quae est *velle quaeri et inveniri a peccatore*; denique, *quomodo eum quaeri oporteat, ut inveniatur*. Sine qua cognitione et fide impossibile est Deo placere, h.e. ad eum accedere, cum eo ambulare, ei grata facere, eum colere (Hebr. 11, 6).¹²⁶

¹²⁵ COCCEIUS, *Summa theologiae ex Scripturis repetita* (Amstelodamensis, 1665), I.4.

¹²⁶ COCCEIUS, *o.c.*, I.17. Cocceius nasce nel 1603 a Brema, in Germania; dal 1629 lavora a Franeker (Paesi Bassi, provincia Frisia) come orientalista e studioso di Talmudica; nel 1630 occupa la cattedra di filologia biblica a Brema; nel 1636 ritorna a Franeker come ordinario di ebraico e, nel 1642, di teologia; dal 1650 è ordinario di teologia a Leida dove muore nel 1669. Cocceius è principalmente noto per la sua dottrina del *foedus naturae* e *foedus Dei*. Il *foedus naturae* è il 'contratto' chiuso con Adamo nel paradiso e il fondamento della teologia naturale. Con la venuta di Cristo è stato reso superfluo. Cocceius portò avanti una lunga polemica con Voetius sul valore dell'Antico Testamento, che egli considerava inferiore al Nuovo, ammettendo però allo stesso tempo che il Decalogo già implicava in sé un *foedus gratiae*.

Secondo i padri dell'ortodossia riformata la ragione non è il principio della conoscenza di fede; essa, infatti, è in grado di comprendere le verità di fede, non di produrle¹²⁷. A questa condizione l'uso della ragione nella teologia è giustificato, e il suo ruolo può essere formulato come segue: essa vede in Dio la causa della rivelazione, dimostra l'armonia logica e la razionalità delle verità di fede e ne sviluppa le conseguenze. In breve: la ragione fa sì che per la teologia il sapere naturale sia utile. Dal suo canto è, però, la fede stessa a rendere possibile un uso giusto ed equilibrato della ragione. In questo modo può nascere la *theologia revelata*, rassegnandosi nella fede alla rivelazione divina e ponendo la ragione al servizio della rivelazione e della fede. La *theologia revelata* rende giustizia alla teologia naturale proprio indicandone i limiti. La ragione, quindi, è lo strumento della dogmatica, ma non è il *principium quo credimus*¹²⁸.

Come in Vondel, nel pensiero di Cocceius e di Voetius, la fede e la rivelazione mantengono una posizione centrale; ma sia la fede che la rivelazione, pur trascendendola, dipendono, sotto un certo rispetto, dalla ragione, la quale, in quanto strumento indispensabile del pensiero sistematico, mette ordine nelle verità di fede e ne stabilisce il contenuto semantico. Il contenuto della razionalità di Vondel è diverso da quello dei padri riformati, ma la divisione dei compiti tra *fides et ratio* avviene secondo lo stesso schema scolastico che

¹²⁷ GIBBERTUS VOETIUS, *Selectarum disputationum theologiarum pars*, I-V (Ultrajecti, 1648-1669), vol. I, p. 1. Voetius, nato nel 1659, era pastore dal 1611 a Vlijmen e dal 1617 nel paese natale a Heusden (Brabante), dove come allievo di Gomaro, combatté aspramente gli arminiani. Dopo la conquista di 's-Hertogenbosch organizzò lì dal 1630 la comunità protestante. Nel 1634 ebbe la cattedra di lingue orientali a Utrecht. Egli dimostrò per tutta la sua carriera un vivo interesse per la prassi della fede, il catechismo e l'etica. Era forse il teologo più dotto dei suoi tempi, ma anche un grande e temuto polemico. Accettò Aristotele nella filosofia, come Calvino nella teologia. Con la sua opera la scolastica riformata arrivò all'apice; lo si può paragonare ai grandi scolastici medievali con cui divide sia il metodo che l'interesse pratico.

¹²⁸ VOETIUS, *o.c.*, I, pp. 3-4.

egualmente intende fondare una *theologia revelata* sulla *theologia naturalis* in quanto vertice della metafisica.

3. Il pensiero teologico di Vondel è dominato da una tensione interna che egli condivide con gli scolastici cattolici e riformati. Questa tensione a volte prende la forma di un'ambiguità, come ad esempio nel primo *Reidans* (coro) del *Lucifer*¹²⁹. La *Zangh* (strofa) di questo *Reidans* sviluppa un concetto imperfetto dell'essenza infinita: l'uomo conosce alcune proprietà di Dio che possono essere suddivise in proprietà assolute e relative. Dio è *a se, causa omnium, bonum* ecc. Nella *Tegenzangh* (antistrofa) Vondel, però, constata che un concetto compiuto ed adeguato dell'essenza infinita trascende il creato: in fondo Dio è *ineffabilis*. Anzi, voler capire o spiegare Dio è in effetti quasi un sacrilegio; solo Dio conosce se stesso e la nostra conoscenza dipende esclusivamente dalla grazia divina¹³⁰.

In *Altaergeheimenissen* Vondel afferma che la *Godts taal* non può essere fraintesa¹³¹. Da ciò che si è notato in precedenza appare quanto tale 'linguaggio' vada inteso in senso ampio: Dio ci parla attraverso la natura, la ragione, la sapienza pagana, l'Antico e il Nuovo Testamento, Cristo e la tradizione della chiesa cattolica. Questa tradizione ideale mostra diversi gradi e livelli di qualità e verità, ma Vondel suppone in ogni caso che si tratti di una tradizione continua, priva di rotture essenziali. Non si può parlare di una rottura tra ragione e fede, altrimenti la costruzione scolastica di teo-

¹²⁹ In *Werken*, vol. V, pp. 629-631; esistono due traduzioni italiane di questo capoverso, si vedano J.H. METER, *Strutture ed interpretazioni delle tragedie di Joost van der Vondel*, cit. in nota 1, pp. 124-125 e G. VAN WOU-DENBERG, in A. MOR, J. WEISBERGER e J.H. METER, *Antologia delle letterature del Belgio e dell'Olanda* (Milano, 1970), pp. 242-243. Su questo passo: L. SIMONS, *Een blik op Vondel als wijsgeer. Naar aanleiding van den eersten Rei uit 'Lucifer'*, cit.; P. MAXIMILIANUS, *Wie is het, die zoo hoogh gezeten?*, cit.

¹³⁰ Cf. anche *Heerlyckheit der Kercke*, p. 854: la ragione non comprende la grandezza di Dio; inoltre *Lucifer*, p. 487: la luce suprema, la verità divina acceca.

¹³¹ *Altaergeheimenissen*, p. 684.

logia naturale e rivelata perderebbe la sua credibilità e forza di convinzione. La ragione, però, è quella della *pia philosophia* e non quella del paganesimo, che in generale 'abusa della ragione' o, più precisamente, non fa che opporsi alla ragione e alla natura. La ragione quindi gode di proprie qualità e specificità, in quanto la sapienza richiede che essa si leghi alla verità della fede cristiana¹³². Solo obbedendo alla fede la ragione cammina nella luce e non si perde¹³³. La dottrina e la tradizione della chiesa madre stabiliscono dunque la natura e i limiti di ciò che è razionale.

Una volta stabiliti i suoi margini e la sua natura la ragione può dimostrare l'esistenza di Dio e la necessità della sua adorazione:

Dus raekt de Godtsdienst eerst in zwang, door 't licht van reden,
Geschept uit Godts natuure, en goetheit, wijsheit, maght,
De weerelt door bekent, by 't menschelijck geslacht.¹³⁴

La religione è insita in ogni cuore e la ragione dimostra, sviluppa e teorizza questa tesi. A causa della nostra finitezza sublunare non arriveremo mai ad una conoscenza perfetta di Dio. L'Altissimo si rivela a noi, ma sempre in modo tale da ribadire la sua trascendenza:

Want d'opperste openbaert zich zelf naer ons verstant,
In menige eigenschap, zijn werckstuk ingeplant,
En 't zienelijck heelal, in zoo verscheide stucken,
Om zijn eenvoudigheid in ieders hart te drucken.¹³⁵

¹³² *Altaerg.*, p. 708.

¹³³ *Altaerg.*, p. 812.

¹³⁴ *Bespiegelingen*, IV.864-866, p. 587: «Quindi la religione non si difonde se non per il lume della ragione / Attinto alla natura di Dio, e alla sua bontà, sapienza, potenza, / Conosciute in tutto il mondo, presso il genere umano.»

¹³⁵ *Bespieg.*, II.213-216: «Poiché l'altissimo rivela se stesso a seconda del nostro intelletto, / In tante proprietà, immanenti nella sua opera, / Nell'universo visibile, in delle parti così diverse / Per imprimere la sua semplicità nel cuore di ognuno.»

Con ciò è indicata la direzione di ogni conoscenza teologica: Dio cerca l'uomo e solo perciò questi può aspirare a conoscerlo. Invertendo questo senso o ordine si fuoriesce immediatamente dal circolo della fede, della ragione e della natura. La conoscenza di Dio non si può basare su idee innate o su visioni profetiche, ma cerca il suo punto di partenza nella realtà visibile. Seguendo le orme divine nei fenomeni naturali conosciamo la prima causa attraverso i suoi effetti. Il mondo sensibile e quello spirituale sono collegati da un tracciato, il quale, benché infinito, non si interrompe. È proprio per questo motivo che il ruolo della ragione non può essere sottovalutato.

In ultima istanza non si può parlare infatti di una vera e propria supremazia della fede sulla ragione in Vondel, poiché solo la ragione rende comprensibili le verità di fede e fornisce loro un contenuto sistematico. A causa di questo ruolo essenziale la razionalità precede logicamente la rivelazione. La fede cristiana impone dei margini all'attività della ragione, ma è la ragione stessa che espone e difende questi margini sistematicamente, fondandoli nella teologia naturale e difendendoli nella teologia rivelata. Grazie alla nostra intellettualità, sede dell'*imago Dei* nella tradizione tomistica e in Vondel, noi partecipiamo di Dio e ci riferiamo direttamente a lui. Sia la teologia naturale che quella rivelata sono razionali, ed è questo dato centrale che rende possibile la confutazione dell'ateismo.

Le posizioni da cui Vondel sviluppa il suo pensiero possono cambiare sensibilmente tra *Altaergeheimenissen* e *Bespiegelingen* ma in fondo il ruolo e la funzione di *fides et ratio* per Vondel sostanzialmente non mutano. La ragione sviluppa i *praeambula fidei* che devono servire da fondamento per la dogmatica vera e propria. Una volta stabilita la dogmatica, la Scrittura fornisce il materiale testuale che conferma le dottrine dogmatiche. La teologia crede di dover correggere la ragione, o di rimetterla nel giusto, ma di fatto da essa dipende per il suo sviluppo sistematico. La fede, infatti, trascende la ragione, ma non la può contraddire.

LEEN SPRUIT

EROS E THANATOS
NELLA LIRICA DI EMILY DICKINSON
E HARRIET LÖWENHJELM

Potrebbe a prima vista parere, se non proprio una forzatura, un arbitrio, tentare un apparentamento fra l'americana Emily Dickinson e la svedese Harriet Löwenhjelm; così diverse per l'età e l'ambiente storico-culturale in cui vissero, e, ciò che più conta, per il talento lirico e la fisionomia morale.

Eppure non sono soltanto estrinseche le affinità di voce poetica fra la zitella di Amherst, che a soli 56 anni si spense senza nemmeno veder l'alba del nuovo secolo, da lei, per temi e stilemi d'arte così sorprendentemente precorso, e quella — più modesta certo ma non meno autentica e suggestiva — della nordica zitella (almeno tale per l'anagrafe mondana), morta trentunenne proprio alla fine della prima tragedia mondiale.

Non si tratta, ripeto, d'un parallelismo esteriore: i poco significativi e saltuari studi scolastici, gli stretti legami col rispettivo ambiente domestico, che celano ma non smentiscono un intimo distacco critico, gli amori forse più sognati che vissuti¹, la solitudine — con tutte le implicazioni che

¹ È nota la ridda di ipotesi sugli amori di Emily, e sui relativi problemi di identificazione dei presunti amanti. Per mio conto, tralasciando qui ogni discussione estetica di principio, mi associo senz'altro al giudizio di due noti critici come Allen Tate («It is dangerous to assume that her life, which to the biographers means the thwarted love affair she is supposed to have had, gave to her poetry a decisive direction» - *Emily Dickinson. Collection of Critical Essays*, ed. R.B. Sewall, Englewood Cliffs, 1963, p. 19) e Austin Warren («I heartily wish that conjecture about Emily's love affairs might cease as unprofitable», *ivi*, p. 109). Quanto alla Löwenhjelm poco o

comportò — da Emily morbosamente cercata, a Harriet imposta dalla sorte per lunghi anni.

Non si tratta di tutto questo; o non di tutto questo soltanto. Sia per Emily che per Harriet fu infatti decisivo, oltre ogni contingenza, l'assiduo travaglio della creatività artistica, l'esplorazione e l'espressione del proprio più intimo io, visto sullo sfondo d'una trascendenza religiosa platonico-giudaico-cristiana.

A proposito della Dickinson, qualcuno ha parlato di esistenzialismo²; e, per quanto vaga e indeterminata, tale definizione può valere anche per la Löwenhjelm; ché in entrambe l'esperienza vitale, quasi espressione d'un incomprensibile disordine cosmico, sfugge a ogni tentativo di interpretazione e di razionalizzazione.

In entrambe infatti i grandi temi metafisici dell'angoscia e della salvezza individuale, della speranza e della disperazione, della morte e dell'immortalità furono fonti primarie d'ispirazione poetica.

Della loro poesia poco o nulla trapelò nei rispettivi ambienti domestici e sociali da cui prima trasse origine: né nella puritana e «trascendentalista» Nuova Inghilterra del secondo Ottocento, né nella ecumenistica Svezia di Nathan Söderblom (che con particolare ansia aveva seguito le traver-

nulla si sa di lei in proposito, oltre quanto sin oggi si è potuto desumere dalla sua poesia e biografia. Che anche lei, come la puritana-antipuritana Emily fosse in rotta — sia pur solo in forma velleitaria — col rigorismo morale della sua educazione aristocratica e pietistica ce lo provano gli infantili «giochi proibiti» col fratello minore Crispin (ELSA BJÖRKMAN-GOLDSCHMIDT, *Harriet Löwenhjelm*, Stockholm, 1947, p. 30 sgg.) e la sua fuga da uno dei molti sanatori svedesi, danesi e norvegesi, nei quali la tisi la confinò dal 1914 alla morte.

² T.W. FORD, *Heaven beguiles the tired...*, University of Alabama Press, 1968, p. 13: «Much of Emily Dickinson's poetry on death reveals a markedly existentialist view». Quanto alla seconda, è sicuramente documentata la sua conoscenza e assidua lettura degli scritti di Kierkegaard (S. ARB, *Harriet Löwenhjelm och Søren Kierkegaard*, «Ord och Bild» 1960, pp. 491-503). Va aggiunto che, sulla base del materiale documentario, si può escludere che Harriet Löwenhjelm abbia mai letto la lirica della Dickinson; benché sapesse abbastanza d'inglese per ammirare p. es. la poesia di Burns.

sie e la finale condanna del Modernismo europeo all'indomani della «Pascendi»³.

Com'è noto, la gloria di entrambe fu postuma (per Emily dopo il 1890, per Harriet all'inizio del secondo decennio del Novecento), ché, in vita, benché instancabili nel fare e rifare i loro versi, benché «audience-conscious» (come ha scritto un critico, della Dickinson — ma la definizione può essere applicata anche all'altra), soltanto a qualche singolo confidente o intimo amico rivelarono il segreto della propria vocazione artistica e inquieta e sofferta spiritualità⁴, scissa tra la

³ Sull'enorme influsso morale e pedagogico esercitato dal teologo calvinista J. Edwards negli ambienti colti della Nuova Inghilterra ha scritto pagine fondamentali E. Zolla («Studi Americani» 8, 1962; specialmente p. 61 sgg.). Sul problema della scelta, nell'ambito della fede calvinista in una assoluta predestinazione, è inoltre da vedere P.D. WESTBROOK, *Free Will and Determinism*, «American Literature», 1979, pp. 48-60. Se da tali considerazioni e indagini si passa ad altre più recenti, stupisce vedere il mutarsi della prospettiva critica: uno studioso come p. es. W. MARTIN (*An American Triptych...* The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1984, p. 164), più attento agli atteggiamenti scettici e blasfemi che all'innegabile religiosità della Dickinson, non esita ad affermare: «Using the language of the Bible, she celebrated the cycles of the seasons and of human life. Planting and harvest, birth and death replace sin and salvation, heaven and hell».

Del sentimento religioso ch'è sempre al fondo della poesia di Harriet Löwenhjelm hanno scritto K.G. HILDEBRAND, *Bibeln i nutida svensk lyrik*, Uppsala, 1939, pp. 120-130; J. KULLING, *Fadern och sonen... Psalm och Sång. Studier tillägnade E. Liedgren*, Stockholm, 1959, pp. 297-301; e dell'ecumenismo svedese intorno al volger del secolo E. LEHMAN, *Nathan Söderblom*, «Ord och Bild», 1914, e T. ANDRAE, *Nathan Söderblom*, Uppsala, 1933⁵.

⁴ «personalità ombrosa e egoistica, intimamente amorale e spaventosamente libera» — ha scritto, della Dickinson, Nemi D'Agostino («Belfagor», VIII, 1953, p. 532). Della fede religiosa di Harriet Löwenhjelm rende testimonianza l'amica biografa E. BJÖRKMAN-GOLDSCHMIDT (*Människan bakom dikten...*, «Svensk litteraturtidskrift», 1952, p. 62): «Hon trodde på Gud, hon kunde into undvara det» — «Credeva in Dio, non ne poteva fare a meno». Ma si rimane dubbiosi di fronte a tali asserzioni, specie quando si leggono le ultime liriche, certamente composte in sanatorio, nel presentimento della morte imminente (*Natten står utanför mitt fönster* — «Grigia è la notte fuori della casa»; *Är jag intill döden trött* — «Stanca sono da morire»; *Tag mig. — Håll mig. — Smek mig sakta* — «Prendimi, stringimi, carezzami dolcemente» — *Dikter*, pp. 137-141); dove non è quasi traccia di tale fede; tutto

nostalgia d'una fede nel Dio personale della tradizione cristiana e il terrore esistenzialistico d'un cosmo deserto.

Affascinate dunque e insieme atterrite dall'enigma della vita e della morte, consapevoli dei problemi ideali del loro tempo, queste due donne non ci hanno lasciato un organico corpus poetico: solo sparse note e frammenti lirici volti a esprimere il tumultuoso intrecciarsi e agitarsi dei loro più o meno abilmente celati sentimenti autobiografici, aforismi e meditazioni, sfoghi e confessioni: una sorta di diario lirico scandito da slanci fideistici e brusche palinodie, pose satanistiche e accorati appelli alla trascendenza religiosa.

La stessa cronologia, nell'ambito delle due postume raccolte di liriche⁵, è spesso incerta.

è invece tenebre e disperazione. A darne solo un'idea basterà la parafrasi della prima lirica qui citata:

Natten står grå utanför mitt fönster
och bak fjärran fuktiga skogar ras-
slar ett tåg.
Vad det är gräsligt trist att leva!
Alla vänner jag hade har glömt mig.
Jag orkade kanske inte att hålla dem
kvar.
Vad det är gräsligt trist att leva!
Ingen mening finns i mitt fattiga,
förspilda liv,
som rinner bort - nej, ingen mening.
Vad det är gräsligt trist att leva!

Grigia è la notte fuori della casa, e
d'oltre umidi boschi s'ode sferra-
gliare un treno.
Com'è triste, com'è orrendo vivere!
Gli amici d'un tempo m'hanno tutti
abbandonata.
Forse è mia la colpa; non ho saputo
a me legarli.
Com'è triste, com'è orrendo vivere!
Nessun senso ha la mia vita spoglia
e vana,
che si consuma - no, nessun senso.
Com'è triste, com'è orrendo vivere!

Nate certo da un momentaneo scoramento le tre terzine, che, a una prima lettura, possono sembrare perfino banali nella loro rispettiva assertività (ove non manca il consueto accenno alla colpa), devono il loro sottile fascino all'intensità del linguaggio e del ritmo, che si snoda come libera e piana melodia di allitterazioni e di assonanze per culminare subito in un'affermazione di deserto nichilismo. Dall'iniziale immagine esteriore fasciata di notturno mistero e adombrante la fugacità stessa della vita, si passa subito alla confessione intima, alla soffocata disperazione. Del tutto assente, invece, come s'è detto, ogni accenno all'invocazione religiosa o alla preghiera.

⁵ Malgrado i molti e pregevoli studi precedenti, solo l'edizione critica (*The Poems of Emily Dickinson...*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955) approntata da T.H. Johnson ha permesso la formazione d'una più sicura prospettiva filologica e artistica della lirica dickinsoniana. Allo stesso Johnson si deve inoltre sia *An Interpretative Biography* (ivi, 1955), sia

Talvolta ci è dato seguire il cammino lungo e segreto nella genesi d'una poesia, talaltra troviamo la rudimentale e scarna notazione accanto al più elaborato e perfetto componimento, della cui preistoria ignoriamo tutto — e ciò, come ho detto, sia nelle quintessenziali quartine e terzine estatico-esclamative della Dickinson, sia nei sonetti, nelle ballate e nelle sestine ironico-patetiche della Löwenhjelm.

Certe periodizzazioni critiche van dunque qui prese con grande cautela⁶, giacché di entrambe le poetesse è più facile seguire l'evoluzione stilistica, più difficile o impossibile addirittura parlare d'una evoluzione morale. Se, dunque, in generale, si può distinguere le liriche d'esordio da quelle della maturità, dove manchino esplicite indicazioni è più che arduo attribuire, sulla base di criteri interni, un certo componimento a un certo periodo storico-biografico.

Certo c'è una Dickinson maggiore e una minore, agevolmente riconoscibile; e la stessa cosa vale per la Löwenhjelm. Abbondano certo in entrambe i versi facili, i motivi abusati, che tradiscono la mano dell'esordiente, accanto a quelli alti

(in collaborazione con T. Ward) l'edizione completa della corrispondenza: *The letters of Emily Dickinson* (ivi, 1958).

Della Löwenhjelm, l'intima amica Elsa Björkman-Goldschmidt ha curato una edizione (non critica, ma notevole per finezza di gusto) delle poesie (*Dikter...*, Stockholm, 1919- più volte ristampata con aggiunte e integrazioni fino al 1980, e corredata dei disegni della Löwenhjelm, non pedestre imitatrice del grande Callot. Alla stessa Björkman-Goldschmidt si deve anche la già citata ampia biografia della poetessa svedese — che d'ora innanzi chiameremo *B: Harriet Löwenhjelm* (ivi, 1947); nonché una raccolta di lettere e poesie del periodo giovanile (*Brev och dikter*, ivi, 1952) — con varianti, in complesso non molto significative; e, in facsimile, un libriccino di preghiere: *Harriet Löwenhjelm's Bönbok* (ivi, 1964³). Nella Biblioteca Reale di Stoccolma è depositato uno smilzo diario che va dal 27 ottobre 1904 al 4 febbraio 1918 — l'anno cioè della morte — redatto a soli fini mnemonici e corredato di rapidi schizzi ornamentali della diarista.

⁶ Secondo T.W. Ford (cit. pp. 69-70): «her (della Dickinson) poetry before 1861 is lacking in the intensity and sense of urgency that is so characteristic of her later work... between 1861 and 1865 was Emily's most creative period, and during these years her talent reached maturity...». Presa alla lettera questa affermazione escluderebbe p. es. una perfetta lirica come *I shall know why -when Time is over* -dal Johnson ascritta al 1860 circa.

e perfetti; o anche, assieme alle meditazioni, gli sfoghi e i capricci.

Fra i tanti, sceglierò qui un solo esempio per illustrare il parallelismo accennato in principio. Le due quartine d'amore della Dickinson: *Heart! We will forget Him!*⁷ — un appello al proprio cuore perché l'aiuti a scordare subito l'amato — non sono meno superficiali e convenzionali degli ingenui e ingegnosi giochi di parole dell'esordiente Löwenhjelm come questi p. es.: *Je vous assure: / min kärlek är så pure / att jag kan mycket väl ibland / ha kärleksäventyr* — «Je vous assure / È cosa l'amor mio sí pura / che a volte mi consente / d'avere un'avventura»; oppure *I Himmelen, i Himmelen / på första radens fond där sitta döda förstar / och se på tout le monde. // De blicka ned på scenen / i djup olympisk frid. / Det var allt mer gemytligt / i deras egen tid* (che si potrebbero così parafrasare: «Seduti sulle nubi / sgravati d'ogni pena / i Grandi trapassati / si godono la scena // Si godono la scena / in pace celestiale: / Quant'era meglio il tempo / che oggi più non vale»⁸).

Ma ben oltre i tentativi d'esordio, non occorre andar molto avanti nel raffronto, per avvertire quanto l'americana sia più geniale e innovatrice della svedese. Quanto sia più libera e sicura di fronte alla tradizione poetica anglosassone cui appartiene, da molti tante volte circoscritta e studiata (in modo esauriente dal Johnson nella citata biografia: pp. 84-86; 152 ssg.).

Quel suo costruire in misure brevi, per forti stacchi ed ellissi (non di rado monotoni nella loro ripetività) che isolano, e, nel respiro del verso, fanno grandeggiare le singole immagini, quasi a sè stanti; quella fulmineità di trapassi dal concreto all'astratto e viceversa, quel folgorio di simboli: tutto di lei sconcerata e insieme fa trasalire. Non occorre qui esemplificare; certi versi sono nella memoria di ognuno: *Bring me the sunset in a cup; She sweeps with many-colored*

⁷ *Poems*, I, p. 37, 1858 c..

⁸ *Dikter*, pp. 11 e 25.

Brooms; I died for Beauty; There's a certain Slant of light, ecc. ecc.

L'altra, d'altro canto, meno immaginifica ma anche meno corrosiva e meno intellettualistica, meno aggrovigliata ma anche meno inquieta e meno audace ci è forse altrettanto vicina non solo perché limpida e valida erede della migliore tradizione poetica (anzitutto la grande lirica svedese del fine-secolo nelle sue tendenze popolareggianti) ma anche perché pure lei non meno autentica artista — come è stato detto⁹ — quando, nell'ambito del *pastiche*, sa fondere serio e burlesco, rime e ritmi grezzi e raffinati a un tempo, *pathos* religioso e, con improvvisa frattura stilistica, spregiudicato *humour*.

Se la poesia della natura (i quadretti e i ritratti spesso tristi o crudeli di animali, di fiori, di cose esotiche) sempre da entrambe interpretata simbolicamente in un linguaggio delicato e violento, concreto e conciso a un tempo, ne mette ancora in rilievo le affinità e le somiglianze, la poesia erotica ne mette subito in rilievo le differenze.

Nella Löwenhjelm l'Eros appare infatti velato, soffocato e perlopiù ironicamente raffigurato. Nei suoi versi come nei disegni che li commentano o ne sono commentati riecheggiano subito certe inflessioni musicali dell'anacreontico Bellman (del quale però la Löwenhjelm pietisticamente ripudiò sempre i toni lascivi) e rispuntano certe visioni paesistiche del triste e sensuale Watteau delle *fêtes galantes*. Proprio perché di delicata e schiva coscienza¹⁰, la poetessa svedese ebbe sempre uno spiccato gusto del teatro, delle maschere variopinte, dei travestimenti, nei quali trovava uno schermo

⁹ Hjalmar Gullberg, il massimo poeta e critico del primo dopoguerra, collocandola fra lo svedese B. Sjöberg e il tedesco Ch. Morgenstern, scrisse di lei: «... pastichen, den för hennes speciella begåvning lämpade formen» cioè «il pastiche, la forma che più s'adattava al suo genio (*Pierrot och Pilgrim*, «Sydsvenska Dagbladet», 11-XII-1927).

¹⁰ *Mitt tempel*, «Il mio tempio» (*Dikter*, p. 125) dà, sotto il velo della simbologia biblica, una viva immagine dell'austera coscienza d'artista che ebbe Harriet Löwenhjelm, rifuggente dalle effusioni autobiografiche e dai compiacimenti descrittivi.

all'opprimente angoscia, e un mezzo di evasione dal pietistico assillo del peccato; né mai si stancò di rappresentare Eros nella figura aggraziata e raffinata di corteggiatore d'una bella dama sullo sfondo di ambienti, di fogge e di cerimonie del secolo incipriato.

Non che si compiacesse, anche nella poesia, di bamboleggiare, come altra volta quando, da scolarettina, giocava con Crispin ai burattini; o, come quando sotto il velo degli pseudonimi, s'improvvisava redattrice del giornaleto fatto a mano «Il paese del sole di mezzanotte» (*Midnattssolens Land*)¹¹, ché non era un'ingenua¹², né aveva contatti di sorta con le idee «primitiviste» dell'epoca. Ma dietro il gioco e la beffa ansiosamente cercava una risposta religiosa agli irrisolti enigmi della sua vita.

La poesia erotica della Löwenhjelm è ben lontana dalla ebbrezza selvaggia, dall'incandescente sensualità dell'Eros dickinsoniano¹³. I «Sonetti per nobili dame e defunti libertini»¹⁴ si risolvono in fondo in una ben costruita sequenza di scene burlesche; in una parodia dell'amor «cortese»; dove però l'intonazione e i modi parodistici non riescono a nascondere la nota amara che sempre li conclude e li suggella.

Qui è verbalmente e figurativamente ripreso il noto dipinto di Watteau «L'imbarco per Citera»; ma poi il devoto corteggiatore, che ha osato offrire i suoi servizi alla dama, finisce, all'ultimo momento, per tirarsi indietro, conscio

¹¹ B p. 34 e 139 sgg.

¹² O. Holmberg ha scritto di lei («Dagens Nyheter», 10-XII-1952): «Harriet Löwenhjelm låtsades vara ett barn, men hon var inte naiv», «H.L. faceva la bambina, ma non era ingenua» (lo stesso potrebbe dirsi della Dickinson).

¹³ Si pensa in primo luogo a liriche come: *Wild Nights! Wild Nights!* (*Poems*, I, p. 179, 1861 c.) — basata sulla possente antitesi fra Eros «edenico» cioè anteriore al peccato, e Eros terreno schiavo della condizione umana; o come *I cannot live with You* (ivi, II, pp. 492-493, 1862 c.), dove la figura dell'amato misticamente si fonde con quella della divinità; o per dirla con D. HIGGINS (*Portrait of Emily Dickinson...*, New Brunswick, New Jersey, 1967, p. 49): «the human and divine aspects of love mingled in her mind until both lover and deity were equally God».

¹⁴ *Sonetter för nobla damer och döda libertiner* in *Dikter*, pp. 49-62, senza dubbio composti prima del 1914.

della propria indegnità¹⁵; lì la dama e il cavaliere di sangue blu cadono sul canapè, l'una nelle braccia dell'altro, in un fortuito ritrovamento¹⁶ di cui è accentuato l'elemento comico; ora l'amore appare come vacuo ricordo aleggiante su un letto di morte¹⁷; ora come inappagato sogno d'immaginaria maternità¹⁸.

Persino nella ballata romantica¹⁹ che ha altro tono e altro metro (rifatta com'è sulle tripodie e tetrapodie giambiche di certe ballate goethiane quali *Der Fischer* o *Der Söngar*) e alternante dialogo e narrazione²⁰, l'Eros appare e dispare, misterioso, affascinante, evanescente come in una fiaba.

Chi invece prima o poi viene a prenderne il posto è proprio il suo indivisibile fratello, Thanatos, come si vede nell'ultimo sonetto della raccolta; dove, alla lontana, è adombrato il dramma del Gestsemani in ritmi fermi e sicuri²¹ e con un intenso *pathos* religioso che non conosce sentimentalismi. Per darne un'idea mette conto di tentar qui almeno una parafrasi delle due copie di quartine e terzine di endecasillabi:

| | |
|---|---|
| Här går man tyst, och tyst på dörr'n man gläntar. | In silenzio si entra qui e si esce; in silenzio la porta si dischiude. |
| Därutanför står vinterns vita dimma. | Fuori la nebbia dell'inverno sbianca. |
| I detta sjukrum, timma efter timma, Den som mig kärast är på döden väntar. | In questa stanza, d'ora in ora, stanca, Coei che più m'è cara, sola attende. |

¹⁵ *Madame är mycket fin och mycket näpen* — «Madame è molto bella, un vero amore».

¹⁶ *Det var en slump att vi fick träffas* — «Fu un gioco della sorte il nostro incontro».

¹⁷ *Madame är död och ligger blek i sängen* — «Madame è morta e giace, bianca, a letto»; *Nu har baronen gått till sina fäder* — «Ora il barone è ritornato ai padri».

¹⁸ *Sonett till eh hund* — «Sonetto per una cagna», *Dikter*, pp. 45-46.

¹⁹ *Beatrice-Aurore*, ivi, pp. 13-15.

²⁰ Una trascrizione puramente religiosa di tale ballata si ritrova nel sogno-visione della tarda lirica *Min nattlampas veke rykte i tran* — «Fumiga lo stoppino della notturna fiamma», ivi, pp. 114-115.

²¹ *Dikter*, pp. 61-62.

| | |
|---|---|
| Jag vet, i sal'n därute någon sitter, | Lo so, nell'altra stanza un'altra attende. |
| Han bidar också, blek och mörk och stillsam. | Lei pure cerea, lugubre ed immota. |
| Jag känner dig, fastän din dräkt är villsam, | Ti riconosco, l'aspetto non m'in- ganna, |
| men namnet ditt jag icke nämna gitter. | Anche se il nome tuo dire non oso. |
| Finns ingen nåd? O Gud, du som har makten, | Chi può far grazia? Signore onni- potente |
| o låt, låt den, som är mig kärast, leva | Lascia che viva colei che più m'è cara; |
| och jag skall skänka allt vad du begär. | Qualunque cosa chiedi io la farò. |
| Hör, uret knäpper i densamma takten, | Ascolta: senza posa scorre il tempo, |
| i vinterdimman finns det ingen reva. | Fuori non par barlume nella nebbia, |
| På döden bidar den, som jag har kär. | La morte attende colei che più m'è cara. |

Come si sa, nella poesia della Dickinson, l'Eros tende invece a identificarsi con la morte. Sia che, alla maniera tradizionale, si manifesti come febbre che sposa e consuma l'amante («brief Tragedy of Flesh»²² - lo definì una volta la poetessa), sia che appaia nelle mistiche sembianze di colui che inizia l'amata al rito finale dell'esistenza, com'è dato vedere nella nota lirica: *Because I could not stop for Death*²³ - / *He kindly stopped for me* -. La morte non è qui altri che un amoroso corteggiatore, un amato che gentilmente invita nella sua carrozza e accompagna nel lungo viaggio l'amata attraverso le tre età della vita: infanzia, maturità, senilità, fino alla tomba²⁴. Non solo, ma riflettendosi nei suoi cavalli, diviene addirittura pronubo di immortalità²⁵.

²² *Poems*, I, pp. 245-246 (1862 c.).

²³ Com'è noto, il sostantivo è maschile in tutte le lingue germaniche.

²⁴ «We passed the School, where Children strove / At Recess — in the Ring- / We passed the Fields of Gazing Grain — / We passed the Setting Sun» — secondo la possente simbologia della terza quartina.

²⁵ «Since then — 'tis Centuries — and yet / Feels shorter than the Day / I first surmised the Horses Heads / Were Toward Eternity» (*Poems*, II,

Qui siamo agli antipodi della sensibilità della Löwenhjelm, inquieta e tormentata ma, tutto sommato, estranea al misticismo.

Per la Dickinson invece il sentimento della morte segna il momento cruciale²⁶ della sua meditazione sull'amore e sul dolore, sulla speranza e sull'angoscia, il momento fatale che separa i desideri terreni dal loro inveramento nell'oltrevita. È un motivo questo già presente nelle più giovanili liriche, p. es. in quella sin troppo facile e cadenzata quartina²⁷ gnomico-epigrammatica del 1859:

Exultation is the going
Of an inland soul to sea,
Past the houses- past the headlands-
Into deep Eternity-

Ma in lei (nuovamente in parallelismo con la Löwenhjelm) l'ansia dell'infinito e dell'eterno non si fa mai certezza definitiva, ferma prospettiva religiosa, quasi ultima conquista d'un lungo e travagliato svolgimento spirituale. A ogni impulso volontaristico infatti seguono sempre in entrambe il dubbio e l'ironia; a ogni confessione di fede un impeto di disperazione, di amletico nichilismo. Così a liriche quali: *I shall know why, - when Time is over*²⁸; *I never saw a Moor...*²⁹; *I read my sentence - steadily*³⁰; sarebbe facile raffrontare altre d'opposta ispirazione e intonazione, come p. es.: *This quiet Dust was Gentlemen and Ladies*³¹; *What is Para-*

pp. 546, 1863 c.). Osserva acutamente Sergio Perosa (*Emily Dickinson*. Introduzione e note di S. Perosa. Traduzioni di Dyna Mc Arthur Rebutti, Nuova Accademia ed. Milano, 1964, p. 167): «Forse in nessun'altra poesia della Dickinson il senso concettuale si armonizza meglio con il senso e l'*imagery* poetica».

²⁶ Per usare le parole di Ford (cit. p. 184): «it was the one certainty in a world of uncertainties».

²⁷ *Poems*, I, p. 61.

²⁸ *ivi*, I, p. 139 (1860 c.).

²⁹ *ivi*, II, p. 742 (1865 c.).

³⁰ *ivi*, I, p. 361 (1862 c.).

³¹ *ivi*, II, p. 614 (1864 c.).

dise...³²; *Of course I prayed...*³³; *Apparently with no surprise...*³⁴.

Perfino la tradizionale figura di Cristo vista dalle due poetesse più come piagato e cruciato uomo-martire che come onnipotente Dio-uomo (*Dying! Dying in the night!*³⁵; *Jesus, thy Crucifix!*³⁶; «*Unto me?*». *I do not know you*³⁷) finisce poi per infrangere ancora una volta il parallelismo delle due affini concezioni. Mentre la Löwenhjem affirma ed accentua l'esigenza della «imitatio Christi» su questa terra e in questa vita (*Du vida värld i fager klädebonad*³⁸; *Hos oss i södra Dryckesgränd*³⁹; *Gud fader ger i himlen fest*⁴⁰; *Jorden är full utav synder och skam*⁴¹); la Dickinson, forzando con un atto di fede l'enigma dell'oltrevita, proclama il suo volontarismo eroico in una grandiosa visione escatologica:

I shall know why - when Time is over -
And I have ceased to wonder why -
Christ will explain each separate Anguish
In the fair Schoolroom of the sky-

He will tell me what «Peter» promised-
And I - for wonder at his woe -
I shall forget the drop of Anguish
That scalds me now - that scalds me now!

Due nude quartine, infuse d'inteso afflato religioso. Il tono assertivo, perentorio, eppure, nel suo slancio mistico, non enfatico, sembra annunciare l'irrealtà del tempo e la sete naturale di una conoscenza ultrasensibile. Ripudiando qui

³² ivi, I, pp. 150-151 (1860 c.).

³³ ivi, I, p. 299 (1862 c.).

³⁴ ivi, III, p. 1176 (senza data).

³⁵ ivi, I, p. 115 (1860 c.).

³⁶ ivi, I, p. 161 (1861 c.).

³⁷ ivi, II, p. 697 (1864 c.).

³⁸ *Dikter*, p. 121; «Tu vasto mondo, vestito di bellezza».

³⁹ ivi, p. 103; «Da noi, nella vecchia stradetta dei beoni».

⁴⁰ ivi, p. 113; «Diopadre fa gran festa in Paradiso».

⁴¹ ivi, pp. 126-127; «La terra è piena di colpe e di vergogne».

l'usuale maniera ellittica ed ermetizzante; il linguaggio della poetessa si snoda lento e scarno, benché sempre vibrante di echi universali, per culminare nella dolce-dolente musicalità della chiusa — quasi remota eco di certe cadenze liriche shakespeariane. Forse l'unica immagine non del tutto intonata alla trasumanante visione è quella figura di Cristo «maestro di scuola», cheché ne dicano i critici⁴², che, in una poesia perfetta come questa, vogliono trovar perfetto ogni particolare.

Altrove invece il parallelismo di motivi e di costanti formali riaffiora con persuasiva evidenza come in certi angosciosi appelli e in imploranti preghiere al Cristo-uomo o in certe amare e ironiche meditazioni sulla precarietà della condizione umana:

— — —
Oh Jesus in the Air -
I know not which thy chamber is
I am knocking everywhere

— — — —
O Christe. När du på jorden gick
bland oss, som i skuggor vandra,
säg, om du ville, vad inte du fick?

— — — —
Say, Jesus Christ of Nazareth-
Hast thou no Arm for me?⁴³

— — — —
Du milde och nådige Christe,
kan du, säg kan du förstå?⁴⁴

This World is not Conclusion
A sequel stands beyond-
Invisible, as Music -

Om vägen till livet är rak eller
krokot
det vete Herran allena som styr

— — — —
Philosophy - don't know -
And through a Riddle, at the
last-
Sagacity, must go -

— — — —
Sanning det bjuda så många
på brickan
sanning så länge som dagen är
lång -

⁴² Come il citato Higgins (p. 85): «the bonds between student and teacher lay somewhere between a daughter-father kinship and the friendship of equals, between the filial loyalties of childhood and the marital tie».

⁴³ *At least - to pray - is left-is left-* (cit.).

⁴⁴ *Dikter* (pp. 129-130): «O Cristo, quando eri fra noi / che vaghiamo nelle tenebre / Dimmi se sperasti in ciò che non ti fu concesso? / Come noi,

Faith slips- and laughs, and ral-
lies -

Blushes, if any see ⁴⁵

Den, som på sanningen pekar
med stickan

själv kan lätt falla på sanningens
spång⁴⁶

E in siffatti passaggi lirici, nati da una sofferta esigenza religiosa e insieme, da una scepsi tutta moderna, non manca mai l'eco di quell'exasperato travaglio che il puritanesimo e il pietismo avevano rispettivamente impresso alle due voci poetiche.

ISELIN MARIA GABRIELI

non sapesti la gioia e il dolore?... Tu mite e pietoso Cristo / dimmi se intendi le mie parole».

⁴⁵ *Poems*, II, pp. 384-385 (1862 c.).

⁴⁶ *Dikter*, pp. 90-91, «Se la via della vita sia dritta o sia storta / Lo sa solo Iddio che ci governa.... Innumeri sono i maestri di verità / e la offrono e vendono a chi la cerca; / ma chi di verità si fa maestro / sul sentiero della verità più spesso cade».



JAKT PÅ HÖGVILT («CACCIA GROSSA»)

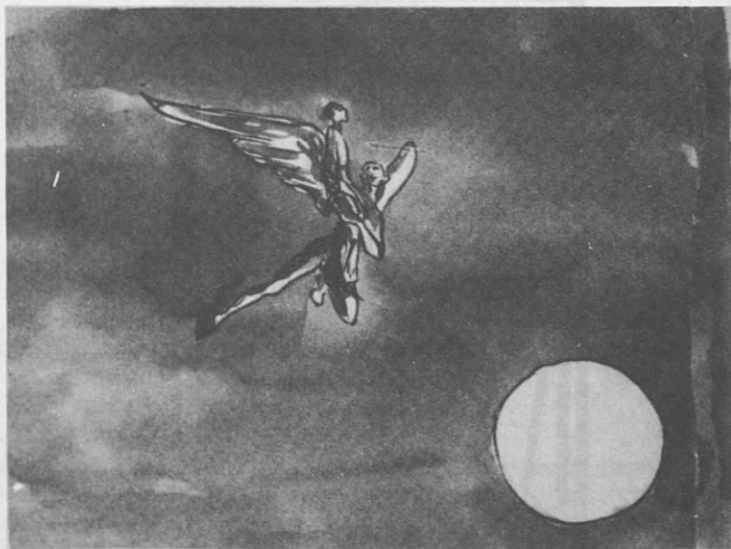
L'arcangelo Gabriele a caccia dell'unicorno (simbolo di castità nel pensiero orientale e poi cristiano).



Här går man tyst, och tyst på dörr'n man gläntar.
(«In silenzio si entra qui e si esce; in silenzio la porta si dischiude»).



Nostro Signore e Pietro vanno a Gerusalemme?



Min nattlampas veke rykte i tran
(«Fumiga lo stoppino della notturna fiamma»)

GUSTAF IV ADOLFS LANDSFLYKT I SCHWEIZ I EN ITALIENSK DIPLOMATS DEPESCHER

Medan Gustaf Adolf och hans familj efter statskuppen den 13 mars 1809 ännu vistades som fångar på Gripsholms slott, upptog Carl XIII inför Hemliga utskottet, vilket kallats till sammanträde på Stockholms slott den 26 juli, frågan om f.d. kungafamiljens blivande uppehållsort. Som bekant uteslöt Carl XIII i sin proposition av olika skäl länder som England, Danmark, Nordtyskland och Ryssland och fortsatte:

Schweitz synes Mig vara det land, som i afseende på afstånd, Politiskt läge, och öfriga omständigheter förenar de flästa fördelar. Det är icke så nära beläget, att en alltför noggrann vaksamhet däraf göres nödig; det är icke heller nog aflägsset, att försvåra en i all händelse nyttig uppmärksamhet. Det styres af en Regering, som är fullkomligen främmande för Sveriges interessen och denna Regering är under inflytelsen af en mächtig Furste, hvars Politiska System och företag alltid rönt Min företrädares häftiga motstånd. Schweitz gränsar till länder hvilka beherrsas af f:d: Konungens fränder: utan beroende af dem, äfvensom utan att vara deras ständiga samt därför besvärliga gäst, skulle Min Brorson kunna göra Sitt lefnadssätt mera gladt och omväxlande genom umgänge tidetals med Personer, som af skyldskap äro honom kära. Sluteligen tror Jag att i fråga varande Lands lyckliga natursläge samt lagom milda luftstreck leda till det hopp, att Han därstädes bör lefva lugna och sorgfria dagar¹.

Konungens förslag godtogs av Hemliga utskottet, och sedan Napoleons tillstånd till att Gustaf Adolf slog sig ned i Schweiz inhämtats, kunde kungafamiljen den 6 december anträda färden söderut. Fredrika Dorotea och hennes barn

¹ Protokoll i Riksarkivet, Stockholm (R 4519).

skulle dock aldrig komma att bosätta sig i Schweiz, och att Gustaf Adolfs dagar där inte blev «lugna och sorgfria» framgår mer än tydligt i Sten Carlssons biografi liksom i tidigare levnadsteckningar².

Gustaf Adolfs närvaro i Schweiz väckte självfallet uppmärksamhet, och hans förehavanden följdes med intresse av den lokala pressen. Också de utländska diplomaterna, stationerade i Bern, intresserade sig för honom, även om man inte riktigt visste hur man skulle förhålla sig inför honom: bland dem Giambattista Venturi (1746-1822), representant för Cisalpinska republiken och sedan Italienska republiken och Konungariket Italien (med huvudstad i Milano) i Schweiz mellan 1801 och 1813³. Venturi, som härstammade från trakten av Reggio Emilia, var en av tidens främsta vetenskapsmän. Innan han sändes till Schweiz, hade han publicerat en lång rad betydande skrifter, fr.a. i matematik och fysik, och innehaft professurer i Reggio, Modena och Pavia. Under sin schweiziska period knöt han förbindelser med lärda och vetenskapsmän från andra länder. Hans vinnande sätt och hans goda språkkunskaper underlättade kontakterna och han tycks ha varit en av de mest eftersökta sällskapsmänniskorna under det decennium han vistades i Bern. För mer speciella diplomatiska uppgifter tycks han däremot ha saknat större intresse. Som diplomat var han beroende dels av huvudstaden Milano, dels av Paris och då närmast av Ferdinando Marescalchi (1764-1816)⁴, Milanos utrikesmi-

² S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf. En biografi*, Stockholm 1946, s. 223 ff. Jfr. B. VON BESKOW, *Levnadsminnen...*, 2 uppl., Stockholm 1928, s. 265 ff.; C.H. TROLLE, *Överste Gustafsson. Gustaf IV Adolfs liv efter avsättningen*, Stockholm 1923; A. KLEINSCHMIDT, *Neues vom Obristen Gustafsson*, i «Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte», 46/2 (1901), Heft 542, s. 212 ff.

³ För Venturi, se W. SPAGGIARI, *Giambattista Venturi. Autobiografia. Carteggi del periodo elvetico (1801-1813)*, Parma 1984. Jfr. *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modonese del Cavalier Abate Girolamo Tiraboschi*, III, Reggio 1835, s. 187 ff.; C. CANTU, *Corrispondenze di diplomatici della Repubblica e del Regno di Italia 1796-1814. Compilazione archivistica*, Milano 1884, s. 78 ff.; A. SELENE ANCeschi BOLOGNESI, *Attività come diplomatico dell'abate reggiano G.B. Venturi svolta in Svizzera dal 1801 al*

nister hos Napoleon. Hans diplomatiska korrespondens blev därför mycket omfattande.

I Milanos Statsarkiv ligger de depescher som Giambattista Venturi under sin schweiziska period sände till Milanos utrikesminister, Carlo Testi⁵. Den s.k. *Fondo Testi* (Inventarienummer 51) omfattar 488 portföljer, av vilka nr 427-467 innehåller korrespondensen med Schweiz - nr 453-467 gäller tiden 1810-1814. Fonden har hittills inte varit föremål för skandinaviska forskares intresse.

Venturis depescher är en omväxlande och angenäm läsning och återspeglar författarens intressen på skilda områden, inte minst för många av tidens betydande personer som besökte eller vistades i Helvetiska republiken. Så följde han en tid på nära håll Gustaf Adolfs förehavanden och uppmanades emellanåt av Carlo Testi att lämna upplysningar därom i sin korrespondens. Första gången detta sker är i en depesche daterad Bern den 2 maj 1810 (453, nr 366). Texten lyder⁶:

Il Deposto Re di Svezia è venuto da Merspurg (i.e. Mersburg) presso il Lago di Costanza a Basilea. Avendo ivi fra gli altri Oggetti di quella Città veduto una bella Casa del S:^{or} Burkard Cittad:^o di Basilea che da lungo tempo è stato assente dalla sua Patria, se n'è invogliato; dicesi che voglia acquistarla, e che frattanto l'ha presa ad affitto.

Det blev emellertid ingenting av med köpet, och den 9 maj (453, nr 368) dementerar Venturi från Zürich den tidigare uppgiften:

Il Re deposto di Svezia non à poi comperata la Casa Burkard a Basilea ma l'ha presa in affitto per due Anni.

1813, i *L'Emilia nel periodo Napoleonico. Atti e memorie del Convegno tenutosi a Reggio E. il 17-18 Ottobre 1964*, Reggio Emilia 1966, s. 75 ff.

⁴ För Marescalchi, se E. ROTA i *Storia di Milano* (Fondazione Treccani), XIII, Milano 1959, s. 154 f. Jfr. *Notizie biografiche...*, a.a., s. 204.

⁵ För Testi, se E. ROTA i *Storia di Milano*, a.a., s. 159; *Dizionario enciclopedico italiano*, XII, Roma 1961, s. 134.

⁶ Vad beträffar återgivandet av dokumentens text, har jag så långt som möjligt respekterat Venturis ortografi, bruk av stora begynnelsebokstäver, accenter och interpunktion, också i de fall där de avviker från nuvarande italienskt språkbruk. Endast undantagsvis har jag understrukit en ortografisk egenhet med ett *sic*.

Venturi återkommer till frågan om Gustaf Adolfs bostad och vistelseort i en depesch daterad Bern den 19 maj 1810 (453, nr370)⁷ och visar nu också ett större intresse för de händelser som föregått hans avsättning:

La Casa, che il Re di Svezia à preso a Basilea, è Nobile e degna d'un gran Signore; paga d'affitto 350 Luigi l'anno. Egli va solo per la Città; paga all'albergo uno Scudo di Francia al giorno per la sua Tavola; è pulito e moderato in Società; parla senza difficoltà della sua caduta, ch'Egli attribuisce al mal umore dell'Armata principalmente; pone per massima che quando un Uomo à preso quel Partito che à giudicato il più ragionevole, non deve più abbandonarlo, qualunque conseguenza ne emerga. Non so quanto questa Massima possa convenire a chi siede al Governo d'uno Stato; perché ho sempre sentito dire, che la Salvezza dello Stato debb'essere la prima Legge d'un Governante. Ma certo il suddetto Re à avuto un gran torto di non andar Egli alla testa delle sue Armate nelle rischiose e dure Campagne che à fatto lor fare; e ciò sull'esempio del gran Gustavo e di Carlo XII: È troppo naturale che il Soldato ed il Popolo si disgustino alla fine d'un Capo che non divide con loro le Fatiche ed i Pesi.

Il suddetto Ex-Re dice che à chiesto Egli a S.M. Imperiale e Regia, se vi sia difficoltà di stabilirsi Egli nella Svizzera, e che ne à ricevuto un pieno consentimento. Preferisce la Svizzera al Gr. Ducato di Baden, perché brama esser libero da ogni soggezione di Corte, e perché Egli e il Principe Ereditario di Baden non s'amano troppo. La sua Moglie à fatto qualche difficoltà di abbandonare gli Stati della sua Famiglia d'Origine; ma Egli Le à spedito l'unico Gentiluomo che avea con seco per determinarla, e spera di riuscirvi; anzi odo dire ch'Ella sia già arrivata a Basilea. È falso ch'Egli sia passato per Berna, come i Gazzettisti han pubblicato, ma si crede, che qui arriverà domani.

Egli prende il Nome di Conte di Gottorp, che è quello di Sua Famiglia. Giunto a Basilea non è andato a far Visita, e non si è fatto annunziare ai Governanti, onde questi non sono andati da Lui. Ultimamente quand'io era colà, andò Egli finalmente a far Visita ai due Borgomastri; ed allora questi gliela resero. Io poteva andare alla Conversazione dov'Egli era, in una Casa particolare; ma evitai di andarvi, non sapendo come contenermi riguardo a Lui.

Den 23 maj upplyser Venturi om att Gustaf Adolf verkli-

⁷ En depesch med samma innehåll sändes den 30 maj 1810 till F. Marescalchi i Paris (kopia i 467/VI, nr 161).

gen passerat Bern men att han åter lämnat staden (453, nr 372):

L'Ex-Re di Svezia è venuto a Berna accompagnato da un semplice domestico. È stato qui due giorni e mezzo; à fatto Visita ai due Avoyer, e a due altri Particolari, per i quali gli avean dato Lettere a Basilea; non à veduto alcuno del Corpo Diplomatico; è partito verso Thun per andare a vedere li Ghiacciaj dell'Oberland⁷;

och den 13 juni får vi höra (454, nr 378), att

Il Re di Svezia vive sempre in qualità affatto privata all'Albergo di Thun, con due Domestici, e fa passeggiate in quei Contorni.

Giambattista Venturi finner vid denna tidpunkt f.d. kungen vara en sympatisk man. Den 27 juni 1810 skriver han från Bern (454, nr 383):

Il Re di Svezia ha dimorato un Mese a Thun. Egli andava quasi ogni di a trovare per molte ore La Moglie e La Sorella del Prefetto del Luogo; e faceva, per lo più solo, delle brevi corse nei contorni dello stesso Luogo. Ha spiegato un Carattere di umanità e di divozione lodevole; ma non sembra dotato di gran talenti; ha detto che spera sempre di persuadere sua Moglie a raggiungerlo in Svizzera. È venuto jeri a Berna; e dopo un soggiorno di poche ore ne è ripartito per il Lago di Biemme; donde a piccole giornate conta di ritornarsene a Basilea. Siccome la Valle di Meyringen nell'Oberland è, per quanto riferisce la Storia, un'antica Colonia di Svedesi; così scherzando ho detto ai Bernesi ch'Egli potrebbe sedur quella Gente, e col loro soccorso impadronirsi della Svizzera. Mi hanno risposto, ridendo, che chi non à saputo conservare il suo Trono non è capace di fabricarsene un nuovo.

Gustaf Adolfs kontakter med omvärlden var dock inte alltid lätta. Venturi kommenterar den 4 augusti (467/V, nr 396)⁸:

Sia la Presenza del suddetto Signor Ministro (Talleyrand) che abbia pesato all'Ex-Re di Svezia, sia perché avendo questi voluto

⁸ Jfr. depesch till F. Marescalchi den 6 augusti 1810 (kopia i 467/VI, nr 167).

andare ad Uninga ne à ricevuto da quel Commandante la Ripulsa congiunta a poco buone Parole, Fatto è che il detto Ex-Re è partito improvvisamente da Basilea e sua Moglie che veniva a trovarlo à dovuto andare a raggiungerlo a Sciaffusa. Di colà Egli è in seguito partito per la Sassonia, dicendo che va a trovare l'Ambasciatore Svedese a quella Corte, onde sollecitare il Pagamento della Pensione assegnata al Suo Figlio e delle sue Rendite di Famiglia.

Efter denna depesch tycks Venturi ha förlorat f.d. kungen ur sikte — eller tappat intresset för honom. Den 7 oktober 1811 ber Testi honom om upplysningar angående Greven av Gottorp, som väntas till Basel några dagar därefter (467/11, nr 3566), och Venturi sänder honom ett utförligt svar daterat Bern den 15 oktober 1811 (458, nr 533)⁹:

Poiché avete piacere di ricevere da me nuove del Ex Re di Svezia, eccovele. Dopo la sua uscita, o piuttosto fuga da Heligoland¹⁰, Egli andò in Danimarca, vi dichiarò di riconoscere La Sovranità di quel Re onde così percepire L'Assegno che gli compete come Membro della Famiglia Holstein-Gottorp, La quale è un Ramo Cadetto della Casa Regnante di Danimarca. Ma forse Potenze Maggiori non l'hanno voluto così vicino alla Svezia; Egli partì di colà per ritornare in Svizzera, accompagnato da un Ufficiale Danese. Giunti al Confine del Gr. Ducato di Baden, il Co. di Gottorp (così lo chiamerò d'ora in poi) dichiarò che non voleva assolutamente passare per quegli Stati. Sicché fu duopo passare il Reno e andare a Strasburg. L'Ufficiale andò dal Prefetto; e questi non osò prender sopra di se la Cosa, ma la comunicò per mezzo del Telegrafo a Parigi. In ott'ore gli venne la risposta; in forza della quale Egli prescrisse ai due Viaggiatori la Strada da tenere, e il tempo da impiegare per rendersi lungo la Sinistra del Reno a Basilea. Giunto in questa Città il Conte di Gottorp andò a Casa Streckeisen¹¹ tutto affamato ed affaticato.

Mandò dopo l'Ufficiale con sua Lettera al Sig.ⁿ Landamm.^o Grimm a Soletta; nella qual Lettera dichiarava; che col consenso del Re di Danimarca suo Sovrano Egli era venuto per dimorare nella Svizzera; che si faceva in dovere di darne parte al S.ⁿ Landamm.^o, e che fra non molto contava di venire a presentargli i Suoi Doveri in

⁹ Liknande innehåll i depesch till F. Marescalchi utan datum men troligen av den 23 oktober 1811 (kopia i 467/VI, nr 232 C).

¹⁰ Se S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 237 f.

¹¹ För bankiren Streckeisen, se S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 245.

Persona. S.E. il Sig.ⁿ Landammann rispose con convenienza ed Urbanità.

In seguito L'Ufficiale presentò al Sig.ⁿ Landamm.^o una Carta segnata dal Co. di Gottorp, e da due Ecclesiastici che si credono dell'Holstein, come Testimonj. In questa Carta Ei dichiarava di divorziarsi per giuste ragioni dalla sua Moglie; e l'Ufficiale chiese in nome del Conte che questa Carta fosse Deposta negli Archivj della Confederazione, per farne uso opportuno a tempo e Luogo. Il Landamm.^o prese tempo a rispondere; ed il giorno seguente disse ch'Ei non poteva admettere tal Carta, non essendovi in Svizzera verun Concistoro, o Tribunale che osasse mescolarsi del Divorzio di Persone estranee affatto alla Svizzera; e soprattutto di Persone costituite in tale Grado.

L'Ufficiale ripartì per Basilea, e di là per Danimarca. Ora il Conte alloggia all'Albergo *dei tre Re* a Basilea; non à alcuno de' Suoi Domestici seco, e mi si dice che non abbian voluto seguirlo quando è partito di Danimarca. Non à denari, né Cambiali; ma à seco dei Diamanti. Va sempre mattina e sera in Casa Streckeisen, sino ad annojarli. Ha voluto deporre la Carta di sua dichiarazione del Divorzio presso al Governo di Basilea; ma il Borgomastro Sarrazin à egualmente ricusato di riceverla. Sapete che Sua Moglie, la quale è della Casa di Baden, voleva l'anno scorso ch'Egli andasse con Lei a stabilirsi nel Gran Ducato, e ricusò di venire a Basilea.

Frattanto il Comand.^{te} d'Huninga, e il Vice-Prefetto della parte Francese confinante a Basilea, gli hanno fatto dichiarare dal Governo di Basilea stessa, che s'Ei si permette di andare nel Territorio Francese, Essi hanno Ordine di arrestarlo. Io m'aspetto che venga un'altra volta a Thun.

Redan den 22 oktober återkommer Venturi med uppgifter om Gustaf Adolf. Denna gång kommer han också in på f.d. kungens religiositet, något som intresserade den diplomatiska abbén speciellt. Han tycks ha fått uppgifterna direkt från familjen Streckeisen, som han några dagar tidigare haft som middagsgäster. Bankiren syns ha haft samma dragnings till herrnhutismen som Gustaf Adolf. Venturi skriver från Bern (458, nr 536):

Il Co. di Gottorp a Basilea stessa si è messo in Pensione presso il Ministro riformato colà della Chiesa Francese. Vi abita due sole Camere mediocri in una Casa propria sì ma piccola e da ristretto Cittadino. Ho riso fra me, perché l'anno della Dieta di Basilea ho fatto in quella Casa e in quelle Stanze, sovente, la mia Corte ad una gentile amabile Sposa che vi abitava allora. Il Co. di Gottorp frequenta in

Basilea una Confraternita di Herrenhut ossia Frati Moravi, specie di Puritani, che sono sparsi nella Città, ma hanno un proprio Ministro predicante, presso cui tengono le loro devote Assemblies, ricevendo poi la Comunione presso i Riformati. La ragion principale, per cui il Conte di Gottorp vuol divorziarsi dalla Moglie, si è, perchè Ella non vuol viver seco, onde non moltiplicare il numero d'una Figliolanza infelice; ed Egli religioso e pio non si permette di prendersi altrove certi divertimenti, che la sua Giovane Età gli domanda tuttavia. Pensa pur sempre di venire nel Bernese dove fù a lungo l'anno scorso; ma forse attesa la stagione avanzata differirà sino all'Anno prossimo. Egli non dissimula la propria Inclinazione, d'andare a finire i suoi giorni in una Casa di Herrenhut; e quando è in libertà, parla volentieri di se e delle sue circostanze.

Fram till slutet av 1811 betraktade Venturi f.d. kungen med förståelse och viss sympati. Men i början av 1812 tycks bilden ha förändrats. I ett långt brev till Testi, daterat Bern den 28 april (459, nr 598), framställer han Gustaf Adolf som en bisarr och egocentrisk enstöring:

Già è qualche tempo, che l'Ex-Re di Svezia à abbandonato Basilea, e probabilmente non vi ritornerà più, avendo reso tutti malcontenti di Lui, e se malcontento di tutti¹².

Egli concluse, almeno civilmente, il suo Divorzio colla sua Sposa Principessa di Baden. Avendo il Governo di Basilea ruscato di intrigarsi in quest'affare, il Re cercò la maniera di dare i Passi convenienti con Dignità Regia, e volle perciò stendere la Citazione davanti Testimonj in una pubblica Sala, mentre quella del Comune gli era stata ruscata. Mandò a Baden la Citazione per mezzo d'un Ufficiale delle Truppe di Basilea, che su di ciò ebbe rimproveri dal suo Governo. Vennero in conseguenza a Basilea due Consiglieri della Corte di Baden, portando il consenso della Sposa per lo Divorzio. Esso Li ricevette nella stessa sala, e se ne stese atto. Gli fu riportato un Solitario che avea dato il dì delle Nozze alla Sposa e si dice valere presso a 10 m. Luigi. Ha rinunciato tutti i suoi Figli alla Sposa; ha voluto da Lei il rimborso delle Spese del viaggio quando è uscita di Svezia. Terminata la Funzione, il Consigliere di Baden che avea esposto il grave rammarico della Principessa in doversi ridurre ad un tal passo doloroso unicamente per soddisfarlo, chiese al Marito di potere dal Canto

¹² Gustaf Adolf lämnade Basel den 11 april 1812 men återvände dit redan i juli samma år. Jfr. S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 248 ff.

suo assicurare la Principessa ch'Egli non l'odiava. L'Ex-Re si pose in contegno e rispose serio: 'la Religione mi vieta di odiar chichesia'. Il Consigliere si scusò di riportare una tale risposta, ed insisté per averne una più blanda. L'Ex-Re, come prima disse 'Dio vede il mio core'.

Vi scrissi già ch'Egli abitava in Casa d'un Ministro Riformato; ma il suo soggiorno vi fu di breve durata. Capitò a Basilea un Francese amico del Ministro stesso che gli diede una Camera d'alloggio. S'incontrarono i due Ospiti nel Giardino aderente alla Casa; e l'Ex-Re fece muso al Francese; questi un po' Leggero dal canto suo scrisse allo stesso un Viglietto pulito sì ma di Lagnanza; l'altro montò subito in carrozza e se ne andò a Sciaffusa. Tornato dopo qualche giorno a Basilea non andò più ad alloggiare presso il Ministro, andò a stabilirsi all'Albergo.

L'Ex-Re ricevette una Lettera di risposta dalla Corte di Danimarca, nel soprascritto della quale la Direzione era forse per errore di chi la scrisse Al Conte di *Gottorf*; questo bastò, perchè Egli facesse inserire nelle *Gazzette* che d'ora in poi non si chiamerebbe più Co. di *Gottorp*, ma di *Gottorf*. Frattanto quella Lettera non era niente lusinghiera per Lui, perchè il Re Danese gli faceva in essa rimprovero d'essere sbarcato ne' Suoi Stati contro la Sua espressa proibizione.

Avea un pajo di Stivali colle Suole rotte; gli diede ad un Calzolajo che gli le rifece. Dopo averli portati tre giorni, mandò a chiamare il Calzolajo, e pretese ch'Esso glieli avea ristretti in modo che l'incomodavano, e che perciò dovea prenderli sopra di se e pagarli. Il Calzolajo com'è naturale, ruscò; il Conte volle batterlo, ne portò querela ai Magistrati, e per tranquillizzarlo bisognò dirgli che aveano condannato il Calzolajo ad un'emenda, la quale per altro non hanno esatta. Il Conte mandò i Suoi Stivali alla Comune perchè li tenessero in monumento dell'affronto fattogli dal Calzolajo, restringendoli di soverchio.

Andava spesso alla Casa del Sig.ⁿ Forkard; una volta gli commise di far venire da Francfort cinque o sei Crocette di Malta, il qual Ordine Egli porta sempre. Fu servito, ma quando le ebbe ricevute, qualche giorno dopo Le riportò, dicendo che non aveano Le punte fatte a suo gusto, e però non voleva pagarle. Che fare? il Sig.ⁿ Forkard prese sopra di se le Croci e il pagamento che avea già eseguito.

Frequentava la Casa Streckeisen, dando loro molta noja per non essere Egli di molte parole, ma sofisticò all'estremo nel sostenere il suo Rango. Vi andò una volta la mattina a 11 Ore; venuta l'ora del pranzo senza che dicesse d'andarsene, gli offrirono la tavola come si fa per complimento: accettò; rimase tutto il dopo pranzo e la sera; venuta la Cena, accettò ancora, e non se n'andò che a mezza notte. Frattanto il Sig.ⁿ Streckeisen cercava pure di consigliarlo ed emendarlo nella sua maniera di condursi; onde il Conte se ne disgustò e cessò di più andare in quella Casa, la quale di ciò non ebbe molto dispiacere.

Io non l'ho mai veduto; ma mi dicono che è Figura piuttosto grottesca; vestiva abito d'Ufficiale con molti Ordini al Petto, ed un Caschetto in Testa, andatura sconcia; onde attirava a se facilmente l'attenzione dei Ragazzi e del Popolo; che si dicevano fra loro quello è il *Re di Svezia*. Se Egli sentiva ciò, andava in collera, non volendo esser Re, e correva loro contro per batterli. Su di ciò à avuto molte Scene; ed una volta fra le altre, volendo avventarsi contro un Operajo, questi prese un pezzo di Legno in mano, dicendogli 'avvicinati se ài coraggio'.

Passeggiava solo una sera sul tardi in una Piazza piantata d'alberi presso la Chiesa principale della Città; vide esservi un'Uomo che passeggiava pure in quello Luogo; gli andò contro, e chiese bruscamente cosa facesse colà; l'uomo era una Guardia che la *Police* suol mandare in quel Luogo, per tenerne lontane le Donne pubbliche; La Guardia rispose, che non dovea render conto a Lui del perché fosse in quel Luogo. Il Conte andò in collera, come se il Governo facesse spiare i suoi passi, si recò dal Landammanno, da cui non volle intender ragione; partì da Lui con mala Grazia, e il Landammanno non lo à più veduto.

Il solo ch'Egli abbia veduto prima di partire, è stato quel Ministro, presso cui avea alloggiato poco tempo. Nel congedarsi gli diede in dono un pajo di *Suole di Sughero* che si metton l'Inverno nelle scarpe per tener asciutti i piedi. Un'altro pajo simile mandò per mezzo del Ministro stesso ad una vecchia Signora. Le *Gazzette* han detto, che avea lasciati molti regali; ma non ha fatto che questi due, i quali posson valere due lire al più. E nulla à regalato ai Camerieri dell'Albergo dove abitava.

Prima di partire à comperato un Calesse da viaggio, e voleva che il Venditore ne rispondesse che non si romperebbe nel viaggio. Onde essendo poi rotto a due Poste lontano, gli convenne farlo accomodare; ma voleva che il Carozzajo che l'accomodò venisse a farsi pagare dal Venditore... Non la finirei più se tutte volessi dirvi le stranezze di quest'Uomo.

Venturi refererar vad han hört och läst, men det kan ändå tyckas egendomligt att han inte har större känsla för det tragiska i f.d. kungens situation, för hans svårigheter att anpassa sig till sin nya miljö, för hans under vissa perioder prekära ekonomi. Sparsam var han förmodligen tvungen att vara, men författarna till levnadsteckningarna understryker alla också hans stora frikostighet, då han hade möjlighet att utöva den.

Den 5 maj nämner Venturi f.d. kungen av Sverige, då han påminner sig att han en gång bott i det hus i Basel, där nu

Talleyrand har slagit sig ned, «la più Signorile di tutta Basilea» (459, nr 600).

Rykten om Gustaf Adolfs erotiska förehavanden hade börjat cirkulera i Schweiz, och dessa kunde naturligtvis inte göra Venturi välvilligare inställd till honom. Den 21 juli 1812 skriver han från Bern (459, nr 623):

Il Re di Svezia, o piuttosto il Co. di Gottorp tornato in Svizzera, mandò commissione a Basilea di chiedere per Lui in Isposa una Damigella Figlia d'un ricco Negoziante *Merian*, fornita d'una vistosa dote, e giovine di 20 Anni¹³. Non ricevendo pronta risposta s'impazientò, e andò in persona la Settimana scorsa a Basilea. Giunse la sera, e seppe che la Giovine gli era stata negata; onde ripartì la mattina seguente per Francfort. Ben potete immaginarvi che una Fanciulla bene allevata non s'indurrà mai a sposare quell'Uomo; sia a cagione del cattivo concetto che si è acquistato; sia a cagione del suo Stato equivoco; ma più ancora perché i Riformati non lo considerano Legittimamente divorziato dalla sua Sposa, il divorzio non essendo stato decretato né approvato dalle Loro Autorità ecclesiastiche.

Den 28 mars 1813 läser vi vidare i en depesch från Bern (462, nr 699):

La Damigella di Basilea, che il Re di Svezia avea condotto con seco partendo di colà, come avrete veduto annunziarsi dalle *Gazzette*, era una Lavandaja gentile, che non era inaccessibile a chi la pagava. Il Re à trovato nel Francofurtese un Ministro, che si è prestato a celebrarne il matrimonio; ma non molto dopo il Marito se n'è disgustato, ed à rimandato a Basilea la novella Sig:^a *Contessa di Gottorf*; com'Egli stesso la chiama in una sua Lettera¹⁴.

Den sista depeschen från Venturi till Testi, som nämner Gustaf Adolf, avsändes från Zürich den 12 juni 1813 (462,

¹³ För Caroline Merian, jfr. S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 245. - B. VON BESKOW, *Levnadsminnen...*, a.a., s. 316, förväxlar henne med en dotter till bankiren Streckeisen.

¹⁴ Samma uppgift i en depesch till F. Marescalchi den 26 april 1813 (kopia i 467/VI, nr 266). För tvätterskan, mamsell Iselin, jfr. S. CARLSSON, *Gustaf IV Adolf...*, a.a., s. 251, som dock hävdar att vigseln aldrig förrättades och att det var den tilltänkta bruden som övergav Gustaf Adolf.

nr 721). Han konstaterar där avslutningsvis:

Basilea å perduto L'Ex-Re di Svezia già è del tempo; ma essa å ora il Principe Carlo di Hesse, nome celebre nell'Epoca della Rivoluzione più calda a Parigi, e testa non meno singolare di quella del Co. di Gottorf.

Den 5 mars 1813 hade Napoleon godtagit Venturis avskedsansökan men beordrat honom att stanna kvar i tjänsten tills efterträdaren hunnit installera sig¹⁵. I juli anlände Giulio Cesare Tassoni, och Venturi kunde återvända till Reggio Emilia, där han avled 1822. Tassonis depescher är fr.a. koncentrerade kring den alltmer komplicerade politiska situationen i Schweiz, och för Gustaf Adolfs förehavanden finns inte mycket utrymme, även om han nämns någon gång i förbigående.

APPENDIX

I *Fondo Testi* (467/V) ligger en kopia av ett brev daterat den 11 juli 1810. Brevet är utan nummer men bär påskriften «riservata». Det visar ännu en gång med vilken uppmärksamhet Milanoregeringen följde alla f.d. kungens förehavanden, också genom dem som eventuellt besökte honom. I detta fall gäller det den unge artisten Lars Jakob von Rööök¹⁶, som uppsökt Gustaf Adolf. Till följd härav sänder Venturi följande upplysningar till polischefen i Milano, Francesco Mosca¹⁷:

«Il Signor Lorenzo Giac di Rööök di cui Ella mi scrisse con sua Riservata del 4 Giugno prossimo scorso segnata N°: 4020. capitò a Berna intorno al 23

¹⁵ Se Venturis självbiografi i W. SPAGGIARI, *Giambattista Venturi...*, a.a., s. 98.

¹⁶ Lars Jakob von Rööök (1778-1867) blev sedermera chef för Kongliga Museum och hovintendent.

¹⁷ I ett annat brev daterat den 26 juli 1810 (kopia i 467/VI, nr 166) informerar Venturi F. Marescalchi om att han övervakar «il Giovane Svedese».

del detto Mese di Giugno. Fece visare dalla Polizia di Berna il suo Passaporto, quello stesso visato già costì a Milano ad oggetto per quanto disse di recarsi nell'Oberland e di là nei piccoli Cantoni. Andò a Thun e si presentò colà all'Ex-Re di Svezia in una Visita di circa un'Ora. Il detto Re venne a Berna il Giorno susseguente 26 e il Signor de Rööök abbandonando il viaggio sopraindicato ritornò pure a Berna e si presentò di nuovo al Re il quale lo ricevette alla presenza del Signor di Müllinen Ex-Avoyer di Berna; La Visita non fù che di semplice Complimento e non durò che circa 20 Minuti. Il Signor di Mullinen (*sic!*) avea voluto ritirarsi per lasciarli in Libertà, ma il Re disse che non occorreva.

Il Re partì lo stesso Giorno per Basilea, il Signor Rööök rimase due o tre Giorni nei Contorni di Berna ed essendos'Egli non so per quale Accidente lacerato il suo Passaporto, pieno tutto già di Visa si presentò alla Legazione Francese chiedendone un Nuovo ma gli venne negato non essendosi voluto considerare per Valevole il Vecchio tutto lacero Passaporto. Il Giovine pianse si raccomandò ma inutilmente.

Il dì seguente ottenne il Nuovo desiderato Passaporto dalla Polizia di Berna, la quale disse di fonderlo sul Vecchio Munito del Visa di Milano, ch'Essa avea veduto integro. La Legazione Francese già prevenuta da me non fece Difficoltà di Visarlo, ammonendo per altro il Giovine di non dar Ombra di se a riguardo dell'Ex-Re. Egli rispose, che avea riguardo alla Persona del Medesimo essendo stato suo Paggio; ma che amava altresì il nuovo Re, che desiderava recarsi a Parigi per coltivarvi il suo qualsiasi Talento nella Pittura, contando fra pochi Mesi di ritornare in Svezia e che finalmente si protestava fedele all'attuale Ordine in quel Regno.

Ô saputo ultimamente che si è fatto Visare il suo Passaporto a Basilea e dopo un breve Soggiorno in quella Città se n'è andato in Francia.

Tanto ô stimato mio Dovere di notificarle Signor Consigliere Vener.^{mo} e penso che non vi sia Motivo di sospettare sulla Condotta tenuta dal Signor Rööök qui nella Svizzera».

MARGHERITA GIORDANO LOKRANTZ

DALL'AFRICA CON AMBIGUITÀ: LE LETTERE DI KAREN BLIXEN

Dopo la pubblicazione nel 1978 di *Breve fra Afrika: 1914-1931*, l'epistolario di Karen Blixen ha sottratto ai suoi scritti autobiografici (*Den Afrikanske Farm* e *Skygger Paa Graesset*) il primato di veridicità sulla vita della scrittrice e della donna e, *ipso facto*, il rango di documenti per la verifica di una corretta interpretazione dei suoi testi narrativi. Se l'immagine proiettata dai ricordi di vita africana differiva da quella che emergeva dalla lettura delle lettere, allora, si è pensato, queste dovevano essere più «vere» di quelli, nonostante le reiterate affermazioni della Blixen che in *Den Afrikanske Farm* lei aveva detto tutta la verità e nient'altro che la verità. Già in *Dianas Haevn* Marianne Juhl e Bo Hakon Jørgensen¹ avevano preso le mosse da questa ipotesi per riscontrare nelle lettere le varie fasi di quella ricerca di identità di donna e di artista che Karen Blixen compì negli anni trascorsi in Africa e che poi espresse in *Syv Fantastiske Fortaellinger* e in *Vinter-Eventyr*. Più recentemente², inoltre, Marianne Juhl ha ricordato come, prima della pubblicazione dell'epistolario, l'interpretazione dei personaggi femminili dei racconti fosse fortemente influenzata dall'immagine che Karen Blixen aveva dato di sé dopo il suo successo editoriale

¹ M. JUHL, B.H. JØRGENSEN, *Dianas Haevn*, Odense Universitets forlag, Odense 1981.

² M. JUHL, «A Comparison Between Letters from Africa and Out of Africa» in *Karen Blixen / Isak Dinesen: Tradition, Modernity, and Other Ambiguities*, Conference proceedings, University of Minnesota International Symposium, April 1985, pp. 34-38.

e il definitivo ritorno in Danimarca. La «Baronessa» era una donna forte, snob ed egocentrica, mentre le lettere svelano i momenti di fragilità di una donna sola e costretta ad accettare gravi sconfitte. Da qui l'esigenza di avvalersi dell'epistolario per ricostruire quell'altra metà di verità necessaria per una giusta lettura dei percorsi blixeniani.

La Juhl, tuttavia, non ignora che, anche nelle lettere, la Blixen ha ritoccato la realtà con sfumature diverse a seconda del destinatario. Le lettere alla madre venivano infatti spesso estese all'intera famiglia (destinatario plurimo, quindi), mentre quelle al fratello Thomas erano strettamente private e caratterizzate da una maggiore intimità. Il fatto è che, sebbene l'epistolario sia un documento importantissimo per ripercorrere le tappe di un cammino attraverso cui la Blixen giunse alla consapevolezza di sé, ciò che serve ad illuminare gli angoli privati — ma non troppo — di un'esistenza, e quindi il suo effetto d'insieme, serve un po' meno a spiegare il fascino di certe costruzioni narrative e l'emblematicità del gesto dei personaggi che le abitano. Del resto³, l'opposizione verità/ finzione è stata fuorviante negli studi blixeniani, che spesso sono rimasti confinati alla scoperta delle discrepanze tra la vita e le opere. Che poi tale problematica sia stata posta dalla stessa Blixen, nel suo oscillare tra una profonda esigenza etica di definire la verità e una consapevolezza un po' beffarda della fallacia di tale obiettivo, rientra nel carattere di ambiguità che caratterizza tanta parte della letteratura, e dell'arte in genere, del Novecento.

Se non, quindi, per cercare di catturare una inafferrabile verità su Karen Blixen, dato che, comunque, dietro ognuna delle maschere che lei amava portare se ne celava sempre un'altra, quale interesse, oltre a quello biografico, presenta la lettura del suo epistolario familiare? L'ipotesi che cercherò di avanzare in questo articolo scaturisce da un inte-

³ F.E. ANDERSEN, «Isak Dinesen's Autobiography and Fiction» in *Karen Blixen / Isak Dinesen: Tradition, modernity, and Other Ambiguities*, cit., pp. 40,43.

resse per quello che solo di recente si va definendo come un genere a sé stante, e cioè il genere epistolare⁴. Tenterò quindi di riscontrare nella forma stessa della lettera una simmetria tra la sua struttura, che è polivalente, e il complesso ordito di temi, ritmi narrativi e nodi spazio-temporali caratteristico dei suoi racconti.

L'epistolario, e soprattutto l'epistolario familiare, comporta un tipo di rapporto privato e personale che lo rende assimilabile al dialogo. Diversamente da qualsiasi altro testo scritto, formulato in vista di una sua assolutezza, la lettera, come il discorso orale, fa riferimento ad un contesto comune sia all'emittente che al destinatario, o in forma implicita o attraverso deittici. Essa ha tuttavia la caratteristica precipua di essere una forma di comunicazione *in absentia*, costruita su una scissione temporale e spaziale tra chi la invia e chi la riceve: quindi su una pluralità o almeno su un incrociarsi di punti di vista.

Il testo epistolare assorbe e al tempo stesso risponde a un altro testo⁵. Le sue figure sono, da una parte, le strategie discorsive, dall'altra, i programmi narrativi. Interazione, quindi, ma anche trasformazione e correlazione, mimesi e diegesi insieme. Insomma, un genere elusivo, ibrido e trasgressivo così come trasgressive sono le storie narrate da Karen Blixen.

«Il linguaggio della lettera appartiene al più ampio sistema linguistico del discorso, ossia di quegli enunciati che presuppongono un parlante o scrivente (Io) e un ascoltatore

⁴ *Carte semiotiche*, n.o., Firenze, 1984, interamente dedicato alle figure dell'epistolare.

⁵ L.S. KAUFMANN, *Discourses of Desire*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1986. Uno studio molto acuto e stimolante delle lettere d'amore scritte da personaggi letterari femminili e del contributo che esse apportano alla comprensione delle forme della rappresentazione letteraria. Meno provocatorio, ma non per questo meno efficace, l'attento esame del genere dell'epistola familiare condotto da W.M. TODD III in *the Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Puškin*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

o lettore (Tu)»⁶. Ma, diversamente dal rapporto talvolta casuale della conversazione, la relazione tra lo scrivente (destinatore) e il ricevente (destinatario) è sempre una relazione privilegiata (la lettera è indirizzata a lui e non ad altri) e il frutto di una volontà precisa (la lettera viene scritta in un determinato momento e non arriverà se non sarà spedita). Essa si colora dell'identità dei due contraenti il patto epistolare, sicché un epistolario copioso come quello della Blixen non ci svelerà un'unica *persona* epistolare, ma tante *personae* quanti sono i destinatari da lei chiamati in causa. Il *tu* di una lettera è quindi implicitamente l'*io* della successiva, ed è questa reciprocità di ruoli che provoca azioni e reazioni, come in un dramma. Lo scambio epistolare, allora, rivela anche un versante drammatico.

Per avere un esempio della molteplicità delle *personae* epistolari basta confrontare due lettere recanti la stessa data, 19.8.23, e indirizzate rispettivamente a Thomas e a Ingeborg Dinesen. Nella lettera al fratello, Tanne (così la chiamavano in famiglia) comincia da un piccolo avvenimento della sfera quotidiana che ha del magico (e sappiamo quanto la Blixen ne fosse affascinata) per avvolgerlo subito dopo nel tono complice del segreto: «Du skal maaske ikke omtale dette til andre, da de maaske synes det er dumt...»⁷. Poi passa a

⁶ Secondo la nota definizione di Emile Benveniste riportata da J.G. Altman in *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, p. 117.

Altman riassume così i tre tratti distintivi, se sincronicamente presenti, dell'epistolarietà: 1. la particolarità dell'*io-tu*, per cui il *tu* è sempre in rapporto univoco con l'*io* e il *tu* di una lettera diventa necessariamente l'*io* della lettera di risposta; 2. il tempo presente, a cui lo scrittore della lettera è legato, anche se può guardare avanti, verso il futuro, o indietro, verso il passato; 3. la polivalenza temporale, il riferimento, cioè, a vari momenti: l'accadimento di un fatto, la sua descrizione, e le varie fasi della trasmissione postale.

⁷ «Forse non dovrete dirlo agli altri, che magari trovano che sia sciocco...». La traduzione dei brani delle lettere citati è mia. Per il testo originale si fa riferimento all'edizione: Karen Blixen, *Breve fra Afrika 1914-31*, Kbh. Gyldendals Paperbacks, I-II, 1984. Da ora in poi il titolo sarà abbreviato nella sigla *B.f.A.*

commentare una divergenza di opinioni tra lei e la zia Bess su due temi come la libertà e la felicità, e a ribadire il suo pensiero:

«Det er altid saa svært med den Slags Diskussioner i Breve herude, at man, naar man faar Svaret, ikke kan huske, hvad man oprindelig skrev. Dog sætter jeg saa uhyre Pris paa at faa lidt af den Slags fra eder hjemme, og især fra Moster Bess. Jeg vil *alligevel* skrive, — om det nu kommer nogenlunde à propos, — at jeg ganske vist tror at "Frihed" og "Lykke" er en indre Tilstand, og at der ikke kan stilles Regler op for, hvad der fremkalder den, — ikke engang de simple Betingelser Moster Bess stiller op, tror jeg er paa langt nær nødvendige; jeg tror at Folk kan være forfulgt af Politiet og dog føle sig lykkelige og fri, — men jeg tror dog, at der for hvert enkelt Individ er ydre Forhold, som mer eller mindre betinger disse Følelser for dem»⁸.

Infine, a conclusione della lettera⁹, fa un accenno, tanto

⁸ «Quello che è difficile con questo genere di discussioni per lettera è che, al momento della risposta, non ci si ricorda più di quello che si è scritto all'inizio. Ciò nonostante io ci tengo moltissimo a ricevere cose del genere da voi, e in particolare dalla zia Bess. *Tuttavia* devo scrivere — sempre che ciò cada più o meno a proposito — che penso senz'altro che la "libertà" e la "felicità" siano uno stato interiore, e che non si possa stabilire a priori che cosa lo determini; neppure le semplici condizioni suggerite dalla zia Bess sono, a mio parere, minimamente necessarie; io credo che la gente possa essere ricercata dalla polizia e tuttavia sentirsi libera, ma credo anche che, per ogni singolo individuo siano le condizioni esterne a determinare queste sensazioni». *B.f.A.*, I, p. 211.

⁹ Qui come altrove ci si riferisce alla chiusura o all'apertura della lettera in senso relativo, giacché nella maggior parte dei casi il curatore della raccolta, Frans Lasson, ha «tagliato» (per comprensibili motivi di discrezione nei riguardi della famiglia Dinesen), l'inizio o la fine o perfino qualche passo intermedio delle lettere, che lui ritiene non essere rilevanti rispetto all'intero *corpus* pubblicato. Ciò lascia però, ai fini del nostro tipo di analisi, una notevole zona d'ombra, in quanto impedisce la valutazione di tutte le componenti discorsive o tematiche su cui si condensa l'enfasi di chi scrive. Le prime righe sono (insieme alle ultime) quelle che per prime colpiscono l'occhio del lettore. Cfr. W.M. Todd III, op. cit. p. 175. Similmente i rituali di chiusura obbediscono ad una pulsione interna del destinatario a definire se stesso rispetto al destinatario. Cfr. J.G. Altman, *Epistolarity* cit. p. 146. L'opera della Altman è un contributo di fondamentale importanza sia per la definizione del genere che per le varie angolazioni da cui l'autrice esamina il testo epistolare.

rapido quanto drammatico, al prossimo arrivo di Denys Finch-Hatton alla fattoria:

«Jeg venter Denys hertil, maaske idag, i hvert fald i denne Uge, og saa ved Du nok at:
Døden er intet, Vinteren intet...»¹⁰.

La notizia è invece totalmente assente dalla lettera alla madre. A lei Tanne riserva una lettera «narrativa» sullo Ngoma, la danza rituale dei Kikuio, che si è tenuto alla fattoria la domenica precedente¹¹, sulla riuscita cattura di un leopardo che faceva strage di cani e capre nelle vicinanze della sua casa, e sui suoi tentativi per far sì che venga istituito un tribunale *ad hoc* per le vertenze degli indigeni.

Non è certo confidenziale, ma piuttosto una lettera sintonizzata sulla biografia esteriore tanto quanto quella a Thomas è sintonizzata sulla biografia interiore. Sarebbe però errato credere che l'una stia all'altra come la maschera all'autoritratto, anche se altrove la stessa Blixen definisce i suoi *reportages* dall'Africa come un atto di omaggio all'ortodossia familiare¹². In realtà entrambi gli aspetti, quello

¹⁰ «Sono in attesa che Denys arrivi, forse oggi, comunque questa settimana, e allora tu sai che:

la morte non è nulla, l'inverno nulla...» *B.f.A.* p. 212.

¹¹ Karen Blixen scrive puntualmente, o quasi, alla madre di domenica: un rito memore di riunioni familiari?

¹² Così, ad esempio, nella lettera a Thomas dell'1.4.26, una della più note, in cui la Blixen prende a modello della sua ribellione Lucifero:

«Jeg kan nu se mange Lejligheder, hvor jeg burde have brudt med det specielle Paradis, hvori jeg altsaa spillede en saa daarlig Rolle. [...] Det samme er Tilfældet med mit ynkelige "Forfatterskab". Jeg kan ikke, jeg kan *umuligt* skrive noget, som der er det mindste ved, uden at bryde med Paradiset, og nedstyrtet til mit eget Rige. "Sandhedens Hævn" er vel et Miniatur-Forsøg herpaa; den skrev jeg i Rom. Men de smaa afrikanske Rejseskildringer, som Flensburg Avis nu velvillig venter paa, er tænkt som Eftersnakken af Englenes Lovsang, og dette kan jeg ikke mere præstere; de bliver til Mbuni, inden de kan komme i Pennen».

«Ora mi rendo conto che in molte occasioni avrei dovuto rompere con quello speciale paradiso, in cui recitavo così male la mia parte. (...) Lo stesso dicasi per la mia patetica "produzione letteraria". Non posso, non potrò *mai* scrivere qualcosa di dignitoso se non rompo con il paradiso e non vengo precipitata nel mio vero regno. *La Vendetta della Verità* è, certo, un tentativo in

estroverso e quello introverso della sua personalità, sono altrettanto autentici, ed è proprio l'epistolario, nel suo articolarsi in e nel suo essere definito da una serie di polarità, a rendere evidenti e palpabili queste contraddizioni e a diventare, in definitiva, un gesto ricco e problematico, un documento insieme privato e pubblico. Vedere il testo di una lettera come specchio dell'anima dell'autore significa trascurare il particolare importante che è l'autore stesso a manovrare quello specchio per cogliere alcuni oggetti, sorvolare su altri e ignorarne altri ancora¹³. La lettera, insomma, è confezionata sulla base degli interessi di chi la riceve; e ciò fa sì che Tanne scelga, in questa lettera indirizzata alla madre (ma non necessariamente in tutte), quei temi che rimandano l'immagine di una donna attiva e intraprendente, di una «successful farmer»; un pò, forse, per dimostrare alla famiglia che lei è in grado di portare avanti il suo progetto africano, un pò per non suscitare preoccupazioni in una madre già naturalmente in pena per una figlia così lontana.

Insisterò sulla bipolarità, poiché qualsiasi rapporto si configuri all'interno del testo epistolare è inevitabilmente riconducibile a questa struttura duale. Il rapporto di reciprocità che lega l'*io* al *tu* di una lettera è presente anche nella coppia *quillà* e *oral allora*. Il destinatario e il destinatario condividono, come due interlocutori qualsiasi, la conoscenza di fatti, luoghi e persone, ma non condividono né il tempo né lo spazio; ed è proprio a riempire questo *gap* o, talvolta, a sottolinearlo, che è destinata la corrispondenza. Nella seguente lettera a Thomas del 5.9.1926, una delle più belle e più complesse dell'intero epistolario, la tematizzazione dell'atto di enunciazione e l'esplicitazione della situazione di lettura producono di volta in volta effetti di senso diversi:

miniatura in quella direzione, l'ho scritto a Roma. Ma i bozzetti di viaggio dall'Africa, che il Flensburg Avis è disposto a pubblicare, sono stati concepiti come una scimmiettatura del cantico degli angeli, e questo non posso farlo più; diventano "mbuni" prima ancora di uscire dalla mia penna». *B.f.A.*, II, p. 27.

¹³ W.M. TODD III, op. cit., p. 77.

«Private

Kaere gamle Tommy,

Jeg skriver til Dig idag, ikke uden megen Betaenkning. Det har jo vaeret all right at komme til Dig med alle Slags Shauries, baade materielle og aandelige, i gamle Dage, da Du var en fri Fugl, som man «syntes at man, uden at gøre sig for megen Samvittighed deraf, kunne haenge sig paa. (...) Nu er Du en Mand med hele Ansvaret for et Menneskes Lykke, maaske snart for fleres, — som vel ikke laengere kan opsætte Tidspunktet for at slaa Dig ned i et eller andet, og som altsaa paa egen Haand har fuld Anvendelse for alle Dine Evner, Kraefter, Penge og Din Tid»¹⁴.

Prodotta dall'assenza, la lettera impone subito il bisogno dell'autrice di rendersi presente con l'uso di un tempo presente e di un verbo performativo: *jeg skriver*; ma questo presente, che tradisce uno sforzo, non può acquistare rilievo per Thomas che lo leggerà se non grazie all'accento ad un passato in cui Tanne più volte gli ha lanciato degli S.O.S. Tutto lascia supporre, come poi viene confermato, che l'ora sia diverso: Thomas si è sposato e Tanne non può più ricorrere a lui come prima. Non può veramente? Il presente torna alla ribalta, più immediato ed imperioso di prima, appena poche righe più giù:

«Men paa den anden Side: Jeg forsmægter her i dette øjeblik efter et Menneske, til hvem jeg kan tale helt aabent og aerligt om alt, til hvem jeg kan udbrede mig om alle mine Vanskeligheder og Bekymringer, og som jeg kan bede om Raad og Hjaelp¹⁵, ...»

¹⁴ «Personale

Mio carissimo Tommy,

Non è senza perplessità che oggi ti scrivo. Poteva essere all right rivolgersi a te con ogni tipo di "shaurie", sia materiale che spirituale, un tempo, quando eri un uccel di bosco, a cui sembrava di potersi appoggiare senza troppi scrupoli. (...) Ora sei un uomo responsabile della felicità di un'altra persona, presto forse di più persone, che non può più rinviare le sue occupazioni e che può decidere da solo delle sue capacità, delle sue energie, del suo danaro e del suo tempo». *B.f.A.*, II, p. 60-61.

¹⁵ «Ma d'altro canto io ho, qui, in questo momento, assoluto bisogno di una persona con cui parlare con la massima apertura e franchezza, con cui sfogarmi su tutte le mie difficoltà e le mie preoccupazioni, e a cui chiedere aiuto e consiglio...», *ivi*.

Come in una danza, assistiamo ad un succedersi di evoluzioni che si snodano dal polo dell'*io, qui ed ora*, al polo del *tu, là, allora*. Il passato sottolinea che il presente della lettera è un presente impossibile, problematico. Né potrebbe essere diversamente in un momento in cui Karen Blixen sta facendo uno spietato bilancio della sua vita e, per farlo, ha bisogno dell'ascolto paziente del fratello. Negli ultimi mesi, e soprattutto dopo l'ultima visita alla famiglia in Danimarca, lei si è accorta di essere giunta in quella fase della vita in cui il ventaglio delle possibilità che uno ha davanti a sé si è molto ristretto ed è pertanto molto difficile guardare al futuro con un atteggiamento equilibrato. Il discorso comporta evidentemente una penosa presa di coscienza; e non è quindi un caso se in questa lettera assistiamo a frequenti interruzioni che lasciano il posto ad una *mise en abyme* del gesto stesso dello scrivere:

Jeg sender Dig indlagt et Brev som jeg, som Du kan se, skrev to Maaneder efter min Ankomst til Landet her¹⁶.

E un po' oltre, dopo aver delineato i termini della crisi esistenziale subentrata in lei in seguito all'eventualità di avere un figlio (la sua vita era tutta un fallimento, o la vita in genere valeva poi la pena di essere vissuta?), un altro stacco per dire:

Dette brev bliver, hvis der skal vaere nogen proportion i det, altfor langt efter 6 Siders Indledning. Men lad mig taenke mig at vi f. Ex. aldrig ses mere, — saa vilde det dog have en vis Interesse for Dig, som sidste Capitel af en Bog, hvoraf nogle Capitler engang har optaget Dig noget¹⁷.

¹⁶ «Ti accludo una lettera che, come vedi, ho scritto due mesi dopo il mio arrivo qui». *B.f.A.*, II, p. 63. La lettera getta un ponte nello spazio e nel tempo: posso inviarti oggi quello che in realtà ho scritto due mesi fa. L'effetto di presenza è qui accentuato da *come vedi*, che, ripreso dalle modalità del discorso orale, contribuisce ad annullare la distanza, quella stessa distanza sottolineata dal *qui*, ossia lontano dalla Danimarca.

¹⁷ «Questa lettera, a voler rispettare le proporzioni, rischia di diventare troppo lunga con un'introduzione di sei pagine. Ma supponiamo che, per esempio, noi non ci vediamo più: in quel caso, allora, essa rivestirebbe

È una nuova irruzione del presente per scacciare un pensiero angoscioso di morte o di separazione e concedersi una pausa prima di riprendere il filo dell'autoanalisi. Ma è un presente rivolto, come una testa di Giano bifronte, verso il futuro, con tutta l'incertezza della soggettività di chi scrive. Per creare invece una prospettiva oggettivante a ciò che vuole rivelare di sé, il destinatario dovrà ricorrere all'uso del passato: «Hvad der før... havde voldt mig Smerte, var det... at jeg ikke syntes, ... men havde¹⁸...

Tutto ciò avvicina la struttura della lettera alle varie voci narranti del racconto; e non a caso la stessa Blixen paragona la sua vita ad un libro. Interrompere il libro, quindi, o il racconto che sta per esso, equivale a stroncare la vita. Il raccontare è metafora del vivere, in altre parole un differire l'angoscia della morte.

L'equazione scrivere = vivere è frequente nei romanzi epistolari: le *Lettres d'Amabel* di Voltaire e il *Werther* di Goethe non sono che due dei tanti esempi che si potrebbero citare¹⁹. Un recente studio di Elisabeth Bronfen, richiamando l'attenzione sull'interpretazione e sull'uso che Karen Blixen fa del personaggio di Sherazad, esplora le modalità con cui un racconto orale — in sé una forma potenziale di dialogo — tenta di garantire non tanto la trasmissione di un messaggio quanto la sopravvivenza:

... if, while faced with an imminent knowledge of one's own mortality one answers the challenge posed by the other by telling stories, one remains alive. Or, to put it another way: to finish one's narration, to allow the dialog between the self and the other person to break off, is fatal²⁰.

Inoltre, osserva la Bronfen, per Sherazad il raccontare è una

un certo interesse per te, come se fosse l'ultimo capitolo di un libro, che per alcuni capitoli ti è piaciuto». *B.f.A.*, II, p. 64.

¹⁸ «La cosa che un tempo... mi sembrava più crudele, era... la sensazione... eppure avevo...» *B.f.A.*, II, p. 65.

¹⁹ J.G. Altman, *op. cit.*, p. 149.

²⁰ E. BRONFEN, «Sheherazade saw the dawn and fell silent discreetly»: The relationship between narration and death in Isak Dinesen's Tales», in *Nordica*, vol. 3, Odense Universitets forlag, Odense, 1986.

forma di seduzione; ed anche nella seduzione, come nella narrazione, l'interruzione è uno stratagemma essenziale per indurre a una richiesta di continuazione, che per Sherazad si traduce in una possibilità di sopravvivere.

Ad un'analogia strategia seduttiva sembra riportare quel passo di *Drømmerne* in cui Lincoln, dopo il rifiuto di Mira Jama di raccontargli una delle sue storie, si decide ad assumere il ruolo di narratore. Qui il *framing* dell'enunciazione suona così:

Jeg vil fortælle Dig en Historie iaften, Mira, «sagde han,» siden Du ingen kan. Du har mindet mig om længst forbigangne Ting. Mange gode Historier er Kommet fra Din Kant af Verden til vor, og da jeg var Barn, elskede jeg dem. Nu vil jeg fortælle denne, for at glæde Dine kære Øren, og for Sids Hierte, — maaske min Beretning vil være nyttig for det. Jeg vil fortælle Dig, Mira, hvordan jeg for tyve Aar siden lærte at drømme, og om den Kvinde, der lærte mig det. Det hændte altsammen, ganske som jeg vil berette det, men hvad angaar Navne og Steder og Forhold i de Lande, hvor det foregik, som maaske vil synes Dig mærkelige, saa kan jeg ikke indlade mig paa nogen Forklaring. Du maa forstaa saa meget, som Du kan, og lade Resten være. Det er ikke nogen daarlig Egenskab ved en Fortælling, at man kun forstaa Halvdelen af den²¹.

Come nella seduzione, si sollecita un desiderio, si fa sperare in un appagamento e poi si svela solo in parte l'oggetto di quel desiderio. Ma, mentre l'erotismo, che è insieme causa e fine di ogni seduzione, comporta l'annullamento dell'io e una sua fusione con l'altro in una sospensione simile alla morte,

²¹ «Dal momento che non ne sai nessuna, questa notte ti racconterò io una storia, Mira», disse. «Tu mi hai rammentato cose da tempo trascorse. Molte belle storie sono giunte dai tuoi paesi ai nostri, e hanno allietato la mia fanciullezza. Ora ti voglio raccontare questa, per la gioia dei tuoi orecchi, Mira, e per il bene di Said, al quale la mia storia potrà riuscire utile. Saprete come vent'anni or sono io abbia imparato, come dici tu, Mira, a sognare; e chi fosse la donna che me l'insegnò. Tutto è accaduto così come vi dirò. Ma per quanto concerne i nomi e i luoghi e le condizioni di vita nei paesi in cui la mia storia si svolge, anche se vi sembreranno assai strane, non vi darò spiegazioni. Dovrete capire quel che potete, e lasciare da parte il resto. Non è un cattivo segno per una storia, se la si capisce soltanto a metà». *Syv Fantastiske Fortællinger* (in seguito abbreviato in *S.F.F.*), Gyldendals Tranebøger, Kbh., p. 341. Per la versione italiana cfr. Karen Blixen, *Sette Storie Gotiche*, Adelphi, Milano, 1978, p. 283, (in seguito abbreviato in *S.S.G.*).

la narrazione genera una distanza da se stessi e dall'altro. Subito dopo infatti, il distanziamento spazio-temporale:

For tyve Aar siden, da jeg var en ung Mand paa tre og tyve Aar, sad jeg en Vinteraften i et Hotel oppe i Bjergene, og udenfor var der Uvej, Sne, store Skyer og en vild Maane²².

L'enunciazione di Lincoln ha interrotto il ritmo del racconto, lento come la navigazione del *dhow* nel mare tropicale in una notte di luna piena senza un alito di vento, imprimendogli un nuovo movimento e rovesciando i ruoli narrativi. Laddove poche pagine prima il narratore per eccellenza era Mira Jama, ora l'io narrante è lui, Lincoln, con quella reciprocità di *io* e *tu* che abbiamo prima osservato nella struttura della lettera. La promessa del tema del racconto, ossia il sogno, il sogno di una donna, sarà subito offuscata dall'avvertimento che non tutto sarà così trasparente; qualcosa di quel corpo rimarrà ancora coperto, e in tal modo il desiderio rimarrà vivo.

Quella stessa distanza creata dalla narrazione è però condizione indispensabile per la consapevolezza della propria esistenza. E infatti in un altro passo del racconto Lincoln dirà:

Ved du Mira, (...) dette er første gang at jeg overhovedet har taenkt paa den Time deroppe. Jeg erindrer den nu kun, saa at sige, Skridt for Skridt, medens jeg fortæller Dig om den²³.

Il narrare o l'ascoltare un racconto danno forma, attraverso la verbalizzazione, ad una materia pulsionale e inconscia; permettono ad un avvenimento di diventare esperienza, di

²² «Vent'anni fa, quand'ero un giovanotto di ventitré anni, mi trovavo in una sera d'inverno nella stanza di un albergo in montagna; e fuori c'era neve, bufera, nuvoloni e una luna di malaugurio». *S.F.F.*, p. 341. *S.S.G.*, p. 284.

²³ «Lo sai, Mira, (...) che questa è la prima volta in cui ripenso a quell'ora lassù? Mi sta tornando alla mente, per così dire, minuto per minuto, via via che te ne parlo». *S.F.F.*, p. 393. *S.S.G.*, p. 326.

spostarsi dalla sfera esteriore a quella interiore; non diversamente da quella forma particolare di narrazione di sé che è la pratica psicoanalitica. E proprio come nella terapia analitica, ciò che rende di nuovo possibile un contatto con l'altro da sé è il dialogo. Questo non è meno vero per le lettere che per i racconti della Blixen.

Tratto dalla già citata lettera-fiume o piuttosto lettera-confessione («naar dette skal vaere mine «Confessions»²⁴), il passo seguente è forse uno di quelli che più eloquentemente illustrano il fare dialogico di questo epistolario. Tanne sta per accomiarsi da Thomas e, consapevole di avere messo a dura prova l'attenzione del suo interlocutore ideale, cerca di spiegarli che cosa l'ha spinto a dilungarsi così:

Selv om Du nu ikke just er meget glad, saa maa Du vise Overbærenhed, naar Du betænker, at det var nødvendigt for mig at skrive saaledes, førend jeg kunde tage fat paa noget andet, f. Ex. paa mine Marionet-komedier, som der nu skal komme Gang i. Jeg var saa usikker og kunde ikke blive andet, før jeg havde hørt min egen Stemme, set mig selv i det Spejl som et andet Menneske, til hvem man taler, er, — gjort mine Regnskaber op. Nu føler jeg som en Vægt var lettet fra mig, og takker Dig paa Forhaand, fordi Du læser dette²⁵.

Se prima lo scrivere era vivere, ora la parola scritta è la propria voce, che non può non essere indirizzata a qualcuno in grado di ascoltarla; anche se solo per acquisire una migliore conoscenza di sé, per vedere meglio i contorni della propria immagine. La parola sfida non solo la morte, ma anche il non-essere, e la lettera diviene quasi un palcoscenico su cui l'io sdoppiato può vedersi e ascoltarsi trasmettendo

²⁴ «se queste devono essere le mie "confessions"», *B.f.A.*, II, p. 75.

²⁵ «Anche se adesso non sei proprio contento, devi aver pazienza al pensiero che per me era necessario scrivere queste cose prima di poter dare inizio a qualcos'altro, per esempio alle mie commedie di marionette, che ora devono proprio prendere il via. Ero molto insicura e non potevo essere altrimenti se prima non sentivo la mia voce, se non mi vedevo in quello specchio che è la persona con cui si parla, se non facevo il bilancio della mia esistenza. Ora mi sento come se mi fossi alleggerita di un peso e ti ringrazio fin da ora di leggere questa mia». *B.f.A.*, II, p. 77.

la propria corporeità al testo. Non a caso la rappresentazione teatrale di questo io diviso si svolge, sulla pagina, in prossimità dell'accento alle commedie di marionette. E, del resto, l'invito rivolto al fratello, di aprirsi a sua volta totalmente con lei, garantisce che la scena non sarà così deserta: l'illusione creata dalla lettura è che lo spettacolo, quindi il dialogo, quindi il racconto continui. Infatti, di lì a poco, nel sottolineare l'importanza del confronto con gli altri per la conoscenza di sé, la Blixen dice:

Gid dog de Mennesker, som har vaeret igennem noget Lignende som jeg; dog vilde sige mig virkelig aeligt, *hvordan det endte*. - Hvordan det endte, kan jeg jo ikke sige, det vil Tiden vise²⁶; ...

Ancora una volta, vita come racconto, scrittura come differimento della morte.

Fin qui si è detto della struttura discorsiva e dialogica della lettera e di come essa contribuisca a mettere in luce un tema fondamentale nella vita e nell'arte di Karen Blixen: la ricerca d'identità. Una ricerca che si compie attraverso un'inevitabile ribellione ai modelli ricevuti dalla famiglia materna e soprattutto da due figure femminili, la madre Ingeborg Dinesen e la zia Bess, donne colte ma chiuse in un ideale cerchio di idilliaca vita familiare, spiritualmente ricche e capaci di dedizione e di amore, ma di un amore che poteva apparire condizionante, razionalmente capaci di libertarismo nel sociale, ma legate, nel privato, a valori etici tradizionali che dovettero essere a lungo paralizzanti per la giovane Tanne, piena di ansia di libertà, di fantasia e di spirito di avventura.

Delle impennate di Tanne nei riguardi della madre o della zia Bess l'epistolario offre un'interessante testimonianza; ma ciò che è ancora più interessante per lo studioso

²⁶ «Volesse il cielo che le persone che hanno provato qualcosa di simile a quello che ora provo io mi dicessero con tutta sincerità *come è andata a finire*. Come è andata a finire non posso dirlo, lo dirà il tempo...». *B.f.A.*, II, ivi.

di letteratura è vedere in quale stile si traduca, nella concretezza delle lettere, questo rapporto contraddittorio di odio-amore e questa progressiva affermazione del sé in opposizione all'altro/a.

Si tratta di uno stile estremamente argomentativo che obbedisce ad un imperativo interiore di contenere la ribellione nei limiti di un confronto di idee. Le lettere, e sono tante, in cui si affrontano problemi morali, estetici, esistenziali o psicologici hanno un'architettura particolarmente complessa, una vera e propria impalcatura retorica in cui tesi e antitesi si rincorrono verso il traguardo ultimo della persuasione dell'interlocutore. Questa strategia persuasiva si avvale soprattutto di una doviziosa tecnica esemplificativa che illumina uno dei versanti della corrispondenza, quello della sagacia, della cautela e, talvolta, della manovra, lasciando in ombra quello della spontaneità, della confidenzialità e della semplicità. Esemplicherò a mia volta citando la lettera alla zia Bess del 19.4.24, in cui Tanne torna su un vecchio conflitto mai del tutto chiarito, quello nato dal giudizio severo della zia sulla condotta a suo avviso immorale della nipote e della sua amica Daisy²⁷.

Meget opmuntrende synes jeg forresten ikke, at Forsøget paa at føre en Diskussion i Breve paa saa lang Afstand kan siges at vaere, — det er omtrent som at spille Tennis med saa høje Bolde, at man hver gang maa vente en halv Time paa, at de skal komme ned igen. Noget af Spillet Stil og Charme gaar jo uundgaaeligt tabt herved, men maaske kan der vindes en vis Vaerdighed.

Jeg vil nu først forsøge at tage det uopslidelige gamle Spørgsmaal om den svaekkede Tillid op til Behandling²⁸.

²⁷ Daisy, ovvero Anne Margrethe Frijs, cugina di Tanne, appartenente al ramo paterno della famiglia.

²⁸ «D'altronde non mi sembra che il tentativo di condurre una discussione per lettera ad una distanza simile si possa definire molto divertente: è quasi come giocare a tennis lanciando la palla così in alto, da dover aspettare mezz'ora prima che caschi giù. Inevitabilmente si perde un po' il bello del gioco, ma forse si acquista un maggiore contegno.

Proverò ora innanzitutto a prendere in esame l'eterna questione della perdita di fiducia». *B.f.A.*, I, p. 253.

L'argomento viene introdotto con una premessa che lo inquadra, da un lato, nell'ambito dell'incontro agonistico, dall'altro in quello della disquisizione teorica. Entriamo così nel dominio della retorica per apprendere che una cosa è perdere fiducia in qualcuno, un'altra sentirsi traditi nella propria fiducia. Segue una serie di *exempla*²⁹ che, illustrando casi particolari, vogliono indurre al riconoscimento di un concetto generale. Eccone alcuni: se Farah, nelle sue funzioni di *chauffeur*, fa finire la macchina nel fiume, o se la stessa zia Bess trova deludenti le foto da lei scattate in Africa, si potrà parlare di una perdita di fiducia, ma non di una fiducia tradita, pertanto il problema si porrà solo nei casi in cui ad esser messa in discussione è la lealtà («Redelighed»). Da questa classe generale si inferiscono poi nuovi oggetti, o esempi; come il fatto che non si accuserebbero di disonestà quelle signore della buona società di Londra, Parigi o Copenaghen che usano imbellettarsi e abbellirsi in vari modi, solo perché altrove, in provincia, questa non è l'usanza. O non si darebbe del bugiardo al Re di Danimarca che, pur non essendo credente, è tenuto, in base alla Costituzione, a professarsi luterano. E si arriva così al giudizio *tranchant*, ma indiretto, sulla zia, che però è stato accuratamente preparato da tutti quei casi «impersonali»:

Efter min Opfattelse er det i alle disse Tilfaelde en Misopfattelse, eller Kortsynethed, eller Pedanteri at tale om Bedrag³⁰.

Poi la vera versione dei fatti, proprio come nella prassi giudiziaria:

²⁹ L'*exemplum*, osserva Barthes, è uno degli strumenti della *probatio*, ossia dell'impalcatura persuasiva del discorso; esso può consistere in una parola, un fatto, un insieme di fatti o il racconto di questi fatti, e «si situa dalla parte del paradigmatico, del metaforico». Ciò ne denuncia la vocazione narrativa, destinata storicamente ad espandersi. Cfr. R. BARTHES, *La retorica antica*, Milano, 1972, p. 63,64.

³⁰ «A parer mio, in tutti questi casi parlare di inganno è segno di fraintendimento, miopia o pedanteria». *B.f.A.*, I, p. 256.

Vi havde intet at indvende mod det naturligvis i sig selv beklagelige Faktum, at I fandt os af en mere løs Moral, mindre fædrelandskærlige, mindre velopdragne, hensynsfulde etc. end eders egen Generation; en Del af dette bekendte vi, hvis jeg husker rigtigt, uopfordret. Men vi syntes at vi blev gjort Uret, naar I mente at vi havde svigtet eders Tillid, at vi var uredelige³¹.

Ma il conto che la zia deve saldare è salato, per cui la lettera non finirà qui. Prenderà solo fiato, fingendo di dare la parola all'interlocutrice («Hvad de Exempler angaar, som Du naevner...»³², per poi riprenderla con un'altra catena di «prove» a favore delle sue tesi. Una di queste è l'episodio della ingiusta condanna della famiglia per il suo impulsivo atto di un omaggio floreale al vecchio Georg Brandes ammalato; con la conseguenza di bloccare qualsiasi altra iniziativa della fervida mente di Tanne nei riguardi dell'illustre letterato.

Alla fine, la dissertazione sui temi della lealtà, della sincerità e della confidenza lascia il posto ad uno sguardo autocritico della Blixen alla qualità stilistica della sua esposizione. Abbiamo qui un spia sulle sue preoccupazioni inerenti alla scrittura che, per inciso, vale la pena di evidenziare:

Du kan formodentlig maerke at jeg er ude af Øvelsen med denne slags Discussioner, som jeg jo ikke har herude, og det er jo en ret haard Prøve at det skal vaere paa Prent³³.

Una nota di insicurezza che contrasta nettamente con la lunghezza e la ponderosità di una lettera densa di problemi morali, esistenziali e affettivi e con la voglia di misurarsi non

³¹ «Noi non avevamo nulla da ridire sul fatto, ovviamente di per sé disdicevole, che voi ci trovaste più leggere, meno patriottiche, meno benedicate, meno riguardose ecc. della vostra generazione; una parte di ciò eravamo disposte ad ammetterla spontaneamente, se ricordo bene. Ma ci sentivamo trattate ingiustamente quando voi pensavate che avevamo tradito la vostra fiducia, che eravamo sleali. *B.f.A.*, I, p. 258.

³² «Per quanto riguarda gli esempi da te portati». *B.f.A.*, ivi.

³³ «Probabilmente noterai che non sono più abituata a questo genere di discussioni, che qui affronto di rado, e il farlo per iscritto non facilita certo il compito». *B.f.A.*, I, p. 262.

solo con la zia Bess, ma soprattutto con l'altra se stessa che emerge dalla scrittura.

Al momento di congedarsi, infine, quasi per il rotto della cuffia, come una frase trattenuta a lungo che viene fuori all'improvviso, la sfida finale:

Jeg haaber dog, det staar Dig klart, at jeg bryder de 10 Bud og befinder mig meget lykkelig derved³⁴.

Dopo tanto attento argomentare, l'emotività ha avuto il sopravvento e la ribellione ha preso la scorciatoia verso l'espressione più diretta. Altrove, invece, la zia Bess è la persona capace di dare umanità, luce e calore a tutti coloro che la conoscono e in particolare alla stessa Tanne, che così si congeda da lei alla fine di una lettera di buon compleanno:

Du staar vist meget mere, end Du selv tror, som et Exemplel for os alle, og naar Du nu paa Din Jubilæumsdag møder saa megen Hyldest og Taknemlighed, saa skal Du ikke tro at det er noget som vi lader os rive med til af den højtidelige Stemning, men at det er den inderlige Sandhed og vore Hjerters inderste Mening, som vi for én Gangs Skyld faar Mod til at komme frem med.

Med Tak for alting, og mange mange kærlige Hilsner fra dette fjerne Land, hvor noget af Din Aand og Dit Væsen dog ogsaa lever.
Din Tanne³⁵.

Alla zia che non ha avuto né marito né figli, e che di questo ora soffre³⁶, Tanne assicura così una discendenza spirituale, forse resa più facile proprio da quella distanza che, se tal-

³⁴ «... spero che sia chiaro che io trasgredisco i Dieci Comandamenti e che mi ci trovo benissimo». *B.f.A.*, I, p. 261.

³⁵ «Tu sei, più di quanto tu stessa non sappia, un esempio per noi tutti, e il fatto che nel giorno del tuo compleanno tu sia oggetto di tanti festeggiamenti e tanta gratitudine non deve farti pensare che ciò avvenga sotto l'influsso di questa circostanza solenne, ma che è una profonda verità e il nostro sentimento più intimo, che per una volta troviamo il coraggio di esprimere. Grazie di tutto, e tanti, tanti saluti affettuosi da questo paese lontano, dove comunque vive anche una parte del tuo spirito e della tua natura». *B.f.A.*, II, p. 99.

³⁶ Lettera a Ellen del 13.3.28, *B.f.A.*, II, pp. 140-148.

volta dà il coraggio di attaccare chi non può contrattaccare immediatamente, tal'altra favorisce la riconciliazione e l'idealizzazione.

La lettera, comunione di presenza e assenza, raccoglie al suo interno le categorie del tempo e dello spazio. La sua apparente atemporalità, determinata dall'uso del presente, ha tutto il dinamismo della tensione tra passato e futuro, tra memoria e speranza. Il «tu» cui si rivolge l'io dello scrivente produce un effetto di realtà: l'assente viene per così dire evocato come figura testuale. Ma il destinatario empirico è pur sempre lontano nello spazio, e la ricezione della comunicazione epistolare sarà differita nel tempo rispetto all'*hic et nunc* del destinatario. Il presente della lettera è un presente illusorio, impossibile perché non condiviso. Determinata dal bisogno di colmare una distanza, la lettera, una volta scritta, non fa che testimoniarla, ed è questo — paradossalmente — il suo fascino. È proprio per esorcizzare la distanza, il cui effetto è sempre inquietante, che il testo epistolare deve ricorrere alla memoria, garante della conservazione del passato, e alla fantasia, trampolino di lancio verso il futuro. La memoria può far coesistere passato e presente, così come luoghi diversi e lontani possono diventare contigui nella nostra immaginazione. «La lettera e, sotto una forma quasi rituale, la cartolina, sono lì per riannodare un filo che si spezza e per lavare del peccato di esotismo chiunque si allontani un po' troppo»³⁷. Non è forse per questo che molte cartoline tralasciano un qualsiasi accenno al luogo da cui si scrive o alla condizione dello scrivente per rassicurare invece con un «I wish you were here»?

In una lettera alla madre del 10.9.22 Tanne sembra quasi volersi giustificare di essere felice lontano da casa:

Men ellers har jeg det saa godt nu, som jeg ikke har haft paa længe, saa godt, at det er en Glæde at leve...

Det er saa underligt, hvordan man vænner sig herude til at leve i Minderne, eller i Tankerne paa noget som er langt borte, saa at man

³⁷ H. QUERE, «Da una lettera all'altra», in *Carte Semiotiche*, cit., p. 75.

mister Følelsen af Afstand, ikke bare i Rum, men i Tid. Jeg kan ikke forklare, hvordan det er, det bliver for én, — men jeg kan ikke mere have en stærk Følelse af, at der er Forskel paa Fortid og Nutid. [...] Hvis jeg nu ikke mer kom hjem, saa vilde jo f. Ex. den gamle Vej gennem Lunden existere lige saa meget for mig og være ligesaa sand som Lauras Anlæg, som kom istedet for. Og paa samme Maade synes jeg ogsaa mange Gange, at Du er vor ganske unge Moder, som jeg godt kan huske Dig i en hvid og blaastribet Bomuldskjole. Det er ligesom med Sundet og Folehave Skov, der er ikke her, hvor jeg er, men jeg er ikke saa kortsynet alligevel at begynde at tro, at de derfor ikke er til mere³⁸...

Passato e presente sono quindi un tutt'uno, i luoghi della storia sono luoghi del nostro modo di vivere la storia. In breve, le emozioni di chi scrive la lettera sono più importanti degli avvenimenti, la memoria è meno importante dell'esperienza del ricordare³⁹. Di qui al narrare vero e proprio il passo è breve, e i racconti della Blixen saranno sempre, non meno delle sue lettere, nel segno della lontananza, da qualcuno o da qualcosa. *Syv Fantastiske Fortaellinger* verrà concepito in Africa, lontano dalla Danimarca, *Den Afrikanske Farm* e *Skygger paa Graesset* in Danimarca, lontano dall'Africa, l'intera produzione letteraria della Blixen⁴⁰ lontano da Denys, suo ascoltatore ideale.

³⁸ «A parte questo, in questo periodo sto bene come non mi succedeva da tempo, così bene che è una gioia vivere...

È molto strano, ma qui ci si abitua a vivere nel ricordo o nel pensiero di ciò che è molto lontano, e così si perde la sensazione della distanza, non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Non so spiegare come avvenga, ma non riesco più ad avere una netta percezione della differenza tra passato e presente. (...) Se non tornassi più a casa, la vecchia strada nel boschetto, per esempio, sarebbe altrettanto vera e reale del parco di Laura, che ne ha preso il posto. Allo stesso modo spesso penso che tu sei ancora la nostra giovane madre, che ricordo così bene con un vestito di cotone a righe bianche e blu. E così il Sund e il bosco di Folehave, che non sono qui, dove io mi trovo, non cessano certo di esistere solo perché io non li vedo». *B.f.A.*, I, p. 174.

³⁹ J. GURKIN ALTMAN, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁰ E. BRONFEN, *op. cit.*, p. 161. La Bronfen ipotizza che la morte di Denys, vissuta dalla Blixen come una perdita di identità, l'abbia spinta a continuare con la scrittura il dialogo orale che aveva con lui.

Secondo quest'ultima ipotesi, certo non priva di fascino, i racconti giovanili pubblicati sotto lo pseudonimo di «Osceola», non dovrebbero condividere questa malinconica genesi, in quanto anteriori a qualsiasi reale e prolungato allontanamento di Tanne dalla sua famiglia e dal suo Paese. Eppure anche lì, e in particolare in *Eneboerne* (apparso su *Tilskueren* nel 1907, quando cioè la Blixen aveva solo 22 anni), il motivo dominante è la distanza, la separazione forzata a causa della morte e la ricerca di un contatto oltre la morte. Judith Thurman mette giustamente in luce⁴¹ l'influsso della figura del padre della Blixen, Wilhelm Dinesen, sul clima romantico di questo racconto; che, in una cornice fortemente onirica e simbolica, mette in scena il desiderio di un rapporto (quello con il padre precocemente perduto) reso impossibile dalla barriera della morte, ma anche l'impossibilità di un rapporto con i vivi, quando questi sono tanto indifferenti e chiusi nel loro egoismo da non vedere chi li ama. Si direbbe quindi che qui il motivo della distanza ha il duplice risvolto della perdita e dell'incomunicabilità, e che quasi profeticamente esso annuncia il tema centrale dei racconti della Blixen: negli anni maturi lei avrebbe capito, e accettato incondizionatamente, «how marginal, solitary, detached, and even mad a fantasist's existence could become»⁴². La solitudine, infatti, sarebbe stata per la Blixen il prezzo da pagare per la fantasia e la libertà, che, negandole un mondo rassicurante, le avrebbero tuttavia permesso di accedere a molti 'mondi possibili'.

Della qualità non solo profetica, ma addirittura fondante, dal punto di vista della conoscenza, della fantasia in Blixen, testimonia la seguente lettera a Thomas del 20.11.28:

Jeg tror nu om mig selv, at jeg altid ubevidst har været Einsteinianer, f. Ex. har jeg altid i Hjertet været overbevist om, at Tiden var en illusion, og at "hier c'est demain", og det er mig under Livets

⁴¹ J. THURMAN, *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*, St. Martin Press, New York, 1982, p. 80.

⁴² *Ivi*, p. 90.

Prøvelser en overmaade stor Trøst at tænke paa, at 2 og 2 ganske vist lader til at være 4, men under andre Forhold rimeligvis kan falde ud til at være noget ganske andet, og at mens Linjen A—B er meget længere end Linien B—C, er paa den anden Side Linien B—C dobbelt saa lang som A—B. Jeg synes at Phantasi er en af de Egenskaber, — om ikke den Egenskab, — som Menneskeheden skylder allermest i sin Udvikling; uden den var intet blevet skabt, jeg tror jo endnu, som bekendt, paa at Begrebet Hund blev skabt inden de enkelte Hunde, — og i det hele taget: skab et Begreb, saa skal Hunden nok komme efter⁴³.

Siamo, platonicamente, all'innatismo delle idee, alla esaltazione del trascendente con esclusione della fenomenicità. Ma la valutazione delle ascendenze filosofiche della poetica blixeniana esula dall'intento di questo articolo, per cui tornerò a *Eneboerne* e alla curiosa comparsa che vi fa, *ante litteram*, il genere epistolare. Il racconto inizia infatti così:

Denne historie om eneboerne begynder med et brev:

Min øde ø, 1779.

Mine kaereste søstre.

Det skal vaere det allerførste, jeg gør, nu, da jeg har et øjeblik tilovers, at skrive til jer⁴⁴.

⁴³ «Per quanto mi riguarda, credo di essere stata sempre inconsciamente einsteiniana; infatti dentro di me sono sempre stata convinta che il tempo fosse un'illusione e che «hier, c'est demain», e, nei momenti difficili della vita, è per me una grandissima consolazione pensare che, sarà pur vero che 2 più 2 faranno 4, ma non è escluso che in altre circostanze possano dare un risultato diverso, e che mentre la linea A-B è molto più lunga della linea B-C, d'altro canto la linea B-C è lunga il doppio di A-B. Credo che la fantasia sia una delle qualità — se non la qualità — a cui l'umanità deve la maggior parte del suo progresso; senza di essa niente sarebbe stato creato; anzi credo che, com'è noto, il concetto di cane sia stato creato prima dei singoli cani, e che insomma: crea l'idea e ad essa seguirà sicuramente il cane». *B.f.A.*, II, p. 191.

⁴⁴ «Questa storia sui solitari inizia con una lettera:

La mia isola deserta, 1779

Mie carissime sorelle.

La prima cosa che faccio, ora che ho un momento libero, è di scrivere a voi». Cfr. KAREN BLIXEN, «Eneboerne», in *Kongesønnerne og andre efterladte fortaellinger*, Gyldendal, København, 1985, p. 9. La traduzione delle citazioni da *Eneboerne* è mia.

È Lucie Vandamm, apprendiamo in seguito, giovane sposa di un altrettanto giovane ma ambizioso studioso, Eugène Vandamm, a scrivere questa lettera, in cui racconta alle sorelle i fatti strani che le sono accaduti dopo il suo arrivo nell'isola:

Kæreste søstre, det er ligegyldigt, hvad jeg skulle gøre og burde — og fornuftigt tænker jeg ikke, ved jeg, men jeg kan ikke slutte af på dette brev, som først vil nå jer om lang, lang tid, før jeg har fortalt jer noget andet, og måske I, fordi vi har tænkt os så meget, der ligner det, vil kunne forstå det. Der er sket noget så mærkeligt og forunderligt, at måske andre mennesker ikke kan tro det — og det mest forunderlige er, at lige fra først af har det været, som om det var det eneste, der var rigtig sandt, og alt andet var kun som en anden slags sandhed.⁴⁵

In poche righe un concentrato di temi: la distanza, sottolineata dal tempo richiesto dalla trasmissione postale, il potere anticipatorio della fantasia sull'esperienza, il tono esclusivo della confidenza e quindi della comunicazione, con conseguente contrapposizione di «noi» a «gli altri», infine l'opposizione di realtà/apparenza, verità/maschera.

Il clima che la lettera suggerisce e prepara è quello del «gotico», del rapporto tra soprannaturale e inconscio che la Blixen in seguito svilupperà appunto in *Syv Fantastiske Fortællinger*; e questo non ci stupisce. Ma stupisce forse come, fatta salva la differenza di tono, questa lettera, prodotto di *fiction*, anticipi avvenimenti reali della vita della scrittrice; anticipi cioè la reale corrispondenza che lei per anni dall'Africa intrecciò con i familiari. Una corrispondenza che contribuì in modo determinante a che la Blixen rielaborasse, narrandole, le sue esperienze di vita e le indirizzasse ad

⁴⁵ «Carissime sorelle, non m'importa di quello che dovrei fare, e so bene di non essere saggia, ma non posso chiudere questa lettera, che non vi arriverà se non fra molto, molto tempo, senza raccontarvi qualcos'altro, e forse voi, visto che insieme abbiamo immaginato molte cose simili, potrete capirlo. È successo qualcosa di così singolare e straordinario, che forse gli altri non ci crederebbero, e la cosa più strana è che fin dall'inizio è stato come se fosse l'unica cosa vera, e come se tutto il resto fosse solo un altro genere di verità». *Eneboerne*, p. 11.

un'attività creativa, fantastica, in cui forse, paradossalmente, avevano trovato il motore primo. Quando Lucie, nella lettera in questione dice:

det tog lidt over tre timer at sejle hertil — men hvor laenge det er siden vi rejste hjemmefra, kan jeg slet ikke mere sige, thi jeg synes vi har rejst i øde lande i mange år⁴⁶,

non si può non pensare, con Bachtin⁴⁷, che il riferimento simbolico allo spazio e al tempo sia indizio non solo di distanza, ma anche di difficoltà concettuale e di ricerca della verità.

A questo punto sembra lecito introdurre un elemento di circolarità nell'interpretazione dei temi ricorrenti nell'opera della Blixen. Se è vero che le lettere ci aiutano a capire il farsi dei racconti della maturità, non è meno vero che le opere giovanili, e in questo caso *Eneboerne*, gettano luce sulle motivazioni inconscie che crearono le premesse per una così lunga corrispondenza. La distanza, sul cui filo danzano, all'interno delle lettere, le figure dell'assenza e della presenza, causa sofferenza, nostalgia (e di ciò si trovano tracce sparse in tutto l'epistolario); ma la distanza può anche essere un luogo desiderato, necessario della psiche, nella cui mappa un trauma originario le ha per così dire creato uno spazio incancellabile. Laddove anni prima Tanne aveva espresso la difficoltà di formulare le sue opinioni per iscritto, lamentando la minore immediatezza dello scrivere rispetto al parlare, il 30.3.28 (scrivendo alla stessa zia Bess), sembra ormai aver fatta sua la condizione di distanza che è implicita nel comunicare per lettera. E dice di avere finalmente capito che il suo valore intrinseco è

⁴⁶ «ci sono volute poco più di tre ore per arrivare qui, ma non saprei più dire quanto tempo è trascorso da quando siamo partiti da casa: la sensazione che ho è che abbiamo viaggiato nel deserto per molti anni». *Eneboerne*, p. 10.

⁴⁷ Cfr. K. CLARK-M. HOLQUIST, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1984, p. 285.

di permettere di vedere le cose della vita in prospettiva:

jeg tror, at Du vil have Forudætninger for at forstaa mine Synspunkter bedre, naar de skrives fra Afrika, end hvis de blev udtalte i Dagligstuen paa Folehave. Der spiller i Menneskers personlige Samvær saa mange Ting ind, — f. Ex. hvilke Indgreb den anden Parts Livssyn og Livsførelse kan tænkes at gøre i ens egen eller ens Omgivelsers Tilværelse, — som helt kan lades ude af Betragtning, naar en Afstand af mange hundrede Mil bliver lagt ind, og dette tror jeg giver Mulighed for en mere upartisk og rent menneskelig Bedømmelse⁴⁸.

La scelta è fatta: sarà questa dimensione prospettica, questo suo sapersi innalzare al di sopra degli avvenimenti, quasi come quando volando con Denys ammirava la natura lussureggiante dell'Africa, a dare quella patina di atemporalità ai racconti della Blixen e a far sì che lei dicesse di sé di essere una *storyteller* vissuta tremila anni fa.

ANNA MARIA SEGALA

⁴⁸ «... penso che tu possa capirmi di più ora che ti scrivo dall'Africa che non se esprimessi le stesse opinioni nel salotto di Folehave. Sono tanti i fattori che entrano in gioco nei rapporti umani; ad esempio, il timore che la filosofia di vita e la condotta dell'altro possono esercitare un influsso sull'esistenza propria o dei propri cari — una considerazione irrilevante quando c'è una distanza di varie centinaia di miglia, che pertanto dà la possibilità di un giudizio più imparziale e puramente umano». *B.f.A.*, II, p. 153-154.

COME ARPE NELL'ARIA

*Ibsen e la musica**

Il disinteresse di Ibsen per la musica è diventato nella critica quasi un luogo comune che, a dire il vero, trova conferma in numerose testimonianze. Varie sono state rilasciate dallo scrittore norvegese John Paulsen¹, che compì viaggi e trascorse periodi di villeggiatura con Ibsen negli anni dal 1876 al 1882, ed al quale dobbiamo molte acute osservazioni sul drammaturgo. Altre testimonianze sono nate da incontri più casuali e sporadici come ad esempio quella fornita dalla giovane signora americana, sposata con un diplomatico danese, la quale si rammarica, nelle sue memorie, per l'atteggiamento infastidito e l'espressione quasi inbronciata di Ibsen durante gli eventi musicali che si svolgevano agli inizi degli anni '80 nello studio romano del pittore norvegese Christian Meyer Ross². Sappiamo inoltre della delusione che l'indifferenza di Ibsen nei confronti della musica causò alla sua giovane ammiratrice Helene Raff³, che il drammaturgo aveva conosciuto a Gossenass nel 1889 e con cui aveva stretto affettuosa amicizia dopo la rottura con la viennese Emilie Bardach. Ibsen raccontò tuttavia una volta a Helene (l'episo-

* Queste pagine si propongono come *l'ouverture* di uno studio in corso sul rapporto tra Ibsen e la musica.

¹ Cfr. J. PAULSEN, *Mine erindringer*, København 1900, *Nye erindringer*, København 1901, *Erindringer. Siste samling*, København 1903, *Samliv med Ibsen*, København & Christiania 1906, *Samliv med Ibsen, 2den samling*, København & Christiania 1913.

² Cfr. L. HEGERMANN-LINDECRONE, *The Sunny Side of Diplomatic Life*, New York 1914, pp. 100-101.

³ Pittrice tedesca e figlia del compositore Joachim Raff.

dio ci è stato tramandato dalle annotazioni della giovane donna nel suo diario) di essersi addirittura abbuffato un tempo a Berlino dei concerti del pianista Hans von Bülow, direttore, come ricordiamo, dell'orchestra di Meiningen; e questo sebbene (le parole sono dello stesso Ibsen) la musica in genere gli facesse venire il nervoso⁴.

John Paulsen ha più volte toccato il problema del rapporto di Ibsen con la musica affermando fra l'altro che i suoi sentimenti nei confronti dei compositori s'avvicinavano addirittura quasi al disprezzo. Così, racconta Paulsen, Ibsen disse una volta con disappunto, riferendosi ad uno scrittore amico di entrambi, che egli non era un poeta, perché «i poeti non possiedono soltanto stati d'animo, ma anche pensieri», e lo scrittore in questione per Ibsen non era quindi altro che «un lirico, un *compositore*»⁵. Mentre Edvard Grieg, in una lettera del 1888 allo scrittore norvegese Jonas Lie, rimprovera a questo ed ai suoi colleghi connazionali la loro scarsa sensibilità ed interesse per la musica, aggiungendo che a questo riguardo proprio Ibsen batteva tutti gli altri e che persino se ne vantava⁶.

Ibsen ha dunque ripetutamente dichiarato, e in altro modo manifestato, il proprio disinteresse per la musica. Malgrado questo si può facilmente constatare come nella maggior parte dei suoi drammi vengano utilizzati elementi musicali, sotto forma di canto oppure come accompagnamento

⁴ Cfr. l'estratto dal *Ibsen-Tagenbuch* di Helene Raff riportato in H. IBSEN, *Samlede Verker, Hundreårsutgave I-XXI*, a cura di F. Bull, H. Koht e D. Arup Seip, Oslo 1928-57, «Die bildenden Künste waren ihm innerstes Bedürfnis, weit mehr als z.B. Musik. Ein einziges Mal erwähnte er: er habe in Hans von Bülovs Konzerten in Berlin wahrhaft geschwelgt. 'Und das will viel sagen, denn gewöhnlich macht Musik mich nur nervös', (Tägliche Rundschau)», vol. XIX, p. 173. Tutti i rimandi alle opere di Ibsen si riferiscono alla cosiddetta edizione del centenario (*Hundreårsutgaven*) che sarà indicata con la sigla HU.

⁵ «Det er ingen dikter — for dikteren eier ikke alene stemning, men også tanker — det er bare en lyriker, en komponist», Cfr. J. PAULSEN, *Mine erindringer*, p. 187.

⁶ Cfr. F. BENESTAD, «Edvard Grieg og Henrik Ibsen», in *Nordisk Tidsskrift* 1986-4, p. 253.

dell'azione. Ibsen sembra comunque essere stato perfettamente consapevole delle potenzialità della musica come fattore spettacolare in grado di accrescere l'effetto drammatico di un testo. Alcuni dei drammi giovanili sono addirittura costruiti su canti popolari e gli altri sono tutti pervasi da una squisita musicalità. Basti pensare ad opere come *La Festa di Solhaug* (*Gildet pa Solhaug*) (1856), *Olaf Liljekrans* (1857), *La commedia dell'amore* (*Kjærlighedens Komedie*) (1862), oppure *I pretendenti alla corona* (*Kongs-emnerne*) (1863): non sembra affatto esagerato definirli veri e propri contesti di musica, mentre in altri come *I guerrieri di Helgeland* (*Hærmændene på Helgeland*) (1858) o *La signora Inger di Østråt* (*Fru Inger til Østråt*) (1857) la parte musicale appare meno predominante anche se vi sono inserti di canto. Per quanto riguarda la produzione della maturità, troviamo che, in alcuni casi, — come ad esempio per la scena della tarantella in *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*) (1879) o quelle con il pianoforte in *Hedda Gabler* (1890) e in *John Gabriel Borkman* (1896) — è proprio la componente musicale ad occupare un posto centrale nell'economia dell'opera, sia formalmente che tematicamente⁷. Ricordiamo che Ibsen ha scritto un numero elevato di componimenti lirici concepiti come canzoni e in seguito effettivamente cantati. Sappiamo inoltre come nutrisse in pratica da sempre il sogno di scrivere il libretto per un'opera lirica e come più volte lo abbia tentato. Nel 1859 ad esempio mise mano ad un progetto secondo cui si sarebbe dovuto trarre il testo per un'opera intitolata *L'uccello di montagna* (*Fjeldfuglen*) dal dramma giovanile *Olaf Liljekrans* e in seguito fece avere la prima scena al compositore M. A. Udbye di Trondhjem, che lo incoraggiò pure a continuare. Il progetto tuttavia non fu mai portato a termine, anche se sappiamo che Ibsen, molto più tardi, nel 1876, dopo

⁷ Mi sembra significativo rilevare che il sostantivo *musik* ricorre ben 52 volte nell'opera di Ibsen e le parole *piano* e *pianoforte* complessivamente 27 volte. Questi dati sono derivati dal recentissimo vocabolario ibseniano *Henrik Ibsens Ordskatt*, a cura di H. Noreng, K. Hofland, K. Natvig, Bergen 1987.

la prima rappresentazione di *Peer Gynt* (1867) con la musica di Grieg, promise a quest'ultimo di consegnargli entro un anno il libretto per *Olaf Liljekrans*, iniziato per Udbye quasi venti anni prima⁸. Nel 1870, quando il Teatro Reale di Copenaghen programmò una rappresentazione dei *Pretendenti alla corona* per la stagione seguente, Ibsen dette l'incarico di comporre la musica di scena (verrebbe quasi la voglia di dire *la colonna sonora*) prevista dalle didascalie al compositore danese Peter Heise e gli mandò i testi delle parti corali: scritti appositamente per questo allestimento e destinati esclusivamente alla scena, non al testo stampato che stava per uscire in edizione rivista, dove, secondo Ibsen, non avrebbero fatto altro che distrarre l'attenzione dall'azione e rallentare inutilmente la lettura⁹. Sempre nel 1870, a Dresda, Ibsen dette nuovamente avvio all'elaborazione di un libretto vero e proprio per un'opera lirica, ancora per Peter Heise, con un soggetto preso dalla saga di Sigurd Jorsalfar¹⁰. Era prevista un'opera in cinque atti, incentrata sull'idea della contrapposizione tra il temperamento nordico, improntato interamente al concetto del dovere, e quello mediterraneo, tutto permeato invece dalla gioia di vivere. L'idea centrale, sebbene riportata in un contesto diverso, riflette chiaramente la tematica di *Imperatore e Galileo* (*Kejser og Galilæer*) (1873) al quale Ibsen stava lavorando già dal 1864 e in cui viene rappresentata, come ricordiamo, la collisione tra due opposte concezioni della vita: fra due forze universali tra loro inconciliabili, che si scontrano in un conflitto destinato secondo Ibsen stesso a perpetuarsi nella storia dell'umanità. La lotta tra Pan e il Logos, tra il regno della bellezza e della gioia di vivere dell'ellenismo di Apollo e Dioniso, e quello improntato alla morale della rinuncia e della mortificazione della vita terrena propria del cristianesimo. Il progetto di Sigurd Jorsalfar rimase tale, così come non fu portato a termine nemmeno quello

⁸ Si veda anche la lettera a B. E. Bendixen del 20/6/1877 in cui Ibsen parla ancora del progetto. HU, vol. XVII, p. 262.

⁹ Cfr. Lettera a F. Hegel del 25/5/1870, HU, vol. XVI, p. 295.

¹⁰ Cfr. lettera a F. Hegel del 6/11/1870, HU, vol. XVI, p. 320.

del 1894 di trarre un libretto per Edvard Grieg dal dramma *I guerrieri di Helgeland*: ad ogni modo mi sembra incontestabile che Ibsen abbia dimostrato interesse per il mondo dell'opera lirica e per questo tipo di sperimentazione. E se questo non dovesse bastare a mettere in dubbio la postulata indifferenza di Ibsen nei confronti della musica, si potrebbe aggiungere che, nel maggio del 1851, a ventitré anni, durante la sua collaborazione al *Manden* (organo del gruppo di opposizione degli intellettuali radicali di Kristiania), Ibsen si cimentò nell'impresa di critico musicale, per la prima volta in occasione di una rappresentazione di *Wilhelm Tell* di Rossini, dimostrandosi nella sua recensione molto scettico nei confronti del testo che a suo parere comprometteva l'effetto della musica di cui invece dette un giudizio molto positivo¹¹. Sempre nel 1851, qualche settimana più tardi, su *Andrømmer* (come *Manden* era stato ribattezzato nel frattempo), dopo aver assistito alla rappresentazione della *Norma* di Bellini, scrive una serie di considerazioni di carattere generale sull'importanza del libretto nella *performance* lirica. Ibsen critica i cosiddetti musicomani che considerano l'opera lirica come un insieme di due elementi singoli autonomi e staccati, musica e testo, di cui uno può ben avere il suo effetto anche se l'altro risulta meno felice. Obietta che, essendo l'opera una forma d'arte drammatica che riproduce la realtà in un'immagine ideale attraverso un medium plastico-musicale, è necessaria invece «un'armonia intima tra musica e testo, essendo la musica l'anima dell'opera e il testo la forma concreta che la contiene». E poiché ci troviamo nella sfera ideale, dobbiamo, sempre secondo Ibsen, esigere «la completa corrispondenza tra contenuto e forma». Dunque quando i musicomani affermano che preferiscono chiudere gli occhi durante lo spettacolo per godere indisturbati della musica, questo è secondo Ibsen solo affettazione oppure un atteggiamento basato su un fraintendimento totale del significato della musica lirica. Questo atteggiamento si potrebbe al limite accettare nelle sale di concerto dove la recitazione,

¹¹ Cfr. HU, vol. XI, pp. 56-57.

continua Ibsen, non ha importanza, perché la musica qui è fine a se stessa, ma non vale per l'opera, afferma ancora, dove «la musica può essere percepita come contenuto soltanto attraverso la forma plastica¹². Orbene, queste considerazioni giovanili denotano indubbiamente che per Ibsen l'aspetto principale dell'opera resta l'elemento drammatico, con un'ottica di tipo wagneriano, secondo cui la musica praticamente è mezzo e il dramma scopo. Ma al tempo stesso rendono, mi pare, molto discutibile la tesi di chi vuole sostenere il disinteresse *tout court* del drammaturgo norvegese per la musica che non sembra affatto relegata in una posizione secondaria: tutt'altro. Ibsen, al contrario, sembra anelare alla musica sentendosi fortemente attratto dalla forma teatrale composita. Secondo la sua visione, non la musica, ma nemmeno le parole possono essere considerate nell'opera come fine a se stesse, bensì sono parti di una realtà superiore, fusione dei due elementi, ognuno dei quali è incompleto se in difetto dell'altro.

John Paulsen ricorda una volta con stupore un'affermazione del drammaturgo norvegese sulla propria indifferenza, e quasi senso di fastidio, nei confronti di tre fenomeni della vita: vale a dire i fiori, i bambini e la musica¹³. Orbene, ci sono numerose testimonianze che smentiscono il disamore di Ibsen per i bambini, e i fiori, se non altro, costituiscono, come è facile constatare, un elemento ricorrente e importante nelle didascalie di molte sue opere. Anche per ciò che riguarda la musica bisogna dire che, malgrado tutto, vi sono, come si è visto, moltissimi fattori che mettono seriamente in dubbio la veridicità di questa dichiarazione provocatoria. A questo

¹² Cfr. «Den inderligste Harmoni maa saaledes finde Sted mellem Musik og Text; Musiken er Operaens Sjæl, Texten den konkrete Form, hvorfra den er omsluttet, og da vi i Operaen befinde os paa det Ideelles Gebet, saa kræve vi her en fuldkommen Overensstemmelse mellem Indhold og Form», «i en Concertsal gaaer dette an, — thi her er Foredraget uvæsentligt, Musiken er her Alt i og ved sig selv; men saaledes forholder det sig jo ikke i Operaen, hvor Musiken som Indhold først kan anskues gennem den plastiske Form», HU, vol. XIX, pp. 66-68.

¹³ Cfr. J. PAULSEN, *Samliv med Ibsen*, I, p. 36.

punto si potrebbe per inciso far presente che, in ogni modo, il fatto stesso che Ibsen si sia lasciato andare a simili dichiarazioni è significativo a livello umano: rivelatore della sua spaventosa solitudine, delle sue frustrazioni e delle sue enormi difficoltà (d'altronde già ben note) di fronte a qualunque manifestazione appartenente alla sfera emotiva. Vengono in mente le parole che Edvard Grieg scrisse nel suo diario a Londra nel 1906, appena un mese dopo la morte del drammaturgo. Dopo aver riconosciuto il proprio debito intellettuale nei suoi confronti, Grieg parla del povero, grande Ibsen che secondo lui non era felice perché portava dentro di sé come un pezzo di ghiaccio che non riusciva mai a far sciogliere. Grieg aggiunge che sotto quel ghiaccio si nascondeva tuttavia tanto calore umano¹⁴. Oppure, come ha scritto invece Paulsen, era come se una mano fredda si fosse posata come gelo sulla vita affettiva di Ibsen, il quale, per non essere ulteriormente ferito dalla vita, si costruì un guscio di sarcasmo intorno ai propri punti vulnerabili. Con il risultato che il cuore un po' alla volta gli moriva dentro, e con il cuore ogni sogno di felicità personale. Paulsen conclude che «la porta al mondo dell'amore e dell'amicizia fu sbattuta con violenza»¹⁵. Sarei tentata di sostenere che l'atteggiamento dichiarato di Ibsen nei confronti della musica possa essere inserito in quest'ottica, vale a dire visto non tanto come indifferenza, quanto come risultato della rimozione di un bisogno frustrato. Infatti, come sappiamo, non vi è niente di più profondamente rivelatore del carattere di una persona del pronunciarsi sulle proprie esperienze ed emozioni musicali. Ibsen, che non amava scoprirsi, probabilmente ha preferito evitare il pericolo nascondendosi dietro la rassicurante barriera dell'indifferenza. A questo si aggiunge il fatto che il drammaturgo, a causa della degradazione sociale della sua famiglia provocata dal crollo economico del padre, sicuramente non aveva ricevuto nella casa paterna, fin da bambino, quell'educazione e quella cultura musicale che invece faceva

¹⁴ Cfr. F. BENESTAD, *op. cit.*, p. 262.

¹⁵ J. PAULSEN, *Mine erindringer*, p. 18.

parte del normale bagaglio culturale dell'ambiente in cui era nato. Ibsen, sentendo con ogni probabilità questo quasi come una menomazione, preferì ostentare un disinteresse quasi sicuramente non autentico. Indicazioni sulla circostanza che la musica nell'universo concettuale dell'opera di Ibsen costituisca un tratto peculiare di quel mondo colto e semiaristocratico a cui sappiamo che lo scrittore stesso aspirava (ma dal quale per tanti anni si sentì escluso) possono secondo me essere colte con chiarezza in due drammi, fra i pochi tra l'altro da cui l'elemento musicale risulti assente o quasi¹⁶. E cioè nella *Lega dei giovani* (*De unges Forbund*) (1869) dove il salotto del capitano viene presentato nella didascalia con i seguenti connotati, *mobili eleganti, pianoforte, fiori e piante rare*¹⁷ e dove dietro la descrizione dell'ambiente, effettuata per bocca di Stensgaard, indubbiamente si avverte un certo atteggiamento di ammirazione anche da parte dell'autore. Nell'altro dramma *Un nemico del popolo* (*En folkefjende*) (1882) si sente un isolato squillo di *lur*. Per il resto la parola "musica" ricorre una volta sola, ed esattamente nel quarto atto durante il discorso di Stockmann alla folla: quando, metaforicamente, il protagonista mette a confronto il cane bastardo incolto con un barboncino di quelli che da generazioni vengono *allevati in case signorili, nutriti con cibi scelti, e con ricca occasione di sentire voci armoniose e della musica*¹⁸. Sicuramente non si può, neanche in questo caso, considerare Ibsen responsabile in tutto e per tutto degli enunciati del suo protagonista, dal quale anzi mantiene una distanza ironica. Però, malgrado questo, mi sembra significativo il contesto in cui il concetto di musica appare in questi due drammi.

La musica quindi come espressione di una cultura tradizionale ed elitaria. Questo tuttavia costituisce solo un aspetto del fattore musica nell'opera di Ibsen e certamente

¹⁶ Gli altri sono *Catilina* (1850), *Spettri* (*Gengangere*) (1881), *Rosmersholm* (1886).

¹⁷ Cfr. HU, vol. VI, p. 383.

¹⁸ Cfr. HU, vol. IX, p. 283-84.

non quello più importante. Anzi, la musica nei drammi di Ibsen spesso rappresenta piuttosto, usando un termine caro a Nietzsche, la *dimensione dionisiaca* dell'esistenza umana. Abbiamo già avuto occasione di menzionare *Imperatore e Galileo*, dramma concepito come la tragedia dell'umanità con lo scontro tra la concezione pagana e la morale cristiana e pubblicato fra l'altro due anni dopo *La nascita della tragedia*¹⁹. In questo dramma figurano esplicitamente baccanali e cortei dionisiaci, accompagnati ovviamente da canto e musica. Ma accade spesso anche altrove, nella produzione di Ibsen, che la musica appaia sotto l'aspetto di caos e trasgressione; così come, ad esempio e in modo emblematico, nella scena della tarantella di *Casa di bambola*. Nora danza scatenata, con improvvisa sfrenatezza dionisiaca, appunto, piena al tempo stesso di angoscia come se in quel ballo *ne andasse della sua vita*²⁰. L'immagine «coglie con straordinaria efficacia questa dimensione di follia che Ibsen per un attimo fa balenare in quel salotto borghese»²¹; un impeto liberatorio, l'eruzione del caos e di forze selvagge che esigono un nuovo assetto e una nuova forma. Attraverso la danza, Nora si libera gradualmente dal predominio di Torvald e dall'immagine che egli porta di lei, e arriva alla maturazione della propria autocoscienza: che la porta alla decisione di abbandonare la gabbia domestica alla ricerca di se stessa. Può essere interessante notare come la tarantella, tuttavia, sia investita di una duplice valenza simbolica nel dramma. Da una parte richiama infatti il tarantismo, malattia che i vortici della danza possono guarire secondo le credenze popolari che Ibsen aveva conosciuto in Italia. Dall'altra la tarantella appare come danza dalle connotazioni

¹⁹ Ibsen stesso ha fatto presente che *Imperatore e Galileo*, sebbene non fosse la prima sua opera ad essere scritta in Germania, fu la prima ad essere concepita sotto l'influenza della vita spirituale tedesca. Cfr. HU, vol. XVIII, p. 154.

²⁰ «Du danser jo, som om det gik på livet løs», HU, vol. VIII, p. 334.

²¹ Cfr. L. CARETTI, «La tarantella di Nora», in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava: testo drammatico e sintesi scenica*, a cura di M. Kjølner Ritzu, Roma 1987, p. 45.

fortemente erotiche. In un racconto del 1869 di Vilhelm Bergsøe vengono descritte, con ambientazione a Napoli, due scene di tarantella, una, piena di allegria e di sensualità, in cui i due partners si incontrano e *si trovano* nella danza, l'altra in cui invece si perdono l'un l'altra proprio ballando la tarantella, con la fanciulla che fredda e decisa si allontana voltando le spalle allo spasimante²². Sappiamo con certezza che Ibsen quando scrisse *Casa di bambola* aveva letto i racconti di Bergsøe e può quindi averne tratto ispirazione. Altri impulsi potrebbe averli ricevuti dai versi di Carl Snoilsky che aveva scritto la raccolta *Italienska Bilder* nel 1864-65, periodo in cui frequentava Ibsen; e in particolare dalla lirica «La tarantella di Masaniello» dove la danza con il tamburello appare come il simbolo della rivolta a cui Masaniello incita il popolo²³. Vorrei a questo punto ricordare, per inciso, che in una stesura del dramma che Ibsen ultimò pochi mesi prima di quella definitiva, e che si presenta già in una forma compiuta e con una sua autonomia (al punto tale da indurre il critico danese Thomas Bredsdorff a denominarlo *Ur-Dukkehjem*²⁴), Nora si esibisce davanti a Torvald, anziché nella tarantella, nella *Danza di Anitra* del *Peer Gynt* con la musica sensuale e orientaleggiante di Grieg. Questo intervento sul testo ha un preciso significato e comporta un notevole cambio di registro. Infatti, anziché la danza liberatrice di un personaggio ribelle, tutto teso alla propria emancipazione, abbiamo nella prima versione una Nora sottomessa, preoccupata piuttosto di compiacere e di sedurre il marito²⁵.

Anche in *Hedda Gabler*, la musica esprime chiaramente

²² Cfr. V. BERGSØE, «Den lykkelige Familie», in *Gjengangerfortællinger*, København 1872, pp. 116-26.

²³ Cfr. D. HAAKONSEN, *Henrik Ibsen, mennesket og kunstneren*, Oslo 1981, p. 191. Riguardo ad altre possibili fonti di Ibsen per la scena della tarantella si veda L. CARETTI, *op. cit.*, p. 45n.

²⁴ Si veda la pregnante introduzione in H. IBSEN, *Et dukkehjem*, a cura di T. Bredsdorff, København 1985, pp. 7-47.

²⁵ Riguardo alle implicazioni che questo cambiamento comporta per il testo si veda L. CARETTI, *op. cit.*, pp. 41s.

la dimensione dionisiaca nella danza selvaggia e indiavolata suonata dalla protagonista prima del suicidio, una spinta *in extremis* verso la trasgressione, l'ultimo atto di ribellione contro quel mondo piccolo borghese meschino e soffocante che le aveva tarpato le ali e troppo l'aveva condizionata con le sue norme ed i suoi convenzionalismi perché ella potesse non soccombere. Nel primo atto del dramma, il pianoforte personale di Hedda si trova collocato nel salotto di casa Tesman, e potrebbe a prima vista apparire come un ordinario attributo dell'arredamento borghese, *status symbol* convenzionale e piano d'appoggio per sopramobili e vasi di fiori. Tuttavia, a guardar bene, la cameriera appare imbarazzata e perplessa quando non trova altra collocazione per i fiori, come se il pianoforte non appartenesse veramente all'ambiente. Hedda, al suo arrivo, pensa bene infatti di togliere il mazzo, dichiarando in seguito che il suo vecchio pianoforte non s'intona con gli altri mobili. Tanto è vero che, all'apertura del secondo atto, lo strumento musicale (simbolo della velleità trasgressiva di Hedda) è stato trasportato nella stanza di dietro, sostituito molto significativamente da una *scrivania*: il luogo deputato dell'*ordine*, degli studi regolari e pedanti di Tesman. Il Cosmo subentra al Caos, che tuttavia irrompe impetuosamente nell'ultima scena.

Nel dramma *John Gabriel Borkman* il pianoforte assume una funzione ancora più rilevante, contrapposto fra l'altro ancora una volta ad una scrivania, come due poli dello scenario che rappresenta il salone in cui il protagonista del dramma si trova relegato da tanti anni. Nel primo atto le due sorelle Rentheim e Erhart si trovano tutti e tre fortemente a disagio quando sentono dal piano di sopra i toni della *Danse macabre* di Saint-Saëns suonata per Borkman da Frida Foldal²⁶. Nel secondo atto l'azione è spostata al salone di Borkman e Frida porta a termine l'esecuzione del pezzo

²⁶ Questo è l'unico caso in cui venga specificato il titolo della musica che viene eseguita. Ricordiamo che Borkman, in una prima stesura della *pièce*, suonava egli stesso il violino accompagnato al pianoforte da Frida, e la didascalia precisa che suona un brano di Beethoven (si veda HU,

musicale: finita la quale il pianoforte non viene più suonato durante l'azione del dramma. Ibsen tuttavia provvede di continuo, attraverso le didascalie, a richiamare l'attenzione sullo strumento, prima facendo compiere a Borkman il gesto, poi non portato a termine, di chiudere il pianoforte, dopo di che si guarda attorno nel salone vuoto, incominciando quindi ad andare avanti e indietro dal pianoforte all'angolo opposto del fondo della scena, per fermarsi infine presso la scrivania. Dopo la visita del padre di Frida (una visita che finisce con lo scontro e con la rottura fra i due amici) Borkman spegne il lume posto sul tavolino del divano lasciando la stanza in semioscurità, illuminata solo dal lume della scrivania, fino all'arrivo di Ella Rentheim che posa la sua candela *sul pianoforte*. E quando Ella lancia le sue terribili accuse contro Borkman, questi indietreggia ancora *verso il pianoforte*. Alla stessa musica vengono date valutazioni contrastanti dai singoli personaggi nel primo atto: Ella Rentheim sente ad esempio la *Danse macabre*, la danza dei morti, come un *memento mori*, come un richiamo alla sua malattia, la moglie di Borkman la percepisce come *l'ululato del lupo malato*, mentre per Erhart, che la contrappone alla musica che ascolta altrove, simbolo della gioia di vivere, suona come una minaccia ed è proprio quella che lo induce a fuggire di casa. Borkman stesso associa invece le note della danza con un senso di gioia e di liberazione. Nel dialogo con Frida dopo l'esecuzione musicale, afferma infatti di aver ascoltato una simile musica per la prima volta anni addietro nelle miniere, dove ha sentito i colpi del martello, che staccavano il minerale dalla roccia, come un canto di gioia del metallo che esulta per la propria liberazione, come i rintocchi della campana di mez-

vol. XIII, pp. 145-56). Nella stesura definitiva Borkman si limita ad ascoltare, e la musica di Beethoven è stata sostituita dalla *Danse macabre*, che fra l'altro, come è noto, fu scritta in aperta polemica con Richard Wagner e con la sua concezione della musica. Sappiamo che questo brano proprio l'estate della stesura della *pièce* spesso veniva eseguito in Norvegia ed era uno dei pezzi preferiti di Hildur Andersen, la giovane pianista norvegese che Ibsen frequentava dal 1892 e che probabilmente fu la donna più importante della sua vita.

[12]

zanotte che suona l'ora del riscatto. Lo squillo dei sonagli d'argento sulla slitta della signora Wilton, sullo sfondo delle parole pronunciate poco prima da Erhart che non anela ad altro che alla propria felicità immediata e immanente, a poter vivere in pienezza la sua vita, riecheggia i suoni di un corteo pagano. Risuona come un gioioso inno alla vita, espressione quasi di uno stato di ebbrezza dionisiaca che, aldilà del bene e del male, travolge senza scrupoli tutto e tutti. Per Gunhild, invece, la sonagliera significa la perdita del figlio, e per lei infatti suona *a morto*. Il primo suono ad essere sentito all'apertura del dramma, era stato fra l'altro, secondo le didascalie, proprio lo squillo di una sonagliera. Ma allora era stato accolto da Gunhild in tutt'altro modo, con gioia, come segnale del ritorno di Erhart.

L'elemento musicale si propone alla nostra attenzione anche nel *Costruttore Solness (Bygmester Solness)* (1892), sebbene le didascalie non prevedano nessuna nota udibile per lo spettatore: la musica infatti viene solo menzionata e non è neppure percepita dagli altri personaggi. Hilde afferma, al suo arrivo, che Solness, dieci anni prima, dopo aver portato a termine la costruzione del campanile della chiesa di Lysanger, vi era salito fino in cima e, imponendosi sulla musica di circostanza dell'inaugurazione ufficiale, aveva cantato a piena voce un canto di ribellione, con cui aveva inteso affrancarsi dalla servitù e dal dominio del Creatore per vivere la propria vita; e che il suo canto era suonato *come se ci fossero state arpe nell'aria*²⁷. Nella scena finale, Hilde sente di nuovo il canto di Solness, sempre dalla cima di una sua costruzione che finalmente ha trovato il coraggio di scalare, e accompagnato sempre dal suono delle arpe nell'aria. Un canto che gli altri personaggi percepiscono solo come il vento che agita le foglie degli alberi, ma che per Hilde suona potente e liberatorio, come prova del riscatto e della vittoria di Solness sulla propria coscienza malata, e le incute quindi un senso di gioia ebbra e selvaggia.

Si potrebbe anche rilevare come l'ultimo dramma di

²⁷ «Det hørt som harper i luften», HU, vol. XII, p. 58.

[13]

Ibsen si chiuda con lo sfrenato canto vitalistico di Maja, che esulta per la propria libertà conquistata con la fuga dalla gabbia matrimoniale fatta solo di facciata e di convenzionalismo. Verrebbe la tentazione di chiedersi se nella scelta del nome della donna non vi sia una reminiscenza nietzschiana, il richiamo al velo di Maia ed alla sua distruzione a cui Nietzsche, come ricordiamo, fece riferimento fra l'altro nella *Nascita della tragedia*. Altro rimando significativo, in questo caso wagneriano, può con ogni probabilità essere rilevato nell'accenno di Irene al cigno ed alla navicella di Lohengrin²⁸.

In altri drammi, come *L'anitra selvatica* (*Vildanden*) (1884), *La donna del mare* (*Fruen fra havet*) (1888) o *Il piccolo Eyolf* (*Lille Eyolf*) (1894), la presenza della musica appare forse meno pregna di significato. Tuttavia, il flauto di Hjalmar nell'*Anitra selvatica* occupa una parte non trascurabile nell'economia del dramma, e la sua danza popolare boema viene messa in risalto sullo sfondo della musica suonata al pianoforte per fini mondani nella casa del vecchio Werle. Troviamo inoltre un canto a quattro voci nella *Donna del mare*, in cui figura anche un pianoforte come parte dell'arredamento convenzionale della casa di Wangel; e le note dell'orchestra a fiato accompagnano le decisive scene finali²⁹. Mentre, nel *Piccolo Eyolf*, il suono dell'armonica a bocca della Vecchina dei topi, sebbene solo menzionato, contribui-

²⁸ Non risulta che Ibsen sia stato a diretto contatto con Wagner, malgrado la sua prolungata permanenza in Germania. Sappiamo tuttavia del suo interesse per il compositore, se non altro dal fatto che dopo il suo ritorno in Norvegia si procurava e dava da leggere a Hildur Andersen libri e articoli su Wagner.

²⁹ D. Haakonsen mette in risalto che la barca con la musica, secondo la didascalia che chiude *La donna del mare*, in modo molto significativo si avvicina a terra mentre la nave s'allontana senza rumore lungo il fiordo e, partendo dall'ottica di Nietzsche secondo la quale la musica *di per sé* è dionisiaca, ne trae la conclusione che il finale del dramma probabilmente debba essere visto non tanto sotto l'aspetto della rassegnazione, vale a dire come compromesso e rinuncia alla libertà, bensì come rappresentazione dell'energia vitale che viene trasferita dal mare alla terra. Cfr. D. HAAKONSEN, *op. cit.*, p. 213.

sce certamente ad accrescere l'effetto sinistro ed inquietante di questo personaggio.

Trattando di Ibsen e la musica, un capitolo a parte spetta di diritto al *Peer Gynt* ed alla collaborazione del drammaturgo con Grieg per la musica di scena. Il poema drammatico, scritto come ricordiamo nel 1867, non fu in origine concepito per la scena. Ma nel gennaio del 1874 Ibsen prese tuttavia l'iniziativa in questo senso rivolgendosi a Grieg con una lettera in cui gli propose di comporre la musica per la messa in scena della *pièce* In considerazione della sua rilevanza per la nostra ottica, ho ritenuto opportuno riportare la lettera quasi per intero³⁰:

Kære herr Grieg!

Jeg henvender disse linjer til Dem i anledning af en plan, som jeg agter at iværksætte, og i hvilken jeg vil forespørge om De skulde ville være deltager.

Sagen er følgende. «Peer Gynt», — hvoraf nu et tredje oplag snart vil udkomme, — agter jeg at indrette til opførelse på scenen. Vil De komponere den dertil fornødne musik? Jeg skal i korthed antyde for Dem, hvorledes jeg tænker at indrette stykket.

³⁰ Come curiosità si può ricordare che il compositore svedese August Söderman, innamorato di *Peer Gynt*, aveva composto già verso la fine degli anni '60 una serie di pezzi per canto e pianoforte destinati ad un concerto da tenersi nel 1871 in occasione dell'inaugurazione della linea ferroviaria Stoccolma-Kristiania. Sfortunatamente Söderman aveva il vizio di dare la partitura in visione con una certa leggerezza e quando morì nessuno sapeva con esattezza dove il manoscritto si trovasse. Né Grieg e tanto meno Ibsen sapevano dell'esistenza di questo lavoro, mentre Ludvig Josephson, direttore da poco tempo del Christiania Theater, lo conosceva invece molto bene e sappiamo che ne era talmente entusiasta che, se ne fosse stato in possesso, probabilmente l'avrebbe proposto come musica di scena quando nacque il progetto della messa in scena del poema drammatico di Ibsen. È vero che Ibsen proponendo la versione abbreviata di *Peer Gynt* al Christiania Theater aveva posto come condizione che fosse Grieg a comporre la musica. Ma poiché questi, in seguito, si dimostrò alquanto scettico sul progetto, Josephson con ogni probabilità sarebbe riuscito ad imporre la musica di Söderman, più tardi fra l'altro ritrovata e presentata al pubblico durante un concerto a Stoccolma nel 1892. Cfr. a questo riguardo M. MEYER, *Henrik Ibsen: The Farewell to Poetry*, trad. norvegese, *Henrik Ibsen. En biografi*, Oslo 1971, p. 393.

Første akt bibeholdes helt, kun med nogle forkortninger i dialogen. Peer Gynts monolog side 23, 24 og 25 ønskes behandlet enten melodramatisk eller delvis som recitativ. Scenen i bryllupsgården, side 28, må der ved hjælp af ballet gøres meget mere ud af, end der står i bogen. Hertil må en særlig dansemelodi komponeres, der fortættes dæmpet lige indtil aktens slutning.

I anden akt må optrinnet med de tre sæterjenter, side 57-60, behandles musikalsk efter komponistens skøn, men djævelskab må der være der! Monologen side 60-62 har jeg tænkt mig ledsaget af akkorder, altså som melodrama. Det samme gælder scenen mellem Peer og den grønklædte kvinde, side 63-66. Ligeså må der sættes et slags akkompagnement til optrinene i Dovregubbens hal, hvor dog replikkerne betydeligt skal forkortes. Også scenen med Bøjgen, der gives hel, må ledsages af musik; fuglestemmerne må synges; klokke-ringning og salmesang høres langt borte.

I tredje akt behøver jeg akkorder, men sparsomt, til scenen mellem Peer, kvinden og troldungen, side 96-100. Ligeså har jeg tænkt mig et sagte akkompagnement fra side 109 øverst oppe og indtil nederst på side 112.

Sågodtsom hele fjerde akt skal udelades ved opførelsen. I dens sted har jeg tænkt mig et stort musikalsk tonemaleri, der antyder Peer Gynts omflakken i den vide verden, amerikanske, engelske og franske melodier kunde klinge igennem som vekslende og atter forsvindende motiver. Anitras og pigernes kor, side 144-145 skal høres bag tæppet i forbindelse med orkestermusikken. Under denne skal tæppet gå op og man ser som et fjernt drømmebillede det nederst på siden 164 beskrevne tableau, hvori Solveig som en midaldrende kvinde sidder syngende i solskinet udenfor husvæggen. Efter hendes sang ruller tæppet atter langsomt ned, musikken fortsættes i orkestret og går over til at skildre den storm på havet, hvormed femte akt begynder.

Femte akt, der ved opførelsen betegnes som den fjerde eller som efterspil, må betydeligt forkortes. Musik-akkompagnement behøves fra side 195-199. Optrinnene på bådhvælvet og på kirkegården udelades. Side 221 synger Solvejg og efterspillet ledsager Peer Gynts følgende repliker, hvorefter det går over i korene side 222-225. Scenerne med knappestøberen og med Dovregubben forkortes. Side 254 synger kirkefolket på skogstien; klokke-ringning og fjern salmesang antydes i musikken under det følgende indtil Solvejgs sang slutter stykket, hvorefter tæppet falder idet salmesangen atter klirrer nærmere og stærkere³¹.

³¹ HU, vol. XVII, pp. 123-25. (Caro signor Grieg! Mi rivolgo a Lei in occasione di un progetto che vorrei realizzare, e per la quale vorrei chiedere

La lettera di Ibsen è estremamente interessante nel nostro contesto in quanto rivela la straordinaria capacità di

la Sua collaborazione. Si tratta di questo. Avrei l'intenzione di ridurre per la scena *Peer Gynt*, del quale tra poco apparirà la terza ristampa. Potrei chiederLe di comporre la musica prevista per la rappresentazione? Il primo atto rimarrà tale e quale, con alcuni tagli nel dialogo. Il monologo di Peer Gynt, pp. 23, 24 e 25, vorrei che fosse trattato o come un melodramma, oppure, in parte, come recitativo. Per la scena del matrimonio, p. 28, la vorrei sviluppata di più di quanto risulti dal testo, con l'aiuto del balletto. Dovrà essere composta una melodia appositamente per questo scopo e questa dovrebbe continuare in tono smorzato fino alla fine dell'atto. Nel secondo atto l'episodio delle tre mandriane, pp. 57-60, sarà trattato a criterio del compositore, ma dovrà comunque esservi un certo che di diabolico! Ho pensato il monologo pp. 60-62 accompagnato da accordi come un melodramma. Si potrebbe far lo stesso per la scena tra Peer e la Donna vestita di verde, pp. 63-66. Allo stesso modo dovrà esservi un accompagnamento per le scene della reggia del Vecchio di Dovre, ma le battute dovranno essere notevolmente abbreviate. Anche la scena con il Gran Curvo, che rimane intera, dovrà essere accompagnata da musica; le voci degli uccelli devono essere cantate; da lontano si sentono suoni di campane e canto di inni. Nel terzo atto ho bisogno di accordi, ma con parsimonia, per la scena tra Peer, la Donna e il ragazzo troll, pp. 96-100. Ho anche pensato ad un accompagnamento in sordina da p. 109 in alto fino in fondo alla p. 112. Praticamente tutto il quarto atto sarà tagliato per la rappresentazione. Al suo posto ho immaginato un esteso quadro musicale, che suggerisce l'errare di Peer Gynt per il vasto mondo, melodie americane, inglesi e francesi potrebbero risuonare sotto forma di motivi cangianti e sfuggenti. Il coro di Anitra e delle ragazze, pp. 144-145, si dovrà sentire da dietro il sipario insieme alla musica dell'orchestra. Durante questa il sipario deve aprirsi e si vedrà, come una lontana immagine di sogno, il tableau descritto a p. 164, in cui Solvejg, ormai una donna di mezza età, sta seduta e canta sotto il sole davanti alla casa. Dopo il suo canto il sipario si cala lentamente, l'orchestra continua la musica che gradualmente passa a rappresentare la tempesta sul mare, con la quale il quarto atto inizia. Il quinto atto, che per la rappresentazione sarà designato come quarto oppure come epilogo, dovrà essere notevolmente abbreviato. Accompagnamento sarà richiesto da p. 195 a p. 199. La scena della chiglia della barca e quella del cimitero saranno tagliate. A p. 221 Solvejg canta e il postludio accompagna le seguenti battute di Peer Gynt per sfociare poi nei cori delle pp. 222-225. Le scene del Fonditore di bottoni e del Vecchio di Dovre saranno abbreviate. A p. 254 i fedeli sul sentiero del bosco cantano; durante le scene seguenti saranno accennati nella musica suoni di campane e lontano canto di inni, finché il canto di Solvejg non conclude il dramma, dopo di che il sipario si cala, mentre il canto degli inni risuona più vicino e più forte). La traduzione, come tutte le altre, è mia.

Ibsen di comprendere l'efficacia drammatica della musica e il modo in cui questa, integrata nel testo, possa contribuire ad accentuarne l'effetto scenico complessivo. Ce lo fa vedere inoltre nella veste dell'esperto uomo di teatro, che ha idee molto precise sulla messa in scena e che conosce anche alla perfezione gli strumenti per realizzarle. Come vediamo, Ibsen aveva previsto numerosi tagli anche sostanziali nel testo. Ma dietro il suggerimento del direttore del teatro Josephson, accettò in seguito di includere, contrariamente a quanto aveva previsto, il quarto atto, anche se in forma ridotta, e di effettuare invece altri tagli. Grieg, che in un primo momento aveva accolto la proposta con entusiasmo, dovette ben presto ricredersi. La musica secondo i piani avrebbe dovuto essere pronta entro l'estate del 1874, ma da una sua lettera indirizzata a Josephson della fine di agosto, sappiamo che Grieg si trovava in grande difficoltà con il lavoro. Sempre in una lettera scritta stavolta a Bjørnstjerne Bjørnson nel gennaio seguente, Grieg si lamenta affermando di aver accettato l'ingrato incarico di musicare *Peer Gynt*, che definisce il testo dal soggetto meno musicale che si possa immaginare, allettato più che altro dall'idea del compenso³². Verso la fine di luglio del 1875 il lavoro fu comunque terminato. La prima rappresentazione di *Peer Gynt* ebbe luogo al Christiania Theater il 24 febbraio del 1876 e fu subito un successo strepitoso sia di pubblico che di critica. Ibsen, trovandosi a Dresda in procinto di trasferirsi a Monaco, non poté assistere di persona alla prima, e nemmeno Grieg, colpito da gravi lutti familiari. *Peer Gynt* fu comunque giudicato il grande evento per eccellenza della stagione teatrale con più di trenta repliche soltanto nella primavera. Che sia risultato in seguito uno dei maggiori successi di tutti i tempi del teatro norvegese è indubbiamente dovuto molto anche alla musica di Grieg, di per sé bellissima malgrado la critica che le è stata mossa, vale a dire di essere troppo romantica e sentimentale, oltre ad apparire, contrariamente al testo, alquanto datata, e di tradire pertanto lo

³² Cfr. M. MEYER, *op. cit.*, pp. 392-93.

spirito del lavoro di Ibsen³³. Il classico spettacolo per le serate di gala nazionali, come talvolta è stato definito, un idillio sentimentale con musica struggente, ridotto spesso ai primi tre atti del testo. Ibsen stesso, tra l'altro, passato il primo momento di entusiasmo per l'enorme successo ottenuto dalla versione scenica della sua *pièce*, si dimostrò piuttosto scettico nei confronti della musica di Grieg e della sua adeguatezza al testo³⁴. Nel 1947/48 fu allestita al Norske Teatret di Oslo una messa in scena di *Peer Gynt* sotto molti aspetti rivoluzionaria: il protagonista fu interpretato in chiave fortemente antiromantica da Hans Jacob Nilsen che fu anche regista dell'allestimento, e Harald Sæverud com-

³³ Come esemplificazione dei giudizi negativi nei confronti della musica di Grieg in rapporto al testo ibseniano, si potrebbe citare M. Meyer che si spinge a sostenere che poche altre partiture hanno fiaccato le intenzioni di un autore come questa, *op. cit.*, p. 417-18, oppure per ciò che riguarda l'Italia, una recensione solo siglata apparsa sulla *Stampa* dopo la prima rappresentazione italiana di *Peer Gynt* del 1928 nell'allestimento di Sem Benelli: «Ascoltate insieme col possente poema teatrale di Ibsen, le musiche che Grieg intitolò *Peer Gynt* sembrano assai pallide, secondarie». E ancora «Qual è la posizione della musica accanto al poema di Ibsen? Ecco. D'accordo che la concettosità e quanti altri elementi non immediatamente lirici contenga il *Peer Gynt* disconvengano al lirismo che è essenziale nell'espressione musicale. Questo argomento potrebbe dar ragione dell'opportuna scelta della forma frammentaria. Resta pertanto necessario che l'opera musicale, là dove esiste, ripresenti in sé lo spirito delle persone e dell'azione, che ogni frammento adegui, rafforzi il momento drammatico; Occorre, insomma, potenza di melodrammaturgo. In realtà i ventitre frammenti di Grieg denunziano che il musicista restò quasi indifferente all'essenza del poema, alla superba ampiezza della strana, molteplice visione, come alla mirabile incisività della rappresentazione in particolare, la sua musica non s'elevò insieme con la fantasia del poeta: ne seguì talvolta la realizzazione obiettiva. I momenti di coincidenza sono più casuali che determinati.», citata da *Peer Gynt 1928-1972*, Quaderni del Teatro Stabile di Torino N. 27, Milano 1972, pp. 17 e 19. Per ciò che riguarda Grieg stesso, bisogna ricordare che non si sentì mai del tutto soddisfatto della musica di *Peer Gynt* e per ogni nuova esecuzione, avvenuta a Copenaghen 1886 e a Kristiania 1892 e 1902, vi apportò dei cambiamenti.

³⁴ Cfr. ad esempio il colloquio che ebbe luogo nel 1895 fra Ibsen e l'attore e regista svedese August Lindberg sull'eventualità di far musicare *Brand* a Grieg, riportato in P. Lindberg, *August Lindberg*, Stockholm 1943, pp. 373-74.

pose una nuova musica di scena³⁵. Oggi anche la musica di Sæverud appare datata al pari degli altri tentativi di musicare *Peer Gynt* effettuati sia in Norvegia che altrove. Contribuisce inoltre a fornire un'interpretazione del protagonista in chiave a mio parere fin troppo negativa, tale da far risultare eccessivamente inverosimile il finale della *pièce*.

Nel corso della primavera del 1876 Grieg compose la musica per una serie di liriche di Ibsen e ricordiamo inoltre come già nel 1868 avesse musicato la «Vuggeviser» (*Ninnanna*) dei *Pretendenti alla corona*³⁶.

Ibsen, ospite di Grieg nel maggio del 1866, scrisse nel suo albo:

Orpheus slog med toner rene
ånd i vilddyr, ild i stene.

Stene har vort Norge nok af;
vilddyr har vi og en flok af.

Spil, så stenen spruder gnister!
spil, så dyrehammen brister!³⁷

Questa lirica mi appare assai significativa come riprova del fatto che Ibsen già allora era in grado di afferrare il potere liberatorio e di riscatto tipico della musica, la sua capacità di sprigionare l'animato dall'inanimato e di guidare il caos interiore (fatto di spinte e di sentimenti contraddit-

³⁵ Per la storia e il retroscena di questo allestimento si veda il volume di H. MIDBØE, *Peer Gynt. Teatret og tiden*, 2, Oslo-Bergen-Tromsø 1976.

³⁶ Si potrebbe fra parentesi rammentare che il ricordo più positivo conservato da Grieg riguardo all'atteggiamento di Ibsen di fronte ad un'esperienza musicale, è legato proprio a queste romanze e risale al 1884, quando il drammaturgo, dopo un'esecuzione vocale delle sue liriche musicate da Grieg, svoltasi in una casa privata a Roma, si dimostrò fortemente commosso, al punto da restare senza parole, come sappiamo da una lettera del compositore all'amico Frants Beyer.

³⁷ HU, vol. XIV, p. 432, (Orfeo, con pure note, / conferì anima alle belve, scatenò fuoco dai sassi. / La nostra Norvegia di sassi ne ha a sufficienza. / Anche di belve ne abbiamo un po'. / Suona, fino a quando il sasso non faccia scintille, / fino a quando la spoglia da animale non cada!).

tori) verso una nuova forma. Una concezione della musica, questa, che emerge, come si è visto, ripetutamente nella sua produzione successiva.

Si è più volte parlato della musica nelle opere di Ibsen come espressione dello stato dionisiaco, con il suo annullamento dei limiti e dei confini abituali dell'esistenza. E si è anche fatto il nome di chi maggiormente ha sviluppato questa tematica, vale a dire Nietzsche che fra l'altro reputava la musica addirittura condizione vitale. E vi sono senza dubbio in molte opere di Ibsen, specialmente nella tarda produzione, chiare reminiscenze nietzschiane, tanto è vero che sembra quasi impossibile leggere testi come *Hedda Gabler*, *Il costruttore Solness*, *John Gabriel Borkman* ma anche *Rosmersholm* o *Quando noi morti ci destiamo* (*Når vi døde vågner*) (1899) senza pensare al titanismo sprezzante ed alla volontà di potenza, alla morale insomma dell'aldilà del ben e del male di cui il pensatore tedesco fu il massimo teorico³⁸. A presentarsi nell'opera di Ibsen è tuttavia immancabilmente il risvolto *negativo* della concezione di Nietzsche e pertanto, il superuomo di Ibsen è costantemente destinato a soccombere. Se è vero inoltre che il dramma *Imperatore e Galileo*, come si è già detto, probabilmente ha trovato la sua forma definitiva traendo ispirazione dalla *Nascita della tragedia* pubblicato pochi anni prima (e il richiamo nietzschiano in quest'opera sembra imporsi quasi

³⁸ Non è possibile sapere con esattezza in quale misura Ibsen effettivamente abbia letto le opere di Nietzsche. Sappiamo però che vi fu fra il drammaturgo norvegese e il pensatore tedesco come una specie di affinità spirituale, tanto è vero che determinati concetti di Nietzsche coincidono almeno in parte con orientamenti che costituivano il sostrato del bagaglio concettuale di Ibsen. A questo si aggiunge il fatto che il pensiero di Nietzsche, negli anni che seguirono dopo una serie di conferenze tenute da Georg Brandes sul filosofo tedesco all'Università di Copenaghen nel 1888, fu oggetto di numerosi studi e di animate discussioni su riviste e quotidiani in tutta la Scandinavia (ricordiamo la famosa disputa fra Brandes e il filosofo Harald Høffding sulla rivista *Tilskueren* nel 1889-90) e gli ultimi drammi di Ibsen portano indubbiamente l'impronta della familiarità con le sue idee sorta dalla frequentazione praticamente quotidiana, e questo anche per ciò che riguarda gli argomenti trattati ed il modo in cui vengono espressi.

d'obbligo), è altrettanto vero, come ha rilevato Claudio Magris in un pregnante saggio, che Giuliano l'Apostata stesso, sebbene rinneghi il cristianesimo che gli appare mortificante, tuttavia, «dinanzi alla festa pagana e orgiastica pensa che, quando voleva cercare la libera felicità, egli intendeva qualcosa d'altro, di ben diverso da quelle retoriche ebbrezze bacchiche»³⁹. Ibsen, in altre parole, in questo dramma non difende il cristianesimo, ma non auspica nemmeno il ritorno del paganesimo con la sua bellezza e pienezza di vita. Ne vagheggia piuttosto la sintesi: l'accordo fra Cristo e Dioniso, la conciliazione tra spirito e vitalità su un livello storico superiore. Così l'ha definito il critico tedesco orientale Horst Bien, il quale fra l'altro coglie l'occasione per sostenere che il progressismo della concezione storica di Ibsen spicca in modo particolare se questa viene confrontata con la concezione di Nietzsche alla quale invece spesso, secondo Bien, arbitrariamente è stata paragonata⁴⁰. L'illusione di Ibsen, così come appare nella sua opera, circa la possibilità di conciliare le due forze opposte è tuttavia destinata a crollare miseramente a partire da *Rosmersholm*. Mentre Ibsen fino ad allora (o almeno fino all'*Anitra selvatica*) era stato uno scrittore dalla razionalità quasi socratica che, sempre dall'interno di un'ottica borghese progressista — perché borghesi erano, come sappiamo, le sue premesse e borghese restava pur sempre il suo sistema di valori —, anelava al dominio del soggetto razionale sulla natura, l'opera della maturità e della vecchiaia, come ha osservato Magris, «si protendono invece nostalgiche verso il fluire dionisiaco della vita, verso gli struggenti richiami del mondo, anche e soprattutto verso l'Eros negletto»⁴¹. Nietzsche, in *Ecce homo*, ha

³⁹ C. MAGRIS, «Il tardo Ibsen e la megalomania della vita» in *L'anello di Clarisse*, Torino, p. 94.

⁴⁰ Cfr. H. BIEN, *Henrik Ibsens realisme*, Oslo-Bergen-Tromsø, 1973, pp. 99-100. Questo volume è la versione norvegese di *Henrik Ibsens Realismus* del 1969, leggermente rielaborata e con alcune aggiunte.

⁴¹ Cfr. C. MAGRIS, *op. cit.*, p. 110. Per la posizione dell'Eros nell'opera di Ibsen si veda inoltre l'analisi di I. M. GABRIELI in *Rilettura di Ibsen*, Napoli 1977, pp. 110-14.

definito il drammaturgo norvegese una «tipica vecchia zitella», esponente, secondo lui, del più maligno «idealismo» che ha come scopo di avvelenare la buona coscienza e la natura dell'Eros⁴². Ma bisogna a questo riguardo ricordarsi che Nietzsche scrisse queste parole nel 1887, vale a dire prima ancora della pubblicazione della tarda produzione di Ibsen. Ricordiamo che questi, dal canto suo, in un'intervista rilasciata nel 1900, respinge in modo molto deciso il tentativo dell'intervistatore di indurlo a demonizzare il pensatore tedesco⁴³.

Concludendo queste note sul rapporto fra Ibsen e la musica, si può rilevare come l'elemento musicale, sotto forma di canto o come accompagnamento dell'azione finalizzato a sottolinearla e ad accrescerne l'effetto drammatico, oppure, in alcuni casi, come musica solo menzionata, non destinata ad essere eseguita sulla scena, ricorra con insistenza nell'opera di Ibsen: che si dimostra perfettamente consapevole delle potenzialità drammatiche della musica, ed estremamente abile nello sfruttarle. Questo, tuttavia, costituisce solo un aspetto del problema, perché in certi casi, a partire da *Casa di bambola*, il fenomeno musicale assume significato *di per sé* e segna di volta in volta il momento culminante dell'opera senza risultare minimamente al servizio delle parole o dell'azione. Si può notare, in altre parole, come la musica si presenti nell'opera di Ibsen con una duplice valenza, configurandosi talvolta semplicemente come espressione di una cultura convenzionale. Ma il più delle volte, specialmente nella tarda produzione, l'elemento musicale sembra rappresentare al contrario la dimensione dionisiaca dell'esistenza, segnando la ribellione contro l'ordine repressivo e la libera espansione delle forze vitali in difesa della vita contro ogni senso o valore che vogliano mortificarla. Se

⁴² Cfr. F. NIETZSCHE, *Ecce homo*, in *Sämtliche Werke*, a cura di G. Colli e M. Montinari, München-Berlin-New York 1980, vol. VI, p. 307. Anche in altre occasioni Nietzsche ha additato Ibsen per quello che chiama il suo moralismo, cfr. ad es. *Nachgelassene Fragmente 1885-87*, *Sämtliche Werke*, vol. XII, pp. 495 e 560.

⁴³ Cfr. HU, vol. XIX, p. 436.

infatti, in un primo momento, Ibsen sembra quasi far proprio il concetto borghese del dovere e della virtù come mortificazione, nell'ultima produzione vediamo invece come l'unico rimprovero che viene mosso ai suoi personaggi sia quello di non aver vissuto in pienezza la propria vita, di averla repressa e sacrificata in nome di convenzioni e di falsi valori. Anche in quest'ottica, Ibsen si presta bene ad essere inserito fra i tanti intellettuali di fine secolo, che anelavano come lui ad una libera felicità senza riuscire mai a raggiungerla. Vano resta il tentativo di sradicare il retaggio della repressione della vitalità esercitata dal cristianesimo, denunciata in maniera esplicita, come ricordiamo, tra l'altro da Nietzsche. Ibsen, al tempo stesso, anticipa tutta una serie di problematiche che saranno presenti per decenni nella letteratura della crisi borghese, come il conflitto fra impulso vitale e esigenza morale, tra piacere e dovere, tra libertà caotica e ordine repressivo, tra vita e rappresentazione. Si esprime in questo senso anche e proprio attraverso quella particolare valenza assunta dalla musica, così come essa emerge dalle opere su cui ci siamo soffermati.

MERETE KJØLLER RITZU

HOLBERG E LA CULTURA EUROPEA

INTRODUZIONE

Il grande critico danese Georg Brandes affermò una volta, parlando di Jens Peter Jacobsen, che se le opere di uno scrittore vengono ancora lette 100 anni dopo la sua morte si può essere certi che l'autore godrà di fama imperitura. Tale onore è toccato allo scrittore dano-norvegese Ludvig Holberg, celebre fin nelle più remote regioni della Scandinavia, dove le sue opere vengono lette e le sue commedie tuttora messe in scena 250 anni dopo la loro stesura.

Ma fu lo stesso Brandes a richiamare l'attenzione sul fatto che «se si scrive in danese, si scrive nell'acqua» (*Når man skriver på dansk, skriver man i vand*). Infatti, per quanto Holberg, a giusto titolo considerato il padre della letteratura nordica, sia nei paesi nordici celebre come Shakespeare lo è nel mondo anglosassone e Dante e Manzoni in Italia, le sue opere non vengono quasi per niente lette e studiate al di fuori della Scandinavia, appunto perché scritte in una lingua così poco nota¹.

Questa è la ragione principale per cui nell'organizzare un convegno sul tema Ludvig Holberg e la cultura europea, abbiamo scelto come sede Roma e come lingue ufficiali l'inglese e l'italiano, nonostante che i partecipanti fossero scandinavisti. Noi ci prefiggevamo, in altri termini, di richiamare l'attenzione di un consesso internazionale di studiosi del Set-

¹ Si deve tuttavia ricordare che le commedie di Holberg furono tradotte in tedesco e rappresentate con grande successo nei teatri tedeschi fin dal 1700, e che il suo romanzo filosofico *Iter subterraneum Niels Klimi* (1741) fu tradotto in molte lingue. Per quanto riguarda la letteratura su Holberg nelle maggiori lingue si possono menzionare: R. PRUTZ, *Ludvig Holberg, sein Leben und seine Schriften* (1857), A. LEGRELLE, *Holberg considéré comme imitateur de Molière* (1864) e O.J. CAMPBELL, *The comedies of Holberg* (1914).

tecento su una delle figure, a nostro avviso, più rappresentative della cultura scandinava. Abbiamo pertanto accolto con compiacimento l'offerta fattaci da AION di pubblicare gli atti del Convegno, convinti che, grazie al prestigio e alla diffusione della rivista, avremmo potuto venire in contatto con un numero maggiore di lettori che non con una pubblicazione separata degli atti.

Le relazioni e le discussioni del Convegno, che ha visto la partecipazione di studiosi italiani, svedesi, norvegesi e danesi, hanno riflettuto l'ampiezza e l'intensità della moderna ricerca holberghiana, nell'ambito della quale si possono individuare tre diversi orientamenti: un orientamento storico tendente a collocare Holberg sullo sfondo del classicismo e dell'incipiente illuminismo, in base soprattutto a criteri comparativi; un secondo orientamento per il quale risulta di particolare importanza la questione dell'attualità di Holberg, la questione cioè se i giudizi e i valori abbracciati dall'autore siano tuttora «applicabili»; infine un terzo orientamento che si occupa delle moderne teorie drammaturgiche, e in particolare della definizione del concetto di «comicità» in relazione al nostro autore.

Nell'organizzare il Convegno abbiamo avuto la fortuna di assicurarci la presenza del nestore e indubbiamente massimo esperto internazionale nel campo della ricerca holberghiana, prof. Billeskov Jansen, che si è assunto il difficile compito di descrivere la vita dello scrittore dano-norvegese e di collocare le opere nel contesto storico contemporaneo, consentendo così agli altri relatori di concentrarsi su indagini più specifiche, in primo luogo sulle commedie, ma anche sulle Epistole e sui Pensieri morali.

Il Convegno, svoltosi nei giorni 26-28 novembre 1986, ha avuto luogo nell'Accademia di Danimarca, che ha organizzato fin nei minimi particolari la manifestazione; cogliamo qui l'occasione di ringraziarla per l'ospitalità ricevuta. Rivolgiamo inoltre ringraziamenti a tutte le università italiane e straniere, che hanno reso possibile la partecipazione dei singoli relatori.

JØRGEN STENDER CLAUSEN

L'OPERA E L'INDOLE DI HOLBERG

Alcuni anni fa Ole M. Sandvik, cultore norvegese di musica popolare, incontrò, mentre viaggiava per collezionare melodie, Ivar Bråtå, provetto musicante, che riferendosi a Ludvig Holberg, esclamò: «E pensare che sia potuto esistere un uomo simile!». E in realtà sia in Norvegia che in Danimarca tutti sono pronti a riconoscere che ha del miracoloso l'influenza che Holberg ha esercitato e tuttora esercita in Norvegia, dove nacque nel 1684, e in Danimarca, dove morì nel 1754. Il miracolo Holberg scaturisce in primo luogo dalla circostanza che la Norvegia e la Danimarca formavano allora una duplice monarchia sotto la corona danese. Dalla sua città natale, Bergen, il giovane Holberg si trasferì a Copenaghen, dove si trovava l'unica università dei due paesi. Fu presso questa università che Holberg conseguì la sua formazione letteraria e teologica. Comunque non aveva la minima intenzione di diventare pastore. Raggranellati alcuni denari e grazie ad una cospicua borsa di studio danese intraprese un viaggio che doveva portarlo in Olanda, Inghilterra, Francia e Italia. Girò l'Europa a piedi, percorrendo migliaia di chilometri in Olanda, Francia e Italia. Holberg era di corporatura piccola, magra e nervosa, giovanile di aspetto, dotato di una insaziabile curiosità per gli uomini. Abitando in luoghi umili, conobbe la gente del popolo, ma nelle biblioteche e nelle università venne a contatto con i propri pari. Fu in Inghilterra che scoprì di voler diventare scrittore, non di libri di erudizione in latino, ma di utili opere di divulgazione in danese. Nominato professore presso l'università di Copenaghen in letteratura classica latina, successivamente in storia, venne a trovarsi nella condizione a ciò più favorevole. Le mansioni che comportava il suo incarico erano poche, il

guadagno buono, ed era quasi illimitato il tempo che poteva dedicare ai propri interessi.

Holberg si era qualificato come professore grazie soprattutto a due scritti che ne rivelano già l'efficienza: con ogni nuovo libro egli si proponeva di raggiungere un pubblico determinato. Il primo dei due libri suaccennati era una storia dell'Europa contemporanea, manuale di cui tutti i lettori di giornali avevano bisogno; a sua volta esso si basava in gran parte sulla lettura dei giornali. Il secondo era un manuale di diritto, sulla nuova scienza del diritto naturale e positivo. Nell'elaborare, servendosi di fonti latine, questi libri in danese, Holberg s'impadroniva e imparava a formulare moderni concetti di psicologia e di etica. Secondo i fondatori della nuova dottrina del giusnaturalismo, l'olandese de Groot e il tedesco Pufendorf, l'uomo ha ricevuto da Dio «un'anima ragionevole, nella quale brilla una luce meravigliosa di conoscenza e di discernimento, in grado di discernere in particolare il male dal bene, qualora non venga eccessivamente corrotta da una cattiva educazione e dal vizio». «Le passioni dell'anima», che vengono denominate «affetti», s'impongono effettivamente «oscurando — non poco — la ragione umana». Holberg si richiama al grande Cartesio, il cui saggio, *Le passioni dell'anima*, era una delle opere fondamentali che sul tema delle passioni fossero state prodotte nel secolo. Notiamo che Cartesio parla appunto delle passioni dell'anima, *Les passions de l'âme*. Cartesio era fermamente convinto della dualità di corpo e anima. I nervi appartengono al corpo; lungo i nervi si muovono gli spiriti vitali materiali, *les esprits animaux*. Gli spiriti vitali provocano i movimenti muscolari che interagiscono con le passioni dell'anima. L'anima è dotata del libero arbitrio concessole da Dio ed è pertanto compito dell'anima dominare i propri moti interiori in modo da non turbare inopportuno il corpo. È alla luce di questa concezione della vita psichica che conviene interpretare gli scrittori tragici francesi Corneille e Racine, come pure commediografi quali Molière e Holberg.

Le passioni sono moti affettivi. Ciò risulta dalla caratterizzazione che Holberg dà di se stesso. Aveva soltanto quarantatre anni quando pubblicò in latino una sincera autobio-

[2]

grafia che termina con un minuzioso autoritratto. In essa egli confessa che la sua anima viene spesso invasa dal *livor*, l'invidia: «livore frequenter animum obsideri». «Tanto che a malincuore sento elogiare i miei rivali e ogni volta che ne sento elogiare i pregi, tento di sminuirne le azioni e mostrarne il lato criticabile (detorquere)» (*Tre lettere autobiografiche* a cura di A. Kragelund I, 1965, 346-47). Occorre qui ricordare che Holberg in seguito ritenne di essersi qui aperto eccessivamente. Al momento di ristampare questa prima parte dell'autobiografia, quindici anni più tardi, questo passaggio venne infatti soppresso. Non per questo è meno pertinente. Fu il livore — l'invidia — a rendere poeta Holberg. Da giovane egli dovette disputarsi il favore delle autorità con Andreas Hojer, giovane dotato, animato da forti ambizioni in campo medico, storico e giuridico. Nel 1718 questi aveva commentato con tono di superiorità la storia europea di Holberg, che pubblicò precipitosamente due diatribe anonime, nelle quali l'ira, per dirla con Giovenale, lo rese poeta. Col suo vivace latino Holberg schizza un ritratto fantasioso, poetico, una stupenda caricatura di Hojer, tacciandolo di ciarlatano, bramoso di onori, un pessimo polistore:

cambi studio solo per poter far guerra contro tutto il mondo dei dotti; in questo modo ti metti sulla scia di Don Chisciotte, il cavaliere dalla trista figura, che non si peritava di sfidare tutti i giganti, in qualsiasi parte del mondo si trovassero. Prima furono i medici a cadere sotto le tue cure, ultimamente è contro gli storici che hai rivolto i tuoi attacchi, di un'insolenza inaudita, non risparmiando neanche i più celebri nomi della storia patria. Ora è la volta di teologi e giuristi! E stiano bene attenti gli astronomi...

Un giorno ti vedremo certamente mettere in ceppi Tycho Brahe, Copernico, Ole Rømer e altri personaggi simili, e portarli in trionfo... Ma io voglio darti un buon consiglio: smetti di combattere con i giganti, cessa di sfidare i dotti! Un omuncolo infatti non deve far guerra ai giganti, ma contentarsi di sfidare le gru. Con le parole di Giovenale: «tu misuri solo un piede, paragonato con gli uomini che con tanta insolenza e superbia schernisci!»

Holberg fu preso, come egli stesso ci racconta, da un raptus poetico, scrivendo satire in danese nello stile di Giovenale,

[3]

Orazio e Boileau. Ma la sua grande affermazione la ebbe dopo aver visto un'incisione tratta dal poema comico di Boileau, *Le lutrin* (Il leggio), nella quale erano rappresentati ecclesiastici nell'atto di lanciarsi libri in testa. Ad Holberg venne l'idea di utilizzare il motivo per una battaglia a colpi di libri infuriata durante una disputa all'università di Copenaghen. Da questo spunto scaturì il progetto di scrivere una grandiosa parodia dell'Eneide di Virgilio. Enea si trasforma in un mercante danese, *Peder Paars*, che volendo attraversare il Kattegat, naufraga sull'isola di Anholt, dove Didone è rappresentata da una fanciulla campagnola. Holberg aveva paragonato Hojer con Don Chisciotte. Fin dai suoi esordi il romanzo di Cervantes aveva costituito il modello principale per la comicità di Holberg. *Peder Paars* è una caricatura del pio Enea, l'eroe irremovibile, ma è anche un Don Chisciotte che non riesce a vedere la realtà, allorché naufrago si trova in una misera situazione. Ci riesce invece Per Ruus, fedele scagnozzo con i piedi ben piantati in terra come Sancho Panza. Giustamente Holberg era inebriato dal talento comico che aveva appena scoperto di avere. *Peder Paars* comprende seimiladuecentoquarantanove alessandrini, cui si aggiungono note, una prefazione, una profusione di temi di un'effervescente comicità, molti dei quali sarebbero poi stati introdotti nelle commedie di Holberg. Poiché *Peder Paars* si era attirato delle critiche, Holberg scrisse una composizione in sua difesa, *Critica di Peder Paars*, nella quale immagina che un anonimo arbitro lodi i grandi scrittori dell'immaginario, fra cui Omero, Petrarca, Guarini, Tasso, Quevedo, Cervantes, Molière, Corneille, Racine, Boileau, Scarron. Nello scritto si stabilisce una distinzione tra due tipi di scrittori: lo scrittore colto, saggio, acuto e lo scrittore dotato del divino dono dell'ispirazione. Holberg era consapevole delle proprie potenzialità. Non stupisce pertanto che esortato nel 1722 a scrivere commedie, accettasse di cimentarsi nel nuovo genere. Si trattava di fondare un teatro nazionale danese. Quale ne fu l'occasione contingente? Fu l'opera italiana, allora molto in voga. Il re, Federico IV aveva licenziato la compagnia teatrale francese, assumendo al suo posto una rinomata compagnia lirica di Amburgo. Il capocomico della compagnia fran-

cese, Montaigu, ottenne con l'appoggio della corte, il privilegio di fondare un teatro in lingua danese a Copenaghen. Avrebbe dovuto essere un teatro popolare, per rappresentare soprattutto commedie; fu affidato a giovani funzionari il compito di tradurre commedie, specie di Molière e dei suoi seguaci. Le commedie francesi in versi furono tradotte in prosa. Tutti sapevano che l'anonimo *Peder Paars*, divenuto così popolare, era stato scritto da un professore universitario, Holberg, e a lui si rivolsero appunto alcuni alti funzionari. Holberg si sentì come invasato, trascinato da un raptus poetico che da allegro s'intensificò fino a diventare fortissimo. In pochi anni scrisse venticinque commedie, che posero le basi per il teatro danese e norvegese.

Secondo la dottrina cristiana e il giusnaturalismo, nonché le teorie di Cartesio e di Holberg, l'uomo è dotato del libero arbitrio, il quale tuttavia può errare. Gli errori della volontà sono di due tipi, dannosi e innocui. Gli errori del primo tipo sono crimini passibili di condanna in conformità delle leggi. Quelli del secondo tipo sono bizzarrie, sciocchezze che provocano il riso. Le azioni malvage dovute al venir meno della ragione sono illustrate nei libri di storia di Holberg, le manifestazioni ridicole dell'errore in *Peder Paars* e nelle commedie.

Alcuni anni fa lo storico dell'arte Christian Elling, eminente conoscitore dell'architettura romana, osservava: «Perché non esiste alcuna analisi della comicità di Holberg?» Non ebbi modo di rispondere che un importantissimo contributo a tale analisi era stato dato dal tedesco Robert Prutz con il suo *Ludvig Holberg* (1857), nel quale sottolinea i rapporti di Holberg con la commedia dell'arte, dal francese A. Legrelle con il saggio *Holberg Considéré comme imitateur de Molière* (1864), dal norvegese Otto Skavlan, il cui *Holberg commediografo* (1872) è di importanza basilare, dall'americano Oscar James Campbell con *The comedies of Holberg* (1914) che contiene interessanti osservazioni — per non nominare gli apporti dati da K.L. Rahbek, Vihl. Andersen, Hans Brix, Torben Krogh e, modestamente, da me (nell'*Arte poetica danese* II, 1947). Le opere succitate sono naturalmente tutte anteriori al monumentale saggio di Erik A. Nielsen, *La comicità*

di Holberg (1984) — uscito soltanto due anni fa. In questa opera la comicità di Holberg è intesa come un processo di progressiva presa di coscienza, che da *Peder Paars*, passando per le commedie, sfocia nella prima parte dell'autobiografia.

La comicità di Holberg è inseparabile dalla sua concezione dell'uomo, come si configura nelle sue opere sul diritto naturale e negli scritti storici e filosofici. La luce della ragione risplende solo debolmente nella maggior parte degli uomini. Le passioni, i capricci e i pregiudizi offuscano la lucidità del giudizio. Gli uomini sono sciocchi e per lo più incorreggibili.

L'assurda comicità del *Don Chisciotte* colpì presto Holberg come un tratto fondamentale della natura umana. Il carattere comico, appreso da Molière, venne da lui portato ad eccessi sconosciuti al commediografo francese. Con il *Malade imaginaire* di Molière Holberg imparò come costruire una commedia incentrata su di un personaggio monomane; ma *L'affaccendato* di Holberg, la cui incongruità consiste nel non riuscire a combinare nulla, tutto assorbito com'è da mille occupazioni, ha uno scoppio disperato quando viene schernito, e in un momento di follia salta giù dalla sedia gridando di essere Alessandro Magno e che tutti dovranno morire per sua mano. Il ridicolo nei caratteri di Holberg raggiunge il colmo: l'ignorante che crede di saper governare presentato nello *Stagnaio politico*, l'accademico fanatico disputatore che si rende ridicolo sia di fronte al fratello dotato di buon senso contadino, sia di fronte al sagrista di paese con la sua crassa ignoranza in *Erasmus Montanus*, il francofilo maniacale in *Jean de France*, il nobile spagnolo decaduto in *Don Ranudo de Colibrados*.

I Don Chisciotte holberghiani hanno i loro Sancho Panza che sono più spiritosi e vivaci del contadino spagnolo. Spesso si presentano con il nome di Henrich e Pernille e derivano da Molière e dalla commedia dell'arte. Holberg aveva assistito a Roma a spettacoli del teatro italiano delle maschere, ma la maggior parte delle sue conoscenze in proposito gli deriva dalle edizioni francesi, la più importante delle quali, *le Théâtre Italien*, fu pubblicata da Gherardi negli anni 1691-97. Holberg vi attinse scene di gusto realistico e spunti

[6]

drammatici. Questo teatro italiano collimava con l'idea da cui era animato Holberg, secondo cui le commedie dovevano divertire. Festosità era la parola d'ordine di Holberg. La commedia non deve mai subire cali di briosità. Ed è invece quello che purtroppo avviene quando in Danimarca le battute sfrenate di Holberg si trasformano in serie e prolisse enunciazioni. In *Stregoneria ovvero falso allarme* un attore sta provando la sua parte in una tragedia in cui dovrà evocare il demonio. Alla prova assiste per caso un cittadino, ragione per cui la voce si diffonde in tutta la città: gli attori vengono tradotti in giudizio, stanno per essere condannati per stregoneria, quando si scopre che si tratta di un falso allarme. La commedia è stata interpretata come si fosse trattato di un cruento dramma dell'Inquisizione, ovvero *La caccia alle streghe*, *The Crucible* di Arthur Miller (1953). È un formidabile equivoco. La *pièce* di Holberg è una commedia piena di allegria che mostra come una diceria si espanda di strada in strada per sgonfiarsi infine completamente. Il finale è una farsa all'italiana: l'accusa è stata revocata, il giudice se n'è andato. Due attrici della compagnia, ignare di ciò, si precipitano sulla scena e si avvinghiano al cancelliere: «Non siate così spietati con il misero imputato. Consentitegli per lo meno di essere sepolto in terra benedetta», conclusione geniale che in un'interpretazione modernistica ha dovuto evidentemente essere eliminata.

La commedia più controversa di Holberg si basa sull'antico motivo favolistico del re per un giorno. *Jeppe della montagna* è un contadino dedito al bere, che viene depresso ubriaco nel letto del padrone e viene trattato da barone finché non prende a comportarsi da tiranno, si ubriaca di nuovo e viene disteso nuovamente sul letamaio. Di questa commedia si sono avute nel corso degli ultimi due secoli interpretazioni molto disparate sulle scene danesi e norvegesi; evidentemente fin dall'inizio. Scrive Holberg nelle sue memorie (1728):

La prima andò male, in quanto che fra gli attori erano sorte divergenze (dissensio) quella sera; ma la rappresentazione successiva riscosse notevole successo, successo dovuto soprattutto ad uno degli

[7]

attori che seppero dare espressione, in maniera magistrale, alla lingua, agli atteggiamenti, al comportamento e all'indole di un contadino selandese (*lingvam, gestus, mores ac indolem rustici Selandici dextere exprimens*; I, 1965, 235-35).

Perché beve Jeppe? Perché ha una moglie malvagia? Perché è un povero bracciante represso, un pericoloso (forse presunto) rivoluzionario, ovvero un signore nel mondo dell'ebbrezza e della fantasia? In Danimarca si è consolidata la tradizione di un'interpretazione tetra, psicologica, sociale, politica. L'estroso umore selandese, di cui Holberg evidentemente si compiaceva, scompare così facilmente. In compenso si manifesta altrove. Il 25 febbraio 1972 una compagnia filodrammatica di Dieppe si esibì a Copenaghen. Lo Jeppe francese era un uomo piuttosto giovane, sballottato fra la moglie e il barone, in preda a sbalzi d'umore; nella recitazione imperava l'allegria, senza per questo perdere di vista i risvolti psicologici della figura del protagonista. Il 16 gennaio 1985 una compagnia italiana di Terni, il GRUTEATER, (Gruppo Teatrale Terni) eseguì a Copenaghen *Jeppe della montagna* in una sbrigliatissima interpretazione nello stile della commedia dell'arte. Gli attori portavano maschere ad eccezione di Jeppe che mostrava il suo volto umano. Jacob Skomager, il gestore della bettola, camminava sui trampoli. L'effetto era festoso. A Parigi Molière è stato recentemente rinnovato in un fantasioso stile farsesco. Il giovane regista danese Peter Langdal ottenne nel settembre 1984 un clamoroso successo adattando *Erasmus Montanus* a spettacolo da circo, successo ripetutosi recentemente anche a Stoccolma (Lilla scen), dove dal 16 agosto 1986 Langdal cura la messinscena di *Jeppe della montagna* con una regia che ha felicemente rinnovato la commedia. Il regista l'ha infatti vivacizzata grazie a numerosissimi spunti grotteschi. Nell'interpretazione di Börje Ahlstedt Jeppe presenta una potente personalità popolare, dotata di ricche doti immaginative.

Esauritosi questo raptus poetico, Holberg creò, attuando un nuovo miracolo, capolavori di argomento geografico e storico. Per quanto riguarda l'Inghilterra conosceva il *Present State of England by Edward Chamberlayne*, pubblicato la

prima volta nel 1668-71 e ripetutamente ristampato. Nell'elaborare la sua *Descrizione della Danimarca e della Norvegia*, edita nel 1729, Holberg conferì ad ogni capitolo una dimensione storica, considerando «ogni cosa importante in tutti i suoi aspetti». Il capitolo sulla religione è pertanto introdotto da un'ampia esposizione della mitologia nordica. Quello sul commercio si configura come un piccolo trattato di economia danese. Divertente è la storia del carattere e delle qualità della nazione danese, con divagazioni riguardanti i norvegesi, i lapponi e gli islandesi. Nell'elaborare la sua *Storia del Regno di Danimarca* (1732-35), Holberg prese come modello più immediato l'immane *Histoire d'Angleterre* del francese Rapin Thoyras, pur ampliando la propria opera con una caratterizzazione e un giudizio finali dei singoli re. Nelle sue opere di geografo Holberg profondeva le sue conoscenze di storico, e analogamente le sue opere storiche sono ricche di dati geografici e di analisi culturali. Nella storiografia europea Voltaire è considerato colui che della storia fa qualcosa di più che una storia politica. Ma si consideri che *Le siècle de Louis XIV* apparve soltanto nel 1739-1751.

All'edonista Federico IV succedette sul trono danoro-norvegese, dal 1730 al 1746, il pietista Cristiano VI. In quanto scrittore Holberg si sentiva soffocato dalla rigida censura clericale. Fu preso allora da un raptus filosofico che lo portò a stabilire il diritto e dovere dell'individuo di indagare sui fondamenti della propria fede religiosa. Sulla scia di Montesquieu, Voltaire e Diderot, Holberg divenne un difensore (protagonista) della tolleranza religiosa. Il contributo dato a questa causa da Holberg, cioè il romanzo fantastico intitolato *Il viaggio sotterraneo di Niels Klim* (1741) riscosse successo in tutta Europa. Holberg scelse di scriverlo in latino perché raggiungesse un'ampia diffusione e in realtà il romanzo fu subito tradotto in tedesco, francese, olandese e inglese, e successivamente in altre lingue, ma non fu mai tradotto in italiano, a causa probabilmente dell'opposizione della chiesa cattolica. Allo stesso spirito s'impronta il capolavoro filosofico di Holberg *Pensieri morali* (1744), che fu tradotto in tedesco, olandese e francese. Questa prosa, ispirata a Seneca e Montaigne, pose le basi della saggistica danese e norvegese.

Ma Holberg proseguì la battaglia per la libertà spirituale anche nell'ultimo decennio della sua vita. Nelle sue oltre 540 epistole lo scrittore compilò il suo diario letterario, nel quale esprime fra l'altro l'inquietudine che ora gli suscita il filosofo francese Pierre Bayle: lo sconvolge l'accusa che questi muove contro il Dio onnipotente e onnisciente che permette che avvenga tanto male nel mondo. Nell'epistola 520 traduce dall'*Esprit des lois* di Montesquieu un'accesa protesta contro l'Inquisizione per la recente morte sul rogo di una bambina ebrea di dieci anni in occasione di un autodafé a Lisbona.

Holberg nutriva rispetto per il valore del singolo. Lo vediamo nella sua difesa della donna, del suo diritto ad istruirsi, a scegliersi un marito, a porsi come persona giuridica autonoma.

Il rapporto di Ludvig Holberg con le donne ha dato molto da pensare. Aveva qualche impedimento naturale a sposarsi? Da alcuni passaggi della sua autobiografia si desume che, ventenne, era innamorato di una bella parente di Kristiansand. Durante il suo soggiorno romano visse in astinenza, forse per paura della sifilide. A trent'anni scrisse una composizione burlesca in cui illustra gli inconvenienti del matrimonio. A quasi sessant'anni Holberg dichiara scherzando che prima dei quarant'anni non era in grado di mantenere una moglie e dopo non era più in grado di saziarla (*Memorie*, III parte 1743; Tre epistole autobiografiche II, 1965, 506-07). Racconta altresì che essendo molto sensibile al rumore, il russare della moglie sarebbe stato motivo di divorzio!

Tutti sono generalmente d'accordo che Holberg non manifesti un forte istinto sessuale. Il professor J.H. Vogt, endocrinologo norvegese, rileva che Holberg forse ne ha rivelato lui stesso il segreto. Il 20 aprile 1737 Holberg subentrò come questore nell'incarico di capo contabile dell'università. Quasi alla stessa epoca uscì la sua raccolta di epigrammi latini, recensiti ad Amburgo il 12 luglio 1737. Tra questi epigrammi se ne trova uno che gioca con la parola *calculus*, cioè *pietruzza*, utilizzata in particolare nell'abaco. «*Calculos ponere*» significa calcolare, il nostro far di conto. In latino la parola non indica i testicoli, contrariamente al danese in

cui «sten», cioè pietra, ha tale significato. In uno degli epigrammi di Holberg (Libr. II, Epigr. 173) leggiamo che è ben strano che si sia pensato di nominare cassiere (*quaestor fisci*) un eunuco (*spado*), dal momento che non ha le pietre al punto giusto, cioè non è in grado di fare bene i calcoli:

Quaestorem Fisci fieri, res mira, spadonem,
Calculus (a) enim nullum quem bene ponat habet.

(a) per *calculos hic sape intelligimus testi*; vale a dire: con la parola «pietre» intendiamo spesso testicoli.

Nel saggio sul giovane Ludvig Holberg, Th. A. Müller cita l'epigramma, ma fuorviato dalla parola *spado*, non ne ha ben compreso il contesto fisiologico: cioè che il novello questore aveva i «testicoli nascosti», cioè soffriva di criptorchismo bilaterale, per cui i suoi testicoli, rimasti nella cavità addominale in stato non funzionale, non erano scesi nello scroto. Si calcola che il tre-quattro per mille degli uomini soffra di criptorchismo unilaterale, l'un per mille di criptorchismo bilaterale¹. Il tono frivolo dell'epigramma ha una lunga storia su cui mi sono soffermato altrove². È effettivamente possibile che Holberg si sia lasciato indurre da un gioco di parole a svelare un suo segreto. Nella terza parte dell'autobiografia (II, 510-11) Holberg applica a se stesso il classico gioco di parole tra libri e liberi, bambini e libri: «Scrivo libri, dal momento che [non essendo sposato] non posso mettere al mondo figli». Ma quali libri! Per la loro straordinaria comicità, saldo senso critico e profonda umanità, i libri di Holberg hanno inciso un solco incancellabile nella nostra tradizione teatrale e letteraria, solco che ricompare con evidenza ogniqualvolta assistiamo a una rappresentazione di Holberg o leggiamo qualche suo scritto. Oppure ogniqualvolta ne parliamo. Come si è espresso un critico danese: da Holberg non si va mai inutilmente.

¹ F.J. BILLESKOV JANSEN, *Holberg som Epigrammatiker og Essayist I-II*, 1938-39, I p. 111.

² J.H. VOGT, *Seksualitet og sykdom hos Rousseau og Voltaire - og også om Ludvig Holberg*. Edizione ciclostilata, Oslo 1945.

Nella commedia di Holberg che tratta del soldato vanaglorioso *Jacob von Tyboe*, il fatuo protagonista dichiara di capire oltre dieci lingue: «Per esempio io so dire in dieci diverse lingue: *Debbo prepararmi*. In svedese si dice: *Jag musten lage meg til*. In norvegese: *Aeg maa lage meg til*. In tedesco: *Ich muss mir zu lassen*. Nel dialetto dello Jutland: *Ame lame til*. In francese: *allons*. In italiano: *Franco*». Per quanto mi riguarda non so parlare italiano. So rispondere in danese, svedese, norvegese, tedesco, inglese e francese. Ma in italiano so solo dire: Franco!

F.J. BILLESKOV JANSEN

COMEDY IN HOLBERG'S PLAYS

It is an established tradition that those who talk about comedy, laughter, and humour do so in a solemn and boring manner. In this as in many other respects, I see myself as a preserver of tradition. So my lecture is not an attempt to convey an entertaining and amusing impression of comedy in Holberg's writings. When I want to give a lecture on Holberg's use of comedy after all, it is because comedy has made him the great father-figure of Danish Literature. When we study how Ludvig Holberg's comedies were received by the contemporary audience, it is noteworthy that, already before his death in 1754, they seem to have lost a great deal of their appeal. The question that I shall try to answer will then be: Why did their comic effect dwindle over the following century, and: what is the distinctive mark of Holberg's use of comedy? On this background I shall try to outline some phases in the history of comedy in Denmark from the beginning of the 18th cent. until our own day.

In February, 1725 the creditors closed down his theatre in Little Green Street. This was only one out of many times, and this time it stood empty for a year. In his first Latin Letter Holberg seems not to regret what had happened. On the contrary, he felt relieved that his difficult and expensive task, as he says, had come to an end. He applied for a royal passport and in the month of June he set out, bound for the Baths of Aachen. In Amsterdam he changed his itinerary, and went to Paris. He decided to spend the winter in Paris, when he learnt that the air there would do him good. As a pastime he had translated two of his comedies into French and he sent a summary of *The Tinker Turned Politician* to the director of the Italian theatre, Riccoboni, who applauded it as

tutta meravigliosa, without, however, wanting to stage it. Holberg gives several reasons for the fact that his comedies were not staged in Paris, stressing in particular that a new, more aristocratic mode in comedy writing had become the fashion.

Holberg came, according to his *Letters*, to Paris by chance, tempted by the air of that city, and brought with him the translation of two comedies, which this hard-working and disciplined writer had translated into French as a pastime. Would you believe it? When he tried to have them staged, he learnt as a bitter experience that his comedies were no longer in fashion. In his first letter he indirectly expresses the lesson he learnt in a paragraph of annoyed criticism on the French Theatre.

What Holberg realized in Paris was the historical limitation of his comedies. At least there are several indications of this, which I shall return to later. But why did Holberg's comedies no longer appeal to the audience 20 years after their first performance?

The 18th century Conception of Comedy

Where then was the limit that Holberg's comedies had reached? That a limit had in fact been reached was something that Holberg himself clearly saw. In epistle no. 249 from 1750 he says,

The very same plays that were performed 20 years ago at court as well as in the city theatre without giving offence, some people nowadays can hardly bear to see. It may well happen that what has a grating sound to-day will be perceived as harmony in another 20 years' time.

However, it was a different kind of harmony that arose than the one Holberg had imagined. «The affectation of prudery now goes so far that nobody dares any longer to mention anything by its proper name», he says. Holberg's use of comedy gave off a grating sound in the ears of the prudes

for more than a century, before it was again to be fully accepted. The predominant taste of the 18th cent. stage after Holberg was that of the sentimental, and this was so already from the reopening of the theatre in 1747 after two decades without plays. We know this trend from sentimental literature. But whereas Holberg often saw a contrast between sentiment and the morals of society, sentimental literature tried to unite sentiment and morals. This comes out in the assessment of Holberg's plays given by his immediate posterity, for instance when the founder of dramatic criticism in Denmark Rosensstand-Goiske says in the 1770's about *Jeppe on the Hill* that its subject matter suits the farce rather than the comedy. The play has a grating sound in the ears. The critic K.L. Rahbek rejects the general conception of *Jeppe* as a popular farce around the year 1800, but at the same time he maintains that Holberg's outdated moral concepts were due to his fear of the audience, in other words that Holberg knew better, after all. And it is not surprising that the Romantic poet Adam Oehlenschläger finds «an over-all impression of good nature» in Holberg's comedies.

There is one common feature in all these conceptions which I would like to underline: they are all moving towards an understanding of the motives and conditions of the ridiculous character. It is typical especially of the 19th cent. that the interest of the critics is shifted from comedy to humour. Thus a new aspect has been added to comedy which is alien to Holberg's use of it.

The 19th cent. understanding of humour encompasses a basic feature which rests upon sympathy with and understanding of the characters and situations that are treated in a humorous way. It holds a mixture of the jocular and the serious in which laughter reveals common values in those laughing and those laughed at.

Already at an early stage the theorists of the drama realize that a change has come about in the conception of the comical. Rousseau criticizes Molière for ridiculing his main character in *The Misanthrope*. In a Danish context, however, it is more important that G.E. Lessing, in *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) number 28 and 29, introduces a dis-

inction between 'lachen' (laugh at) and 'verlachen' (laugh out). In the modern sentimental comedy the audience laughed at the follies which were inevitably connected with being a human being, whereas in the classical comedy an individual or a type is ridiculed. 'Verlachen' then corresponds to 'ridiculum' in the classicists.

In the 19th cent. theorists we find a distinct tendency to conceive of humour as an attitude to life. In his *Concluding Unscientific Postscript* Kierkegaard says about humour that it «is the last stage of existential inwardness before faith». So Kierkegaard regards humour as the highest rung of the ladder of the humane, and what is more important: it is through humour that existential inwardness is expressed. The kind of humour that does not come from existential inwardness is seen by Kierkegaard as immature humour which leaves out what is essential, by which he means those obligations which ought to regulate life, the universally valid ethical values.

In the work, *Great Humour*, written by the Danish philosopher Harald Høffding in 1916, we find a similar conception of humour. In it Høffding conceives of humour as an expression of a disposition towards life. Thus in the 19th cent. sense of humour the comical is first and foremost connected with expressions of intimacy and a certain degree of confidence, which allows those laughing to come out with their understanding of the ridiculous or the ridiculous character. This conception of the comical does not lay down distinctions, on the contrary it aims at obtaining a harmony in which class conflicts and disharmonies can be absorbed. Its conscious aim is a state of serenity in which conflicts are harmonized or repressed.

The Danish Germanic philologist Erik Lunding has characterized the bourgeois humanism or the Biedermeier culture of the 19th cent. as a culture whose workshop is the home, and especially the drawing-room. That is where the individual, who first and foremost represents a problem to himself, comes into being; and that the individual is displayed as undergoing a dynamic process in the reason why Holberg's comedies did not enjoy popularity in that period.

(The type of comedy that lays down distinctions and defines conflicts was to live outside the institutions of society as popular traditions for a long period of time). It is only when the institutions of bourgeois society are questioned and put under pressure that the pre-bourgeois type of comedy can be taken up and accepted again.

The 19th cent. conception of comedy has not gone tracelessly through our own century. Holberg himself had a strange predilection for *Master Gert Westphaler* or *The Talkative Barber* about which he says, «I must say that I have loved this comedy as the apple of my eye.» However, posterity has preferred those comedies that meet the taste of the 19th cent. halfway. This taste presupposes that there is a confidential relationship between the ridiculous character and those laughing at him. The play must explain the ulterior motives of the ridiculous character, so that the audience faces an individual whose fate is outlined, as his social and psychological preconditions are displayed. Therefore, it is not surprising that posterity had preferred the least typical of Holberg's comedies: *Jeppe on the Hill*. Let me recall Jeppe's monologue in Act I of this comedy.

Jeppe, alone: Now that sow goes in for supper, and I poor man must walk twenty miles and get nothing to eat nor drink; can any other man have such a devil of a wife as I?
If I was an idiot, I would not take it to heart, and then I would not drink. But it is an established fact that I'm a man of wit, so I feel it so much the more, so I take to the bottle.

These are words that anyone — at least any man — will understand. Jeppe is the only comic character in Holberg's writings whose whole sphere of life is laid open. We learn about his relationship to the vicar and the parish clerk, to his wife and children, we know his opinion of himself and the others, his hatred of his wife, that sow, his love of his children, as his piebald horse, his past life as a soldier, and his present reduced existence, we know all that is worth knowing about the man, even why he has taken to the bottle. So he is a rounded character who has individuality and who

is given a fate. That is why *Jeppe on the Hill* is the most modern play in the 19th cent. sense of the word: it is based on confidence and the divulging of intimacy. Laughing at this comedy can be an expression of pity. But as a play it is the exception rather than the rule.

Classicist Comedy and the Comical

Let me go a step further to see how the comical is displayed in classicist comedy. There is an excellent study on the comical in Henri Bergson's *Le Rire* (Laughter), which first appeared as three articles in 1899, and then as a book in the year 1900. Though this work intends to analyse the general nature of laughter and comedy, it is more of an analysis of the comical in classicist comedy. This comes out among other things in the fact that the majority of its references are drawn from Molière's comedies (but also in the fact that Bergson does not analyse the Homeric, nor the demonic, nor the confidential types of laughter). What he analyses is the type of laughter that rests on solid social norms, that is the socially conscious laughter of the bourgeois class. The laughter called forth by the classicist comedy is socially conscious in the sense that it presupposes social norms. It invites both the audience and the ridiculous character to join the bourgeois community, but at the same time, it rejects what diverges from the social norms which form its basis. Bergson goes so far as to regard sentiment as an enemy of laughter.

However, it is not enough to conform to the norms of society, conformity must include flexibility. We notice that Holberg's characters never (or hardly ever) are subversive or revolutionaries: on the contrary, they are characters whose passion or affectation have taken over so that they do not function, and therefore they put the authority of social norms at stake. According to Bergson comedy begins when social life stiffens and becomes a series of ridiculous repetitions. The life of the ridiculous character consists of the anticipated repetition in its endless variation. If we accept

that sentiment is the enemy of classicist comedy, this type of comedy belongs in an area where we are not *moved* in the 19th cent. sense of that word.

Let me define this area a little closer. On the one hand the ridiculous passion or affectation must entail a violation of social norms or authorities, without implying that this violation is organically connected with the entire personality of the character, which would make it incurable. It must be a parasitic passion. On the other hand the affectation depicted must not consist in a conscious violation of the law. Therefore the comical in classicist comedy is always visible to the world, but never to the ridiculous character himself. (The area of classicist comedy can then be defined as being situated somewhere between the areas covered by criminal law and moral laws respectively).

If we move into the area covered by criminal law, we approach the tragic, as we see it in *Jean de France*, and this happens (exactly) when affectation absorbs the entire personality of Jean. In this play the attack of the patriarchal system goes very far, when Jean uses violence to break it up. Therefore the defence for the social norms is far more drastic than in the other comedies, and that is why this comedy has tragic overtones. It is underlined time and again that society may be forced to defend itself, and also that it has the means to do so. At the end of the play Jeronimus swears that «he will not go to bed before (Jean) has been put in prison or sent to the gallows». In *Jean de France* the end of the plot does not indicate the way to improval, but the way to the gallows.

When writing about his comedies, Holberg underlines that the comical is always determined by his moral intent, which is to improve the audience. His comedies always attack the persistent passion, be it ambition, restlessness, garrulity or subversiveness. Anyone who defects from the social norm gets his due in the shape of — not the pitying — but the merciless laughter which will bend the ridiculous character as well as the audience towards the common norm. A plot is started against the ridiculous character, it triggers off laughter and calls for order. In Holberg's plays the comi-

cal has quite a different function than it has in bourgeois humour. Laughter expresses the rejection of follies made by common sense. Laughter presupposes a conception of the ridiculous, but in no way does it express empathy or confidence. Affectation or folly often come out in the comedies as mechanical behaviour, in which every reaction is predictable. What ought to be human behaviour is reduced to mechanical responses to social contacts. The letter of the law is placed above the spirit, bookkeeping above love. Thus social behaviour stiffens in folly or affectation, and the behaviour of the man who succumbs to it freezes in a gesture. Laughter brings the frozen movement back to life.

That this use of comedy is only one aspect of Holberg's plays is something I will return to in a moment.

The historical element in Holberg's comedy

When the Italian farce, *commedia dell'arte*, began to be performed in France, the theatrical companies started to write their plays *in extenso* for reasons of language, and the short scenarios which used to be the framework of the stock numbers and the improvisations of the actors were replaced by a type of comedy which was verbalized to a far higher degree than before, and connected in structure with the theme of the play. These two features of classicist comedy were perhaps the most important contribution of Molière and Holberg to comedy and the history of the comical in the 17th and the 18th centuries. With the Character Play Molière and Holberg obtained that all parts of a comedy, every subplot and every line could be part of an entirety, so that laughter was connected with the very course of the comedy: Laughter was prepared, built up, and in this way it could be released in rhythms and cascades of pleasure. But with verbalization the way was paved for incongruous comparisons, puns, and utter fooling around with language, as when Henrich in *The Tinker Turned Politician* lifts language off its hinges:

Henrich: Note well, that your Master has two trades: He is a tinker and a politician.

[8]

Antonius: They do not go well together.

Henrich: That's very true, for when he does work, which rarely happens, the result is so political that we have to tinker it over again.

Even though it is the development of the Character Play that is historically significant, I do believe that it is Holberg's use of the heritage from *commedia dell'arte* which makes him topical today. In the 16th cent. the Italian popular farce develops a whole gallery of stock characters. Roughly speaking we have on the one hand the ridiculous characters with authority like the learned dottore, the bragging, but cowardly capitano, the foolish burger Pantalone, and on the other the servants, and the young lovers. The dynamics of the plays consists in the consistent undermining of established values undertaken by the servants, whether it is the thinking or the authority of the well-to-do, or the ideal conceptions of the predominant culture. The body language of the servants is the dialogue of digestion with the spirit, or the dialogue of the genitals with idealized love.

Also Holberg's comedy draws on the lower sources. His plays are full of maidenheads present or lost, amorous bosoms, and of shit (in all decency). There is a fine and subtle example of what Holberg has learnt from *commedia dell'arte* in Act II of *The Restless Man*. The bookkeeper enters to propose to the young daughter of the house, but instead he is tricked into proposing to the old man-hunter Magdalone.

Bookkeeper: Excuse me, dear Maiden! Can I touch her bosom?
Magdalone: A thousand thanks I say.

Of course this brief exchange is based on a series of mistakes and misunderstandings, but at the same time it shows in a glimpse what is often the movement in Holberg's use of comedy. In the pedantic rhetorical style of the bookkeeper baser appetites come out, and are broken up from within by laughter, and Magdalone's odd answer goes straight for the essential. In this way mechanical

[9]

behaviour is pushed aside by the needs of the living, and laid open to laughter.

There is still another point to be made from this exchange: even though affectation and stiffness is broken up, this is not due to common sense, but to the baser appetites. It is a common feature in Holberg's comedy that affectation is under attack both from common sense and from the baser appetites. The encounter between anarchistic appetites and Holberg's own intent to stabilize common sense based on morals is the tragic soundboard in many of his tragedies. Common sense seems to be so desperately alone with its project for the improval of mankind. We see it in *Jean de France*, in *Gert Westphaler*, in *Jeppe on the Hill*, and in *The Restless Man*.

At this point it would be relevant to define some phases in the history of comedy and the comical from the 16th cent. when commedia dell'arte became fully fledged as an art form and until the end of the 19th cent. In the first phase up until the development of classicist comedy in France the prevalent mode is comedy based on parodying body language. Its distinctive mark is that it undermines social authority in an anarchistic way and attacks the established culture.

In the second phase, which Holberg represents, comedy is verbalized and connected with the theme of the play. A merciless laughter detects follies and attempts to force the ridiculous character to bend towards the common norm, while the common sense of social norms meets a counterflow of anarchistic appetites.

Finally, dating from the middle of the 18th cent. the third phase develops as a new type of bourgeois comedy based on humour, in which the universality of the human lot is expressed, and understanding and confidence is established defying the barrier of laughter. Here humour is experienced as liberation from the demonic and as an expression of confidence. It is only when the institutions of bourgeois society are put under pressure that we find a return to pre-bourgeois model of comedy.

The Preconditions of Holberg's Comedy

What was it then that gave Holberg's use of comedy its conflicting nature? Holberg lived and wrote in a stratified society with a political system of absolute monarchy. Built into the relations between the various strata and state power there were a series of conflicts which were the source of his writings. As against the well-established rights of the various strata of post-feudal society with its confusion of customs and manners, there was a centralized power which wanted to regulate, control, and to obtain clarity.

To those groups that represented the state the sectional interests of the other groups, e.g. artisans and peasants were a thorn in the eye, and when seen from the outside, stood out as a chaos of darkness and passion. As against chaos the absolute system represented cosmos, order, and common sense. This discrepancy was expressed in a great number of ways in the relations between the state on one side, and the guilds, the peasants, the bourgeoisie, and the world of the learned on the other side. And what was worse, passion and affectation held their own against common sense.

In the group of officials under the state this conflict was particularly conspicuous, as the intellectual life of the early decades of the 18th cent. was split to the root between the stratum of the clergy on the one hand, whose spiritual and cultural basis was orthodoxy with its suspiciousness against man's body and against man's common sense, — and on the other hand the stratum of civil servants within the administration whose project was attached to the attempt on the part of the absolute monarch to break up sectional interests. These social contrasts were also Holberg's preconditions, and in his writings these contrasts come out in his restless activity to improve the institutions of society. Therefore his comedies resound with the merciless laughter which bends the audience towards the new norms which emerge from the showdown of absolute monarchy with the sectional interests.

Holberg's theatre was one that floated above the mêlée. He himself was protected by the court; students and Frenchmen were the actors in plays which were written and trans-

lated by civil servants within the administration, and as it turned out, they were able to create a Danish tradition based on French classicism. The theatre of Little Green Street was a theatre with galleries whose particular finesse was that the various strata could gather there and make up the audience, and support it financially, at the same time that the differences between them are indicated by the way the theatre is divided into stall, boxes and galleries. In this theatre a comparatively broad cross section of the population saw and reacted to Holberg's plays. On the posters advertising the plays, and in Holberg's first *Letter*, we find an echo of the audience's reaction. They seem to have preferred *The 11th of June*, *Mascarade*, and *The Christmas Gathering*, in other words those plays that are not very moralistic. Already in Little Green Street Holberg met a class-based resistance against his great plan. He felt that his powers were dwindling and decided to go to the Baths of Aachen. As I have already mentioned he changed his itinerary on the way, and we already know how he fared in Paris as we have seen: already in this lifetime Holberg met a class-based resistance against his comedies. A new conception of the comical had come around.

JENS HOUGAARD

TRANSFORMATIONS OF JEPPE:
HOLBERG AND THE SWEDISH AUDIENCE

Ludvig Holberg's comedy, *Jeppe på Bjerget eller Den forvandlede Bonde*, is straightforward in terms of its action: Jeppe is a lazy, drunken leasehold farmer, henpecked by his wife Nille, who arms herself for the task with a cane. As a practical joke, Jeppe has the chance to be a gentleman for one day, but abuses the privilege and is therefore duly punished once he returns to reality. It is, however, the multifaceted nature of the plot which has made this play an object of interest for readers with diverse experience and values.

In Scandinavia today, Jeppe's name is associated with the theory that negative behaviour may have deep-rooted causes, and his name is often used metaphorically, for example, in the public debate on alcohol policy. The key to this interpretation is to be found in Act I, when Jeppe complains about having to work so hard, and with an unfaithful wife to boot. He uses these problems to justify his drinking:

Folk siger vel i herredet, at Jeppe drikker,
men de siger ikke, hvorfor Jeppe drikker.

This symbolic interpretation has become generally accepted, and *Jeppe på Bjerget* is often considered a play about the problems of an alcoholic. It is entirely possible to read the drama in this light — and quite natural today. But if we look back in time, we find other interpretations. For example, it took a long time before Jeppe was considered a psychologically credible character. Holberg himself clearly had other

objectives than elucidating a tragic fate when he wrote the drama in 1722.

The reader of today is inclined to sympathize with Jeppe in his oppressed state, and see many of his personality traits positively. Yet this positive image is disturbed by Jeppe's ungentlemanly brutality, and is further complicated by the epilogue to the play. The Baron, who initiated the practical joke on Jeppe, uses the epilogue to emphasize a conclusion he has drawn previously: There are dangers in being too quick to put power in the hands of the common man! But now he presents this idea as the moral of the story, turning directly to the audience:

Af dette Eventyr vi, kiere Børn, maa laere,
At ringe Folk i hast at sætte i stor Ære
Ej mindre farligt er, end som at trykke ned
Den, der er bleven stoor ved Dyd og Tapperhed.

Many interpreters of the play have been stumped by this epilogue: Is the moral a joke? Or is Jeppe really meant to serve as an object lesson?

HOLBERG'S INTENTIONS

There is no doubt that Holberg meant the words of the Baron to be taken seriously. In his introduction to the volume of «Comoedier» in which *Jeppe på Bjerget* was published in 1723, the author stated that his aim was to moralize in accordance with the pattern of classical comedy, i.e. by mixing serious points with amusement. He also described his plays as comedies of character, modelled along the lines of Molière. This means that Jeppe was conceived as having a fundamental flaw in his character. Clearly, what Holberg considered that flaw to be was an insufficient sense of responsibility to wield the instruments of power.

In various contexts, Holberg emphasized his commitment to the traditional eighteenth century standpoint of accepting one's station in life. But in *Jeppe på Bjerget*, this

[2]

idea took on further political overtones. The play was written during the most heated debates on the position of leasehold farmers in Denmark in relation to the landowners, which, for two decades, had been a relatively free one. Seen in this light, Holberg's irresponsible Jeppe symbolizes a plea for a return to the feudal system in which the serfs were tied to the "barons" to guarantee them a work force.

DANISH INTERPRETATIONS OF JEPPE

We do not know what Holberg's contemporaries thought of *Jeppe på Bjerget*. What we do know is that late eighteenth-century Danish critics took it for granted that the play was a farce, with no deep aesthetic or moral aims, and we may safely assume that less well-qualified judges drew the same conclusion. This interpretation was probably encouraged by the fact that Holberg's themes were traditional farcical ones, preserved by contemporary German travelling comedy troupes and others.

In the early nineteenth century the Danes considered *Jeppe på Bjerget* to have been written as a classical comedy, at which time the question of a deeper meaning arose. In accordance with the democratic ideals of the period, Jeppe became considered a victim of the authorities, which made a psychological interpretation fit into place. However, it was not clear until the twentieth century that Holberg himself had considered Jeppe an object lesson. The spearhead of this view, generally accepted today, was the conservative Danish critic Harald Nielsen, author of *Holberg i Nutidsbelysning* (København 1923). His volume gave rise to heated debate, because Nielsen described Jeppe as representative of the forces liberated in the Russian revolution.

JEPPE IN EARLY SWEDISH THEATRE

Jeppe på Bjerget was an immediate success with Swedish readers and theatregoers. A German comedy troupe played

[3]

Jeppe to wide audiences as early as the 1730s. A poster from Stockholm in 1733 indicates that these comedians mainly played upon the low-comedy potential of Holberg's text. For example, it is symptomatic that *Jeppe* was illustrated as a jolly Harlequin, "Arlequin den rolige och rätt lustige husbonden".

Holberg's comedies won lasting renown amongst Stockholm theatregoers in the 1740s, when a Swedish theatre company put them on in a playhouse near the royal palace, Bollhuset (Jeu de paume). However, it is uncertain whether or not this company ever performed *Jeppe på Bjerget*. What is definitely known is that this play won the hearts of audiences after the collapse of the company at Bollhuset in the 1750s, when it was performed by Petter Stenborg's travelling company. This company had *Jeppe* on their repertoire regularly in the 1770s and 80s, but this is the only remaining evidence of the play from that period. However, the audiences that went to see the Stenborg company went for a laugh, and the play was probably not performed on the basis of any more serious interpretation in Sweden at that time than by the Danes and German.

Under the influence of French culture, the aristocracy and upper middle classes of eighteenth century Stockholm rejected Holberg's comedies as clumsy and awkward. For this reason, they were performed exclusively at theatres for the lower middle classes. It became impossible to perform *Jeppe på Bjerget* at all during the period of royal theatre monopoly from 1799 to 1842, and the play remained absent from the repertoire of the Stockholm theatres for a long period subsequent to this time. There is no clear evidence of the attitude of the provincial theatre companies toward the eighteenth century hit. We do know, however, that *Jeppe på Bjerget* was a popular text for reading in most of the country.

JEPPE PÅ BJERGET AS A SWEDISH POPULAR CLASSIC

In his biography of Holberg from 1764, Adolph Scheibe tells of a well-educated Dane who was visiting Sweden shortly after the death of Holberg in 1754. The Dane went to the shoemaker, a man who was moved to tears when he discovered that his customer was a compatriot of Holberg's. When the Dane asked how the shoemaker knew Holberg's name at all, he revealed that he owned the collected works of Holberg and that he read from them on a daily basis:

Ack, min herre, skulle jag icke känna honom!
Kom hem till mig, så skall ni finna alla hans verk.
De äro min käraste läsning. Jag läser däri morgon och afton.

This may very well be a fictitious invention. But the underlying meaning finds support in other documents, at least with regard to *Jeppe på Bjerget*.

Jeppe på Bjerget was published in a Swedish translation in 1735, and from that until the early twentieth century the play was published in at least sixty editions by various Swedish publishers. This figure is unsurpassed with regard to any other work of secular literature in Swedish during that period! *Jeppe* was distributed as a broadsheet publication (folkbok, skillingtryck) for less well-to-do readers. These simple, little booklets with primitive illustrations were sold by travelling salesmen, at markets, and in tobacconists' shops.

Like the mass market publications of today, *Jeppe på Bjerget* was often published as part of a series. To begin with it was sold along with traditional stories such as *Ulspegel*, *Lunkentus*, and *Blå Fogel*. It was also included amongst religious publications, historical fiction, books of prophecy and fortune, etc. Around 1900 the play is to be found in series with "more contemporary" titles with overtones of passion, sensationalism and adventure, such as *Trasfröken*, *hennes eländiga lif i Stockholm med bild*, *Konsten att bli gift*, *flickors rådgifvare*, *Mälare sjöröfvaren Filip Mordlunds lif och bragder*, *Spelhelpvetet i Monte Carlo*, and *Anna Stenmans kärleksdrama vid Stockholms central*.

The general conception of broadsheet literature as meant for entertainment naturally affected the expectations of the readers of *Jeppe på Bjerget*. The illustrations on the title page, which consistently depict Jeppe with a glass and a bottle and Nille with her cane in hand, also gave a general impression of what to expect from the contents. The text itself, of course, also affected its readers' interpretations. Holberg's play was disseminated in two versions in Swedish in the eighteenth and nineteenth centuries: Magnus Lagerström's translation from 1735, and an anonymous text published in 1859. Both deviate considerably from the original — and from one another.

LAGERSTRÖM'S TRANSLATION

Jeppe på Bjerget was the first of Holberg's comedies to be published in Swedish, with the exception of a translation of Paulli's adaptation of *Den politiske Kandestøber* from 1729. The translation of *Jeppe på Bjerget* was published in Stockholm in 1735 as *Jeppe Nilsson på Berget eller Den förvandlade bonden*. The publisher omits the names of both the author and the translator of the work. It appears, however, that this Swedish version was made by Magnus Lagerström, a civil servant who translated a number of other comedies during this period.

Lagerström's text is extremely faithful to Holberg's until the very end of the drama. However, the translator eliminates Holberg's epilogue in verse — i.e. the author's summary of the moral of the drama! The Swedish text still comes to a logical conclusion with the attempts of the Baron to convince his servant that it would have been better to allow himself to be hanged by Jeppe than to spoil a good joke:

Derföre tror jag fullkomligen, Erik, att du hellre hade låtit hänga dig,
än förderfwa denna sköna historien.

We do not know why Lagerström omitted the epilogue in verse. However, it is reasonable to presume that Holberg's

moral seemed insignificant or incomprehensible to him — or that he thought it would be to the Swedish readers.

Thus Lagerström's adaptation made Holberg's text relatively unproblematic for its Swedish audience, and until 1859 this was the only Swedish-language version in print. As early as by the mid-eighteenth century Lagerström's text had gone through six editions, and when the last, unrevised, version was published in 1887 the translation had been reprinted no less than fifty times!

With the exception of the epilogue, Lagerström makes no effort to steer his readers' interpretation of *Jeppe på Bjerget*. We will probably never know how these readers actually interpreted the play. The readers of Swedish popular classics were hardly more prone than others to putting their impressions down in black and white.

In the early twentieth century Lagerström's translation was published under a new guise by a small publisher. This new version was printed in at least four editions between 1904 and 1911 under the title *Den riksbekanta lustiga komedien om Jeppe Nilsson på berget, eller den till baron förvandlade bonden, samt hans argsinta hustru Nilla med karbasen*. The lines in this version were tightened up, the language modernized, and the characters given new, more descriptive names. (For example, the Baron is called Holger, the doctors Essman and Pulfverman, and the foreman of the estate Prygelman). What is most striking, however, is the vulgarization of the text. This is carried out by the frequent addition of invectives: "skitstropp", "din glastaska", "din bläckfisk", etc. The readers of this version could hardly have been tempted to seek out the deeper meaning of *Jeppe på Bjerget*.

THE VÄSTERVIK ADAPTATION

In 1859 a new version of *Jeppe på Bjerget* was published in a small town in southern Sweden called Västervik. According to the title page, the text is an adaptation of Holberg's drama, formulated freely after Holberg ("Fritt efter Holberg"). The anonymous adaptor has modernized the lan-

guage, struck out much of the Latin used by the doctors and lawyers, and abridged the scene of the trial — presumably to make the text palatable to the readers of the mid-nineteenth century. What is more interesting, however, is what he did to the end of the play.

The final scene is completely rewritten. The Baron has been transformed, in this version, to an impartial judge, who issues admonitions to both Jeppe and Nille. He tells Jeppe that he only has himself to blame for having let the joke be played upon him. Although he accords Nille the right to force her husband to work, she is warned not to oppress him. And last but not least Nille is given a sum of money to be used for both their benefits:

Baron: Se här ha vi vår vän Jeppe; men hvarföre ser du så nedslagen ut? Du har ju fått medel att muntra dig för. Att du blifwit föremål för ett gladt skämt bör icke göra dig ledsen, det var ju dessutom din owana att taga rus som föranledde upptåget och du ser här af att laster medföra missöden. Betänken det mina wänner att måttlighet och dygd gör oss ära, men lasten deremot skam. Ni sen också af detta narrit att hwar och en är bäst i sitt. Blir bonden herreman så blir han ofta, såsom nu Jeppe, en tyrann mot sitt folk. Du war ju färdig att hänga oss allesamman, då du sjelf först fått din mage full.

Nilla (niger): Nådigaste herr, baron! förlåt honom, det är ruset, som gör honom så öfwermodig, eljest är han en beskedlig stackare.

Baron: Ja, min goda qwinna jag wet allt det der, och jag will nu att allt skall wara glömt. (Ger henne en börs) se här ett litet skadestånd för hwad ni lidit. Använd detta till förkofrandet af edert hus och, kom wäl ihog det, till *bådas* eder nytta. Du gör rätt deruti att du håller din man till arbete, men du bör derföre icke alldeles förtrycka honom, och det goda, ni kunnen förskaffa eder, bör wara för eder gemensamt. Är din man felaktig så rätta honom i godo och lefwen fredligt tillsammans. Adjö mina wänner!

The new version has, as we can see (and as opposed to Lagerström's text), paid some attention to Holberg's warning against giving power to the agricultural class, although the idea is not the central one. Rather, the scene is dominated by the judge's sermon about marital cohabitation. It is clear that the person who made this adaptation saw the main theme of the drama as the conflict between Jeppe and Nille, and tried to give the play a happy ending.

When the Västervik adaptation was made, in 1859, the interpretation taken from broadsheet publications, with the stress on the details of Jeppe's marital problems, was clearly in vogue. Over the next thirty years, this text was published in at least nine different editions in various places in Sweden. It is conceivable that sentimental drama, with its emphasis on human goodness, and the rewards of choosing the path of righteousness paved the way for this "positive" solution to the conflicts in *Jeppe på Bjerget*.

REAPPRAISAL OF JEPPE PÅ BJERGET

In the mid-nineteenth century Holberg's comedies lost their hold on the lower middle class theatre audience, and the Holberg tradition of Stenborg's period appears to have died out. Then in the 1870s a new chapter in *Jeppe på Bjerget's* Swedish theatre history began. Contact with the theatres of the other Nordic countries finally made the Swedes aware that *Jeppe* could be considered as something other than a farce, and during the final decades of the nineteenth century the play was suddenly revived in half a dozen different productions. In 1892, when Svenska teatern put on *Jeppe på Bjerget*, the critics were attuned to the problems of interpretation, and *Jeppe*, which had previously been the domain of the popular culture only, gained acknowledgement as a classic fit for the drawing room.

Johannes Brun, the well-known Norwegian *Jeppe*-performer, appeared at Nya teatern in a guest performance of *Jeppe* which was decisive for the reappraisal of the drama. Audiences and reviewers were ecstatic. The reviews make it clear, that sympathy for Jeppe was on the rise, and that receptivity to a psychological interpretation of his relationship to drink was in the air. At Svenska teatern in 1890 Stockholmers met a new *Jeppe*, played by Bernt Johannesen, the Norwegian actor. The reviewers were somewhat more critical to Johannesen's *Jeppe*, who was spiteful and menacing, impossible to find comical — a *Jeppe* society had turned into a beast.

JEPPE IN TWENTIETH CENTURY SWEDEN

The question of why Jeppe has taken to the bottle has been central to Swedish interpreters of *Jeppe på Bjerget* since the end of the nineteenth century, and the traits foregrounded in the protagonist have generally been somewhere along the spectrum running from naively-goodhearted to spiteful, the extremes of which were marked by Brun and Johannesen.

Professional Swedish productions appear to have been based on Lagerström's translation straight through until 1948, when Holberg's text was retranslated by Ebbe Linde for the Helsingborg city theatre. A few simple moves transformed the play into a masquerade based on the traditional idea that "the world's a play". Holberg's epilogue was retained, but given a comical twist.

The opening night in Helsingborg was a great success, and Linde's adaptation was produced the same year by the Royal Dramatic Theatre in Stockholm and the Göteborg city theatre. The Stockholm opening was totally panned by Olof Lagercrantz, the conservative critic, who was upset about the alterations undertaken in the Holberg text so as not to offend sensitive individuals in the contemporary democratic Swedish welfare society ("för att inte stöta heldemokratiska sensitivor i folkhemmet").

In highly conscious response to Linde's anachronistic version, Per Erik Wahlund published a faithful translation of *Jeppe på Bjerget* in 1966. Yet Wahlund, too, found it difficult to tolerate the antidemocratic tendency in Holberg's epilogue, and therefore turned the formulations into more universal formulation: Every human being has tyrannical traits, which means that great care must be exercised in selecting leaders:

En viss försiktighet är värd att anbefalla,
när valet gäller vem som styra skall oss alla.
Ty hur än tiden flyr och välden drar förbi
är inget samhällsskick helt fritt från tyranni.

[10]

In 1967 Wahlund had the opportunity to direct his own production of his translation of *Jeppe* at the Uppsala city theatre, at which time he made some adaptations in his text. For example, the Baron was given a prologue to recite standing in the same pose in which Holberg is standing in the well-known statue of him by Theobald Stein, outside Det Kongelige Teater in Copenhagen — an ingenious way of marking the Baron as the spokesman of the dramatist.

Wahlund's staging is still unique today, in its extreme faithfulness to Holberg's expressed intentions. The half dozen productions of *Jeppe på Bjerget* that have been put on in Sweden since 1967 have all stood at some distance from the original. In several cases the play has been given a dominant musical scaffolding, and has even been made into musicals by Riksteatern and Intima teatern in 1972 and the Malmö city theatre in 1983. The music has tended to camouflage Jeppe the social critic. However, that Jeppe was resurrected at the Borås city theatre in 1973, Skånska teatern in 1976, and the Uppsala-Gävle city theatre in 1982.

Today, *Jeppe på Bjerget* is reasserting its magnetic attraction upon Swedish audiences. *Jeppe* was produced in the autumn of 1986 at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm by Danish guest producer Peter Langdal, and is still playing to packed houses in the spring of 1987. The play was retranslated by Hans Alfredson for this production. Alfredson is quite faithful to Holberg's text, but has modernized the language considerably.

Langdal's production pays particular attention to the potential elements of the burlesque and the grotesque in *Jeppe*, but with a serious undertone entering the final scene. The Baron and his company, who have been played as absurd eighteenth century characters, suddenly appear in pin-striped suits and, one by one, die. The Baron, too, dies after reciting Holberg's epilogue. This gives the play modern innuendos. However, at a preperformance press conference, the actors rejected the intellectual interpretation, saying: "Defend Jeppe for what he is!" ("Jeppe skall försvaras som den han är!"). And of course, all they were doing was clarifying their own stand in terms of Jeppe's character. There can

[11]

be no "final" interpretation of Jeppe, more correct than others. Jeppe undergoes continual transformation by his readers.

GUNILLA DAHLBERG

References

This presentation is based on the studies I presented in "Jeppe på Berget — en bonde i förvandling", *Svenskläraryrskrift 1985* (Stockholm 1985).

Swedish editions of *Jeppe på Bjerget* are listed in G. Klemming's bibliography, *Sveriges dramatiska litteratur till och med 1875* (Stockholm 1863-1879) and H. Ehrencron-Müller, "Jeppe paa Bjerget i Sverrig", *Edda*, 30 (Oslo 1930).

Reception of Holberg in Swedish theatres is discussed in G. Dahlberg, "Från komediantteater till operaspektakel. Holberg på Stockholms 1700- och 1800-talsscener" and A. Fridén, "Från folkkomik till Brechtepik. Ludvig Holberg på svensk 1900-talsscen", both in *Holberg på scenen*. Published by Teatervidenskabeligt Institut (København 1984).

Danish interpretations of Jeppe are discussed in H. NIELSEN, *Holberg i Nutidsbelysning* (København 1923) and K. Jacobsen, "Jeppe på scenen" in *Holberg på scenen*. *Holberg på scenen* also deals with the reception of Jeppe in Norwegian and Finnish theatres, in the articles by B. Erbe and I. Niemi.

Jeppe Nilsson på Berget

eller

Den förvandlade Bonden.

Komedi i 5 Akter

af

Holberg.

Öfversatt från Danstän.



Ralmar.

Tryckt hos D. & A. Westin. 1852.

Jeppe Nilsson

på Berget,
eller

Den förvandlade Bonden.



Förestäld i en lustig komedi, på den Danska
Theatern, och nu, till nöjsamt tidsfördrif
på Swenska öfversatt.

1887
Stockholm,
hos C. Kihlberg.
Södermalmstorg.

HOLBERG AND SCANDINAVIAN RADICALISM

Ludvig Holberg had in his possession a copy of 'Tutte le opere' by Niccolò Machiavelli. Late in his day (1751) he published his own brief version of 'Il principe'.

If you want to succeed and achieve power, so Holberg said, you must behave defensively towards your peers and offensively against those inferior to you. You must do away with conscience, which is a far too heavy burden to carry. Never shoot what you aim at, and do not ever say what you have in your mind; make sure that your mind and your mouth do not marry. As for yourself, remember that appearance is more important than reality. If you must steal, do it ostentatiously: only petty thieves are hanged. Do not have scruples about religion or truth; make sure to pretend that you adhere to whatever belief is prevailing. You must gather wealth and never worry about the manner, since a pound is a pound, no matter whether it is stolen or deserved. And so on. The attitude is best summed up in the latin proverb which Holberg quoted throughout his work: *qui nescit simulare, nescit regnare*.

By the mid-eighteenth century Machiavelli's analysis of power had gained wide currency, and Holberg might have been familiar with Machiavellian ideas from many other sources than the Italian book on his shelf. Since Holberg was an anglophile, who had spent quite some time in England, he must have been familiar with the extraordinary notoriety adhering to the name of Machiavelli in that country since Elizabethan times. There is no question about Holberg's own attitude to the principles of 'Il principe': they are professed through the mouth of the fox, giving private tuition to such animals as are prepared to keep the advice secret; unfor-

tunately, however, the devil has laid his hand on a copy of the fox's lectures and is now disseminating the evil advice among the human beings ('Moral Fables', no. 132).

What was Machiavelli up to when he lent his voice to the devious fox, though never for a moment showing the fox's hive? Was he really — as he professes — advising a prospective prince (in which case he is the arch-instructor of dictators and tyrants)? Or was he rather — as the radical, left-wing tradition of Machiavelli-interpreters has it — giving away the secrets of power to the powerless subversives (thus providing them with the tools to overthrow the tyrants of this world)?

We shall never know. Machiavelli's tongue is safely in his cheek, and the two opposing traditions of Machiavelli interpretations have existed side by side for almost five centuries, although with shifting emphasis from one epoch to the next.

The eighteenth century, the time of the enlightenment, was the epoch that gave rise and emphasis to the radical interpretation: Machiavelli as the great instigator of righteous subversion against corrupt tyranny, culminating in the French Revolution: Robespierre's 'tyranny of freedom turned against tyranny'.

This is the Jacobean tradition of using the insight into the perversions of power to overthrowing that power by similarly perverted means. This is how Gramsci read Machiavelli in his prison cell. This is how Baader-Meinhof and Brigade Rosse are reading Machiavelli, believing — unlike Gramsci — that even individual and indiscriminate use of the principles of 'Il principe' will do the job.

This, in short, is one bloody trend of European radicalism: the improvement of existing conditions by means of the very terror that makes existing conditions unbearable.

But there is a different tradition of European radicalism. It differs from the Jacobean tradition not simply by being less extreme, but by having a different point of departure, yet no less deserving of the honourable label of 'radicalism'.

In Scandinavia Holberg as a political philosopher — one of his several capacities — is a key figure and founding

father of that tradition. How Holberg read Machiavelli we shall never know for certain, since he never dealt explicitly with the subject. But, as distinct from the Italian philosopher, there is nothing enigmatic about Holberg's use of Machiavellian themes. The mere fact that he used the devious fox as their mouth-piece, and the devil as their disseminator, proves that he did not recommend them, neither to the prince nor to his subversive subject. On the other hand, the fact that he did lend his pen to such principles proves that he found them to be a true, or at least a worthwhile, description of reality: this is how power can be exerted.

The question is, what did he suggest as a viable remedy against such abuse of power? To put it differently, there is no question that Holberg was an opponent of tyranny and despotism. How, according to Holberg, can such social evils be contained, diminished, or removed?

At an early stage (and, occasionally, throughout his career) he addressed himself to one of the minor instances of repression — as men might have said then, although nowadays they will do so only when they are by themselves — the tyranny of men over women: sexual inequality. Being at his best a master of satire and irony rather than of discursive prose, he had a fictitious woman suggest that male or female names be given not to the baby, whose faculties and propensities are unknown, but to the adolescent at a stage when he or she had shown either intellectual or domestic leanings, so that no person should be excluded from an academic career by the mere fact that the person in question was carrying a female name! What is there to suggest that a woman should not be able to sleep just as well in a judge's seat as a man? he had his female speaker enquire. To those who thought that 'nature' — an institution, or a word, carrying immense authority in the eighteenth century — had designed men for the higher and women for the lower stations in social life, he later undertook to prove that, if anything, it was rather the other way around, since 'nature' has endowed men with bigger muscles, and surely physical power is more in demand for menial and domestic tasks than for academic and administrative endeavours!

The first instance of his — truly radical — contribution to the philosophy of sexual roles (1722) is also the first instance of his reference to Machiavelli. «I wondered,» he had his subversive female persona say, «whether we women are not just as well-equipped as the men for intriguing, and whether Machiavelli's book is not written for women as well: why shouldn't we be able to dissimulate just as well as any man?» The emphasis here is not on the question of whether or not the exertion of power necessarily equals cheat and dissimulation. Neither is he recommending Machiavellian ruthlessness as a means of putting an end to the social evil that he is discussing. Holberg's emphasis is exclusively on the inequality of the sexes. He takes the arguments supporting the existing order one by one, and tears them to pieces, by means of reason.

Now, here is the main distinction between the two lines of European radicalism — the two radicalisms, if you like.

On the one hand, we have what I propose to call the Machiavellian tradition, always remembering that what I am referring to is *not* the enigmatic Machiavelli himself or what he *really* had in his mind when he described the achievement of power (of which I profess to be ignorant), but the radical tradition of reading Machiavelli, the line from Robespierre via Lenin to the articulate, elitist, and, in many instances surely idealist, terrorists of the present time; the radicals that believe that present conditions can be improved only by using the worst of means used by the present powers, with no moral scruples.

On the other hand, we have what it would be preposterous to call the Holbergian tradition (although in Scandinavia there is hardly a better name for it), but let us then call it the tradition of the Enlightenment: the belief in the basic equality of human beings, the trust in reason, and the conviction that rational public discourse can and must be used as the best available means of changing society for the better.

Let me give you a few further sketchy hints of Holberg's thinking in this vein.

The main antagonist to the Holbergian type of humanist radicalism is the concept of 'authority'. The dichotomy:

authoritarian subjugation versus rational examination pervades his thinking in such matters as education, religion, censorship, and the proper attitude to the professional classes.

He was the first Scandinavian educationalist to suggest that college professors stop lecturing on their favourite subjects and pursuing whatever craze they had on their minds, and rather make themselves available for enquiry from the students who would be the right people to decide what *they* would find interesting and worth pursuing. Although he never surrendered his rather pale Christianity, he did away with as many dogmas as could possibly be put aside without parting officially with the Lutheran Church, the established religious institution of his country; and whenever he touched on the subject he would always air his predilection for those who would examine with their own reason — and possibly arrive at a faulty conclusion — over those who blindly adhered to whatever belief was the received wisdom in the street in which they happened to live.

On censorship Holberg is ambiguous, but not incomprehensible, if you keep in mind that he himself was subjected to censorship (like everybody else in Denmark at the time), and that, quite sensibly, he wrote in order to be published. What gives his anti-authoritarian attitude away is his never hidden admiration for countries like Holland and England where censorship was lifted. As for the professional authorities of daily life, doctors and lawyers, his attitude is one of scathing satire, comparable to that of a modern anti-authoritarian satirist like Dario Fo.

Holberg's attitude to government has always been the stronghold of those who hold him to be a conservative thinker: Holberg was — certainly in the beginning of his professional life — an unflinching supporter of enlightened absolutism, the existing government in his country. Fortunately, he was also a historian who has dealt at length with the rise of that government. So there is no need to speculate why he favoured absolutism: we know it from the horse's mouth. Absolutism had been instituted only recently (1660), in Holberg's interpretation, to put an end to an intolerable

tyranny exerted by a deeply corrupted nobility. Power, absolute power, was handed over to the King by the leading members of the bourgeois class, not in order to pave the way for a tyrant, but in order to deprive a tyrant from power. By thus diminishing the power of the nobility the way was paved for deserving members of the bourgeois class to rise to governmental power.

This was not democracy, to be sure. But Holberg's reasoning, and his reasons for favouring it, are democratic in kind.

Could Holberg have developed into a Jacobean type of radical, one who would accept, even favour, the nastiest of means for broadening the basis of power among the populace?

Certainly not. This, again, is not speculation. He had little patience with those impatient enough to believe that, by violent means, the world could be changed «from one Saturday to the next», not because he was not in favour of societal improvement, but because he had no trust in sudden revolutions. He was opposed to those who wanted to revert to the rule of the nobility and the right of birth; he was opposed to sudden, violent changes. An opponent of reactionaries and revolutionaries alike, and consequently an untiring proponent of what he liked to call the golden mean — what is the point of insisting on calling his political philosophy radicalism?

An important one, I would suggest, far more important than the relatively minor question of pinning the right label on the coffin on someone passed away a long time ago. There is much more at stake, which is perhaps most clearly brought out by the subsequent political history of Holberg's country and its history of political ideas.

The political history of Denmark in the century of Enlightenment, unlike that of France, did not end up in a revolution and the ensuing rise of Machiavellian, or Jacobean, radicalism. This can surely be accounted for by material causes, into which I shall not venture in this paper, but simply take for granted. Quite possibly this fact con-

tributed to the ease with which a soft, yet vigorous humanist, Holbergian type of radicalism was revived towards the end of the 19th century, at a time when socialist and/or dogmatic radicalisms got stronger foothold in countries with a different tradition, like Germany and France.

There is a heritage to be administered. In the early half of the 19th century, conservative romantics throughout Europe (who regarded the Age of Enlightenment with horror) tended to link the belief in reason and the bloody events at the turn of the century; one was the necessary and unavoidable outcome of the other. By denying, or playing down, the radical elements of a figure like Holberg, you precisely reinforce that conservative perversion. Because then you have to accept — what Jacobean and Machiavellian radicals will always want you to — that there is only one lesson of radicalism to be drawn from the 18th century. You are then left with only two alternatives, when taking stock of that epoch: either conservatism or the radical philosophy of ruthless action; either Burke or Robespierre — everything else is nothing but lip service.

This is a gross distortion of the 18th century, as a careful reading of Holberg can teach us. The heritage bestowed on us by that century is *not* simply the unpleasant choice between complacent conservatism and a radicalism whose necessary corollary is elitist terror.

There were *two* radicalisms, not just one, in the 18th century. There was a radicalism which did not believe that the means are justified by the ends, but rather that the ends are *in* the means: that what do and how we lead our daily lives, down to the minutest details, is politically significant; that our social lives will stagnate and crumble if we abide by authority; and that they can be changed for the better — and society at large become less repressive — if we follow the great guiding light of reason.

It is a frail and naïve belief, to be sure, often disappointed and easily ridiculed. Yet, it remains an indisputably humanising element in the European history of ideas.

Since, as I have reminded you, the Scandinavian Age of Reason did not end up in 'radical tyranny', its Holbergian

radicalism was readily accessible as a point of departure when, towards the end of the 19th century, a vigorous liberalism and cultural radicalism was taking shape. Its most notable spokesman, Georg Brandes, could refer to Holberg quite explicitly as a predecessor. From then on an unbroken trend can be traced right up to the present time. The spokespersons of the most vigorous element of current cultural radicalism, the feminists, might — if they were so inclined — refer to Holberg as their earliest Scandinavian spokesman.

When, on previous occasions, I have expounded this view, I have sometimes been met by opponents saying: «But Holberg also said that...» Arrogant though this may sound, I cannot, quite frankly, consider this a valid objection, since I have never claimed to be circumscribing the total Holberg. I have always carefully gone out of my way — as I do now — to emphasize that I am dealing with the anti-authoritarian, radical, proto-democratic elements of his political philosophy and authorial practice.

There is no risk that, in the foreseeable future, we shall forget the tradition of elitist radicalism inherited from the 18th century: those who read Machiavelli's book as a prescription for change, and prescribe the 'tyranny of freedom against tyranny', the Jacobins, the Stalinists, the urban guerillas.

It so easily overshadows the anti-Machiavellian radicalism, the cultural radicalism, which believes in reason, the power of persuasion, and laughter as a means of destabilizing phony authority. Holberg embodied that trend, among others. It is a tradition worth preserving and revitalizing. Doing so, is a legitimate part of humanist scholarship.

Finally, it is worth remembering — which you will hardly suspect from what I have said — that Holberg was a playwright, an artist. His comedies combine many elements, much subtler than their English contemporaries, which they resemble on the surface, the Restoration comedies. Holberg's comedies are not meant to 'restore'. The best of them are little wonders of comic invention, subtle, ambig-

uous, multilayered. *One* layer in many of them is the radical urge, the urge to debunk authority and relieve repression. Laughter is not just the icing on the cake, it is an integral part of Holberg's approach to practical political philosophy.

You Italians have among you an eminent contemporary representative of that trend (although, like Holberg, he combines other elements in his intellectual make-up as well). I refer, of course, to Dario Fo. I cannot sum up the radical Holberg, the anti-authoritarian political philosopher and author of political comedy, better than by quoting Dario Fo:

Laughter opens your head, so that reason may slip in.

THOMAS BREDSORFF

LUDVIG HOLBERG E IL TRAMONTO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Sul finire del 1715, Ludvig Holberg è a Roma. Afflitto dalla malaria, e da un'ostessa che tenta di convertirlo alle mirabolanti possibilità terapeutiche d'una vita accortamente debosciata, cambia locanda, e si dedica all'«arte culinaria» (praticandola, peraltro, in una prospettiva non esente da pericolose contaminazioni: «in una mano tenevo un libro e nell'altra un mestolo [...]. Capitava spesso che mentre ero immerso nella lettura o ero intento a scrivere, le fiamme infuriavano talmente intorno alla pentola che della farinata restavano solo pochi carboncini»¹). Ed è in simili occupazioni che lo sorprende — infastidendolo alquanto — il primo contatto diretto con le manifestazioni più tradizionali dello spettacolo italiano:

Intorno a Capodanno la locanda si riempì, perché in quel periodo si riversano in massa a Roma giullari, mimi, commedianti e funamboli. I loro spettacoli che si protraevano fino alle ore piccole mi molestavano di notte quando avevo la febbre, e di giorno mi distraevano dai miei studi. Dopo Natale arrivò a Roma una dozzina di compagnie, ciascuna delle quali stabilisce un determinato repertorio che continua a rappresentare. La compagnia che prese alloggio nella mia locanda presentava una commedia con un dottore come protagonista, la quale ricordava molto da vicino la commedia di Molière *Medecin malgré*

¹ L. HOLBERG, *Epistola autobiografica* (la citazione — al pari di quelle che seguiranno — da questa o da altre opere del nostro autore — è tratta dalla traduzione dei lavori di Holberg curata da Jørgen Stender Clausen, di prossima pubblicazione presso l'editore Giardini di Pisa. Ringrazio vivamente il prof. Clausen per la squisita cortesia con cui ha messo a mia disposizione il dattiloscritto del suo volume).

lui. Il capocomico recitava la parte del dottore, e dottore restò tutto l'inverno, non essendoci altre commedie in programma. La gente lo chiamava quindi *Signor Dottore*, anche quando parlava seriamente con lui; e di questo titolo l'attore si compiaceva, come se dottore lo fosse stato davvero².

Per quanto comprensibilmente concentrato sui suoi studi e preoccupato per la sua malattia, il futuro commediografo non sembra molto sensibile né alla miriade di piccoli spettacoli di piazza né alla *pièce* degli attori ospiti nella stessa locanda. Lo incuriosisce, più che altro, la strana confusione tra i connotati dell'individuo e della parte, di cui tanto l'attore quanto il pubblico si compiacciono. E gli sembra degna di spiegazione la singolarità d'una *troupe* impegnata a replicare per un'intera stagione un solo allestimento: «Si potrebbe credere che fosse poco conveniente per gli attori continuare a recitare la stessa commedia che avrebbe finito per annoiare il pubblico; ma fra tanta gente ci sono sempre nuovi spettatori che vanno da uno spettacolo all'altro»³. La messinscena imperniata sul protagonismo d'un Dottore era, indubbiamente, opera d'una compagnia di comici dell'Arte: epigoni settecenteschi d'un Teatro Improvviso adattato alle possibilità della grande Urbe (dove ampiezza di pubblico e dovizia di concorrenti permettevano la poco consueta soluzione delle *repliche*), avviato verso forme di gestione capocomicale, eppure ancora fondato sulla fascinazione della parte fissa, e sulla complicità che essa istituiva tra il ruolo attoriale e la considerazione del pubblico (all'ombra emblematica della *maschera* — il Dottore — calata sulla funzione del 'secondo vecchio').

Un altro ospite venuto dal Nord — circa settanta anni più tardi — mostrerà ben maggiore interesse verso la Commedia dell'Arte. E, dopo averne esaltato le tecniche rappresentative («*Das extemporiren*», ovviamente), andrà in traccia delle sue leggendarie maschere proprio tra le manifestazioni variegiate del Carnevale romano. Ma l'appassionata esplora-

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

zione di Goethe e la disincantata testimonianza di Holberg si distinguono e si distanziano in ragione non tanto d'un discreto numero di decenni, quanto di due temperie storico-culturali cui fa da spartiacque proprio la morte del Teatro Improvviso: da un lato, l'impegno a riformare la scena riducendola sotto la dittatura dell'impresa drammaturgica; dall'altro, l'ipotesi di riattribuirle energia espressiva resuscitando le linee-forza d'una libera creatività d'attore conculcata e spenta (maschera e improvvisazione, appunto). In questa luce, lo sguardo 'freddo' e poco partecipe di Holberg non va interpretato quale manifestazione di insensibilità assoluta verso la tradizione comica italiana, bensì in quanto segno precoce di necessaria subordinazione delle tecniche dello spettacolo (non a caso, ridotte a note di costume) al protagonismo assoluto del testo (la *commedia*: «la quale ricordava molto da vicino la commedia di Molière *Medecin malgré lui*»...).

Quando — nel 1722, dopo l'allontanamento di Montaigne — riapre i battenti il teatro di Copenaghen, Holberg inizia un'avventura che lo porterà a realizzare una trentina di opere drammatiche: non poche delle quali debitrice (in più o meno larga misura) del repertorio illustrato da *Le Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi e da *Le Nouveau Théâtre Italien* di Luigi Riccoboni: ovvero delle estreme testimonianze — tra tardo Seicento e primo Settecento — d'una Commedia dell'Arte al tramonto, riformulata e serializzata secondo i moduli consoni alle scelte espressive degli ultimi grandi attori italiani emigrati a Parigi. L'autore stesso, del resto, rende omaggio alla ricca tradizione raccolta negli scenari dei comici:

L'inventario redatto da Riccoboni delle antiche commedie spagnole e italiane rivela che in esse si può attingere la maggior parte dei caratteri, di cui possono servirsi i commediografi. È da questo repertorio che Molière ha tratto spunto per quasi tutte le sue opere: ad esempio il suo *Etourdi* o *Sventato* è un'imitazione della commedia italiana *Inavertito*, il cui autore è Niccolò Barbieri; i suoi *Depits Amoureux* rappresentano l'imitazione di un'altra commedia italiana, cioè *Gli sdegni amorosi*. *Il dottore suo malgrado* deriva dall'antica commedia italiana, *Arlichino medico non volente*, *Pourceaugnac* dalle *Disgra-*

zie d'Arlichino, *Tartuffe*, dal Dottor Bacchettone, [...] *Il medico immaginario* da Arlichino cornuto per opinione⁴.

Peraltro, dopo aver osservato che «sono molto poche le commedie inventate di sana pianta da Molière» (*inventate*, evidentemente, non solo per quanto attiene alle situazioni, ma soprattutto per quel che riguarda i «caratteri» elaborati e trasmessi magistralmente dalle «antiche commedie italiane»), Holberg non esita ad affermare: «La mia fatica maggiore è stata di trovare caratteri non ancora rappresentati, fatica che comunque non si è rivelata ingrata, come dimostrano le commedie stampate di cui sono autore»⁵. Per lo scrittore danese, il confronto con il tardo repertorio dell'Improvisa, se da una parte risulta autorizzato da consuetudini di cui lo stesso Molière è illustre esempio, dall'altra dovrebbe svolgersi non nelle forme esperite dal grande francese (il ricalco e la trasformazione di «caratteri» già previsti dai canovacci), bensì secondo moduli funzionali alla proposta di tipologie «non ancora rappresentate». Ed è, evidentemente, nella prospettiva d'un incontro di esperienze tanto contigue quanto ispirate a finalità autonome (oltre che nella speranza di ottenere fama europea grazie a messinscene patrocinate dal più illustre autore italiano contemporaneo) che si verifica — a Parigi — il secondo incontro diretto tra Holberg e gli ultimi epifenomeni della Commedia dell'Arte.

Giunto nella capitale francese verso l'inverno del 1725, il drammaturgo si appresta al confronto con le massime compagnie del luogo, forte della traduzione di due *exempla* del suo repertorio («avevo tradotto in francese due mie commedie che, secondo i miei amici, veleva la pena mettere alla prova in un teatro parigino»⁶), ma anche d'una sorta di più agile canovaccio riassuntivo de *Lo stagnajo politico*. È forse, questa, la spia d'un disegno intenzionalmente delineato a misura tanto delle esigenze della Comédie Française quanto

⁴ L. HOLBERG, *Epistola* 506.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. HOLBERG, *Epistola autobiografica*.

di quelle della Comédie Italienne; ancorché destinato a proporsi solo nei confronti della *troupe* di Riccoboni:

Tanto per fare un tentativo, pregai [...] un mio amico di portare un sunto del mio *Stagnajo politico* a Fontainebleau, per sentire che ne pensasse di questa commedia la compagnia italiana. Il Capocomico Lelio rispose in una lettera che la commedia gli sembrava estremamente divertente e «tutta meravigliosa»; ma in una lettera successiva mi comunicava che l'argomento era piuttosto compromettente, e che temeva potesse diffondersi la voce che bersaglio della satira fossero alcuni alti funzionari [...]. Il mio amico cercò invano di tranquillizzarlo, spiegandogli che oggetto della satira erano semplici persone del popolo, ma non riuscì a liberarlo del timore che si era impadronito di lui. Nel frattempo uno di quegli scrittori che non si peritano di arare il campo con il bue altrui aveva messo le mani sul sunto della mia commedia, e ne aveva offerto a Lelio una simile, che questi però rifiutò di mettere in scena per lo stesso ordine di motivi. A tal punto si era ridotta quella libertà di parola che avevamo tanto ammirato nell'antico Théâtre Italien e che al tempo di Luigi XIV ne costituiva l'essenza⁷.

Pur di fronte a uno scenario dalla trama «divertente» (addirittura, ci tiene a precisare Holberg, «meravigliosa»), Luigi Riccoboni — detto Lelio: come l'innominato attore di Roma era detto Dottore — reagisce sotto l'impulso della stessa preoccupatissima prudenza cui aveva ispirato, nel 1716, il suo esordio francese: «prima di accettare l'incarico di guidare a Parigi la compagnia degli italiani aveva posto come condizione che di essa non facessero parte i parenti di Angelo Costantini, che era stato il celeberrimo Mazzettino della prima Comédie Italienne e che, secondo una voce diffusa, ne aveva provocato la chiusura per la sua impudenza»⁸. A ragione, dunque, lo scrittore danese può deprecare la perdita di quella «libertà di parola che avevamo tanto ammirato nell'antico Théâtre Italien»: può (e deve), cioè, riconoscere, nell'istanza autocensoria abbracciata volontariamente dal grande attore, il segno d'una condizione di com-

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. TAVANI-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze 1982, p. 109.

promesso che — oltre a rendere vane le sue speranze (che la scelta del testo parrebbe rivelare fondate proprio su quell'antica 'libertà') — va snaturando i tratti originari per lui più ammirevoli della Commedia dell'Arte. Ma non è migliore la sorte che la compagnia francese riserva allo *Stagnajo politico*: «Lelio aveva riferito la trama della commedia ad alcuni membri della compagnia francese. Per impedire che la commedia finisse in mano agli italiani, con i quali la concorrenza era aspra, i francesi mi avvertirono, tramite un membro della loro compagnia, che non sarebbe stato nel mio interesse far rappresentare agli italiani una commedia così valida»⁹.

Soffocato tra la 'pavidità' di Riccoboni, gli avvertimenti 'mafiosi' della *troupe* francese, e la complessiva atmosfera di sospetti e di trabocchetti reciproci alimentata dai due gruppi, ogni progetto intorno al testo-saggio si dissolve, infine, a fronte d'una politica parigina dello spettacolo che Holberg dichiara improntata a «regole idiote»:

Contribuirono inoltre a farmi perdere d'animo alcune idiote regole teatrali adottate attualmente dai francesi: la prima delle quali prescrive che una commedia di carattere morale o critico si componga di un solo atto — mentre tutte le mie commedie comprendono 5 o per lo meno 3 atti. La seconda di dette regole proibisce la presenza sulla scena di gente del popolo. Se si dovesse mettere in scena per esempio *Lo stagnajo politico*, sarei costretto a trasformare i miei artigiani in dottori, avvocati e gente d'alto rango, e la commedia perderebbe così tutto il suo succo e nerbo, dato che essa si rivolge al vasto pubblico¹⁰.

Le preoccupazioni ideologiche che regolano il repertorio parigino del primo Settecento si traducono fattivamente in norme volte a controllare e a comprimere ogni possibile espansione scenica di un indirizzo espressivo inteso a proporre messaggi 'moralì' o 'critici'. Non possono, di conseguenza, che proscrivere dalla *tabula* delle tipologie passibili di rappresentazione la «gente del popolo»: il terzo stato. Ne

⁹ L. HOLBERG, *Epistola autobiografica*.

¹⁰ *Ibidem*.

deriva l'immagine d'un teatro di assoluta convenzione: attento a comporre strutture donde sia assente qualsivoglia possibilità di aggancio — immediato o mediato — con il contesto socio-politico che lo circonda (ma che non lo possiede). Un teatro ovviamente simile a quello (segnato dall'intervento di Montaigu) sul cui sfondo teneva di stagliarsi per contrasto — a Copenaghen — la ben diversa impresa di Holberg:

Ho scritto inoltre 5 nuove commedie, che non sono state ancora pubblicate, la prima delle quali è una nota commedia moraleggiante, in 5 atti intitolata *Plutus* ovvero *Confronto tra ricchezza e povertà*. Prima della sua messa in scena al Teatro danese, avevo fatto leggere la commedia a diverse persone per sentirne il parere. Secondo la maggior parte di costoro, si trattava di una delle migliori commedie composte da qualche tempo a questa parte, ma poiché conteneva un accentuato insegnamento morale, serio e paradossale, per quanto se lo augurassero, non si aspettavano che potesse essere rappresentata con successo, e ritenevano che avrebbe subito la stessa sorte del *Misanthropo* di Molière, che riscuote ammirazione tra i lettori, ma viene accolto con freddezza dagli spettatori (laudatur et alget). Io però rimanevo di un'altra opinione e contavo che la sua rappresentazione non sarebbe risultata meno piacevole della sua lettura. Le mie aspettative non furono deluse, perché nessuna pièce fu mai rappresentata con maggior successo. Si temeva che la gente comune avvezza a divertirsi soltanto con le arlecchinate, avrebbe bocciato una commedia del genere, la quale sarebbe stata criticata soprattutto da coloro che sono convinti che l'amore e gli intrighi orditi da cameriere e servitori siano elementi indispensabili di una commedia, e che non seguire le orme dei commediografi francesi equivale a comporre commedie contrarie alle regole¹¹.

La filigrana costituita da una pallida e scontata vicenda erotico-sentimentale (fine a se stessa) orbitante sotto gli influssi e i capricci di «intrighi orditi da cameriere e da servi» è emblema e norma della volontariamente disimpegnata drammaturgia 'parigina'. Ma quelle «commedie che battono sempre sulla stessa nota, cioè le commedie in cui figurano un padre burbero, un figlio innamorato, un servitore intrigante e che finiscono con le nozze»¹² costituiscono

¹¹ L. HOLBERG, *Epistola 447*.

¹² *Ibidem*.

poi, a ben vedere, il terreno di incontro e di scontro tra le forme non discare al teatro francese e le abitudini care alla complessiva 'drammaturgia' della Commedia dell'Arte (e soprattutto alla versione ibrida che ne offrono i suoi epigoni in terra d'oltralpe). Non a caso Holberg definisce «arlecchinate» i divertimenti scenici imperniati sulle parti fisse e sullo scontatissimo intrigo di beffe e d'amore. E non a caso, tracciando un impietoso ritratto della compagnia di Riccoboni, pone al suo centro il più netto contrasto tra le aporie 'linguistiche' degli attori immigrati e la funzione dominante di un Arlecchino «scemo»:

Per quanto riguarda gli attori italiani, non sono affatto da disprezzare quando rappresentano una commedia italiana, mentre quando recitano in francese fanno venire la pelle d'oca. A parte la moglie di Lelio, nessuno della compagnia ha una pronuncia francese passabile. Il loro attuale Arlecchino sa soltanto interpretare la parte dello scemo. Se una commedia deve dunque aver successo al teatro, è necessario che il ruolo principale sia quello dello scemo. Ciò spiega perché le odierne commedie sono tutte dello stesso stampo, ed assomigliano a *Les amants ignorants*, *Arlequin poli par l'amour*, *Arlequin sauvage*, *Timon Misanthrope*, etc. Proprio per questo motivo non è possibile rappresentare con successo alcuna commedia dell'antico teatro italiano. I pantomimi della compagnia non possono assolutamente misurarsi con l'Arlecchino e lo Scaramuccia d'un tempo. L'odierno Arlecchino non è molto diverso da un Pulcinella delle compagnie girovaghe¹³.

Il durissimo giudizio di Holberg contro il povero Tommaso Visentini (cui farebbero da termini di riferimento illustri «l'Arlecchino e lo Scaramuccia» della prima Comédie Italienne — che il drammaturgo poteva conoscere soltanto per invecchiata fama) e l'accenno sprezzante nei confronti delle opere che Marivaux e Lisle de la Drevetière avevano apprestato per la compagnia di Riccoboni unifica in una sintesi di assoluto disvalore ogni forma di connubio parigino tra gli sparsi residui dell'Arte italiana — ormai assimilati a «pantomimi» — e le «regole» della commedia francese. Ne deriva, alla vita teatrale della metropoli europea, il sapore d'un arti-

¹³ L. HOLBERG, *Epistola autobiografica*.

ficioso e convenzionale 'gioco delle parti', che può svelare a pieno tutta la sua vacuità nell'esemplare «guerra aperta» tra teatri preoccupati solo di parlare e sparlare delle rispettive *teatralità*: «Una volta tornate a Parigi le due compagnie incominciarono ad insultarsi reciprocamente con termini odiosi e mordaci. I francesi schernirono gli italiani con una commedia intitolata *Impromptu de la Folie*, tutta fatta di gesti, ballate e sgambetti alla maniera dei parigini. Gli italiani che, si sa, sono sempre stati pronti a vendicarsi, contraccambiarono il torto con due commedie all'incirca dello stesso tono. La guerra durò quasi un mese intero»¹⁴.

Se è vero che — come afferma Taviani a proposito del quadro del Museo Carnevalet raffigurante la compagnia di Lelio —

L'atteggiamento del Riccoboni verso Arlecchino [...] è lo stesso che egli testimonierà in tutte le sue pagine sulla Commedia dell'Arte: affezione sentimentale e distonia intellettuale, tenerezza velata di vergogna. Il quadro lascia indovinare il tic di quegli occhi che percorrono lo spazio da destra a sinistra, come perennemente in cerca d'una via di uscita¹⁵,

è altrettanto vero che la vivissima e non solo tattica propensione al conformismo dell'attore italiano (più che una pretesa «tenerezza» verso le 'scempiaggini' arlecchinesche) impediscono alla «disistima intellettuale» e alla «vergogna» di trovare «una via d'uscita». Ma è, appunto, una via d'uscita — per quanto assolutamente astratta dal contesto parigino — quella che gli aveva offerto il «divertente» e «meraviglioso» (ma *compromettente*) scenario dello *Stagnajo politico*. Sì che il mancato incontro tra Holberg e Lelio è anche il segno dell'assoluta impossibilità d'incontro tra il 'teatro teatrale' ricamato ed estenuato dall'ultima stagione francese della Commedia dell'Arte e il teatro «morale» e «critico» che il drammaturgo danese si andava impegnando a proporre quale

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto... cit.*, p. 302.

unica prospettiva dominante la complessa organicità del testo-commedia.

In questa prospettiva, Holberg non poteva che escludere dal suo campo visuale ogni considerazione attenta e benevola delle tecniche attoriali dominanti la sfera dell'Arte ed essenzialmente innervate nella sua storia. Non poteva che divertirsi esteriormente (o provare esteriore fastidio) alle esibizioni romane di «giullari, mimi, commedianti e funamboli». Non poteva che registrare come segno di bizzarria la confusione pubblica e privata tra interprete e parte. Non poteva che giudicare portatore d'una immediata 'scemenza' il gioco scenico per cui Visentini eseguiva all'improvviso i lazzi richiesti al secondo servo «scemo». Egli, del resto, esigea dall'attore soprattutto la chiarezza e la proprietà linguistica funzionali e una buona trasmissione interpretativa del testo. E, se mai gli capitava di concedere spazio all'improvvisazione, lo faceva solo nell'ambito d'una controcena inessenziale d'occasione (come avviene, sul finire del *Funerale della commedia danese*, tra Montaigne e Hammer, ridotti a mere parti ridicole d'un frammenti di canovaccio:

Montaigne vestito da oste. Hammer da ebreo. Montaigne parla un francese che tende al guascone e Hammer alto tedesco. I loro discorsi vertono sulle difficoltà di riavere, ora che la commedia è morta, i denari che gli attori hanno avanzato da loro¹⁶.

La Commedia dell'Arte cui Holberg rende omaggio non è mai quella reale (fatta anche dei «Pulcinella delle compagnie girovaghe»), e, soprattutto, non è mai quella *attuale*. Se si parla dei suoi attori, si tesse la lode solo dell'Arlecchino e dello Scaramuccia «d'un tempo». Se si fa riferimento a commedie «buone», si evocano quelle «dell'antico teatro italiano». Se si individua qualcosa di positivo nel linguaggio dell'improvvisa, si celebra «la libertà di parola che avevamo tanto ammirato nell'antico Théâtre Italien». Il commediografo relega così la fondamentale dimensione attorica della tradizione italiana

¹⁶ L. HOLBERG, *Il funerale della commedia danese con l'orazione funebre pronunciata da Talia*.

nel limbo d'un mito perduto: scomparso lasciando dietro di sé povere tracce di lazzi incongrui a una riforma «morale» e «critica» delle scene. Né maggior interesse — per lui — possono rivestire o l'eterna *fabula* d'amore e d'intrigo che sorregge lo scheletro dei canovacci, o le tipologie necessariamente schematiche ed astratte (le maschere, insomma) incaricate di attraversare e di agitare quella *fabula*. Il suo teatro — e il *nuovo* teatro danese — deve agire nei loro confronti come opera (sin dalla *tabula* dei personaggi) il testo di *Jean de France* nei confronti del pre-testo riccoboniano dell'*Italien francisé*. Attuando, secondo la nitidissima analisi di Clausen¹⁷, un ricalco tanto puntiglioso quanto stravolgente delle presenze contemplate nell'originale: cancellando con un solo tratto di penna Pantalone, Lelio, il Dottore, Arlecchino, Scapino e Scaramuccia per inserire — nell'improna cava lasciata dai loro meramente archetipici calchi — una folla di «caratteri» specchianti parte della società danese.

Il gusto d'una teatralità aperta a problematiche immagini di «gente del popolo» e di «artigiani» (e non all'esibizionismo delle maschere italiane, o ai *clichés* asettici consentiti dalla politica dello spettacolo parigino), ispirando l'intera produzione di Holberg, deve necessariamente allontanarla dalle presenze sceniche dell'Arte e dai loro rapporti convenzionali. Non la separa del tutto, però, da alcune esperienze drammaturgiche ben illustrate nel vario catalogo dei canovacci. È significativo, allora, che Holberg, proprio dopo aver lanciato gli strali più impietosi contro l'attore e la maschera dell'Arlecchino ancora presente nell'impresa di Riccoboni, concluda il suo atto d'accusa con un inatteso riconoscimento: «Ma la grande risorsa di questo teatro consiste nelle parodie delle nuove tragedie francesi; molti italiani sono infatti eccezionali nell'imitare i gesti e le voci degli attori francesi. Un'idea veramente geniale; queste parodie mi divertono molto»¹⁸. Concluda, cioè, con la sottolineatura entusiasta di

¹⁷ J.S. CLAUSEN, *Holberg og Le Nouveau Théâtre Italien*, København 1970, pp. 32-34.

¹⁸ L. HOLBERG, *Epistola autobiografica*.

un'«idea» che — pur compiutamente viva nell'atto del virtuosismo attoriale — è anche e soprattutto intelligente ideazione d'una macchina drammaturgica atta a veicolare tanto una critica di certe convenzioni teatrali quanto (se si vuole) quelle finalità «moralì» e «critiche» cui deve ispirarsi la nuova scena danese.

E la cattivante efficacia e l'implicita libertà anticonvenzionale del gioco parodistico sono chiaro *exemplum* della lezione che Holberg ha inteso attingere — attraverso il *Théâtre Italien* e il *Nouveau Théâtre Italien* — ai soggetti della Commedia dell'Arte. Una lezione paradossale, poiché potrebbe essere definita come l'insegnamento drammaturgico espresso da un teatro per sua essenza costitutiva *privo* di drammaturgia (o, per essere più precisi, di quella forma drammatica *forte* di cui il testo letterario è simbolo e garanzia). Ma, comunque, una lezione: che l'autore danese individua e intende quale offerta di modelli d'un comportamento compositivo che sappia giocare con la citazione, la contaminazione e la parodia di strutture preesistenti ben note al pubblico. Senza nulla concedere ai contenuti di quelle strutture: anzi, costringendole a farsi veicolo d'una critica di contenuti desueti, e della proposta di nuovi «caratteri». È quanto avviene, in misura esemplarmente scoperta, nel mobilissimo intreccio fantastico di *Ulysses von Ithaca*. Ed è quanto avveniva — ma per gusto d'attore: immune da tensioni moralistiche e da impegni critici — nei molti soggetti secenteschi e settecenteschi parodianti *El Burlador de Sevilla* di Tirso da Molina¹⁹.

Se la Commedia dell'Arte con la quale entra in contatto Holberg è l'estrema diramazione francese del teatro all'improvviso, che Gherardi e Riccoboni hanno sintetizzato e trasformato a modo loro (e che il secondo ha cercato — sovente invano — di superare, dando rilievo più all'invenzione drammaturgica che non a stanchi stilemi attoriali: maschere,

¹⁹ Si vedano, su questo argomento: G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari 1966; R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte nel Seicento*, Firenze 1969, pp. 141-147.

lazzi, ecc.), il grande commediografo di Bergen, confrontandosi con la tradizione del *Théâtre Italien* e del *Nouveau Théâtre Italien*, dimostra scarso interesse o aperto disprezzo per gli aspetti convenzionali *esteriori* dell'Improvisa. Mentre sa cogliere con acuta attenzione i meccanismi compositivi (soprattutto quelli imperniati sulla massima libertà della contaminazione e sul libero gioco parodico intorno alla citazione) che il tramonto francese di questo genere di spettacolo formalizza ed esalta senza smentirli. A differenza di quanto avviene nella riforma goldoniana — dove la tensione verso un testo qualitativamente *nuovo* è costretta ad attraversare le trame dell'Arte per svuotarne dall'interno la chiusa meccanicità farsesca — il teatro riformato di Holberg può valersi *anche* degli ultimi canovacci 'francesi' come di modelli drammaturgici funzionali (ancorché non sublimi) al pari di quegli offertigli da Aristofane, Plauto e Molière. L'autore saprà trarne la lezione essenziale: lo schema d'una macchina di soluzioni compositive paradossali, i cui ingranaggi — opportunamente adattati — potranno accogliere (anziché maschere e frammenti farseschi fine a se stessi), i personaggi e le tematiche della tradizione e del nuovo pensiero 'illuminato' danese. Non senza attribuire alle loro componenti comiche un'intensità espressiva che, se non appartiene certo alla gamma 'demenziale' dell'Arlecchino settecentesco, svela comunque strane e sottili parentele con le antiche fonti della ridicolosità arlecchinesca. Come il sogno 'paradisiaco' del protagonista di *Jeppe della montagna*, affiorando in una situazione imitata dai molti canovacci ruotanti attorno al tema del servo 'creduto principe', svela una musica dove sembrano ancora vibrare e spegnersi le note evocate nella ruzantiana *Littera a Messier Marco Alvarotto*:

una musica, no di canti, o de suoni, ma di non so che di più contento, e di più armonia, qual non saprei dare ad intendere se non a chi dormisse come facevo io²⁰.

ROBERTO TESSARI

²⁰ RUZANTE, *Littera a Messier Marco Alvarotto*, in AA.VV., *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, vol. II, Milano 1959, p. 1062.

THE TINKER TURNED POLITICIAN
IN THE LIGHT OF RECENT THEORIES OF COMEDY

Examined in the light of recent theories of comedy Holberg's *The Tinker Turned Politician* reveals even greater ambiguities than most critics have been willing to see in it. It turns out to contain ambiguities at an even more profound level than has been hitherto allowed, and it surprises by disclosing undiscovered nuances in the protagonist, as I hope the following analysis will show. It is true that certain values are asserted at the close, but they are not — or not only — the values the rationalist author sets up in criticism of the ridiculed amateur politician tinker. The comic vision is more encompassing, trying to gain acceptance even for what is criticized. The audience is made to participate in this spirit of generous inclusiveness, as the play is so carefully structured to engage the spectator's sympathies. If anything, it is the norms set up in apparent triumph at the end that come closest to being rejected.

To bring this out in analysis I shall make use of some fairly elementary points from modern theory of comedy. I shall make a simple, but important, distinction between two kinds of laughter, and between two modes of comedy, and then establish certain correspondences between these kinds and modes. For the sake of brevity, these points will be stated baldly and without qualification.

The first kind of laughter is the familiar one so well described by Henri Bergson. It is critical, corrective, and reductive, the product of an elevated point of view. According to Bergson its proper object is a certain rigidity of the body, the spirit, and of character. This rigidity is comic,

and the common, social laughter directed at it, is the corrective¹.

The other kind of laughter is the product of an entirely different attitude. It is the sympathetic laughter with which we approach whatever is vital and life-affirming, everything that betokens gaiety and physical well-being. Tolerance and affability now mark the relationship between the laugher and his object. In Martin Grotjahn's Freudian analysis this kind of laughter — Freud's 'humorous attitude' — represents a triumph over reality, a 'victory of the seemingly invulnerable ego', conveying a sense of strength². This is the source of sympathetic laughter, issuing in a drive towards empathy and acceptance.

Following Edith Kern, and others³, I shall make use of a fundamental distinction between an elementary — Kern's 'absolute comic' — and a significative mode of comedy.

Elementary comedy embraces the physical, vital, and incorrigibly opportunistic man. It celebrates the all-too-human, irrepressible man, who in his self-assertion often enough approaches moral anarchy. It is the comedy of glut-tony and sex. It is violent and noisy, but it is comedy in the service of life.

Significative comedy is more ambitious, in that it puts greater stress on themes and ideas. It expounds a moral, the character-drawing tends to be more nuanced, and plot-construction commonly evinces greater concern for what is logically acceptable. Significative comedy is critical of individuals and institutions. Thus, it is more consequential; there is more at stake. It is the working of significative comedy that is described by Bergson, when he refers to laughter as a 'social gesture':

¹ HENRI BERGSON: *Laughter*, in Wylie Sypher (ed.): *Comedy*, New York 1956, p. 75.

² MARTIN GROTJAHN: *Beyond Laughter*, New York 1966, pp. 20-21.

³ Some works dealing with 'elementary comedy': EDITH KERN: *The Absolute Comic*, New York 1980; MIKHAIL BAKHTIN: *Rabelais and his World*, transl. Hélène Iswolsky, Cambridge, Mass., 1968; ANTHONY CAPUTI: *Buffo: The Genius of Vulgar Comedy*, Detroit 1978.

By the fear which it inspires, it restrains eccentricity, keeps constantly awake and in mutual contact certain activities of a secondary order which might retire into their shell and go to sleep, and in short softens down whatever the surface of the social body may retain of mechanical inelasticity⁴.

Significative comedy thus aims at higher things, but it cannot permit its ties to the elementary comic to be broken altogether without ceasing to be comedy. I will now venture the generalization, that elementary comedy, by and large, is met with sympathetic laughter, while significative comedy primarily calls forth antipathetic laughter of the Bergsonian kind. But since most individual works contain elements from both modes, significative comedy being unable to do entirely without the elementary mode, most comedies of any value elicit a global response compounded of sympathy as well as antipathy.

Holberg set out to write significative comedy in his *Political Tinker*. His ambition was to instruct *and* entertain. He worked an explicit moral into his play, to the extent of making the corrected tinker step forward to the ramp to read this moral against himself. Even so, it is hard to accept that this moral, the well-known lines about the rude mechanical being unable to sail the ship of state, conveys all of what is implied by the piece as a whole. The morals appears strangely schematic when read against the richness of the action as a whole. Not even the author's own words in support of the simple, moralistic interpretation in the memoirs⁵ suffice to eradicate the feeling that there is more to it than that. There may be a problem here, and the only solution appears to lie in an acceptance of an axiological ambiguity at the very heart of the play. To account for this, and to explicate the interpretative consequences of it, it seems necessary to acknowledge to the full the presence of the elementary comic within Holberg's significative comedy,

⁴ BERGSON, *Op. cit.*, p. 73.

⁵ Cf. A. KRAGELUND (ed.): *Ludvig Holbergs tre levnedsbreve I-III*, latin text with a translation into Danish, Copenhagen 1965, Vol. I, pp. 230-233.

and to endeavour to disentangle the sympathetic and the antipathetic strains within the composite global response elicited by the co-presence of the twin modes within the play.

The presence of what is derived from elementary comedy ought to be obvious enough, the difficulty lies in bringing out the significance of its presence for our total response. The elementary mode is betokened by the entire cast of characters, which is closely related to those of comedies of the simpler kind. The characters are also set within the context of their everyday existence in the elementary comic fashion, preoccupied as they are with their everyday trades, and with a good deal of attention awarded victuals and beer. Bodily concerns are not at all far off, as witness Geske's cure with liquor of any trouble with winds caused by overmuch drinking of coffee. The matter of the young lovers introduce a subsidiary, vital theme, while the aberrations of Herman are carried to the limits of moral anarchy by the exploitations of his unscrupulous and opportunistic trickster servant Henrich. It is all fairly decorous, but close enough to the simple, fundamental humanity to activate the sympathetic response appropriate to it.

But more important is the presence of the elementary comic in the portrait of Herman von Bremen himself. This is seen most clearly in the powerful, irascible but repressed side to his character, the aspect of him that reasserts itself so powerfully the moment the eventemperedness inculcated by political studies is put aside. The artificial, political eventemperedness is the most obvious sign of Bergsonian rigidification in Herman. And the struggle for supremacy between natural spontaneity and vitality and artificial eventemperedness, between irascibility and calculation, constitutes the central matter of the comedy, as it defines the character of the protagonist. And this struggle at the heart of the comedy is no other than the struggle for supremacy between the elementary comedy and its opposite, significative mode. The ongoing nip and tuck between them sets off an oscillation between opposite evaluative positions in the spectator's mind.

To explicate the consequences of this for the more detailed evaluation of the main character Elder Olson's dis-

inction between what is found 'ludicrous' and what is found 'ridiculous' may prove to be of use⁶. This distinction accounts for differences in the public's responses to the laughable, and it has all to do with the relationship between a person's insight and his actions when he becomes an object of laughter. According to Olson we react in different ways, depending on whether a person places himself in a laughable position intentionally, or finds himself in such a situation unwittingly.

Olson's analysis is supported by a famous example: The person — by tradition said to be Sancho Panza, although there is no such episode in *Don Quijote* — hanging on for dear life over a bottomless pit, which the morning light reveals to be a shallow ditch. Given the fact that 'Sancho' had no way of knowing better, there is nothing contemptible about the man and his behaviour, even though the situation as a whole causes laughter. We may even sympathize with him in his plight. This is Olson's ludicrous situation.

The ridiculous arises when a person places himself in a laughable situation deliberately, out of a misplaced confidence in his own knowledge and control. Now the laughter will be directed at a foolish person, affecting our evaluation of him to a considerable extent.

We now see that comic episodes may be arranged so as to elicit a sympathizing response — to what is found ludicrous — or a corrective, judgemental response — to what is ridiculous.

Elementary comedy is very largely concerned with the struggle for survival or gain among simple, but irrepressibly vital individuals victimized by people of power. They may be ludicrous, but they have our sympathy.

All this lends support to the thesis forwarded by George McFadden, that the predominant characteristic of comedy is its concern for the survival of the individual in the face of a continued threat of change or extinction. McFadden writes of a 'comic rhythm of substantiation and challenge' as being

⁶ ELDER OLSON: *The Theory of Comedy*, Bloomington, Ind., pp. 15-16.

basic to the structuration of comedy⁷. This fits well with the description of the ludicrous as being constitutive of elementary comedy, in that it shows us the fight for survival of vital but simple individuals in a manner that engages our good-will on their behalf. Herman has enough of vital force and self-assertiveness to win our sympathy in this way. But there is more to the matter than this. As we have seen, there is a split in him, between irascibility and control. Perhaps this split is most appropriately described in terms of Karlheinz Stierle's theory of a split between a natural subject and a 'metasubject' in most comic heroes of interest⁸. The metasubject corresponds to Bergson's rigidified, mechanized persona, which causes the ridiculous aberrations of thought and action. In the case of Herman the metasubject is formed by his political phantasies and his ambition to gain a place on the council, while the natural subject is the vital, irascible, barely repressed, amoral elementary comic person appearing behind the rigid mask. Thus the split between subject and metasubject corresponds to the struggle between the elementary and the significative comic. For a very long time the metasubject — and thus the significative mode — usurps the control over things. In the second act we learn from Herman himself that he is irascible by nature, but that he has achieved control over himself by political studies. But only just so, as we understand from his temptation to beat his wife in the *Collegium Politicum*. But when reinforced by his elevation to mayor, the metasubject is expanded into an all-covering, rigid mask.

My point is that the split between subject and metasubject is obvious to the spectator, in a manner sufficiently clear to make us feel that the artificial metasubject alone is found ridiculous in Olson's sense, and thus made the object of corrective laughter. The natural subject, on the other hand,

⁷ GEORGE McFADDEN: *Discovering the Comic*, Princeton, N.J., 1982, p. 4; p. 36.

⁸ KARLHEINZ STIERLE: «Komik der Handlung, der Sprachhandlung, der Komödie», in Wolfgang Preisendanz and Rainer Warning (eds.): *Das Komische (= Poetik und Hermeneutik VII)*, München 1976, pp. 240-243.

retains sufficient vitality to hold our affection. The resulting fluctuation between a sympathetic and an antipathetic response is reinforced by the plot, but in a manner that enhances the sympathetic tendency in the end.

The plot of the *Political Tinker* is structured in accordance with the double-action principle which Rainer Warning has discovered in many comedies⁹. The double plot includes an action caused by the ridiculous aberrations of the rigidified protagonist, and a serious and rational counteraction set in opposition to the ridiculous one. In our play the ridiculous action follows from Herman's political phantasies, while the serious, corrective counterplot is made up by the 'machine' set in motion against him by Abrahams and Sanderus. But the split in Herman causes complications. In the primary action he acts deliberately, entering wholeheartedly into his projects, thus making himself ridiculous and the object of corrective laughter. In the serious counteraction, on the other hand, he is made the victim of situations set up by others. He has to struggle to hold his own, and he becomes the object of the sneaking good-will extended to the victim, particularly when the various situations are set up within a strongly emphasized dramatic irony, as they are here.

The double level of insight presupposed by dramatic irony makes for a division between Herman and his dependents, and the conspirators and the public. Herman, and by implication the rest of his household, become the victims of irony. But the victimization by irony entails ambiguities of its own.

In one sense Herman is a deserving victim. There is no question but that he makes himself deserving of correction by dint of arrogance and rigidity of mind. At least twice he commits comic hybris: Once towards the end of the third act, when he sets himself up as a pattern for the rest of the household to follow, promising them that there will be found

⁹ RAINER WARNING: «Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie», in Preisendanz and Warning (eds.): *Op. cit.*, pp. 285-292.

nothing left of the old tinker in him, and, secondly and even more seriously, in the fifth act when the lawyers praise him not just for his virtues and experience, but even for his God-like intellect. To this Herman has no objections: 'I thank God for it.' This is the insolent, self-assured Herman, who deserves the correction he receives.

But the arrogance is derived from the metasubject alone, while the use of irony reveals how the metasubject acts at its most heedless when provoked by the calculations of persons with despicable designs upon Herman.

Here we approach the point which explains why Herman is not entirely reduced in our eyes. Herman has his share of the 'innocence' commonly ascribed to the victim of irony¹⁰. This innocence makes part of his natural subject, the unwittingly precipitant side of him that puts him into ludicrous situations. And all innocence has an implicit call on our sympathies, which feeling is reinforced when the relationship between calculating ironist and unwitting victim is marked, and we find the cold-hearted conspirators gloating over the misfortune of the hapless innocent. This causes a turning of the tables against the ironist, when it is disclosed that the victim retains something of what is vulnerable and humane. The risks of irony are great; the shift in sympathy away from the ironist occurs often enough in literature.

This effect is strengthened here by the presence in Herman of an even more profound kind of innocence, the sort found by Hans Robert Jauss to be characteristic of an important class of comic heroes¹¹. Jauss's prime example is Mr. Pickwick, who preserves a strange inviolability throughout his misfortunes. The suppleness and evenness of his mind enable him to surmount any catastrophe. His innocence is constituted by a combination of unaffectedness and goodwill, to Jauss the very type of Freud's inviolability of the ego

¹⁰ «The typical victim of an ironic situation or event is essentially an innocent». D.C. MUECKE: *The Compass of Irony*, London 1969, p. 30.

¹¹ HANS ROBERT JAUSS: «Über den Grund des Vergnügens am Komischen Helden», in Preisendanz and Warning (eds.): *Op. cit.*, pp. 103-132.

— 'die Unverletzlichkeit des Ichs'. This definition ties in well with McFadden's comic rhythm of substantiation and challenge, as with the 'intractability in nature', the 'almost saintly innocence' discovered by Anthony Caputi in numerous elementary comedies celebrating simple man's resistance to the levelling and uniforming coercion of civilization¹². Herman shares this innocent imperturbability to a high degree, only losing it during the short catastrophe, after which it is quickly recuperated. It affects us with a profound tolerance, even while the metasubject makes itself the object of ridicule.

It adds to this picture of Herman as an innocent comic hero, that we find no genuine will-power behind his actions, and that he remains, in the last analysis, innocent as to his own self-interest. These are both defining characteristics of the protagonists of elementary comedy.

Herman is repeatedly termed a man of action, particularly in the *Collegium Politicum*, where the other members argue while Herman decides. His decisions are, however, as senseless as the argumentation they are supposed to resolve. After his adjudications the party recurs to the recriminations of a minute before. This is a pure example of the worthless action of comedy, and it is characteristic of Herman's entire behaviour. The worthlessness consists in some disproportion between the subject, his actions and the objects he has set out to reach. The action is structured so as to set up a tension in the spectator's mind, which tension resolves in relief when it all comes to nothing¹³. With the terminology of Karlheinz Stierle¹⁴ Herman's actions may be denominated as misplaced throughout.

At least since the time of Hegel writers of comedy have stressed the protagonist's unawareness of his own true self-interest as yet another characteristic of the innocent comic hero. This goes for Herman as well. His egocentricity does

¹² CAPUTI: *Op. cit.*, pp. 130-133.

¹³ OLSON: *Op. cit.*, pp. 14-16.

¹⁴ STIERLE: *Op. cit.*, pp. 238-240.

not extend beyond his own limitations. The major hurt he causes to himself. Apart from some little discomfort to his wife — the only real harm caused to others by his ridiculous ambitions — his behaviour makes little happen. For this reason we may view him with tolerance and generosity, sentiments strengthened by the perception of him as an unsuspecting victim of cold-hearted ironists.

After this it ought to be possible to make some sense out of the paradoxical ending of the play. It should be noted that Herman recuperates with remarkable speed after his exposure. Any thought of suicide is evaporated, and as far as one can judge, he feels no shame at the self-insight forced upon him. Critics have spoken of his dignity and his existential anxiety, but now it is as if it is all gone, if it were ever there. All is suddenly put behind. Giving politics the devil, he emerges more fiery than ever, reasserting mastery by beating wife and servant, and uniting the young lovers without any ado. There is no doubt that what was rigid and mechanized has been reduced and driven away, but what remains is surprisingly lively. What happens is no corrective readjustment to the reigning social norms, as it would have to be in a comedy written to the Bergsonian design. Herman is not as much reinstated in his true, humble position in society, as he is reinstated as the hero of elementary comedy, which mode is given predominance in the final, lively scene of the play. Herman reappears as the very incarnation of the absolute comic: violent, anarchic, amoral, vital, and irrepresible. That is, just before he, in yet another changeover, steps forward to the footlights to recite the famous 'moral' about the craftsmen being able to read the sea map but unable to steer the ship of state.

What happens to Herman is an instance of comedy's way of finding something positive in what has been negated. This is what Rainer Warning has termed the 'Positivierung von Negativität'¹⁵. The negated is what has been found ridiculous and therefore has been corrected. In the *Political*

¹⁵ WARNING: *Op. cit.*, p. 325.

Tinker this affects everything deriving from the metasubject. But within the encompassing vision of comedy not much is to be rejected utterly. Not even the ridiculous delusions of Herman von Bremen are to be regarded as negative aberrations and only that. Such delusions are often enough products of something in its own way creative in the subject. At least they may be so regarded, when their limitations have been disclosed. We can now afford to see them as being in their own way derived from what is vital and spontaneous in the individual — the basic value in the world of comedy.

In this perspective the ungenerous correction has led to the exclusion, or repression, of something in its own way lively and attractive. And *as repressed* it leaves a sense of loss. This is the 'Positivierung von Negativität'. In token of this, Herman reappears at his most forceful precisely at the moment when he is reduced.

This also causes a final shift in our view of the apparently triumphant social norms, which by the 'Positivierung von Negativität' are measured against the vitality of what has been excluded, and are now seen as narrow, barren, and lacking in generosity. Holberg prepares for this change by making the ironists cold, dull, and without any of the vitality of their victims. By the logic of comedy what they stand for now appears self-negating, even though they are 'right' with regard to the political phantacist. But their victory is an insignificant one. Their authority may be necessary, but it is seen to be sterile. Comedy wants for something more inclusive, but is unable to provide a final answer. Ambiguity is kept up to the very end.

And yet, Herman is made to speak the narrow 'moral' against himself in his final monologue. This may mean that the author has felt himself compelled to reestablish some sort of control over the elementary comic forces that he had set loose, and the accepted convention afforded the most convenient way of doing just this. To-day's reader may be struck by the seeming artificiality of this solution. He may feel tempted to seek a different significance in the concluding lines. Perhaps he may choose to hear the voice of a reconstructed elementary comic hero, who now knows that he has

to fake in order to achieve his ends. *Qui nescit simulare, nescit regnare*, spoken by a now schooled, anarchic political schemer, Herman von Bremen!

Whatever the answer, or the reader's preference, the predominance of the elementary comic mode at the end is not to be disputed, and this predominance ensures that the final appeal of *The Tinker Turned Politician* is to the fundamental, vital humanity, as has been the way of comedy throughout the years.

ODD INGE LANGHOLM



THE DEVELOPMENT OF PUBLIC OPINION IN DENMARK

I'd better admit right from the start: I don't care much for Holberg. He just isn't my favorite classical writer. Too much narrow-minded horse sense. Too much one-dimensional rationalism.

I'm well aware that a lot of clever people during the last years have written reams delving into the soul of our dear departed and revealing an aura of delightful madness. Yet even I myself cannot remain unmoved by a well done performance of a Holberg comedy.

But we know the old man. We know that after the buffoonery and the masks, the madness and the laughter, he'll start moralizing: Keep to the golden mean!

«I generally take no more than four to five cups of coffee a day», he assures us. — I myself take 16 if I can get away with it. Good, strong coffee, prepared in any way: turkish coffee, espresso — even weak danish filter coffee. I love it.

Now, why did Holberg drink? I mean: why did he drink coffee? — Not primarily because he liked it or enjoyed it. No, for him was medicin, a cure. It had to be useful.

Holberg didn't smoke. «Smoking is no natural plasure; rooms are dirtied and clothing spoiled by it», he snaps. — Myself I smoke 20-30 cigarettes a day, against all sound lokig and the advice of all kinds of healt freaks.

Now what about women? — As we all know, Holberg was the great spokesman for the weaker sex — a defender of women to a radical extreme. He suggests time after time that they amuse themselves left and right. And that's just fine.

But for a *male* reader, Holberg isn't that arousing. — I myself... Anyway — the next lecturer will be talking about

Holberg and Eros, so I will stick to my own subject. Which isn't that funny either.

Travelling through Holberg's century one would perhaps start out laughing heartily at the buffoonery. But almost before the laughter dies down, the moralistic specter appears. The laughter is dead and gone, and Holberg — believe me — is an accessory to the deed! — A quarter of a century after Holberg's death the bourgeois as a social type has become fully developed. It is an individual haunted by a painful schism — pre-modernistic, you could say.

The development of public opinion is — according to Jürgen Habermas — fundamental to bourgeois society, or at least in the bourgeois' conception of the structure of his society. The creation of opinion is most easily observed in England, where it developed in the clubs and coffee houses and is closely associated with the moral philosophy in Addison and Steele's *Spectator*. — One thing is clear: the basic element in this whole process is *reasoning*.

Denmark is a little country that tends to lag behind its big brothers. Holberg's *The Political Tinker*, however, indicates that in this respect we were ahead of the field. The citizens of Copenhagen adamantly spoke their minds about political matters in the 1720's. Perhaps the reasoning that took place in the taverns of Copenhagen lacked the style and grandeur of those at Lloyd's Coffee House in London. Yet it was a kind of early opinion, or was it?

Unfortunately, judging by the moral of *The Political Tinker*, it is evident that Holberg had a negative attitude to this early form of opinion. The moral is obvious: the craftsmen serve the common good best by sticking to their work and steering clear of flighty — and unqualified — political reasoning.

The question of whether Holberg should be seen as reactionary or progressive was the subject of heated discussion «on the hill» in Denmark some years ago. At the risk of being taken seriously, I would contend that the discussion is not completely irrelevant here in the mid-eighties.

The manner in which we read the classics is indicative of who we are and what we are looking for at the moment

in question. When I want esthetic pleasure I find Holberg dead boring; if I seek ethical self-realization, I find Holberg's moralism worthless.

But if I'm looking for an understanding of myself in relation to history, if I want to grasp the continuity, then Holberg comes to life; it is then I find him useful and edifying, to take the words right out of his mouth.

Why then — I often ask myself — have I spent so many years in Holberg's century, of all periods in history? I think it's because I've always felt a need to contradict him. And so I will.

My father was a craftsman, I ought to tell you. And so was my grandfather as well. So it touches me deeply when Holberg in *The Political Tinker* strikes out so strongly against the craftsmen. I have tried to understand them — to see things from the point of view of the common man. And it appears paradoxical to me, that the common man who seeks enlightenment and information about what goes on in the world, should be ridiculed by one of the Age of Enlightenment's most enlightened men!

There are other contemporary descriptions of politicized craftsmen in addition to Holberg's. Only one of them — the memoirs of an old journeyman who sat in at the table in the tavern — is portrayed within. The other portrayals are characterized by the fact that they are written by spectators who are frightfully preoccupied with criticizing and ridiculing craftsmen, and pointing out to them, that they ought to be taking care of their own business — or that they, as the pietists stress, should concentrate on the inner struggle between good and evil; between God and the Devil.

All of these spectators have given a superficial, distorted picture of what craftsmen mostly had on their minds. And Holberg is, of course, the greatest scoundrel, because he became one of our greatest classical writers, who is read and studied to this very day — and he makes us believe that political tinkering was worth the comedy. And upon my word, it wasn't.

It was a very minor problem in relation to the conflict between craftsmen and the authorities, who took no notice

of the craftsmen's political discussions. They were not afraid that they would rebel and try to take over political power.

No, what the authorities were displeased with was the power that resided in the guilds. Time after time the authorities attempted to curb the influence of the guilds.

The tasks of the guilds was to manage their members' monopoly for their particular trade, to limit the circle of established masters, and protect them from deflationary competition from the self-appointed craftsmen, who were not members of the guild, and who could threaten the livelihood of the real craftsmen.

But aside from this, the guilds functioned as regulating agencies between the members, as a form of social insurance, and as a place for social and cultural gathering. Therefore, if you want an indication of what went on in the mind of a craftsman, you should go to guild hall, rather than the tavern.

The internal basis of the guilds was the requirement of a long training period, followed by a ritual initiation into the brotherhood of journeymen. «Zünften» is the common German word for the ceremonial tradition connected with becoming and being an «honest» — or «zünftig» — journeyman and master. In order for a newly elected apprentice to obtain work with a master craftsman, he had to take a journey — often a long one through Europe — thus entering an international alliance within his trade.

As far as any political activity on the part of the craftsmen is concerned, it was mainly centered on maintaining the «zünftige» traditions. It was a struggle for dignity, a struggle to guarantee the trade skills and knowledge, to maintain the craft as an honest trade. The term «and honest craftsman» was at the time synonymous with a «zünft-like», i. e. card carrying guild member.

Holberg was naturally well aware of these conditions, which were crucial for the craftsmen, and he commented on them on numerous occasions in his essays. But in *The Political Tinker* it has no significance, even though he characterized Antonius as an *honest* workman. He would have invoked the wrath of all the craftsmen of the town, if he had ventured

to make fun of the guilds. Holberg was a practical man.

But the consequence was, that no matter how much the craftsmen in the audience in Lille Grønnegade might have laughed at seeing their fellows made fun of on stage, they probably would not have recognized themselves as the brunt of the joke.

Another topic of sociological interest in *The Political Tinker* is newspaper-reading. In the *Collegium Politicum* it is Richard the Brushmaker who reads the newspapers aloud. — This results in a lot of funny discussions. That the craftsmen gained so little edification by reading newspapers was not entirely their own fault, however. Holberg makes no attempt to hide the fact, that he detests newspapers, just as there is ample evidence of contempt toward the press from other sources.

Newspapers certainly didn't look like much in those days. Small format, sloppy typesetting and illegible print. The contents centered mainly around war and accidents of all kinds. Robberies, murders and mysterious happenings. — And every now and then reliable information about political conditions from the world at large. As far as the contents are concerned, the newspapers of Holberg's day resemble the boulevard press today — almost devoid of reason!

As to how the papers were read, and by whom, a contemporary source claims, that it was typical of the unlearned classes to use newspapers merely to satisfy their curiosity, or to sigh out loud over a sad murder story.

As far as the learned classes — including Holberg — are concerned it was typical of them to shake their heads in dismay.

But the newspaper-readers of the future were neither craftsmen nor officials. They were merchants. They were critically dependent for their financial calculations on the information that newspapers published on matters of international politics, trade routes blockades, news about important commercial centers, and so forth. It is characteristic, then, that newspaper reporting — from its early days in the seventeenth century — follows very closely the trade routes up through Europe.

Here we see again that Holberg misses the mark, goes off on a tangent, so that a few centuries later, when we study his works, we get a completely distorted picture of what — from a sociological point of view — was relevant in his time.

Allow me to quote Shakespeare: «The purpose of playing is to hold the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure».

Is Holberg's play *The Political Tinker* a reliable mirror of the realities of his time? — The above mentioned arguments indicate that it isn't.

However — whether or not Holberg, in the role of spectator, has misread or ignored the facts is neither here nor there. His interests were psychological, concerning the presentation of characters; and not political. It is therefore naive to assume, that one can — or even should — infer any political truths from his plays.

Yet the play is not merely a political distortion. The comedy reflects the reality — if not in detail, then at least in general — by portraying the attitude of the officials toward the craftsmen. The play is completely in tune with government policy under absolutism, the intent of which was to assault the guild movement.

The reason usual given for these encroachments was, that the craftsmen wasted their time on unprofitable and ridiculous guild customs, instead of doing their work. In Holberg's play they waste their time on politics and newspaper reading. It's all the same. The viewpoint was, that the craftsmen should exclusively concentrate on their work and subjugate themselves, not to their own self-constituted zünftige rules, but to those of the state.

In this matter however, neither the state nor Holberg were reactionary. The viewpoint was determined by a mercantile policy, which, in order to improve the balance of trade, attempted to increase and improve production, as well as to expand productive capacity.

In fact it was the craftsmen who, in their struggle to maintain a partially feudal organization of production, were reactionary — seen in a larger historical perspective.

And so, with all due respect for my ancestors, I shall lay aside Shakespeare and Karl Marx and get down to brass tacks.

It makes little difference, then, whether it was a craftsman, a peasant or an aristocrat that did the political reasoning. It is the reason itself that is of interest here. That craftsmen were the object of ridicule is due to the subject of their reasoning, not to the fact that they reasoned.

When Holberg looked back upon his career as a writer, he prided himself on having taught the common man — through his plays — to speculate on virtue and vice.

And thus Holberg laid the foundation of public opinion in Denmark. He represents the first phase in this development: reasoning starts in an apolitical, ordinary form, concerning virtue and vice in general. — Critical self-evaluation — know thyself! — is a pre-condition for discussion as a form of culture — a form of culture that broke decidedly with one-way feudal forms of communication, as represented by the proclamations of the church, and the orders of the king.

In that sense Holberg contributed to the death — in the long run — of the absolutism, that he was such an energetic proponent of. The development that Holberg established in Denmark, led to the bourgeois democracy in the next century. The ideological nucleus of this form of government — which we still have to this day — is precisely: *reason!* The strongest argument should win out in the free exchange of opinion between free citizens. Power should reside in the strongest argument, not in the argument of the strongest.

An important link between Holberg and the constitution of 1849 is the second half of the eighteenth century, when the development of public opinion begins to accelerate, and when related concepts — the world opinion, for example — gain currency.

This is particularly observable in the torrent of magazines that followed in the wake of «Der Deenisher Spectator»; that characteristic, yet somewhat misleading title of the Dutch translation of Holberg's «Moral Thoughts».

The demarcation between reasoning about virtue and

vice on the one hand, and political reason on the other, can be tentatively ascribed to the middle of the eighteenth century. This division in the content of reason is by no means absolute, but political reason first becomes obvious in connection with the development of the theory of opinion-governed absolutism. The core of this theory is the idea that the legality of absolutism lies in the exercise of power in agreement with and advised by an opinion that is more or less clearly expressed.

The theoretical elaboration of this concept, as well as its effect in practice — through societies and clubs, pamphlets and magazines — was advanced by men who held public office in the absolutist administration. In the beginning many of the proponents were professors of political science at Sorø Academy, which was refounded in 1747 for the explicit purpose of educating qualified government officials. Admission to the academy was limited to the nobility, a regulation which was completely incongruent with other social developments of the period, and which Holberg tried in vain to change, when he left his fortune to the academy in his will. This same regulation probably contributed to the fact that the academy never exerted much of an influence. The faculty, on the other hand, would play a leading role in the public debate. Their theories were mainly influenced by Montesquieu, and were anything but rebellious.

After a few turbulent decades, the great reforms of the 1780's were implemented, and a new generation of philosophers was ready to follow in their fathers' footsteps. They all taught at the University of Copenhagen, which was now once again the center of scientific learning in Denmark. The new minds were sharper and more critical of the government than their predecessors.

In spite of this, opinion in Denmark in the eighteenth century reached an almost apologetic nature, regarding absolutism. This reflects the fact that government administration under absolutism — at times, at least — actually improved the conditions necessary for the development of a capitalistic society. Opinion was not in antagonistic opposition with the state. This must be seen in light of the fact,

that the creators of opinion in Denmark, as previously mentioned, were learned, bourgeois officials, and not primarily members of a capitalistic bourgeoisie.

How the rest of this class perceived the spirit of their age is difficult to ascertain, but we do have the testimony of the man who happened to inherit Holberg's status as Denmark's most beloved poet. He too was Norwegian, and his name was Christian Braunmann Tullin (1728-65).

Tullin wrote occasional poetry for the distinguished citizens of Christiania, in Norway. His only well-known poem — written and recited at a wedding in 1758 is «A Day in May». The poem is an homage to bourgeois ideals, such as liberty and equality — especially between the sexes.

He applauds — as freely as Holberg — the rights and worth of women, as well as their equality with men in all circumstances. He bemoans — almost to the point of nausea — all the wretchedness caused by civilization, particularly the way that money turns everything upside-down. This is a precise criticism of civilization and of money — which is also found, almost word-for-word in Karl Marx, a little less than a hundred years later. Civilization, Tullin claims, results in virtue being weighed against ducats, in poverty being the greatest vice, in wealth making a fool wise, and so on. The cause of alienation lies in the power of money.

And here the poet flees with his muse from civilization, from his social sphere out to the country and in to the intimate sphere, to a society wedding in beautiful rural surroundings. For here reigns humanity, love, freedom and sincerity.

But although Tullin might have been a success as a poet in the homes of the bourgeoisie, it was in the realm of business that he made his fortune. He had a nail factory in Christiania. And when he views the world from his social sphere, from the factory, in the role of a bourgeois, the world seems completely different. Women must know their place as an object of decoration who should not come running to him with petty problems, or caresses either, for that matter, when her husband is occupied with business affairs. And money — precisely because it turns everything upside-down

and perverts the individual — is the most splendid of all. Money is the root of all that talk about freedom! — And the poor man! — is not to be considered a citizen. Tullin seriously quotes the Italian proverb: «Chi non ha, non è».

Two volumes of essays from Tullin's pen were published post-humously — quick, clear reasoning, laid on a shelf in the merchant's desk. All his essays were written with his social sphere as their point of view. They show how reason very early becomes the basis — not just for the creation of opinion — but also for financial calculation, and the way of bourgeois thinking in general.

It was Holberg who introduced reasoning to Denmark — in the form we're concerned with here, at any rate.

There is a connection — not a direct one, but a connection of sorts, between Holberg and bourgeois democracy.

And there is a connection between Holberg and bourgeois ideology in general, insofar as the source of this ideology is reason. The step from common sense to calculation, can be found in Tullin's works.

Tullin's greatest achievement — seen from our day — is that he demonstrates the impossibility of being both human and merchant at the same time. He also shows that — at the birth of capitalism — it is possible to change roles: between bourgeois and human being.

The next in the line of great Danish poets is Johannes Ewald. He is not on the program for today, so I will just note that he — more than anyone else — infers how painful it is to live in such a sick age. The division between Tullin's spheres resulted in a divided mind, which has oppressed us ever since.

«When I was sick» is the title of one of Ewald's poems from 1771. And Ewald's days, Thomas Bredsdorff once wrote, were the days when man became ill.

As the source of our illness is calculation, and the source of calculation is reasoning, the connection between the age of rationalism and the miserable present, is obvious.

Holberg as the intellectual source of reason and self-evaluation? — Sure he was! — And in addition: the source of calculation, speculation and ultimately egoism and the

exploitation of other people? — Perhaps he is — if you read him maliciously and study the consequences. When read in this way he is beyond question a classic — for me anyway!

In the words of one of my favorite Italian writers: «My classic writer is the one I cannot be indifferent to — the one who helps me to define myself in relation to him, even if it takes place through quarreling». This quotation stems from an essay by Italo Calvino, found after his death.

Through quarreling and contradiction Holberg and I, his reader, have cleared things up, and I'm now ready to laugh at the buffoonery.

IVAN Ž. SØRENSEN

Hvis jeg læser om den danske komedie, som Holberg personligt havde været til stede i den, så tænker jeg altid på en ny komisk person i Jorhængslev af Jean de France en Magdalene Romer, som insisterer på at behandle sig til sine landsmænd på et ubegribeligt, macheronisk sprog for at beskrive de herligheder man kan opleve i udlandet. Oven i købet med den umoraliske hensigt at gøre det hjemlige mindre end det er. Det er hensigten at sætte en astronomisk klokke omvendt for observantens øje og gøre vor observationsgenstand lillebitte i et langt historisk perspektiv. Den klassiske europæiske komedietradition fra Plautus og fremefter. Spænd sikkerhedsbælterne, vi skal ud på en videnskabelig rutsjetur.

Alle der beskæftiger sig med Holbergs forhold til komedie-kilder tager udgangspunkt i de latinske levnedsbrevs beskrivelse af mædel i Roma 1716 med de støjende komedianter, som spillede den samme improviserede komedie hver dag og nat en hel sæson igennem. Det vil jeg også gøre, og jeg vil bruge det til at understrege den selvfølelse, hvorned Holberg bevæger sig i en europæisk tradition som også er hans egen. Uden glemme at sige at Holberg, som truppens eneste komedie er en variant af Le maitre de maitre, et af Molières mindre væsentlige stykker. Med andre ord, han sætter den automatisk ind i en europæisk sammenhæng — som omfattede både skrevne og improviserede stykker — og som han viser umiddelbart kendskab til. Selv om Holberg ikke har omtalt så forskellige grunde af andre forfatteres komedier, er det evident at han kendte dem. På sine rejser

UNGE ELSKENDE,
NÆRIGE OG SKINSYGE GAMLE FÆDRE
Holberg i den klassiske europæiske komedietradition.

Hvis vor lattermilde, men skeptiske ven Ludvig Holberg personligt havde været til stede i denne sal, havde han fundet stof til en ny komisk person i forlængelse af Jean de France: en Magdalona Romana, som insisterer på at henvende sig til sine landsmænd på et ubegribeligt maccheronisk sprog for at beskrive de herligheder man kan opleve i udlandet. Oven i købet med den umoralske hensigt at gøre det hjemlige mindre end det er. Det er hensigten at sætte en astronomisk kikkert omvendt for observantens øje og gøre vor observationsgenstand lillebitte i et langt historisk perspektiv: den klassiske europæiske komedietradition fra Plautus og fremefter. Spænd sikkerhedsbælterne, vi skal ud på en ordentlig rutsjetur.

Alle der beskæftiger sig med Holbergs forhold til komediekilder tager udgangspunkt i de latinske levnedsbrevs beskrivelse af mødet i Roma 1716 med de støjende komedianter, som spillede den samme improviserede komedie hver dag og nat en hel sæson igennem. Det vil jeg også gøre, og jeg vil bruge det til at understrege den selvfølgelighed, hvormed Holberg bevæger sig i en europæisk tradition som også er hans egen. Uden gnist af tvivl registrerer han, at truppens eneste komedie er en variant af *Le médecin malgré lui*, et af Molières mindre væsentlige stykker. Med andre ord, han sætter den automatisk ind i en europæisk sammenhæng — som omfattede både skrevne og improviserede stykker — og som han viser umiddelbart kendskab til. Selv om Holberg ikke har omtalt så forfærdelig mange af andre forfatters komedier, er det evident at han kendte mange. På sine rejser

har han lejlighed til at se dem og ikke mindst til at læse dem. De var udgivne, og de fandtes på de biblioteker, hvor han tilbragte år af sin ungdom. (At han var en skarp iagttagere af livet, indebar jo ingeniunde, at han holdt sig fra høgerne). Man mærker at Levnedsbrevens forfatter, altså Holberg anno 1728, kan komedieskriverens kunst og vurderer de andre fra et professionelt synspunkt, og det fremgår også, at den unge rejsende er velforberedt i materien. Holberg er medejer af et stort europæisk fællesgods; som komedieforfatter er han del af en lang tradition, og han ved det selv.

Det er velkendt, at episoden i det romerske locanda er udgangspunkt for en hel komedie «Hexerie eller blind allarm», hvor Holberg desuden direkte referer til «Le médecin malgré lui» («at det ikke skal gaae mig som det gik Bonden i Comoedien, der blev døtor mod sin Villie», III akt, 5. sc.) og tilmed citerer en hel scene (III akt, 1. sc. af «Le médecin malgré lui»). Lån eller mere eller mindre ironiske citater fra andre komedier er hyppige hos Holberg; men det der interesserer mig specielt i denne sammenhæng er ikke forholdet mellem enkeltværker, men Holbergs forhold til hele traditionen — eventuelt konkretiseret i relation til enkelte af dens dele. Min arbejdsmetode består i at sammenholde enkelte komedier fra et langt historisk forløb med et slags grundskema for en «klassisk» komedie, og så se forskydningerne i tid og sted under genrens udvikling fra Plautus og Terents, over den italienske komedie i 15- og 1600-tallet, til Molière og Holberg. (Den kunne også give mulighed for at sammenligne Holberg og Goldoni uden om den trælse diskussion af mulige påvirkninger; men det bliver der næppe tid til). Der bliver i det hele taget næppe mulighed for andet end at antyde visse skematiske principper og enkelte hovedspørgsmål: Hvad er Holbergs særlige farver og mønstre i denne brogede tegning? Hvor er han placeret i den historiske sammenhæng? Hvilke af de mange muligheder, som traditionen tilbyder, benytter han sig af, og hvilke lader han blive liggende? Hvad tilføjer han? Og endelig; det væsentligste af alle spørgsmål: er der noget hos Holberg, som *ikke* lader sig bringe ind i denne sammenhæng? Meget upædagogisk skal jeg foregribe svaret, og reverenter talt fordi jeg ellers er

bange for aldrig at nå frem til det: Ja, det er der. Det absolutte hovedværk inden for Holbergs teater *Jeppe paa Bierget* lader sig overhovedet ikke indfange efter de retningslinier, som er angivet her; kan ikke beskrives på disse præmisser. Som flink studiosa burde jeg være bedrøvet over et så beklageligt faktum; men det er jeg ikke, for det er tegn på «Jeppe»'s overordentlige originalitet. I «Jeppe» har vi danske (og eventuelt norske) en komedie, som de andre ikke har. Hvis vi skal eksportere vore varer, skal vi ikke sende kul til Newcastle, og vi skal frem for alt ikke sende traditionelle klassiske komedier til Italien, hvor de har i hobevis af dem fra alle tiders og temperamenters hånd. Lad os prøve at eksportere «Jeppe», som blandt meget andet rummer en rolle, der er som skabt til verdens betydeligste nulevende skuespiller, *Dario Fo*. (Jeg har tilmed hørt, at han skulle være interesseret).

Dette, som skulle være den praktiske konklusion å mit indlæg, angå en komedie, der altså ikke hører hjemme i sammenhængen. Jeg vil nødtigt kunne beskyldes for at have overset «Jeppe». Han er hermed anbefalet til vore værter bevågenhed...

Komediens program er permanent: *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* for at udtrykke det med Ciceros ord, oversat fra Aristoteles. Det samme bliver siden genformuleret af komedieskrivere fra Terents til Holberg. Men netop dette program indebærer en nødvendig historisk udvikling, fordi billedet skal spejle en verden i kontinuerlig forandring for et publikum, som også forvandles. (Blandt andet sker der forskydninger i dets sociale sammensætning)...

Hvilke personer, typer, sociale kategorier, køn indtager til skiftende tider de mere eller mindre faste pladser i det uforanderlige forløb: ung, forelsket (mands?) person forenes med sin af hjertet (eller andre organer) udvalgte, på trods af diverse former for modstand? Hvilke og hvormange personer handler, og på hvis vegne?

Hvilke faktorer bestemmer handlingens udfald? Hvordan er sproget brugt? Hvor befinder den enkelte komedie sig, ikke bare i det historiske forløb, men også i spændings-

feltet mellem virkelighedsgengivelse og fantasiudfoldelse? Mellem verden udenfor og det mere eller mindre stiliserede billede på teatret?

Udviklingen viser et stadigt spil mellem konstanter og variable. Blandt KONSTANTERNE finder vi *de aristoteliske regler*, tidens, stedets og handlingens enhed, som angår tragedien, men som i perioder med klassicerende smag også føltes aktuelle af komedieforfattere. Holberg satte pris på at kunne respektere dem.

Også *de rollehavende* er faste (men deres antal og de enkelte personers betydning og grad af synlighed kan variere fra komedie til komedie). To *gamle mænd*, fædre, indbyrdes naboer eller venner, velhavende (Pantalone og il Dottore i «Commedia dell'arte» på det tidspunkt hvor traditionen er udkrystalliseret i et skema så fast, at der kan improviseres over det)

To *unge mænd*, forelskede eller bare liderlige, venner? tvillinger?, fædrenes sønner.

To *unge*, forelskede *kvinder*, slavinder eller døtre, søstre?

To slaver, *tjenere* eller parasitter (zanni i Commedia dell'arte)

En *tjenestepige* (soubretten)

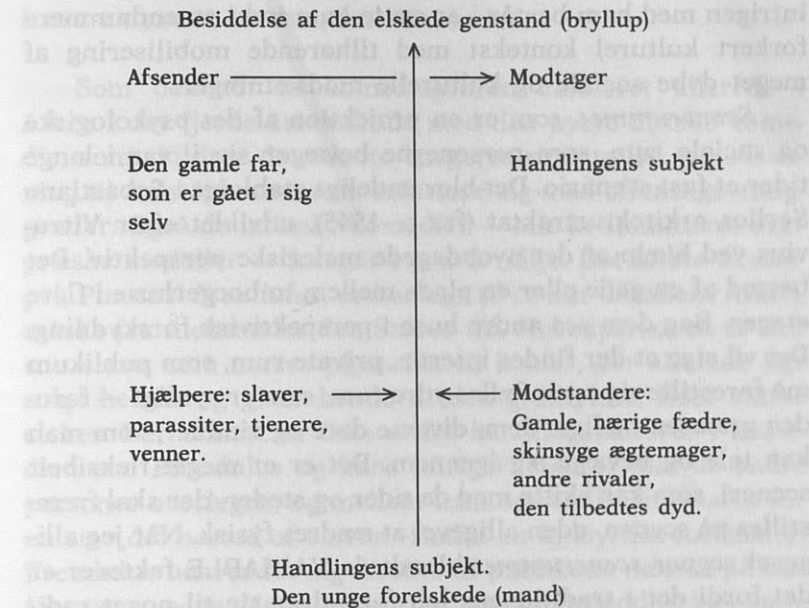
En kurtisane (eller rufferske eller gammel tjenestepige, som også udøver de andre professioner).

En soldat (Il Capitano i commedia dell'arte).

En pedant.

(De ældre kvinder, hustruerne til fædrene og de elskendes mødre, dukker først op fra renæssancen. De andre rollehavende findes i hel traditionen i forskellige varianter, men ikke alle i hver komedie)

Handlingens kerne er et projekt som er velkendt både i livet og på scenen. I de næstsidste års danske forskning er det i regelen beskrevet således:



En komedie kan indeholde flere sådanne projekter, som meget ofte er fordoblet. Fra 1500-tallet og fremefter kan subjektet tilmed være en kvinde (mens kvinderne i den græske og romerske komedie meget ofte slet ikke viser sig). Som bekendt interesserede mennesket Ludvig Holberg sig tilsyneladende meget lidt for den slags projekter. Heller ikke for komedieforfatteren er de særlig centrale. De er teaterkonventioner, som han godt kunne tænke sig at undvære — og i «Jeppe paa Bierget» er det lykkedes. Hvor de bærer handlingen, er det i regelen kun dennes skelet; livet i den skyldes andre elementer. De dybeste bevæggrunde for konflikter i Holbergs teater er *kulturelle modsætninger*: kontrasterende livsholdninger, vaner, skikke og manerer; problemer omkring dannelsesprocessen: assimilation af påvirkninger udefra versus loyalitet mod udgangspunktet, som i den temmelig letbenede «Jean de France» og i den dybt originale komedie over samme sujet «Erasmus Montanus». Også «Jeppe» kan betragtes som et — endda temmelig alvorligt-drama om kulturelle modsætninger: Jeppe, som er en «vittig» mand, er i udgangspunktet socialt fejlplaceret, og hele

intrigen med ham består i at sætte ham ind i en endnu mere forkeret kulturel kontekst med tilhørende mobilisering af meget dybe sociale og kulturelle modsætninger.

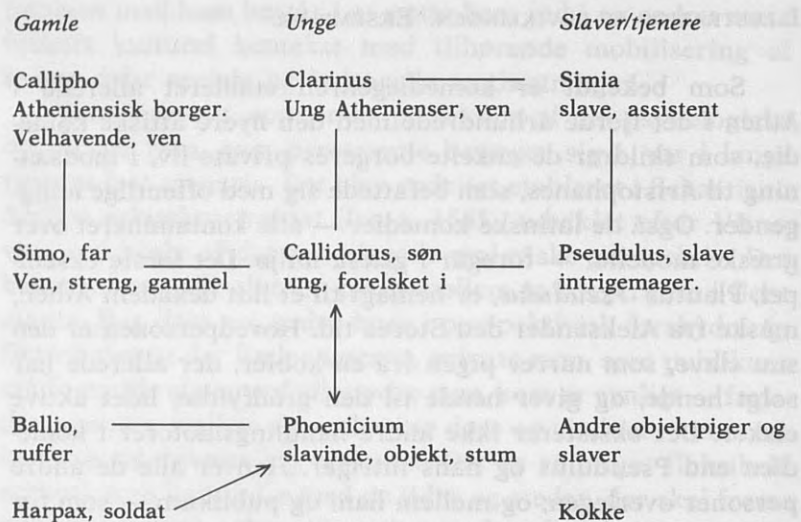
Scenerummet, som er en projektion af det psykologiske og sociale rum, som personerne bevæger sig i, var i lange tider et fast scenario. Det blev endeligt etableret i Sebastiano Serlios arkitekturtraktat (fra o. 1545), udviklet efter Vitruvius ved hjælp af det nyopdagede maleriske perspektiv. Det bestod af en gade eller en plads mellem to borgerhuse i flere etager. Bag dem ses andre huse i perspektivisk forskydning. Det vil sige at der findes interne, private rum, som publikum må forestille sig og et fælles ydre rum, som er synligt — foruden grænsen mellem dem, diverse døre og vinduer, som man kan tale og bevæge sig igennem. Det er et meget fleksibelt sceneri, som kan skifte med de tider og steder, der skal fremstilles på scenen, uden alligevel at ændres fysisk. Når jeg alligevel regner *scenerummet* blandt de VARIABLE faktorer er det fordi det i traditionens løb forandrer sig til noget radikalt anderledes. Interiørerne får stadig større betydning indtil vi ender med at se ind i det berømte Diderotske værelse, hvor den fjerde væg mangler. Det er for eksempel sket i Goldonis «I rusteghi». Forskydningen har også at gøre med at vi følger traditionen nordpå; men udviklingen er ikke udelukkende geografisk bestemt.

Andre variabler finder vi i alle de enkeltelementer, som traditionens arv består af. Det er et rustkammer af motiver, karakteristiske scener, forklædninger, genkendelser etc. etc. som de enkelte komedieskrivere kan tage af også uden direkte at kontaminere de andres tekster. Alle de komedier man har set eller læst før kan bruges omtrent på samme måde som den improviserede «commedia dell'arte»'s komedianter disponerede over lister med lazzi, Brighella-vitser, Kaptajns-tirader og blomstrende barokke dialoger mellem elskende 10 generationer efter Petrarca.

ILLUSTRATION AF UDVIKLINGEN. EKSEMPLER.

Som bekendt er komediegenren etableret allerede i Athen i det fjerde århundrede med den nyere attiske komedie, som skildrer de enkelte borgeres private liv, i modsætning til Aristophanes, som befattede sig med offentlige anliggender. Også de latinske komedier — alle kontamineret over græske modeller — foregår i græsk miljø. Det første eksempel, Plautus' *Pseudulus*, er henlagt til et lidt dekadent Athen, måske fra Aleksander den Stores tid. Hovedpersonen er den snu slave, som narrer pigen fra en kobler, der allerede har solgt hende, og giver hende til den grådfulde, lidet aktive elsker. Der eksisterer ikke andre handlingsmotorer i komedien end *Pseudulus* og hans intriger. Han er alle de andre personer overlegen; og mellem ham og publikum — som for en stor del bestod af slaver — findes en indbyrdes forståelse. *Pseudulus* henvender sig direkte til publikum, næsten på forfatterens vegne. Hans selvportræt (med platfødder) kan være forfatterens selvportræt. Der er et betydeligt metateatralsk element i Plautus' teater, ligesom i hele traditionen, særlig i de århundreder, som domineres af *commedia dell'arte*. (Et af *Pseudulus*' sproglige påfund er optegnet i dette århundrede som typisk Arlecchino-motto). I en anden komedie *Miles gloriosus* optræder den intrigante slave som en teaterinstruktør, som iscenesætter en komedie, intrigen.

Mændene i «*Pseudulus*» er grupperet parvis. Den gamle strenge far har en lidt mere tolerant ven. Elskerens Callidorus har en ven Charinus. Denne sidste har en slave, som er hjælper og konkurrent til *Pseudulus*. På modstandersiden er rufferen Ballio, en grusom og grådig slavepisker, og Harpax, soldaten, som skal hente pigen til officeren, der har købt hende parallellt. Centrum i handlingen, pigen Phoenicium, er i enhver henseende et objekt: slavinde, både købt og solgt. Hun viser sig på scenen, men er en stum person, som de andre agerer med. (De andre piger i bordellet er kun rekvisitter). Et par andre standstyper: kokkene er med til at skildre miljøet, men deltager ikke i intrigen (som de kan gøre i andre latinske komedier).



Scenen er mellem Ballios og Simos huse.

Samme enkle personschema har vi i Terents' *Andria*; men her er slægtsbåndene mellem personerne tættere og af større betydning for handlingen, som består af forskellige loyalitetskriser, altså af psykologiske bevægelser mellem personerne. Der er hele tre intrigerende slaver i indbyrdes konflikt, med Davus som centrum; men intrigerne er uden betydning for handlingens slutresultat. Begge de to unge mænd er forelskede, og der optræder to unge kvinder i «plottet», selv om ingen af dem viser sig på scenen. «Hovedsubjektets» elskede Glycerium har til opgave at føde hans barn bag scenen, og hun er forsynet med både en selvstændig slavinde og en jordemoder, der optræder. Løsningen på problemer og konflikter skyldes den klassiske «familie-genkendelse». Det viser sig at Glycerium ikke er hetære, men en pæn borgerpige, datter af den ældre, velhavende tolerante ven (hr. Chremes, hos Holberg: hr. Leonard) til den gamle sure, nærige Simo (andetsteds kaldet Jeroniums), som er hovedsubjektets far.

Af sådanne typiske billeder af borgernes privatliv i et Athen, som skal forestille Rom for et indforstået publikum,

som nyder at se kvikke slaver herse for og med de unge fløse til skade for de nærige gamle herrer, skabes den italienske renæssancekomedie, idet personer, konflikter og miljø omplantes til nye tider og steder. For renæssancens italienerne, som siden for Molière, Holberg og Goldoni, var der tale om at gennemføre en vellykket lokalisering og aktualisering af de gamle numre og det evigt aktuelle handlingsforløb.

Det betydeligste bidrag til aktualiseringen er den kombination af det klassiske stof med «moderne» italiensk tradition fra Boccaccios noveller, som formidles i Machiavellis *La Mandragola* (Alruneroden). Den manifesteres helt klart i scenebilledet: mellem de to borgerhuse, ægtemandens og tilbederens, indskydes en tredje lokalitet, Kirken, som er målet for den aktuelle og ganske dræbende satire. På samme måde fortættes stoffet, og personerne får flere funktioner: den naragtige gamling bliver samtidig ægtemand og vordende hanrej. Den unge uskyldige Lucrezia, som er genstand for subjektets traditionelle projekt er på én gang hustru (til den gamle messer Nicia), jomfrueligt uskyldig (dvs. både menneskeligt hæderlig og seksuelt uforløst), datter (af sin mor Sostrata, som er særdeles aktiv i intrigen) og vordende mor til det barn, som er det officielle mål for intrigen. Samtidig er hun en kvinde, som i hvert fald *bliver* voksen og kommer til at handle på egne vegne, da hun først modstræbende er gået med til intrigen og har oplevet dens resultater. Den unge tilbeder Callimaco bliver hjulpet af de traditionelle figurer: den trofaste tjener Siro og parassiten Ligurio, som opfinder hele intrigen; men — meget vittigt — hjælpen suppleres af næsten alle de andre implicerede figurer: den dumme ægtemand, som vil have børn, Lucrezias mor og — navnlig — skriftefaderen bror Timoteo, alle med total tilsidesættelse af de mest elementære moralbegreber. (De der bliver narret med i intrigen tror alle, at den indebærer et sagesløst menneskes død). Modstanden mod projektet og intrigen findes kun i den hæderlige Lucrezias moral, som besejres af ægtemandens, moderens og Kirkens forenede bestræbelser.

| Gamle | Unge | Tjenere |
|---|---|---------------------------------------|
| | | — Siro, tjener, hjælper |
| | Callimaco ung forelsket floren- tiner. ————— Giver sig ud for læge. | Ligurio, snyltegæst, intrigemager. |
| | ↓ | |
| Messer Nicia ——— gammel ægtemand, dum, læge el. apoteker. | Lucrezia, ——— dydig ung kvinde. Hustru datter, vordende, els- kerinde og mor. | Sostrata, hendes mor. |
| Broder Timoteo Sognepræst og skriftefader | | En kvinde |

Med en for traditionen helt enestående personøkonomi lykkes det Machiavelli — som jo også andetsteds er den første til at påvise, at menneskenes verden er skabt af deres egne handlinger — at få komediehandlingen til at blive et produkt af samtlige personers medvirken, som i et slags kræfternes parallelogram. Ingen — ikke engang den unge kvinde — er helt inaktiv. De centrale og tidstypiske personer, Nicia, Sostrata og Broder Timoteo er alle både ofre for intrigen og medvirkende i den.

Talrige andre forfattere Ariosto, Ruzante, Aretino, Giambattista della Porta fører komedierne til deres samtids Ferrara, Padova, Roma, Napoli osv. Endvidere sker der en formel udvikling, som er tydelig bl.a. hos Aretino. Satiren bliver stadig mere aktuel og nærgående i forhold til et tidsbillede, som må kendes relativt godt for at komediernes kvaliteter kan opleves. Samtidig bliver forbindelsen mellem de realistiske og de fantastiske elementer løsere: handlingen bliver mere kompliceret, symmetrien bliver en dobbeltsymmetri; forklædninger og forvekslinger mellem mands- og kvinderoller skaber både overraskelser og tvetydige erotiske situationer. Hovedfiguren i *La Talanta*, en romersk kurtisane, er tidstypisk; men når Aretino lader hende have lige netop 4 til-

bedere hvoraf to har hver sit barn (af forskelligt køn) og hver sin forklædte saracenske slave, tilsyneladende af samme køn som hhv. sønnen/ datteren, men i realiteten af modsat med der- til hørende kærlighedsforhold, skyldes det dyrkelsen af en tea- termæssig dobbelt symmetri, som er alt andet end realistisk.

Parallelt med denne udvikling sker der i løbet af 1500-tallet en overgang fra ord-komik til gestus-komik, som er fuldbyrdet i *commedia dell'arte*s stiliserede maskekome- die, der dominerer fra ca. 1550-1750.

Hele genren har en udvikling; men den enkelte komedie er tid- og stedløs — og derfor eksportabel til et Europa, og et publikum, som ikke nødvendigvis forstår italiensk. A.W. Schlegel har sammenlignet figurerne med skakbrikker, som kan hver sine bestemte træk, men med mange variationsmu- ligheder i mønstret alt efter hvor dygtigt spilleren behersker sin faste, men improviserede rolle. De faste figurer: to gamle, to zanni (alle med maske) to × to unge elskende uden maske, men ikke mindre stiliserede + nogle variable: Kaptajnen, sou- bretten, kurtisane og diverse rekvisitter, kan indgå i (næsten) alle indbyrdes kombinationer i tusind mulige variationer af samme, allerede beskrevne model, uden at nogen forandrende begivenhed egentlig nogensinde kan indtræffe. Efter spillet er brikkerne de samme.

Klassisk komedie, bondefarse, torvegøgl og lidt mere hofmæssig *commedia dell'arte* hører til det gods, hvor Molière finder *sit*. Og hos ham ved vi jo i hvert fald, at Hol- berg har genkendt traditionen og siden fundet en del af hvad der blev *hans*. Eftersom *Le médecin malgré lui* er et ikke helt missing link, vil vi kikke lidt på det stykke og se, hvordan godset er stuvet. Det har en bonde som hovedperson og betegnes som en farse. (Også «Jeppe» blev oprindeligt opfat- tet som en farse). I og noget af III akt er ren bondefarse med en hovedfigur, som ikke kan andet end at bundte kvas, drikke sig fuld og tæve konen. II og det meste af III akt er en yderst tynd intrigekomedi, hvor en ung mand hjælpes til at få sin udkårne mod hendes fars planer. To elementer skaber en vis sammenhæng i det ejendommelige konglomerat. For det første Molières satire mod læger, som bunder i en indædt

vrede. For det andet selve hovedfiguren, Sgagnarelle, bonden, der udgives for læge af konen, og som må *spille spillet*. Det kan han nemlig, han er hverken bonde eller læge; han er narren, «il buffone», som må og skal spille alle mulige roller for at overleve. Langt ude er han i slægt med den bonde, som bliver gøgler i Dario Fo's «Gøglerens fødsel» (hvis kilde er ældre end Molière) og også med Jeppe, som kan lidt af det samme. Som nar i lægerollen taler han ubesværet latin à la Per Degn, og han råder som intrigemager husets datter til at spille stum, så hun slipper for den faderen har udkåret (et motiv fra Boccaccio, som også dukker op hos Shakespeare). Når hendes tilbeder, der optræder som falsk apoteker, får pigen, skyldes det dog ikke den falske læges plan, men et faktum, som ofte er eksistentielt i lidt slappe komediehandlinger: den rige onkel, der skal dø, er så venlig at gøre sin pligt, præcis som de patienter, der aldrig bliver i stand til at protestere mod behandlingen.

Bevægelsen i Sgagnarelles sociale skæbne: fra et fornedret bondemiljø til en ny rolle i et finere miljø og tilbage til det gamle under andre betingelser, kan minde om Jappes tilskikkelser; men ånden en er helt anden. At der er flyttet meget stof fra denne halvdårlige bagatel til mange forskellige steder hos Holberg er imidlertid hævet over enhver tvivl, dokumenteret af klare citater og tilsigtede henvisninger.

I den sene ende af traditionen skelner man mellem intrige og karakterkomedier. Det gjorde man ikke i begyndelsen, for intrigerne rettedes ofte mod personer med snurrige karakter- eller rettere type-egenskaber. Karakterkomedie som selvstændig genregruppe skyldes forskellige påvirkninger; fra det 18. århundredes interesse for Teofrast (hvis «Caractères» for øvrigt er typer), og væsentligst fra Molières store karakterportrætter. Disse har helt klart haft betydning for Holberg, som selv når hen i nærheden af de «runde» Molièreske karakterstudier med Jeppe og med Erasmus Montanus, fra de komedier, som har mindst at gøre med traditionen og mest med Holbergs egne danske og personlige forudsætninger. De andre af hans figurer er og bliver typer.

L'Avare er en af Molières største karakterkomedier, men alligevel er den et perfekt eksempel på, hvordan traditionen

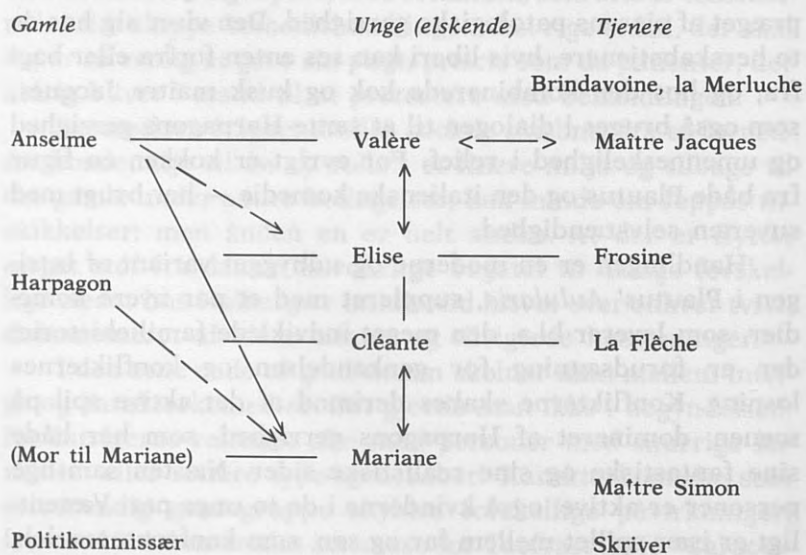
lokaliseres. Det er da også i denne egenskab «Den gerrige» har haft direkte betydning for Holberg. Rollelisten er den klassiske: to gamle mænd (på frierfod), to par unge, som ved en af de klassiske «genkendelser» viser sig at være søskende på tværs, en skare tjenere og andre intriganter, samt repræsentanter for øvrigheden. (De florerer fra den italienske renæssance og fremefter og er yderst lokale. Hos Molière er det den franske enevældes forskellige embedsmænd). Navnlig tjenerne bruges til at gøre miljøet moderne og fransk; men hvis mit øre ikke bedrager mig, er Frosine og La Flèche mindre parisiske end Henrik og Arv er sjællandske og københavnske.

Sceneriet er det indre af et velhavende borgerhus i Paris, præget af ejerens patologiske gerrighed. Den viser sig hos de to herskabstjenere, hvis liberi kan ses enten forfra eller bagfra, og hos den kombinerede kok og kusk maître Jacques, som også bruges i dialogen til at sætte Harpagons gerrighed og umenneskelighed i relief. For øvrigt er kokken en figur fra både Plautus og den italienske komedie — her brugt med suveræn selvstændighed.

Handlingen er en moderne og udbygget variant af intrigen i Plautus' *Aulularia*, suppleret med et par nyere komedier, som leverer bl.a. den meget udviklede familiehistorie, der er forudsætning for genkendelsen og konflikternes løsning. Konflikterne skabes derimod af det aktive spil på scenen, domineret af Harpagons gerrighed, som har både sine fantastiske og sine realistiske sider. Næsten samtlige personer er aktive, også kvinderne i de to unge par. Væsentligt er især spillet mellem far og søn, som konfronteres dels som rivaler, dels som «forretningspartnere». Harpagon viser sig at være den ågerkarl Cleante skal låne penge af for at kunne gifte sig bag sin fars ryg, og han er i sandhed ingen amatør. I intrigemageri er han fuldt på højde med sine tjenere og modspillere: Frosine, en moderne og borgerlig variant af den italienske komedies rufferske, og La Flèche, Cleantes rapkæftede tjener og fortrolige. Begge disse to intrigerer på klassisk komedievis: La Flèche gennemfører tyveriet af Harpagons hemmelige skat (*Aulularia*-intrigen) og bidrager dermed til komediens opløsning; La Frosine får derimod

ikke brug for sin plan om at finde nogen til at optræde som en rig beundrerinde af Harpagon og lokke ham bort fra giftermålet med Cleantes elskede, «uden medgift».

L'Avare har ikke samme stramme personskeema som Machiavellis *Mandragola*, og stykket opererer med en romanagtig forhistorie, som forekommer hyppigt i komedietraditionen (her repræsenteret af Terents' *Andria*); men Molière er mindst lige så suveræn til at lade scenehandlingen fremgå som resultatant af samtlige medvirkendes aktivitet. Alligevel er alt indordnet under hovedsynspunktet: Harpagons gerrighed. Det er i det hele taget et af traditionens allerbedste skuespil.



HOLBERG. EKSEMPLER.

På det tidspunkt, hvor Holberg træder ind i komedietraditionen er den såkaldte efter-molièreske typekomedie fremherskende, og hans første skuespil *Den politiske Kandestøber* og *Den Vægelsindede* kan da også siges at høre til kategorien. Hvor den er at finde ligger originaliteten i bestræbel-

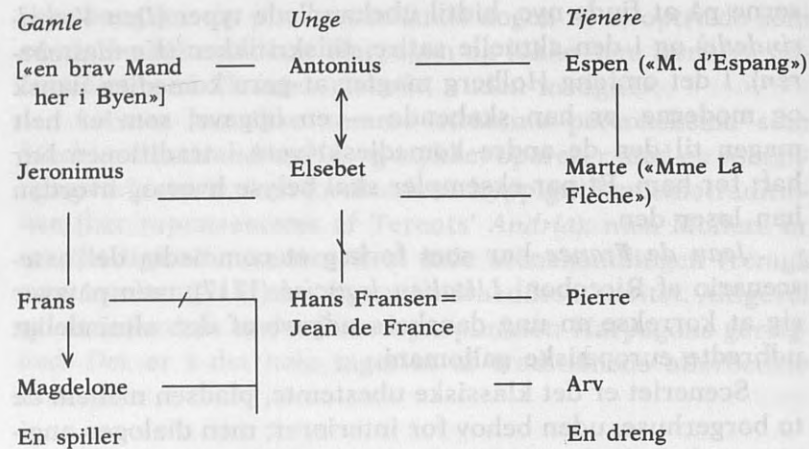
serne på at finde nye, hidtil ubehandlede typer (*Den Vægelsindede*) og i den aktuelle satire, tidskritikken (*Kandestøberren*). I det omfang Holberg magter at gøre komedien dansk og moderne, er han skabende — en opgave, som er helt magen til den de andre komedieskrivere i traditionen har haft før ham. Et par eksempler skal belyse hvor og hvordan han løser den.

Jean de France har som forlæg et commedia dell'arte-scenario af Riccoboni *L'Italien francisé* (1717), men påtager sig at korrekse en ung danskers udgave af den almindeligt udbredte europæiske gallomani.

Sceneriet er det klassiske ubestemte, pladsen mellem de to borgerhuse, uden behov for interiører; men dialogen angiver, at de befinder sig i København. Stednavne (bl.a. retterstedet ved Gammeltorv) i umiddelbar nærhed omtales.

Stednavne bruges også af Jean, når han taler nedsættende om sin forlovede Elsebet («Isabelle»), «un visage danois à la Vimmelskaft». Den omfattende og vittige leg med misforståede oversættelser af danske gloser til fransk, er selvfølgelig med til at understrege, at konflikten angår et dansk-fransk forhold.

I dialogerne priser Jeans svigerfader, den konservative Jeronimus, det gode gamle liv i Danmark overfor sin blødere ven og nabo, Frans, som har sendt sønnen til Paris, og det øger naturligvis den lokale kolorit. Samtidig forholder han sig imidlertid til det danske gammelliv på akkurat samme måde som Goldonis barske *Rusteghi* (en del år senere) forsvare det venezianske mod alskens nymodens europæisk tant og fjas. Mest effektivt demonstreres kontrasten dansk-fransk i billedet af de to dumme tjenere — i sig selv et klassisk komediepar — Pierre, Jeans entusiastiske «valet francais», og den skeptiske Arv, endnu kun et udkast til den Arv, som er vor fælles, nationale.



Personskemaet er en enkel udgave af det klassiske. Et ungt forelsket par med hver sin intrigante tjener, foruden Jean, som har tilsidesat sin forlovede for de franske nykker, og de to tjenere i hans hus. To gamle fædre. Nyt i traditionen og karakteristisk for Holberg og hans tid, er det, at begge Jeans forældre optræder og netop er karakteriseret som forældre. Mellem Frans og Magdelone er der en erotisk disput af den slags, som er uhyre almindelige i 1500-talskomedien, men sjældne hos Holberg. Den gælder imidlertid forholdet til sønnen, som Frans har kritiseret, hvorpå Magdelone «svær paa at jeg ikke skal søge Seng med dig mine Dage meer» — og Frans giver sig (I,5).

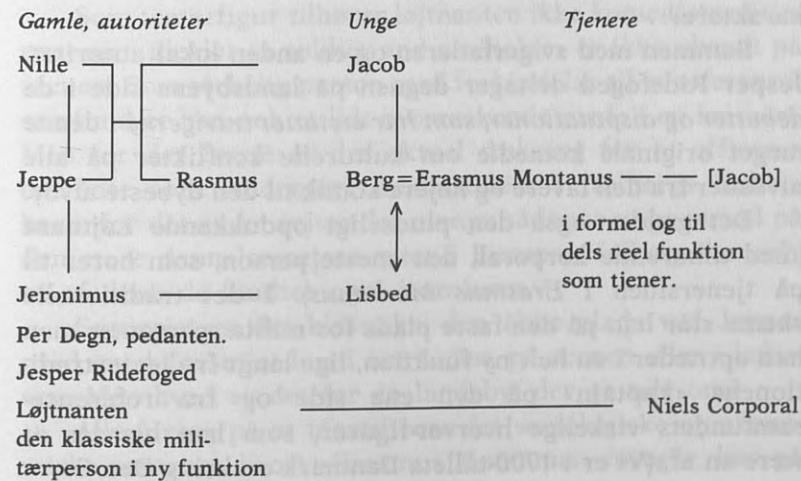
Komediens moralske formål, at kritisere og forbedre sæderne, er også typisk for det 18. århundrede.

Intrigerne er ikke bare gods fra traditionen, men bevidste og ironiske citater fra Molières *L'Avare*. Antonius' tjener Espen og soubretten Marte konkurrer venskabeligt og lidt flirtende indbyrdes med forskellige påfund for at hjælpe deres forelskede herskaber. Espen foreslår at stjæle en stor sum penge, fra Jeronimus, men bliver hånet, fordi den slags hører til i en gammel komedie (sandt nok; det er jo *Aulularia*-intrigen, som La Flèche gennemfører hos Molière). I stedet benyttes Martes idé: hun spiller en fin fransk dame, som er forelsket i Jean og får ham derved dels til at begå de handlinger, som fører til, at han forstødes, dels til at rejse bort, så

de rette kan få hinanden. Det er den intrige som Frosine ikke får brug for i *L'Avare*. Marte kalder sig tilmed for Mme La Flèche. (Også den intrige er gammel, fra *Miles gloriosus*).

Komediens løsning er ren teaterleg, som står i et grelt modsætningsforhold til den københavnske realisme, som ellers hviler over miljøtegningen: den latterlige og umoralske person udstødes af komediens moralske univers (på samme måde som napoletaneren Don Marzio udstødes fra den venezianske verden i Goldonis *La bottega del caffè* fra 1751). Jean forsvinder og ved ikke engang at han er forstødt af faderen, som opfordres til at skrive «a Monsieur Jean de France, gentil homme et grand favori de la Madame la Flèche, courtisane très renommé dans la Cour de France». Slutningen befinder sig på et andet plan end resten af komedien og må være et problem for den skuespiller, som eventuelt har præsteret at få en menneskelig skikkelse ud af Jean.

Erasmus Montanus har samme type kulturel konflikt og en beslægtet hovedperson: en ung mand, som gør forkert brug af hvad han har lært. Han kommer i konflikt med sit oprindelige miljø (herunder sin kæreste), som han har forrådt, og han konfronteres komisk med forskellige af miljøets autoriteter. I dette tilfælde korrigeres hovedpersonen ved konfrontation med en udefra kommende og alvorlig autoritet, og konflikten løses uden at nogen figurer falder ud af spillet.



Et blik på personskemaet viser, at også her findes de klassiske rollehavende; men de optræder i uvante funktioner. Erasmus Montanus er foruden et ungt brushoved tillige en eksponent for den forældrede universitetslærdom, som Holberg forholdt sig så kritisk til i alle *sine* funktioner, som professor, videnskabsmand og digter. Samtidig repræsenterer han det «nye» kopernikanske verdensbillede mod landsbyens almueopfattelse af den flade jord. Broderen Jacob er hans lysende modsætning, en ræsonnerende bondedreng, fuld af sund fornuft og praktisk sans. Han bliver sat til at opvarte sin latinske bror, og også formelt indtager han i komedien samme plads som den fortrolige tjener og hjælper, der er i stadig dialog med sin herre, sådan at begges egenskaber udfoldes på scenen.

Lisbed, som Erasmus for tiden har tilsidesat til fordel for videnskaben, er en helt enestående repræsentant for lidenskaben i Holbergs forfatterskab. Hun er hans hovedværk som erotisk forfatter og langt mere selvstændig end de andre unge forelskede piger. Hun har ingen tjenestepige eller fortrolig.

Per Degn er en variant af den klassiske komiske pedant og et på det nærmeste genialt eksempel på lokalisering. Lige som sin mere helstuderede kollega og modstander Erasmus er denne ulærde nar sprunget ud af en virkelighed Holberg kender. Som Jeppe (på Bjerget) nærmer de to sig til at være karakterer.

Sammen med svigerfaderen og en anden lokal autoritet, Jesper Ridefoged deltager degnen på landsbyens side i de *debatter og disputationer, som har erstatter intrigerne* i denne meget originale komedie om kulturelle konflikter på alle niveauer fra den lavere og højere komik til den dybeste alvor.

Det gælder også den pludseligt opdukkende Løjtnant (med tilhørende korporal, den eneste person, som hører til på tjenersiden i *Erasmus Montanus*). I det traditionelle skema står han på den faste plads for militærpersoner; men han optræder i en helt ny funktion, lige langt fra teatertraditionens «kaptajn» på den ene side og fra reference-samfundets virkelige hverver-figurer, som han hævdes at være en af. (Vi er i 1700-tallets Danmark omkring Den Store

Nordiske Krig). Overfor Erasmus opfører han sig ganske vist som både hverver og kaptajn. Han gør ham til soldat, og lader ham eksercere i komisk militærstil. Men den lille episode, som er stykkets eneste stump intrige, er i realiteten en «disput» på linie med de mange foregående. Løjtnanten argumenterer på samme skæve måde som Montanus. Erasmus har taget penge (= han ligner en soldat); ergo er han soldat. Det foregår bare på den praktiske virkeligheds plan, som både løjtnanten og Jacob tilhører. Den verdensfjerne student kan ikke gøre sin mor til en sten med aldrig så mange syllogismer af samme slags (analogislutninger); men soldat bliver han selv, når løjtnanten sætter konkret handling og magt ind i stedet for leg med ord.

I handlingens samlede mekanisme indtager løjtnanten en formel position, som er intet mindre end antik: som «Deus ex machina» dukker han op og får alle brikker til at falde på plads. Men også i denne egenskab har han en moderne, tidstypisk funktion. Han kommer «oppefra», ikke fra Himlen eller teatermaskineriet, men fra sin forfatters bevidsthed om komediens ophøjede formål, og som bud om et kulturelt vid-syn, som er hævet over den snævre almuekultur og den pedantiske universitetskultur, der har udspillet deres konflikter på scenen. Han repræsenterer en moderne, praktisk og kosmopolitiske dannelse, rationalistisk og tolerant — akkurat som Holberg selv.

Som teaterfigur tilhører løjtnanten ikke komedietraditionen; men idealet «a soldier and a scholar» er ikke ukendt på scenen. Som virkelig person med forbindelse til et reference-samfund er han nok et lidt overraskende møde i en landsby. Men for det første er der aktuel dækning for at officerer optrådte som studenters modstandere i Holbergs København, for det andet rejste der mange sådanne unge mænd på den store dannelsesrejses ruter i Europa. Holberg var selv en af dem; de fandtes også i uniform.

Sceneriet er det klassiske: den åbne plads ved Jeppes gård, med Jeronimi hus i nærheden, på scenen eller i kulis-sen. Men hvad er det for en landsby, der er tale om?

Alle forsøg på at identificere det sociologiske og økonomiske neutrum, hvori «Erasmus Montanus» foregår, kan på

forhånd afvises som umulige. Jeppe er en rig bonde, åbenbart selvejer. Jeronimus har bragt sig frem «allene ved Pen- nen» (IV,2), altså ved handel, og er nu så rig, at han ejer «den tredie Deel af Byen» (II,2), som altså både er by og landsby — på Sjælland i nogen afstand fra København. Stedets intellektuelle autoritet er degnen, ikke præsten, som ellers ville være et naturligt mål for den hjemvendte students besøg — hvis han fandtes. Derimod synes der at være en kirke, hvor man håber at høre Erasmus prædike. En anden autoritet er Jesper Ridefoged, en typisk figur i det feudale danske landsbysamfund (som er realistisk fremstillet i *Jeppe på Bierget*).

Landsbyen i «Erasmus» er hverken land eller by, og samfundet hverken feudalt eller liberalt. *Erasmus Montanus* udspilles i et helt abstrakt miljø, hvor kun personerne er lokaliserede. Scenen — som kan bruge den helt neutrale klassiske decor — er det geometriske sted for konfrontation mellem de kulturelle kræfter, som Holberg ønsker at fremstille i direkte konflikt. (Det er derfor helt naturligt, at en moderne opførelse har kunnet henlægge handlingen til et cirkus uden at ændre Holbergs tekst).

Sammenholder man *Jean de France* og *Erasmus Montanus*, som har beslægtede konflikter og parallelle strukturer, kan man se hvor forskelligt de forholder sig til traditionen. I den første komedie følger Holberg komedieskemaet og lader teatertraditionem bestemme udfaldet. I den sidste tager han konfliktstoffet meget alvorligt og forholder sig samtidig helt suverænt (og måske bevidst ironisk) til traditioner og konventioner.

De tre sidste eksempler hører alle til i traditionen. De skal bare bruges til at antyde, hvordan de falder på plads i den med variationer over det faste skema, som er typiske for tre forskellige århundreder. Til trods for at de er blevet til inden for mindre end tre år.

Ifølge Holberg selv er *Jacob v. Thyboe* en komedie af «gammeldags Præg» med Plautus' «Den stortalende Soldat» til forbillede. Det er selvfølgelig sandt. Hovedfiguren er viselig en af Pyrgopolinces' mange tip-tip-osv.-oldebørn; men udformningen minder mest om den vi kender fra den italienske 1500-talskomedie. Det samme gælder handlingsgang

og struktur. Ingen af intrigerne stammer således fra Plautus. Centrum i komedien er den unge pige Lucilia, som har hele tre tilbedere (cp. Aretinos *La Talanta*), den rigtige — den fattige unge forelskede Leonard — og de to klassiske narre: soldaten og pedanten, som spilles ud mod hinanden af den intrigante snyltegæst Jesper Oldfux. Oldfux er komediens handlingsmotor; han er trofast mod Leonards hus — og derfor utro mod sin egen metier. Hans mod- og efterhånden medspiller, soubretten Pernille, hjælper de prætendenter, som betaler, dvs. begge narrene, og først efterhånden, da hun selv er blevet fornærmet, den fattige førsteelsker. Den ikke helt jomfruelige Pernille kan trods sin danske slagfærdighed gå ind som assisterende rufferske i en hvilken som helst komedie af Ariosto eller Aretino.

Ikke helt det samme, men noget lignende kan man sige om hendes principal, Lucilias mor Leonora, en «fornemme men fattig Kone», som ikke har andet at leve af end datterens forventede ægteskab, og som derfor må sælge hende til den højst bydende. Med lidt borgerlig 1700-tals fernis er hun en ny udgave af 1500-talskomediens rufferske.

Også narrene er lokaliseret i lettere grad. V. Thyboe har en dansk og en tysk tjener. Magister Stygotius er en samtidig kollega af Holberg. Han er «født i Christen Bernikowsstræde»; men sine aner har han i Bologna.

De gamle teaterintriger er indsat i en aktuel dansk ramme: konflikten mellem studenter og militære, kulminerende i belejringen af Leonoras hus — et af de to, som befinder sig i den traditionelle décor. (En replik antyder at man er «inde» i Leonoras hus; men komedien kan spilles uden interiører).

Handlingens udfald afgøres endeligt af Leonards onkel Jeronimus, som har den opgave gradvist at afgang ved døden under hele komediehandlingen, men for øvrigt uden for denne. Processen er fuldbyrdet lige før sidste replik, Jespers: «Ach, det var min Tro stor Høflighed af ham!». (Både det belejlige dødsfald og kommentaren finder vi i Molières *Le médecin malgré lui*).

Henrik og Pernille kan if. Epistel 66 passere for en plan «hvorefter ordentlige Comoedier bør indrettes». Den har et

stramt tidsskema: en dag fra morgen til aften, og foregår i den faste dekoration mellem de to huse i byen; (men her må lidt af begges indre med). Handlingen er fuldstændig symmetrisk som i de strammeste commedia dell'arte-scenarier fra 1600-tallet. Som meget ofte i disse bygger den på kontrasten mellem tjenernes materielt baserede kærlighed og de unge herskabers åndelige elskovslyrik. Sprog og stil er også barok som i commedia dell'arte. Leander og Leonora udtrykker sig i en petrarkiserende og platoniserende litterær form på kanten af det parodiske, og den parodieres igen af Henrik og Pernille: «thi hans Øines Pile har trænget sig ind i mit Hiertes inderste Kammer», «min Sirupskrukke» etc. I dette tilfælde er tjenernes «kærlighed» baseret på social ambition, mere end på den kødelige appetit, som kendetegner den italienske komedie; men den seksuelle sult er ikke helt fraværende. Den spiller ind, når Henrik og Pernille har stor hast med at komme i ægteseng, selv om den egentlige årsag til hastværket ligger i selve den stramme intrige: herskabet er ventet til byen samme aften. *Henrik og Pernille* kan betegnes som en commedia dell'arte med udskrevet tekst — selv om der ikke er masker. (Komiske forklædninger er derimod væsentlige).

Masker er der derimod i *Mascarade*, karnevalsmasker. Komediens foregår i København i 1722, da teaterchefen Etienne Cation — som omtales — havde fået tilladelse til at holde maskebal; men den har derved også forbindelse til komedie-traditionens urgrund: karnevallet.

Handlingens hovedmotiv er et ægteskab, som er kontraheret af forældrene uden børnenes samtykke. Det synes at gå over styr på grund af de unges oprør (og karnevalsforelskelse); men i realiteten bliver forældrenes bestemmelser bekræftet af de unges egen vilje. Et tilsvarende genfindes langt senere i det mest venezianske af alle Goldonis skuespil *I rusteghi*. Hvis man ser bort fra stednavnene og eventuelt Rundetaarn på scenen (som atter *kan*, men ikke nødvendigvis skal spilles i traditionens décor), virker *mascarades* sociale kontekst ikke særlig dansk. Både samfundsklassen, i overkanten af Holbergs sædvanlige miljøer: det højere borgerskab med hus i byen og gård på landet, og de feudale ægteskabsvaner, har et europæisk anstrøg.

Vi møder samme traditionelle kontrast mellem de fornemme elskendes evige elskov og højtflyvende sprog og tjenernes mere flygtige og jordnære passioner som i *Henrik og Pernille*; men den er ikke nær så stiliseret, først og fremmest takket være Henrikfigurens selvstændige karakter. Den sociale ligevægt, som ikke forskydes af de to unge elskendes oprør, bliver i realiteten antastet af Henrik. Det er ham der bevidstgør komediens vigtigste sociale motiv: at karnevalsmasken udsletter klasseskellene, så længe festen varer — mens Magdelone derimod ikke får lov at udnytte den erotiske lighed mellem kvinde og mand, gift og ugift, ung og gammel, som masken *også* giver. Det tør Holberg ikke — eller: han kunne slet ikke finde på det. Han lader hende bare have lyst til at danse. (Komediens havde jo også det praktiske formål at fremstille maskeradeballet som uskyldige løjer). Holberg er ikke særlig radikal (undskyld, Bredsdorff!), og Henrik er ingen Figaro. Alligevel formidler han et lille forårspust fra det 18. århundredes førrevolutionære Europa, samtidig med at han er den mest københavnske og den morsomste af alle Holbergs flabede tjenerfigurer. *Mascarade* er en let lille ting; men det er også en aktuel, europæisk samtidskomedie. Principielt behandler Holberg her komedieskemaet på samme måde som Goldoni.

Vi danske taler gerne om «fader Holberg». I det perspektiv, som her er anlagt, er det umuligt at betragte den spinkle, lærenemme unge mand med den opvakte ånd som noget andet end en søn. Men der er da heller ingen modsætning mellem de to funktioner, hverken i livet eller i litteraturen. Det er i hvert fald ikke så let at blive far, hvis man ikke først har været søn. Holberg er (NB, ikke *var!*) en begavet søn af en stor europæisk komedietradition, og han er far til den danske, som dog ikke omfatter så forfærdelig mange andre end ham selv. Netop den tradition fortsatte ikke længere end det 18. århundrede ud. Det er en anden historie. Imidlertid kan vi da fortsætte tradition ved at *spille* hans komedier, og eventuelt eksportere dem af dem, som er noget ganske særligt.

Forklaring til skemaer:

Optrukket streg ————— betegner en fast relation: slægtskab, ven-
 skab, ægteskab, herre-tjenerforhold, ejendomsforhold.
 Hvilket, afhænger af personens alder, køn og sociale placering.
 Pil —————> angiver forelskelse, evt gensidig: <—————
 Denne figur: >————— Konfliktforhold, evt gensidigt: <—————
 Stiplede linier med pile angiver ægteskabsprojekter. —————>
 Streg over linien —————/————— angiver brud på relationen.

 LA RIFLESSIONE LINGUISTICA
 IN LUDVIG HOLBERG

1. LUDVIG HOLBERG E LA NASCITA DEL TEATRO DANESE.

Si è soliti datare la nascita del teatro danese con la rappresentazione della commedia holberghiana *Den politiske Kandestøber*, avvenuta per la prima volta il 25 settembre 1722 nel teatro di Etienne Capion a Lille Grønnegade¹. Accanto a traduzioni di Molière e a contributi isolati come quelli del letterato Joachim Richard Paulli², le quindici commedie scritte appositamente da Holberg per tale teatro, nel breve tempo di un anno e mezzo³, costituiranno infatti

¹ Sull'attività del teatro danese di Lille Grønnegade dall'inaugurazione fino alla chiusura avvenuta nel 1728 cfr. A.E. JENSEN, *Teatret i Lille Grønnegade 1722-1728*, København 1972.

² Cfr. in merito G. ALBECK-F.J. BILLESKOV JANSEN, *Dansk Litteratur Historie*, vol. I., København 1964, pp. 297-8; si veda inoltre la prima lettera autobiografica di Holberg in F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Memoirer*, København 1963², p. 103. I testi delle commedie non holberghiane rappresentate a Lille Grønnegade sono editi da E. NYSTRØM, *Skuespiltekster fra Komediehuset i Lille Grønnegade*, voll. I-V, København 1920-24.

³ Si tratta delle seguenti commedie: *Den politiske Kandestøber*, *Den Vægelsindede*, *Jean de France*, *Jeppe paa Bierget*, *Mester Gert Westphaler*, *Barselstuen*, *Den Ellefte Junii*, *Jacob von Tyboe*, *Den Stundesløse*, *Erasmus Montanus*, *Don Ranudo de Colibrados*, *Ulysses von Ithacia*, *Uden Hoved og Hale*, *Hexerie eller Blind Allarm*, *Melampe*. In proposito cfr. F. BULL, *Norges litteratur*, in F. BULL-F. PAASCHE-A.H. WINSNES-PH. HOUM, *Norsk litteraturhistorie*, vol. II, Oslo 1958, p. 309. Per l'intera produzione teatrale e altri testi holberghiani, citati nel presente lavoro, si rinvia all'edizione di F.J. Billeskov Jansen (LUDVIG HOLBERG, *Værker*, voll. I-XII, København 1969-1971), indicata in nota con la sigla LHV.

l'unico repertorio danese da mettere in scena in concorrenza con la commedia tedesca. Fino ad allora invero si rifletteva, anche nell'ambito degli spettacoli teatrali, un predominio di lingue diverse dal danese. Mentre a Brolæggerstræde si poteva assistere alle Haupt- und Staatsaktion di attori tedeschi⁴, nel teatro di Lille Grønnegade, fatto costruire da Capiion e inaugurato il 19 gennaio 1722 con *L'avare*, le rappresentazioni avevano luogo prevalentemente in francese. Anche a corte, del resto, dalla metà del XVII secolo, si avviavano compagnie francesi e tedesche.

Nel 1721 lo scioglimento della *troupe* francese di corte, guidata dal capocomico René Magnon de Montaigu, venne quindi a coincidere con l'esigenza, avvertita da alcuni personaggi influenti, di fondare un teatro danese. Lo stesso Montaigu, ormai settantenne e alquanto restio ad abbandonare la Danimarca dopo i numerosi anni trascorsi a capo della *troupe* di corte, preferì chiedere al re Federico IV il privilegio di mettere in scena commedie in lingua danese nel teatro di Capiion, per il quale era già stato rinnovato il permesso di allestire spettacoli con attori veri. Si giunse così il 23 settembre del 1722 ad una nuova apertura del teatro di Lille Grønnegade, inaugurato questa volta con *Gnieren*, ovvero con la traduzione danese de *L'avare* che venne preceduta dalla lettura di un prologo, scritto per l'occasione dal segretario capo della Cancelleria danese, Frederik Rostgaard⁵.

Si può quindi supporre che tanto la precedente iniziativa della costruzione di un teatro pubblico per l'allestimento di spettacoli, quanto la richiesta di rappresentare commedie in lingua danese godettero verosimilmente dell'appoggio a corte di personaggi autorevoli: gli stessi che — mentre commissionavano traduzioni danesi del repertorio di Molière — avrebbero poi sollecitato Holberg, stando a quanto egli

⁴ Sulle *Haupt- und Staatsaktion* si veda la valutazione dello stesso Holberg espressa nella prima lettera autobiografica (F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Memoirer*, cit., p. 101) nonché la parodia sempre realizzata da Holberg nella commedia *Ulysses von Ithacia eller en Tydsk Comoedie*, in *LHV* IV, pp. 332-411.

⁵ Cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN in *LHV* III, p. 7.

afferma nella sua prima lettera autobiografica, a scrivere per il nuovo teatro⁶.

È comunque un dato di fatto che al verificarsi di queste favorevoli circostanze Holberg, sia su amichevole invito di personaggi influenti, sia perché desideroso forse egli stesso di cimentarsi in un nuovo genere letterario, si accinse alla creazione di un repertorio teatrale danese, scoprendo inoltre un'altra dimensione a lui congeniale per l'espressione del talento satirico già rivelato nel poema eroicomico e nelle satire.

Holberg, del resto, ormai famoso oltre che per le *Skiemtedigte*, anche per il *Peder Paars* — primo esempio in danese di tale genere poetico⁷ —, era all'epoca, come egli racconta ancora nella sua autobiografia, sotto l'influsso di un *poeticus raptus*⁸ e quindi portato a trascurare, sia pure temporaneamente, la produzione scientifica a tutto vantaggio dell'attività letteraria.

Ed è appunto per giustificare e difendere quest'ultima che Holberg afferma di aver avuto tra i suoi propositi quello di migliorare e raffinare la lingua danese. La pubblicazione

⁶ Sulle pressioni di amici e personaggi influenti presso Holberg affinché scrivesse commedie in danese per il nuovo teatro si veda ancora la sua prima lettera autobiografica (F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Memoirer*, cit., pp. 96-97). Sulla possibilità di identificare alcuni personaggi nella figura del Gran Cancelliere U.A. Holstein e in quella del segretario capo della Cancelleria danese Frederik Rostgaard cfr. G. ALBECK-F.J. BILLESKOV JANSEN, *op. cit.*, pp. 286-7.

⁷ Cfr. F. BULL, *op. cit.*, pp. 294-5; si veda inoltre la *Just Justesens Betænkning over Peder Paarses Historie* in *LHV* II, pp. 19-35.

⁸ Del *poeticus raptus* Holberg parla sia nella premessa del 1722 alle *Skiemtedigte* (cfr. F.L. LIEBENBERG, *Ludvig Holbergs Mindre poetiske Skrifter*, Kjøbenhavn 1866, p. 114), sia nella prima lettera autobiografica (F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Memoirer*, cit., p. 92). In realtà l'improvvisa e intensa produzione poetica, cui Holberg allude con tale espressione, coincide con un dato biografico particolare, ovvero con l'incarico di professore *eloquentiae* all'Università di Copenhagen. Tale circostanza sicuramente favorì una rilettura e un approfondimento degli autori classici dai quali Holberg deriva numerosi prestiti anche per le sue commedie. In proposito rinvio al mio articolo *Aristofane nell'opera di Ludvig Holberg*, «Orpheus» 3.2 (1982), pp. 275-314.

del poema eroicomico e delle satire aveva infatti suscitato, oltre ai consensi, anche vivaci reazioni da quanti, come ad esempio Frederik Rostgaard, si ritenevano più o meno a torto oggetto di attacchi satirici nella poesia holberghiana.

È quindi in risposta a tali polemiche che Holberg, convinto assertore del fine morale dell'arte, sostiene da un lato la genericità della sua satira, volta a colpire vizi universali e non singoli personaggi, mentre dall'altro dichiara di aver voluto in fondo compiere un esercizio letterario per contribuire a un avanzamento della lingua⁹. Tale intento holberghiano di voler *polere* (*polir*) la lingua danese potrebbe sembrare in un primo momento, dato il carattere apologetico delle prefazioni nelle quali compare¹⁰, più un topos letterario¹¹ che un autentico programma.

Holberg, invece, a differenza di altri scrittori a lui contemporanei, introduce con notevole coerenza un ampio uso del danese sia nell'ambito della sua prosa di carattere storico e filosofico sia in quello della produzione letteraria mantenendo dunque realmente l'impegno, enunciato già nel 1714, di voler *forbedre det danske Sprog*¹².

⁹ Oltre alla *Just Justesens Betænkning over Peder Paarses Historie* (LHV II, pp. 19-35), si vedano anche la conclusione della terza satira di Hans Mikkelsen, la premessa di Hans Mikkelsen alle *Skientedigte*, e la *Just Justesens Betænkning over Satiriske Skrifter* in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, pp. 183, 112, 122.

¹⁰ Tali sono le introduzioni del poeta Hans Mikkelsen, uno degli pseudonimi holberghiani, nonché del fittizio commentatore Just Justesen, premesse alle *Skientedigte* (cfr. F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, pp. 111-117; 118-125).

¹¹ Una espressione analoga si rinviene ad esempio nella introduzione di Peder Syv alla sua opera *Nogle Betenknninger om det cimbriske Sprog*, pubblicata nel 1663; in proposito cfr. P. SKAUTRUP, *Det danske Sprogs Historie*, vol. II, København 1947 (rist. 1968), p. 307.

¹² Tale intento è infatti manifestato già nella richiesta presentata da Holberg nel 1714 per l'assegnazione di una cattedra all'Università di Copenhagen, cfr. V. DAHLERUP, *Holbergs Breve*, vol. I, København 1926, p. 37.

2. LA SITUAZIONE LINGUISTICA ALL'EPOCA DI HOLBERG.

Sebbene sia possibile datare già al XVII secolo il primo dibattito sulla lingua danese tra Erik Pontoppidan, Henrik Gerner e Peder Syv¹³, l'utilizzazione del danese come lingua ufficiale o lingua letteraria non era ancora una realtà concreta all'epoca di Holberg. Il tedesco, già lingua dell'esercito, dominava anche a corte soprattutto con i sovrani Federico IV e Cristiano VI¹⁴, mentre il francese, lingua alla moda nel XVIII secolo, permetteva di apparire colti ed eleganti in società¹⁵. Il latino, infine, rimaneva la lingua ufficiale delle accademie e quella prevalentemente impiegata negli scritti eruditi¹⁶.

¹³ Il breve saggio holberghiano delle *Orthographiske Anmerkninger* (cfr. *infra*, § 4), prosegue infatti il dibattito sulle questioni ortografiche (comprendente in realtà anche problemi fonetici) iniziato nel XVII secolo da Erik Pontoppidan, Henrik Gerner e Peder Syv. Nel 1668 viene infatti pubblicata la *Grammatica danica* di Pontoppidan, fortemente influenzata dal *De literis libri duo* di Jakob Madsen Aarhus del 1586. Tra il 1656 e il 1666 Laurids Kok scrive, ancora in latino, la *Introductio ad linguam danicam, puta selandicam*, mentre la prima grammatica in danese appare nel 1685 per opera di Peder Syv con il titolo: *Den danske Sprogkunst eller Grammatica*. Sul contributo di questi autori per la storia della lingua danese cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, II, pp. 285, 315-332.

¹⁴ Una ripresa della lingua danese si ha infatti soltanto con il regno di Federico V, cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, vol. III, København 1953 (rist. 1968), pp. 23-24.

¹⁵ Su Parigi come città alla moda, «*hvor alle Folk ere artige, hvor gemeene Hose-Kiellinger læse Aviserne, dantze Menueter, og tale perfect Fransk, hvilke 3 Poster gjør et fuldkommen Menneske* (dove tutta la gente è gentile, dove comuni magliarie leggono giornali, ballano minuetti e parlano un francese perfetto, le quali tre cose fanno un uomo completo)», cfr. LUDVIG HOLBERG, *Jean de France*, V, 1, in LHV III, p. 207.

¹⁶ Sul tentativo del professor H.P. Anchersen di sostituire il latino con il danese nell'università, tentativo senza alcun seguito, cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, p. 24. Lo stesso Holberg, infatti, che pure impiega il danese per la maggior parte della sua produzione, scrive in latino, oltre alle tre lettere autobiografiche e al romanzo *Niels Klim*, anche il discorso di congedo come rettore e il programma dell'università per il conseguimento del baccalaureato; per tali testi cfr. C.S. PETERSEN, *Ludvig Holbergs Samlede Skrifter*, vol. IX, København 1928, pp. 151-157, e vol. II, København 1914, pp. 419-421.

La principale innovazione attuata da Holberg consiste quindi nell'aver adottato il danese come lingua letteraria per gran parte delle sue opere, verificandone le varie possibilità espressive nella sperimentazione di generi diversi.

Nella breve appendice intitolata *Orthographiske Anmerkninger*, e pubblicata in margine alla *Metamorphosis* nel 1726 per rendere ragione di alcune scelte ortografiche ivi adottate¹⁷, Holberg premette quasi una rassegna dei pregi che, a suo parere, possiede la lingua danese al punto di poter figurare accanto, e non in posizione subordinata, alle altre lingue europee:

thi Grunden udi vort Sprog er saa god, som udi noget andet Europæisk Sprog. Numerus udi Stilen er naturlig, saa vi have ikke fornøden at lede efter Meningen som de Tydske; Udtalen er let, saa vi behøve ikke at tale udaf Struben som Polakkere, eller igiennem Tænderne som Engelænder. Sproget lider ikke mange Consonanter, er derfor særdeles beqvem til Poësie og Musik. Det er ikke alt formegget laconisk og kort som det Spanske, ey heller forvitløftig som det Franske. Ja, som det Danske Folk i sig selv er saa meget fri for Affectation som nogen Nation, saa er ogsaa Sproget med saadant ikke befænged, lider ingen extremiteter, og derfor fortiener all den Zirat, all det Arbeyde, man kand anvende derpaa (... «poiché la base della nostra lingua è altrettanto buona come in qualsiasi altra lingua europea. Il ritmo della frase è così naturale che non è necessario andare alla ricerca del significato come i Tedeschi; la pronuncia è facile, poiché non abbiamo bisogno di parlare in modo gutturale come i Polacchi o attraverso i denti come gli Inglesi. La lingua non tollera molte consonanti ed è perciò particolarmente adatta per la poesia e la musica. Non è troppo laconica e breve come lo spagnolo e nemmeno prolissa come il francese. Così come il popolo danese è di per sé privo di affettazione come nessun altro, così anche la lingua ne è priva, non tollera eccessi e consente perciò ogni ornamento e impiego»¹⁸).

¹⁷ Il titolo completo della breve appendice è infatti *Orthographiske Anmerkninger, hvorudi Autors Skrive-Maade med Exempler af Metamorphosi forklares* (Il testo delle *Orthographiske Anmerkninger* è qui citato secondo l'edizione di F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, con l'abbreviazione *Orth. Anm.*). In merito ai passi della *Metamorphosis* addotti da Holberg nelle *Orth. Anm.* per giustificare le proprie scelte ortografiche occorre osservare che talvolta i versi citati non corrispondono esattamente al testo del poema; al riguardo cfr. F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 442.

¹⁸ Cfr. *Orth. Anm.*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, pp. 266-267.

La voce holberghiana in favore del danese non era comunque una voce isolata nella Danimarca del XVIII secolo. In difesa e a sostegno della lingua materna si erano pronunciati anche altri scrittori, Laurids Thura, Christian Reitzer, Frederik Horn. Nel 1735, inoltre, la pubblicazione della poesia di Anders Bording per opera di Rostgaard e Terpger era stata considerata quasi un evento nazionale, al punto di attribuire a Frederik Rostgaard l'appellativo di *Sprogets Hielpermand* («ausiliario della lingua»)¹⁹.

Malgrado tali iniziative e nonostante i ricorrenti richiami all'uso del danese, sul piano pratico non si registra, però, ancora alcuna conseguente utilizzazione della lingua materna. Christian Falster, ad esempio, compone in danese solo alcune satire mentre redige la sua opera più importante, *Amoenitates philologicae*, in latino²⁰. Lo storico Andreas Hojer, che pure affermava nelle sue lezioni il diritto di usare la lingua materna, scrive prevalentemente in tedesco e in latino²¹. Lo stesso Frederik Rostgaard, sebbene si fosse interessato alla raccolta di materiale per un lessico danese e latino fin dall'epoca del suo soggiorno di studi a Oxford negli anni 1693-94, preferiva, in privato, corrispondere in francese²².

È quindi solo con Holberg che il contributo al miglioramento del danese passa da un atteggiamento teorico, a volte anche fortemente polemico nei confronti delle lingue straniere²³, ad un impiego effettivo della lingua nell'ambito della sua produzione comprendente generi diversi: dalla satira al poema eroicomico, dalle commedie agli scritti di saggistica, dalle opere filosofiche ai trattati di storia.

¹⁹ L'espressione è contenuta nella introduzione di Iver Brink, premessa all'edizione della poesia di Bording del 1735; al riguardo cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, p. 24; II, p. 292.

²⁰ Cfr. G. ALBECK-F.J. BILLESKOV JANSEN, *op. cit.*, pp. 283-4.

²¹ Cfr. F. BULL, *op. cit.*, p. 291.

²² Cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, II, pp. 284, 292; III, p. 25.

²³ In particolare nei confronti della gallomania si contano numerose reazioni con scritti parodistici; si veda in merito P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, pp. 24-25; 145-146.

3. LA LINGUA DI HOLBERG: NORVEGESE O DANESE?

Un problema spesso dibattuto da quanti si sono occupati della produzione holberghiana e della sua rilevanza per la storia della letteratura, oltre che della lingua, è stato tuttavia quello relativo per così dire alla genuinità del danese di Holberg²⁴, dati i suoi natali norvegesi e l'aver egli vissuto a Bergen i primi diciotto anni. Del resto lo stesso Holberg narra nella I lettera autobiografica l'aneddoto del suo arresto a Helsingør quando, a motivo del proprio accento, venne scambiato per una spia svedese²⁵. Sulla base inoltre di altre sue considerazioni in merito alla pronuncia²⁶ si può verosimilmente ritenere che in effetti Holberg abbia mantenuto per tutta la sua esistenza una pronuncia norvegese sia per accento sia per intonazione²⁷.

Se però qualcuno avesse davvero potuto domandare a Holberg in quale lingua egli riteneva di aver scritto, di sicuro si sarebbe sentito rispondere e con rabbia, come afferma J. Brøndum Nielsen, *at det min Tro var Dansk* («danese, in fede mia!»)²⁸.

²⁴ Cfr. J. BRØNDUM-NIELSEN, *Er Holbergs Sprog Dansk eller Norsk*, I, «Berlingske Aftenavis» 27. april 1943, pp. 4, 6, e II, *ibid.*, 11. maj 1943, pp. 4, 6; P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, pp. 26-46; D.A. SEIP, *Om norskhet i språket hos L. Holberg*, Oslo 1954.

²⁵ Cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Memoirer*, cit., p. 47.

²⁶ Sugli effetti della pronuncia appresa nei primi anni Holberg parla sia nell'epistola nr. 377 sia in quella nr. 396 (cfr. LUDVIG HOLBERG, *Epistler*, udg. med Kommentar af F.J. Billeskov Jansen, voll. I-VIII, København 1944-54, III, pp. 213; 259-260).

²⁷ Un'indiretta conferma al riguardo sembra provenire da singoli passi delle *Orth. Anm.*: «*man siger strækker, ikke strægger*», oppure «*rygg.. mig synes, at den stærke Udtale udfordrer en dobbel g*» (cfr. F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, pp. 277; 269), oltre che dall'assenza di rime del tipo *brygge ~ lykke*, *lægge ~ bække* nella poesia holberghiana. In merito si vedano D.A. SEIP (*op. cit.*, p. 30), e P. SKAUTRUP (*op. cit.*, III, p. 26). Riguardo all'accento norvegese in Holberg è opportuno comunque ricordare, come già sostenuto da J. BRØNDUM-NIELSEN (*op. cit.*, I, p. 6), che il dialetto di Bergen presenta caratteristiche fonetiche, oltre che morfologiche, più vicine al danese rispetto agli altri dialetti della Norvegia.

²⁸ Cfr. J. BRØNDUM-NIELSEN, *ibid.*, p. 4.

Costante è infatti il riferimento nell'intero *corpus* holberghiano alla lingua danese avvertita come propria lingua nazionale. Espressioni norvegesi come *Skydt ikke Pipperkari* nella commedia *Uden Hoved og Hale*, (I, 5)²⁹, oppure *Eg maa lage meg til* in *Jacob von Tyboe* (II, 2)³⁰ appaiono citate esclusivamente come tipiche locuzioni dialettali.

È comunque un dato di fatto che nelle opere holberghiane, soprattutto quelle del periodo giovanile, si possono riscontrare particolarità di tipo lessicale e morfologico che indubbiamente rinviano ad un'ascendenza della lingua nativa³¹. Ed è per l'appunto la portata dell'influenza norvegese sul danese scritto da Holberg ad essere stata oggetto di valutazioni diverse, talvolta legate, in modo forse inconsapevole, a sentimenti di tipo campanilista³².

Il computo dei norvegismi effettivi, presenti negli scritti holberghiani, deve infatti tener conto della mancanza, all'epoca, di una norma linguistica alla quale poter fare riferimento e, come lamenta lo stesso Holberg³³, della compre-

²⁹ Cfr. LHV V, p. 149.

³⁰ Cfr. LHV IV, p. 273.

³¹ Si vedano ad esempio i termini *Veirlys*, *barfod*, *sprænglærd*, etc.; sul piano morfologico cfr. il diffuso impiego di plurali in *-er*; il cambio di genere in sostantivi come *Spand (et)*, *Trold (et)*, *Bogstav (en)*; l'uso di aggettivi non flessi (*mange braf Mænd*); doppia determinazione del sostantivo (*den Donaustrømmen*, *den store Kongen*); uso di *der* come soggetto impersonale in luogo di *det* e, al contrario, di *det* al posto di *der* (*der banker vist paa Døren*; *det er et vist Spil, som kaldes Allumber*); costruzioni con pronomi personale al nominativo (*mon det er jeg?*); ripetizione della forma pronominale (*jeg heeder Jeronimus jeg*); impiego delle preposizioni *op for*, *ned for* invece di *op ad*, *ned ad*; uso di *til* per esprimere il caso genitivo (*men det er vist Tieneren til den underlige Kone, jeg nyligen taled om*); uso dell'infinito senza *at* (*hvad Viin jeg plejer drikke om Morgen*); largo impiego dell'avverbio *da*; omissione di *en* (*saadan doven Slyngel*). Per gli esempi qui citati oltre che per una trattazione esaustiva dei tratti norvegesi nella lingua di Holberg, si rinvia a P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, pp. 26-29. In proposito cfr. anche D.A. SEIP, *op. cit.*, e J. BRØNDUM-NIELSEN, *op. cit.*

³² Una rassegna delle differenti valutazioni in D.A. SEIP, *op. cit.*, pp. 62-66.

³³ Tale mancanza è segnalata dallo stesso Holberg in più occasioni; si veda in merito *infra*, § 4.

senza di numerose varianti sia fonetiche sia grammaticali. Presunti idiotismi holberghiani, che sembrerebbero di tipo norvegese, non di rado si rivelano ad un'analisi più approfondita locuzioni già attestate in altri scrittori danesi oppure presenti nella versione della Bibbia³⁴. D'altra parte se come punto di partenza si sceglie, invece, ciò che nella lingua di Holberg è danese non si potrà fare a meno di constatare che gli elementi norvegesi sono in realtà di numero limitato³⁵ e spesso documentabili solo nelle prime edizioni in quanto successivamente sostituiti dallo stesso Holberg³⁶.

Tralasciando quindi il problema, peraltro secondario, se Holberg sia davvero riuscito nel corso della sua vita ad apprendere la corretta pronuncia delle spiranti o l'esatta qualità e quantità delle vocali danesi, appare invece evidente nell'ambito della lingua scritta la continua ricerca da parte di Holberg della forma danese migliore sì da giungere talvolta anche ad ipercorrettismi³⁷.

Qualora dunque si debba formulare un giudizio complessivo sulla lingua holberghiana appare valida ancora oggi la valutazione espressa a suo tempo da Ivar Aasen:

«Det ser inkje ut til, at Holberg hever ført myket Norsk inn i Dansken, derimot er det myki Von til, at myket Dansk er innkomet i Norig med hans Bøker og helst med hans Komedier» («non sembra che Holberg abbia introdotto molto norvegese in danese; al contrario, c'è maggiore possibilità che molto danese sia giunto in Norvegia con i suoi libri e soprattutto con le sue commedie»³⁸).

La presenza di norvegismi nella produzione holberghiana, pertanto, ben lontana dal sopravanzare la base da-

³⁴ Cfr. J. BRØNDUM-NIELSEN, *op. cit.*, I, pp. 4 e 6.

³⁵ Si veda in proposito P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, p. 28; II, p. 357.

³⁶ È il caso di *enanden*, corretto in *hinanden*, di *Vær-Fader in Svigerfader*, etc.; cfr. al riguardo P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, pp. 27-28, e D.A. SEIP, *op. cit.*, pp. 44, 47.

³⁷ In merito si vedano D.A. SEIP (*op. cit.*, p. 38) e P. SKAUTRUP (*op. cit.*, III, p. 28).

³⁸ Cfr. K. LIESTØL, *Ivar Aasen, Skrifter i Samling*, voll. I-III, Kristiania (1911-12), III, p. 140.

nese della lingua, sembra piuttosto aver quasi condotto Holberg a una riflessione critica sulla realtà linguistica del proprio tempo, oltre che indurlo a una costante revisione delle sue opere sotto l'aspetto ortografico-grammaticale.

4. VERSO UNA NORMA LINGUISTICA: LE ORTHOGRAPHISKE ANMÆRNINGER.

L'evidente disagio avvertito da Holberg nella ricerca di una norma linguistica cui fare riferimento per il danese è chiaramente espresso dalle considerazioni di Just Justesen premesse al poema eroicomico *Peder Paars*.

In merito alla critica di aver impiegato parole non danesi nel poema Holberg, per altro attento ad eliminare tratti norvegesi allorquando ne diveniva consapevole, risponde in tono polemico sottolineando l'enorme difficoltà di dirimere qualsivoglia controversia linguistica, data l'assenza di regole in danese:

...naar for Exempel, der rejser sig dispyt mellem tvende, om det er rettere at sige, derfra end der ifra, da kand mand fast disputere sig ihiel derpaa, saalenge som voris Sprog fluctuerer saaledis, og vi ingen Authentiques Grammaires eller Lexica have, som kand løse Knuden, thi vil man conferere endogsaa de beste Danske Skrifter mod hinanden, da skal mand finde hvor liden conformitet der er udi Orthographien («quando per esempio sorge tra due un contrasto, se sia più giusto dire *derfra* o *der ifra*, allora si può stare a discutere fino a morire, dal momento che la nostra lingua conosce tali fluttuazioni e noi non abbiamo vere grammatiche o lessici che possono sciogliere il nodo; perché se anche si mettono a confronto i migliori scritti danesi tra loro vi si troverà assai poca conformità nell'ortografia»³⁹).

Nel riflettere quindi sulle cause storiche di una simile confusione linguistica, propria del danese, Holberg risale, in base alla sua esperienza personale, al tipo di educazione ricevuta e ne contesta la validità. Nella parte introduttiva delle

³⁹ Cfr. *Just Justesens Betænkning over Peder Paarses Historie*, LHV II, p. 26.

*Orthographiske Anmerkninger*⁴⁰ egli racconta infatti la decisione dei suoi genitori di iscriverlo da bambino alla scuola tedesca, ritenendo fosse più utile apprendere a scuola il tedesco e lasciando che imparasse in strada il danese dalla frequentazione dei suoi coetanei.

Tale costume di privilegiare l'insegnamento delle lingue straniere nei confronti della madre lingua è fortemente criticato da Holberg, il quale sostiene invece la necessità di impartire fin dall'infanzia un insegnamento sistematico del danese. La lingua materna, egli aggiunge, è infatti quella impiegata per questioni importanti concernenti il proprio paese; l'uso delle lingue straniere è, al contrario, più volte legato a uno sfoggio di erudizione. In ogni caso se l'apprendimento di altre lingue è utile, egli conclude, l'insegnamento del danese è necessario⁴¹.

Nelle *Orthographiske Anmerkninger* Holberg si sofferma inoltre sulle lacune che derivano dal mancato insegnamento della madre lingua; paragonando se stesso al protagonista della sua commedia *Jean de France* Holberg racconta di avere egli stesso fatto esperienza, al ritorno dai suoi viaggi all'estero, di notevoli difficoltà nell'esprimersi nuovamente in danese, avendo dimenticato le parole e la loro ortografia, peraltro mai studiata.

È quindi tale posizione secondaria e marginale della lingua danese a favorire, secondo Holberg, l'arbitrio e la confusione sui piani grammaticale e ortografico. In questo campo, sostiene ancora Holberg, il più modesto dei copisti sembra detenere un potere maggiore di quello dell'imperatore Tiberio, dato che a quest'ultimo venne ricordato di poter concedere la cittadinanza romana solo agli uomini e non alle parole di provenienza straniera⁴². Ma è soprattutto la man-

⁴⁰ Cfr. F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 264.

⁴¹ *Ibid.*, p. 263.

⁴² *Ibid.*, p. 265. L'aneddoto, come è noto, è tratto dal capitolo 22 del *De grammaticis et rhetoribus* di Svetonio e, oltre che nelle *Orth. Anm.*, è utilizzato da Holberg anche nell'epistola nr. 415 (cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Epistler*, cit., IV, p. 306; nell'epistola però il nome del gram-

canza di grammatiche e lessici, continua Holberg, a rendere difficile l'osservazione di norme per tutti valide. Al riguardo, del resto, egli stesso ammette di essere in parte responsabile di indurre in errore i copisti, convinti di scrivere un danese corretto quando capita loro di citare gli usi ortografici e grammaticali delle sue opere.

Espressamente quindi nelle *Orthographiske Anmerkninger* Holberg auspica l'introduzione anche in Danimarca di una società di studiosi per la compilazione di grammatiche e lessici⁴³, probabilmente sul modello della Académie française. Occorre invece ricordare che Det Selskab til det Danske Sprogs og Histories Forbedring venne fondata in Danimarca solo nel 1745, mentre l'introduzione del danese come materia di insegnamento nelle scuole ebbe luogo nel 1739, data in cui venne ad essere anche ridotto il numero delle scuole latine⁴⁴.

Nelle *Orthographiske Anmerkninger* Holberg tuttavia non affronta questioni grammaticali in maniera sistematica ma si limita ad esporre alcune sue brevi considerazioni su vari aspetti morfologici e sintattici⁴⁵, indicando sommariamente, per l'ambito ortografico, i criteri d'ordine generale da lui seguiti nei singoli casi.

Egli dimostra quindi di preferire un'ortografia semplice e razionale: semplice, nel senso già espresso da Erik Pontoppidan⁴⁶, in quanto priva di consonanti superflue; razionale perché giustificabile o su base etimologica o sulla corrispondenza con la realtà fonetica della parola. Holberg

tico Marco Pomponio Marcello è erroneamente confuso da Holberg con quello di Asinio Pollione.

⁴³ Cfr. F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁴ In merito si veda P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, p. 31.

⁴⁵ Si tratta di osservazioni riguardanti la formazione dell'imperfetto e del participio passato, l'impiego della desinenza in -st nella seconda persona singolare del presente, la disposizione alla fine del periodo del verbo secondo l'uso tedesco; cfr. *Orth. Anm.*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, pp. 271-2; 274-5; 282; 283-284; 290-291.

⁴⁶ Cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, II, p. 318.

adotta pertanto forme come *blev*, *bliver*, *haver*, in luogo di *blefv*, *blifver*, *hafver*, perché — come egli spiega — «den f er her en meget unyttig Bogstav, og strider gandske imod Udtalen (la f è qui una lettera assai inutile e contrasta moltissimo con la pronuncia)»⁴⁷. Analogamente sono da lui preferite le forme *og*, *den*, *han*, *man*, *blev* invece di *oc*, *dend*, *hand*, *mand*, *blef*, in quanto nelle prime la veste grafica rispecchia più fedelmente la sequenza fonetica, diremmo oggi il significante. Qualora, però, una stessa forma grafica sia portatrice di significati diversi Holberg ritiene che si debba allora introdurre una distinzione anche grafica per evitare ambiguità lessicale. Egli accetta quindi a tal fine l'impiego della *e* muta per distinguere *gaaer* ("egli va") dall'avverbio *gaar* ("ieri"); *faaer* ("egli ottiene") dal sostantivo *faar* ("pecora"); *naaer* ("egli raggiunge") dalla congiunzione *naar* ("quando"). Per lo stesso fine Holberg impiega anche il raddoppiamento delle vocali, rifiutato in altre occorrenze, e scrive pertanto *mood* ("coraggio") per distinguerlo dalla preposizione *mod* ("contro"); *een* ("uno") per differenziarlo dal pronome indefinito *en*⁴⁸.

Su base etimologica sono invece difese le grafie *fructbar* (da *Fruct*, lat. *fructus*), *spænd* (da *spand*), *lidt*, perché contratto da *lidet*, *mindste*, perché il comparativo è *mindre*, *Nytte* (da *at nyde*), *varsel* (da *at vare* o *advare*), *herske* (da *herre*)⁴⁹.

Per analogia Holberg scrive invece *Dotter*, pl. *Døttre*, sul modello di *Moder*, pl. *Mødre*; *Broder*, pl. *Brødre*, così come sceglie *Stæder* invece di *Steder*, rispetto al singolare *Stad*, in base ai paradigmi *Fader*, pl. *Fædre*, *Mand*, pl. *Mænd*⁵⁰.

In merito poi all'impiego della lettera *c* Holberg ritiene opportuno conservarla nelle parole di provenienza straniera, perché — egli afferma — sarebbe ridicolo scrivere *Sirkul* in luogo di *Circul*; qualora si tratti invece del raddoppiamento

⁴⁷ *Orth. Anm.*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 275.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 271; 286.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 276, 277, 278, 279, 281, 284, 291.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 278; 269.

della velare sorda in parole danesi Holberg preferisce scrivere *-kk-*, poiché una simile grafia è più razionale: «*man siger drik, ikke dric, Sæk, ikke Sæc, hvorfor man bør skrive drikke, Sække, ikke dricke, Sække* ("si dice *drik*, non *dric*, *Sæk*, non *Sæc*, per la qual cosa si deve scrivere *drikke*, *Sække*, non *dricke*, *sække*")»⁵¹.

Profondamente convinto dell'impossibilità per il singolo di riformare la lingua e mettere ordine nella confusione ortografica e grammaticale Holberg volutamente si astiene dall'avanzare quindi innovazioni o dal dettare regole per gli altri. Prudentemente preferisce invece giustificare la propria ortografia⁵² e ribadire la necessità di introdurre da parte di persone 'autorizzate' criteri univoci, nonché ufficiali, al fine di guadagnare un'ortografia più uniforme e coerente.

5. PURISMO E PRESTITI LINGUISTICI.

Sempre nel breve saggio delle *Orthographiske Anmerkninger* Holberg prende in esame anche un altro problema linguistico, allora attuale, ovvero quelle delle nuove tendenze puristiche in Danimarca. Nel discutere della validità o meno di accogliere termini stranieri nella lingua danese Holberg fa quindi riferimento al purismo olandese che considera negativamente. Gli olandesi infatti, sostiene Holberg, hanno

⁵¹ *Ibid.*, p. 270. Al riguardo si veda anche l'epistola nr. 250 (cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Epistler*, cit., III, pp. 235-239).

⁵² Allorché Holberg non trova una giustificazione razionale per scegliere una particolare grafia in luogo di un'altra si limita infatti a seguire l'uso maggiormente diffuso, cfr. *Orth. Anm.*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 270. Sebbene sia alquanto problematico ricostruire l'ortografia holberghiana sulla base dei pochi manoscritti rimastici (cfr. in merito P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, p. 32), si possono comunque elencare, tra gli usi di Holberg, anche i seguenti tratti: l'impiego di *-ei-* per *-ey-*; l'uso di *-i-* dopo le palatali *k* e *g*; raddoppiamento della consonante dopo vocale breve; raddoppiamento della vocale *e* come caso più frequente nei raddoppiamenti di vocale; uso della lettera *z*, così come della *c*, soltanto in parole straniere; impiego della lettera iniziale minuscola per i sostantivi.

rifiutato l'impiego di parole straniere al punto di introdurre calchi e neoformazioni anche ad esempio per la nomenclatura grammaticale; ma mentre in precedenza — continua Holberg — tutti conoscevano il significato di termini come *Verbum activum, passivum, Nominativus, Genitivus*, nonché di parole come *Comœdie, Act, Scene, etc.*, ora gli stessi olandesi debbono consultare un dizionario per capire, nella loro lingua, cosa significhino *werkwoord, het maekende geval, het gebahrende geval, Blyspel, Toonel, bedryf* etc.⁵³.

Nella polemica relativa all'impiego di parole straniere in danese Holberg si era comunque già pronunciato nell'*Anhang til den historiske Introduction* del 1713:

Hvad sig anbelanger Stiilen, da har jeg beflittet mig paa en reen Danske og sielden indførdt fremmede Ord, naar jeg har kunnet finde forstaaelige Danske, undtagen her udi Fortalen. Vel er sandt, at man kand exprimere sig udi de fleeste Materier uden at forskrive fremmede Gloser fra andre Stæder: Men endeel fremmede Ord ere ligesom naturaliserede her udi Landet, saa at man nu omstunder hart ad ikke kand undvære dem, uden man vil kalde nogle gamle Ord fra Landflygtighed igien, som have været meere en 100 Aar af Moden, og derudover ere blevne gandske u-forstaaelige («per quanto riguarda lo stile mi sono sforzato di scrivere un danese puro, introducendo di rado parole straniere, allorché ero in grado di trovarne di comprensibili in danese, tranne che qui nell'introduzione. È pur vero che si può discutere della maggior parte degli argomenti senza impiegare termini stranieri di altre parti; ma un certo numero di parole straniere è come naturale qui nel paese così che a volte è difficile evitarle a meno che non si vogliano richiamare dall'esilio parole obsolete, cadute in disuso da più di cento anni e divenute inoltre completamente incomprensibili»)⁵⁴.

Tredici anni più tardi, nelle considerazioni di Just Justesen premesse alla *Metamorphosis*, Holberg riprende quanto già affermato nell'*Anhang* e mentre da un lato lamenta la man-

⁵³ *Orth. Anm.*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 266. In merito ad alcune inesattezze nei termini olandesi citati da Holberg e in particolare sull'errore *Tooneel*, adattamento olandese del francese *tinel*, cfr. F. DE TOLLENAERE, *Holberg og den Hollandske Purisme*, «Acta Philologica Scandinavica» 17. 2 (1943-44), pp. 153-167.

⁵⁴ Cfr. C.S. PETERSEN, *op. cit.*, vol. I, København 1913, p. 390.

canza dell'ispirazione di Ovidio, dall'altro sottolinea la minore ricchezza della lingua danese, maggiormente avvertibile allorché si tenti l'imitazione o la traduzione di autori classici. E per la seconda volta Holberg esprime la propria riserva nei confronti di quanti cerchino di risolvere la povertà lessicale del danese con il ricorso a calchi, talvolta oscuri e incomprensibili, o con l'impiego di arcaismi ugualmente impenetrabili ed enigmatici⁵⁵.

Contrariamente alle posizioni di Syv e altri linguisti del secolo precedente⁵⁶, l'ampliamento del lessico danese può infatti avvenire secondo Holberg tramite l'uso di parole straniere, soprattutto quando si tratti di termini generalmente noti, largamente diffusi e ormai quasi naturalizzati nella lingua danese.

Nelle *Orthographiske Anmerkninger* Holberg aveva infatti sottolineato che anche tedeschi, inglesi e olandesi hanno derivato numerose parole dai francesi, i francesi dai romani, e i romani a loro volta dai greci, limitandosi a dare ai termini stranieri una desinenza conforme alle regole della propria lingua. L'adozione di parole straniere da una lingua di maggior prestigio culturale non viene quindi a configurarsi come una dimostrazione di povertà lessicale del danese in particolare, dato che numerose altre lingue europee accolgono prestiti da lingue diverse. Tale soluzione è inoltre, secondo Holberg, di gran lunga preferibile al metodo di coniare nuovi termini che rendono spesso la lingua irriconoscibile per i nativi stessi, così come si è verificato in Olanda⁵⁷.

Nel combattere quindi l'atteggiamento puristico che iniziava ad affermarsi in Danimarca Holberg fa spesso riferimento al purismo olandese, oggetto di numerose sue critiche

⁵⁵ Si veda la *Just Justesens Betænkning over dette Heroiske Poema* nella *Metamorphosis*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶ Secondo Syv infatti l'ampliamento lessicale del danese può agevolmente avvenire tramite calchi e impiego di suffissi per la derivazione di parole composte; sulle posizioni di Syv, Gerner e Pontoppidan in merito all'uso di parole straniere cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, vol. II, p. 388.

⁵⁷ *Orth. Anm.*, in F.L. LIEBENBERG, *op. cit.*, pp. 265-266.

in più occasioni. Della situazione linguistica in Olanda Holberg, infatti, oltre che nelle *Orthographiske Anmerkninger*, discute anche nella terza lettera autobiografica⁵⁸ ove peraltro indica come lingua ideale per varietà e ricchezza di sinonimi la lingua inglese. Quest'ultima, egli afferma, apparentemente inventata dal diavolo, come dicono i suoi detrattori, dal momento che sembra essere la schiuma di un magma linguistico, consente in realtà di potersi esprimere in modo preciso e perspicuo su ogni argomento⁵⁹.

Nei *Moralske Tanker* Holberg torna quindi a giustificare l'uso di parole straniere in danese affermando che come una nazione può aver bisogno dello scambio di merci con altri paesi, così anche la lingua può trovarsi nella necessità di ricorrere ai termini di un altro idioma. Tale difesa del prestito linguistico è comunque, ancora una volta, finalizzata a una difesa del proprio stile e della propria lingua, oltre che a un'ennesima condanna delle tendenze puristiche. Per Holberg, infatti, il rimuovere termini già noti per adottarne di nuovi o di antiquati, ormai in disuso, può soltanto riuscire a rendere irricognoscibile e incomprensibile la lingua⁶⁰.

Dagli interventi di Holberg finora menzionati sembra quindi emergere quasi una moderna concezione del lessico, inteso come serie aperta, suscettibile di trasformazione e rinnovamento. Nella commedia *Erasmus Montanus* Holberg fa dire infatti al semplice contadino Jeppe:

...jeg meente om I forstod den nye Latin, thi det Sprog forandres vel ogsaa, saa vel som det Siællandske. Thi i min Ungdom taledede man ikke saa her paa Bierget som nu; det som man nu kalder Laqvei, kaldte man da Dreng, det som man nu kalder Matrasse, kaldte man da Bislaaperske, en Frøken heedte da Statsmøe, en Musicant Spillemand, og en Sikketerer Skriver. Derfor meener jeg, Latinen og kand

⁵⁸ Cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Memoirer*, cit., pp. 221-222.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁰ Cfr. il commento all'epigramma nr. 85 nel terzo libro dei *Pensieri morali* in F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Moralske Tanker*, København 1943, pp. 401-402.

være forandret siden den Tid I var i Kiøbenhavn («volevo dire se Voi capite il nuovo latino, perché cambia anche la lingua, così come il selandese; nella mia gioventù infatti non si parlava mica come ora, qui a Bierget; quello che ora si chiama *lacchè*, si chiamava allora ragazzo; quella che ora si chiama *matrasse* si chiamava allora concubina; damigella si diceva camerista, musicista suonatore e *scrittario* scrivano. Perciò penso che sia cambiato anche il latino dall'epoca in cui Voi eravate a Copenhagen»)⁶¹.

Sebbene nei *Moralske Tanker* Holberg avesse già dichiarato di occuparsi della controversia sul purismo unicamente per rendere ragione delle proprie scelte stilistiche, tentando nel contempo di ridimensionare la polemica suscitata con le proprie critiche nei confronti del purismo olandese⁶², nelle *Epistole* Holberg compie tuttavia un'ulteriore puntualizzazione.

In tale raccolta, infatti, se le epistole 64 e 415 sono ancora dedicate ai problemi linguistici olandesi⁶³, nelle epistole 272 e 448 Holberg continua ad occuparsi del purismo danese.

Mentre nella lettera nr. 272⁶⁴ egli si limita ad indicare con chiarezza l'impossibilità di tradurre sempre con un termine danese una parola straniera, citando il caso di *Tyrann* ("tiranno") sostituito con *Blodhund* in maniera inadeguata⁶⁵, nell'epistola 448 Holberg realizza invece una paro-

⁶¹ Cfr. *Erasmus Montanus*, I.2, in *LHV* VI, p. 143.

⁶² Al riguardo Holberg così si esprime: «Jeg haver ellers sagt, at intet Folk gaaer saa vidt herudi som det Hollandske... Men, saasom jeg ingen vil disputere sin Smag, saa indvikler jeg mig herudover ikke i Proces med nogen. Det er ey heller udi det Forsæt denne Dissertation er skrevet. Jeg haver der ved alleene villet gjøre Reede for min Skrivemaade (ho altrimenti detto che nessuna nazione si è spinta in questo tanto oltre come gli Olandesi... ma, poiché, come me, nessuno vuole discutere il proprio gusto, non voglio oltre a ciò coinvolgermi in alcun dibattito con nessuno. Questa dissertazione non è nemmeno stata scritta in tal senso. Con essa ho solo voluto giustificare il mio modo di scrivere)», cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Moralske Tanker*, cit., pp. 404; 406.

⁶³ Cfr. LUDVIG HOLBERG, *Epistler*, cit., vol. I, pp. 274-275; vol. IV, pp. 301-306.

⁶⁴ *Ibid.*, vol. III, pp. 307-308.

⁶⁵ L'espressione danese *blodhund* vale infatti in senso figurato 'uomo sanguinario'; tale resa, pertanto, non corrisponde adeguatamente al campo

dia del purismo⁶⁶. Nella lettera egli impiega infatti antichi nomi di mesi, ormai caduti in disuso⁶⁷, calchi, neoformazioni e traduzioni danesi di locuzioni latine correnti nel linguaggio accademico⁶⁸. Nella successiva epistola 451⁶⁹ Holberg commenta quindi il suo precedente esercizio letterario volto a dimostrare, a suo avviso, l'inconsistenza dei tentativi di riforma dei puristi. Ancora una volta, pertanto, Holberg dissente dall'impiego di calchi o neoformazioni soprattutto quando, in tali rese, siano riscontrabili una minore chiarezza e una complessa prolissità rispetto alla parola straniera comunemente usata.

Nell'epistola 451 condanna quindi l'impiego di parole come *Bogsal* ("sala dei libri") invece di *Bibliothek*, *Høresal* ("sala di ascolto") in luogo di *Auditorium*; nell'ultimo calco menzionato Holberg ravvisa inoltre anche un'ambiguità semantica, potendosi interpretare *Høresal* come la grande stanza dove si conservano il lino (*Hør*) e la canapa (*Hamp*)⁷⁰.

Malgrado i suoi numerosi interventi contro il purismo Holberg dichiara comunque di non voler combattere alcuna guerra grammaticale, preferendo mantenere una posizione

semantico del termine *tyran* 'tiranno', cfr. l'*Ordbog over det danske Sprog*, grundlagt af V. Dahlerup, København 1918-1956 (rist. 1981-83), s. v..

⁶⁶ Cfr. LUDVIG HOLBERG, *Epistler*, cit., vol. V, pp. 26-27.

⁶⁷ Si tratta dei nomi *Glugmaanet*, *Blidemaaned*, *Orme-Maaned* impiegati rispettivamente per gennaio, febbraio, luglio.

⁶⁸ Cfr. ad esempio *Doctor-Trappe* per *Doctor-Grad*, *Laurbærkronede Personer* in luogo di *Baccalaurei*, *Skriftmager* invece di *Autor*, in merito alle forme puristiche addotte da Holberg nell'epistola 448, prevalentemente desunte dall'opera di F.C. EILSCHOW, *Cogitationes de scientiis vernacula lingua docendis cum specimine terminologiae vernaculae*, I-II, Hafniae 1747, cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Epistler*, cit., vol. VII, pp. 376-378.

⁶⁹ *Ibid.*, vol. V, pp. 32-33.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33. Questa interpretazione, però, non trova riscontro né nell'*Ordbog over det danske Sprog*, cit., né in O. KALKAR, *Ordbog til det ældre danske Sprog*, København 1886-1892 (rist. 1976). Attestato risulta invece il termine *Hørekammer* 'stanza d'ascolto' (cfr. O. KALKAR, *op. cit.*, s.v.), oltre a *Høresal* con significato analogo (Cfr. *Ordbog over det danske Sprog*, cit., s.v.).

moderata⁷¹ nell'infuriare delle polemiche. E in effetti nell'epistola nr. 415 Holberg aveva condannato sia l'atteggiamento dei puristi sia la tendenza opposta; vale a dire l'esagerato impiego di parole straniere, legato spesso all'ostentazione di una conoscenza plurilingue⁷². Ma l'aurea via di mezzo holberghiana consente, in realtà, al nostro autore un atteggiamento di ambivalenza. La posizione negativa assunta da Holberg nei confronti del purismo sul piano teorico si accompagna, nella prassi, ad un'opera di costante revisione lessicale delle proprie opere già dagli anni 1728-1730. A partire da tale periodo Holberg attua infatti la sostituzione di numerosi francesismi con parole danesi, lasciando invece più o meno inalterato il numero di prestiti tedeschi⁷³.

Alla luce di tali dati la posizione holberghiana in merito al purismo va quindi intesa come ricerca di una soluzione equilibrata, saggiamente equidistante da ogni eccesso e, pur nella promozione della lingua danese, aliena da ogni esagerazione.

Nel dibattito sulle principali questioni linguistiche la riflessione holberghiana, espressa più volte in forma asistemica ed episodica, risulta dunque prevalentemente orientata verso scelte parzialmente conservatrici ma giustificabili sul piano razionale.

In merito alla realtà linguistica del danese il maggiore contributo di Holberg non investe quindi l'ambito lessicale o grammaticale ma riguarda l'uso stesso della lingua danese in sostituzione del tedesco e del latino.

La principale innovazione di Holberg consiste infatti nell'aver egli realmente generalizzato nelle sue opere l'impiego di tale idioma. Inoltre, con la creazione di un teatro danese, rivolto ad un vasto pubblico, lo stesso Holberg, nel

⁷¹ Si veda in merito l'epistola nr. 415, *ibid.*, vol. IV, pp. 301; 305.

⁷² *Ibid.*, p. 304.

⁷³ Cfr. P. SKAUTRUP, *op. cit.*, III, pp. 48-53; si veda inoltre K. MORTENSEN, *Holbergiana*, «Acta Philologica Scandinavica» 12 (1938), pp. 287-306; *ibid.*, 13 (1939), pp. 218-219; *ibid.*, 14 (1939-40), pp. 41-64.

l'epistola 179⁷⁴, riteneva di poter giustamente affermare di aver contribuito anche alla formazione di una coscienza nazionale, oltre che all'avanzamento della lingua:

...vore Danske Skuespill have omstøbt disse Rigers Almue ligesom udi en anden Form, og lært dem at raisonnere om Dyder og Lyder, hvorom mange tilforn' havde kun liden Idée. Hvis ikke andet var at sige til vore Skuespills Forsvar, kunde man frit sige, at derved gives Middel til det Danske Sprogs Forfremmelse, ja at Sproget, som uforskyldt lidet eller intet tales udi store Huuse, med Tiden derved kand blive Hof-Sproget. Jeg siger at Sproget uforskyldt er kommen af Brug paa store Steder, efterdi det i sig selv haver alle de Behageligheder, som noget Sprog kand bryste sig af. Thi det er letflydende, naturligt, og uden Vanskelighed og ringeste Contorsion kand udtales: Og haver Erfarenhed viset, at det er ligesaa beqvemt for Tragoedier og Heroiske Vers, som for Comoedier og Musik; hvilket ikke kand siges om mange andre Sprog ("le nostre commedie danesi hanno dato come una nuova mentalità al popolo di questo regno, insegnandogli a ragionare su vizi e virtù di cui molti avevano prima solo un limitato concetto. Se non ci fosse altro da dire in difesa delle nostre commedie si potrebbe liberamente dire che con esse si è data la possibilità di un avanzamento della lingua danese, sì che la lingua, che immeritatamente poco o nulla si parla nelle case importanti, possa così col tempo divenire lingua di corte. Io dico che la lingua è, senza colpa, caduta in disuso in sedi importanti, poiché essa ha in sé tutta la bellezza di cui può essere fiera una lingua. Perché è scorrevole, naturale e può essere pronunciata senza difficoltà e senza sforzi innaturali; e l'esperienza ha dimostrato che è ugualmente adatta per tragedie e versi eroici così come per commedie e musica; la qual cosa non si può dire per molte altre lingue»).

CARLA DEL ZOTTO TOZZOLI

⁷⁴ Cfr. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Ludvig Holbergs Epistler*, cit., vol. II, pp. 330-331.

CONSTANCY - ABOUT LUDVIG HOLBERG:
Moralske Tanker, libr. III, Epigramm. 97

1. JONSSON AND JUEL: TWO EXECUTED

They fetched Jon Jonsson. He was accused of having drowned his daughter and was brought before the Iceland stratum-court in 1752 so that the judgment of the lower court could be confirmed. The defender had no comments and the accused was not asked. In this there was nothing unusual. Neither in the death sentence. The new and difficult thing was the way in which it was to be carried out: Two years earlier the king had — by his most gracious order — demanded pinching with red-hot tongs first at the place of crime then at the squares of the town and several times on the way to the place of execution and at last at the scaffold. Not till then the right hand was to be cut off, then the head, at last the body was to be broken on the wheel and the cut off parts of the body to be put on stakes. The Iceland-lawyers had politely drawn the majesty's attention to the problems of the procedure. It was awkward to build a fire on deserted mountain roads and moors — and dangerous in the transport ships. It was time-demanding and difficult for the authorities to gad about the country with the criminals. It was no good: the publicity was a superior consideration and the horror and the entertainment of the crowd was a great part of the legal performance. When the judgment was to be executed the stratum-court had not yet got the right tongs, and when they at last succeeded, they were in this case only in time for punching the condemned at the place of crime in the

presence of the deputies of the stratum-court, the assembled peasants and the iron-fastened prisoners¹.

They also fetched Poul Juel. In 1718 he was dismissed as a prefect in Norway because of abuse of office. He went to Copenhagen to regain the confidence of the government by presenting several political projects, but in vain. He was bitter because of the refusals and conspired with a Swede and approached a Russian representative with the suggestion that the Russians should occupy Greenland and through that also secede Norway, Iceland and the Faroe Islands from the Danish crown. The plan was exposed, Juel was tortured violently, but did not expose any accomplices and was executed at Nytorv in Copenhagen. 700 soldiers framed the prominent play, which the principal character carried out without a murmur in front of the appeared dignitaries and the yelling crowd. Juel mounted the scaffold, hung neatly his dressing-gown, coat and scarf on the rail and bowed his back of the head. Having done his work the executioner raised his head to the audience and cried as prescribed: «This is a traitor's head»².

You can pay attention to the differences: Between the two crimes, which led to the same result. Between the primitive pragmatism on the outskirts of the kingdom and the well-organized scenery in the capital. Between Jonsson's not covered horror and Juel's cool behaviour. First and foremost in these contrasts the differences between high and low are mirrored.

The resemblance is more interesting, however: Jonsson and Juel had both got into the clutches of a machinery of justice, which principally functioned everywhere in the king's extended possessions. Law and order in a more modern sense were not known: in Iceland coincidences and the local, often incompetent officials' sense of taking care of

¹ The story of Jon Jonsson and the practice of justice at Iceland is taken from B. TH. BJÖRNSSON, *Høstskib*, Copenhagen 1984.

² The story of Poul Jouel is taken from S.C. BEECH, *Danmarks historie*, vol. 9, p. 43 ff, Copenhagen 1977.

own interests had a final influence on the cause. As long as they each autumn were able to deliver the necessary number of prisoners to the prisons and the fortification-pits in Copenhagen, they had the game all to themselves. The disclosure of Juel was made by the Copenhagen postmaster, who in the light of his extensive intelligence activities was celebrated as a hero in Ove Malling's *Store og gode Handlinger af de Danske, Norske og Holstenere* (1777), and who received many favours «because no one knew better than the king, of how much use this man had been to the country»³. The legal system was not characterized by humanity either; the means were running the gauntlet, thumbscrews, the rosary, the Polish block and insertion in the bird case. After confession the worst criminals' parts of the body were shown as a deterrent to others, the less criminal persons are forced to hard and often fatal work, while the others together with the sick, the old and the workshy persons were put into work-houses to contribute to the public productivity. Against the crime, which often was a result of the poverty, the system brought its legitimated barbarism as a legitimation of the system itself. The legal machinery is an example of a very firm control of the subjects. It was in this society Ludvig Holberg wrote his *Moralske Tanker* (1744). They were very welcome and represented something vital new: in the history of consciousness a turning-point of *self-control*, in the history of texts a breaking through of *the essays*, all together a breaking through of modern Europe in an autocratic kingdom, where education by no means was natural. The idea of *constancy* was here central, which I shall show.

2. «TIME IS MONEY»: TWO BOOKS IN ONE

«Time is money» it says in Benjamin Franklin's *Advice to a Young Tradesman* (1748). Even though that discovery

³ *Ibid.*, p. 46.

was made in Greece about 300 before Christ, it has not become a fundamental law for people's lives until the civil society and is written in its two most important books: the cheque book and the calendar.

As to the means of payment there has been an immense process of abstraction from goods, which could be exchanged, via precious metals and coins, which only partly were of a precious origin, to paper money and now plastic cards. The valuable property has become easier to handle and exchange and our confidence in symbols has been increased concurrently with the fact that it concretely has shrunk to bits in the computers. The measuring of time has also changed decisively. The sensual basis is nature's rhythms: the course of life, the waning and crescent moon, the day and night. In the feudal society courses like these were still considered as repetitions, but in the capitalistic society they were replaced by a straight conception of time, where the differences between the single unities of time are straightened out in a qualitative way, corresponding to the introduction of the common equivalent, the money: I am writing this in the week number 29. The dividing line between working life and leisure life has become marked, but the calculation and planning of time, which at first started in connection with work, is now also present in the leisure time, where the family's total time of being together has been split up by modern phenomena such as part-time children, weekend-relationships and so on. The unreliable labour market — combined with the movements in the private life — has made it necessary for everyone to be able to carry out many functions at the same time, and the calendar has become a control instrument, which is of vital importance to be at head of affairs and not at least ourselves. It is not a coincidence that you have to be neatly dressed in this decade and that we estimate each other to the ability of organizing our style. The Danish firm Time Manager International has conquered one of the more expansive niches in the economic life, where the calendar has been sold with built-in personality psychology to the modern draught animal all over the world. Even the administration in the Kremlin has

[4]

been rationalized by Time-Manager, because the calculation of the indifferent time has been and will still be a necessity to the state capitalists' planning and to us individuals, if money and time have to form a synthesis of the wallet and the calendar. The compensation for the periods, which can be sensed and experienced, has been connecting time to an inner control, which demands the most advanced psychology and which implies the educational project in which Franklin himself was one of the pioneers. The expression «Time is Money» he had taken from Francis Bacon, who as a statesman is known because of his fall from the acme of power after an accuse of bribery. And as a philosopher to have tried to map out the prejudices, which prevent the liberty of choice in the research. In the 1620's Bacon established the English empiric research as a contrast to the powerful Aristotle-scholastic science of the time and he delivered by this a fundament to the enlightenment project. The intention was that man should be in control of nature, but that implied man's control of himself. Bacon distinguished between four reasons to the deviation of the thought: *Idola tribus*, which is due to man's nature — the tendency to let feelings influence thinking and to accept that nature has an aim. Among those were *Idola specus*, the individual's special conditions and dispositions. If the idols could be kept in check, the road was open to controlled observations of nature and to formulate its common laws, but it implied inner control, and it was to be established by the educational people.

3. THE ESSAY AND THE CONSTANCY

In 1746 Christian VI died and by this the shares of the pietism and the Germanism declined in the twin empire. The royal motto «The God and the People» was replaced by Frederic V's «By caution and constancy», a characteristic movement in the direction of inner control and self-control, which the king himself had difficulty in fulfilling in his private life. The penance and the strict control from on high — also of daily life and culture — were to be replaced by the

[5]

creativity of reason so that the enlightenment ideas were able to be accepted. Two years before the ruler was replaced, Holberg — who was 60 years old — managed to become the father of the Danish philosophy. In the preface of *Moral Thoughts*, his philosophical chief work, he wrote among other things: «My studies are now committed to moral meditations and theology: because I consider myself, as regards my age and weakness, to be a man ready to depart, who has to write his system, before he leaves and starts the journey»⁴. The chief work was not to be the only one, however. The 4 latest comedies of old age belong to the very different works of genre in the late, philosophically oriented authorship (1751 f.f.), the novel *Niels Klim* (1741, translated into Danish 1742) and *Moralske Fabler* (1751).

Many threads lead to *Moralske Tanker* from Holberg's own, earlier authorship: in the biographical-historical *Sammenlignende Helte-Historier Heltindehistorier* (1739) and *Sammenlignende Heltindehistorier* (1742) there are a testing of the essay-genre in Danish. In 1743 Holberg published his last biography-letter *Epistola tertia*, and to this he added *Specimen quoddam Systematis moralis* — six essays, which were translated from Latin in *Moralske Tanker*⁵. The fundamental influence on Holberg's essays comes from Montaigne, who resumed the genre with *Les Essays* (1580) and rendered it a more subjective mark than it had in the Antiquity. His texts show a self-scrutiny, which cannot be brought to an end, an individuality, which is disputed, but is strengthened exactly through this. Holberg read his classics himself, but through Montaigne he also had access to Cicero and

⁴ LUDVIG HOLBERG, «Fortale» i *Moralske Tanker*, 1744. Reprint by C.S. Petersen in *Samlede Skrifter*, vol. 14, Copenhagen 1934 and by F.J. Billeskov Jansen in *Moralske Tanker*, Copenhagen 1943. The original text of which the manuscript is lost was printed in three slightly different editions in 1744. In this article I have used F.J. Billeskov Jansen's editions compared with the best original print, but I have tried to underline the composition, rythm etc. by visual separation of corresponding statements, putting in clauses and adding the number-system.

⁵ Cf. F.J. BILLESKOV JANSEN, *Holberg som Epigrammatiker og Essayist*, vol. 2, p. 60 f, Copenhagen 1938-39.

Seneca and through this to the stoic philosophy, which influenced his essays and his idea of constancy very much⁶.

Before the new king made it part of his motto, constancy formed a great part of Holberg's self-comprehension: before he became a baron in 1747 he used a seal, where you in the middle of the field are able to see a rock, at the foot of which the waves are broken — in the background the signs of enterprise — among other things the merchant ship. In the seal there is in addition to Holberg's initials the word CON-STANCY, which the rock symbolizes and the background produces a civil context. Holberg kept the rock in his escutcheon and — maybe also inspired by his name — he identified himself with it⁷. Constancy was a key word in Holberg's authorship, it is seen in the heroine stories, what he means by that: «Constancy... is a chief virtue, and is a Zirat for everybody, but if it is not carried out with *Moderation*, it will be called stubbornness and it will be able to cause many disasters»⁸.

Also here the king's order of caution was relevant. Constancy should not be perceived as insensibility, but as self-control. A more relevant picture than the rock is maybe the tree, which exactly can be undamaged and unshaken in the gale by being able to move. Or more modern: the thermostat, which via its adjustment, is able to prevent the engine to get hot. Or: the Time-Manager, which ideally by organizing time in proportion to a given aim, must be able to give the user control of his consciousness and the surroundings.

Holberg's aim with *Moralske Tanker* and the development of the essay-genre as such was to train his own and the reader's constancy. In the following I will more closely illustrate the central theme of constancy by making a survey of the progress of statement and some artistic effects in *Libr. III, Epigramm. 97* from *Moralske Tanker*. I chose exactly that

⁶ *Ibid.*

⁷ Cf. E.A. NIELSEN, *Holbergs komik*, p. 378 ff, Copenhagen 1984 and S.C. BEECH, *Danmarks historie*, vol. 9, p. 93.

⁸ LUDVIG HOLBERG, *Heltinders sammenlignende Historier*, vol. 2, p. 246, Copenhagen 1742.

text, because it belongs to the first and most worked out essays in the authorship, and because the theme of constancy is worked out most profoundly here.

4. LIBR. III, EPIGRAMM. 97

The essay is divided into three parts (compare column 1 in the text as noted⁹): 1. reference, 2; preface and 3. treatise. I will shortly comment these:

1. *The reference*: each text in *Moralske Tanker* is an interpretation of a short-poem in *Epigrammata* (1737), and they are — supposedly inspired by the English *Spectator* — instead of heading supplied with a reference to and a quotation from one of the Latin poems. The quotation, which opens Libr. III, Epigramm. 97, is in translation: «Fear is not always a sign and a mark of a timid man. Impressions on the mind is not in man's power». With this Holberg has presented his point of view and the rest of the essay is an amplification of this. The essay has two positions of speech, Holberg's encroaching position and the opposite, which is involved by reference to authorities, via examples or by ascribing to the popular wit. The essay is constructed as a dialogue between thesis and anti-thesis, but it takes place in the setting of the classic rhetoric, just as the Danish essay-prose expands the Latin poem. Corresponding to this emphasizing of the modern, the text involves two structures: The first consists of 8 characteristically formulated and elegantly varied repetitions of Holberg's own thesis, which are strung like beads and are subordinated everything else. The other one has its starting point in the Chria-practice of the rhetor-school, where it was a matter of praising a person with all the means of rhetoric, explaining his actions, proving their truth and requesting others to do the same. The dividing line between the preface or the exordium and the

⁹ Cf. note 4. The numbers in the article are referring to the number-system.

treatise or the narration originate from this tradition, the involvement of authorities, examples etc. as well, but most important is that Holberg very consistent uses the rules of rhetoric for dispositio and for compositio in his innovation of the existing hypotactic special prose: each statement is constructed lucidly, so that it down to the rhythm of the sentence corresponds to the demand of rhetoric that each sentence should be able to be pronounced in one breath as a rhythmical-semantic whole, which consists of parallel parts. They are affirmative or negative to each other, as the first parts are lighter than the last.

2. The purpose to the *exordium* was to attract the audience's attention. Here it is built up by statements combined in couples: First Cicero's claim that the wise person is not overwhelmed by his passions (2,2,1), Holberg points out that this is not true in real life (2,1,2). After that Holberg's two parallel arguments for this: Man *has* in fact passions (2,2,1), and: the wisdom is to fight them, so that you are not overcome by them (2,2,2). Exordium is fully in accordance with the rules of rhetoric because of its stringent logic, its play between anti-thesis and tantamount parts and its rhythm of sentence.

3. The *treatise*, which here both includes narratio and peroratio (the conclusion), is built up by three courses of argumentation, separated by alineas. Here it is illustrated, how the fight against the passions is done and the rules of rhetoric for inner structuralizing (dispositio) is followed here as in the rest of the text: Either in a bipartite way, which all way down in the anti-thetic figures serves the purpose of tension, or in a trisect way, which underlines completeness and synthesis. In the first course of argumentation (3,1,1,1) three main statements are presented. The first one of these consists of two tantamount confirmations of Holberg's thesis (3,1,1,1) and (3,1,1,2) and these are again built up by tantamount and parallel parts with clear weight on the back. In the second main statement Holberg studies thoroughly his thesis in two statements (3,1,2,1 and 3,1,2,2), which both include two parallel parts. The third main statement is again done in a bipartite way: First the Socrates-example in

3,1,3,1,1, then the commenary to the Virgil-quotation in 3,1,3,2,1, together they are to produce authority and both are built up by three parts.

The second course of argumentation is short and consists of two main statements. First the wrong understanding is bestowed on the people. This wrong understanding was in the preface fixed to Cicero in 3,2,1 and the point of view is developed in a hierarchy of anti-thesis, after that Holberg's emphatic judgment is pronounced in 3,2,2. In this course Holberg makes use of three tricks: He involved people in anonymous way, and in his rejection he uses the universal «you know» and after that the point of view is carried on to absurdity by involving the animal kingdom, which is not exactly relevant.

The third course of argumentation consists of three main statements: In the first (3,3,1) Holberg repeats his thesis, which is not only a phrase of common sense, but also of his personal conviction, compare the emphatic «I» in the preliminaries. Here the rules of dispositio are still observed, while Holberg in the following acts more freely in connection to this. The rules of compositio are kept also here, however: Both the second and the third main statement are divided into three statements, the parts of which are bipartite. In both places new authorities and examples are involved, and in his commentary to the two last ones Holberg is able to play his trump card again by involving the animals, which he does not ascribe to passions in contrast to human beings. The finale is the combined conclusion and the instructions of action, which in the total structure very beautifully can be noted as 3,3,3,3,3: Man's ideal is to imagine the surprising and to work at controlling his emotional life instead of repressing it.

Holberg's essays are a working out of the prejudices of his age. The purpose is to cause himself and the reader «more closely to examine common opinions, and investigate, whether they are founded on common sense»¹⁰. In the present essay

¹⁰ F.J. Billeskov Jansen's edition p. 5f.

Holberg is able to be critical as to the clumsy stoicism (compare the involvement of Cicero in 2,1,1) and the wrong use by the stoics (compare 3,3,3,3,1), but at the same time to save the core in stoicism. He is also able to dissociate himself from the common opinion and at the same time to insist on common sense (compare 3,2,1). After the gail of contrary points of view, he has made blow across his theme, he himself remains unshaken both in his prose and in his opinion.

A closer examination of the examples, he has chosen, and the logic, which is not stringent in some places, will show that the text has its strength as a linguistic and educational action in preference to a philosophical examination. The essay belongs to the 17th century by its undisputed accept of the connexion between the bodily liquids and the passions, by its historical not specified involvement of the classic culture's authorities and at last by not displaying a dialectical development of Holberg's own thesis through the process of investigation. But it is remarkable by being serious about subconscious phenomena, by searching for their material roots, and by insisting on the individual's responsibility of moral problems, in continuation of stoicism and contrary to the Christian displacement of the problem to heaven. Last but not least it must be emphasized that Holberg through the linguistic work coordinates the common setting of comprehension and the modern subjectivity. In Danish it happened for the first time in *Moralske Tanker*.

5. CHRISTMAS VIOLENCE

I started violently by telling about two executions to state that Holberg's *Moralske Tanker* not only involves a prose-historical breaking through, but — and in connection with that — a breaking through of a very needed new morality. After that I tried to show that this double breaking through in the middle of the 17th century in Denmark was due to European conditions, which covered the time from the classical tradition until and including the enlightenment. Holberg's claim for constancy and his critical support to the

stoic attitude was the beginning of a tradition in Danish, philosophical prose, which in the 18th century included Heiberg and inspired Kierkegaard. It can be further traced to Villy Sørensen, the most prominent poet-philosopher after the 2nd World War. His important essay-collection *Uden mål - og med* from 1973 had the subtitle *Moralske Tanker*, not without reason.

It is deeply grounded in the Christian culture, and maybe especially in the Protestant one (compare Max Weber) to dissociate oneself from the immoderate, lustful Epicurean life. This attitude is repeated in the modern, secularized society, where a modern Danish psychologist writes: «In fact it is the lack of moderation that is limiting man's development, not moderation. The world and the human being are so rich that inner control is necessary to make the most of given possibilities. The search for the greatest pleasure has a tendency to isolate the individual in his own world. Each kind of fellowship demands some sort of steering and moderation, so that the individual is able to expand»¹¹.

Through the later years the criticism from the left-wing has pointed out the harmonizing and self-suppressing effect of this tradition. It has referred to alternatives, described as a culture of laughter and carnival. The criticism has rightly questioned the very organized society and its physical corresponding fact, the inner steering which involves the loss of spontaneity. But isn't it characteristic that carnival and laughter as a rule are characteristic of the Middle Ages or far-off cultures as for instance the Brazilian, while you make reservations from the narcissism of the rising generation? Isn't the very organized society and its inner steering a suppression of the enlightenment project, Holberg and many people after him wanted? He found it important «to make people laugh» and tried to keep the connection between morality and laughter.

In spite of its problems there is every reason to the fact that the enlightenment project has been continued and

¹¹ J. Hvind, «Mådehold», *Samvirke*, nr. 1, 1986, p. 32.

renewed — during the modern breaking through of Brandeisianism and later by cultural radicals and activists. Shortly you can talk about a radical Holberg-tradition, which tries to prevent the perverted outer and inner steering. This problem ought not to be handed over neither to the nostalgia of the new romantic movement nor to the nihilism of post-modernism. Concluding I will return to violence, but now in the modern Welfare State, because here is one of the current arguments that the Holberg-tradition ought to be continued.

Christmas is a good example of the problems of morality in this society: at first you have the depressions in autumn, then a breathless hunt of taxation-tricks, where people with economic possibilities try to avoid the burdens and regulations of the community. In December it continues with the hunt of overdimensioned Christmas presents, many Christmas lunches and unhealthy food during the Christmas days, where the sense of calculation is stopped and everybody is to be isolated in the family to love each other. But the split-up families of daily life, psychical problems, unemployment and thoughts of unemployment have put the thermostats out of work and made the change difficult for many. Christmas becomes a stress-situation, which is to be seen on the papers' front-pages. As an example I use the course in the paper *Politiken* some years ago, the interest in showing the violence — caused by society — to the public has not changed very much since Jon Jonsson and Poul Juel were on the scaffold.

On Christmas eve — the 24th of December — all headlines are friendly, as they ought to be. Two days later the paper tells below the headline «A blood-stained Christmas drama in village» about a man, who has shot his wife's new friend five times in the small town Mårum, not far from the vicarage in Nødebo, which is the headquarters of the Danish biedermeier-Christmas. The following day the headlines tell «We let down the old», «Father wanted to choke his son at Christmas-lunch» and «Crucified in Göteborg». The last story is illustrated by a photo of the solid cross of wood, to which the young man nailed his feet and one hand, before he was removed by the police and stamped as «a religious fanatic

and psychically unbalanced». According to society's machinery of power the testaments are not to be understood as instructions of actions.

The violence and the self-destruction are clearly to be seen at Christmas, because some cannot stand the conflict between the Christmas-ideology, which is proclaimed from the roofs and the real lack of nearness and in the sense of the Holberg-tradition: morality. But the idea of constancy, which is involved, is not only a problem during Christmas for the few, who end up at the front page. Think of the importance of psychotherapy, the movements of healing and the different forms of mysticism. And think of the steering, the work-morals imposes on society's great majority of draught animals. Exactly here we see phenomena, which the Holberg-tradition has been able to analyse but has not been able to deal with. Exactly here is the obligation to go on with constancy.

FINN HAUBERG MORTENSEN

- 1,1 Libr. III, Epigramm. 97:
 1,2 Est pavor haud semper signum timidi atque character,
 Visa animi haud pendent ex hominum arbitrio.
- 2,1,1 En viis Mand, siger *Cicero*, er den
 2,1,1,1 som af (ingen Modgang eller overkommende U-lykke) lader sig anfægte, men stedse er den samme,
 2,1,1,2 som er uden (Sorg, Bekymring, overvettes Glæde, Vrede og andre Effecter), anseende alle Hendelser som uden for sig.
- 2,1,2 Men dette viser alleene
 2,1,2,1 hvorledes een, (der vil føre Navn af en viis Mand), bør være,
 2,1,2,2 ikke, hvorledes han virkeligen (er eller kand) være.
- 2,2,1 Mennesket er dannet
 2,2,1,1 af Kiød og Blod,
 2,2,1,2 ikke af Steene og Marmor,
 2,2,1 og derfor ej kand være fri for Affecter.
 2,2,2 Den Forskiel allene er imellem en viis Mand og en Daare,
 2,2,2,1 at den første strider mod sine Passioner,
 2,2,2,2 den sidste derimod lader sig overvinde af de samme
- 3,1,1,1 Ingen, (end ikke den største Philosophus), kan hindre
 3,1,1,1,1 Sindets første Bevegelser,
 3,1,1,1,2 eller den Fermentation, som uformodentlige Hendelser forarsage.
- 3,1,1,2 Det samme er lige saa umueligt som ikke at føle
 3,1,1,2,1 Ilden, naar den brænder
 3,1,1,2,2 eller Kulden naar den svier,
 3,1,1,2,3 eller ikke (at see og høre), hvad som kommer udi (Synet og Ørerne).
- 3,1,2,1 Saadant staaer ikke udi et Menneskes Magt, og kand ingen med al Verdens Philosophie det hindre: hvoraf sees,
 3,1,2,1,1 at de fare vilde, som henregne (en overkommende Alteration eller Sindets Bevægelse) til (Frygt eller Uforstand):
 3,1,2,1,2 thi eet kand i en Hast (døe af Sorg og blive syg af Vrede), og derfor kand være en meget forstandig Mand.
- 3,1,2,2,1 Jeg siger, udi en Hast,
 3,1,2,2,2 det er førend (Paroxysmus og den første Fermentation) (sagter sig lidt, og giver een Leilighed til)
 3,1,2,2,2,1 at raisonnere
 3,1,2,2,2,2 og at bringe de adspredede Sindets Parter til deres rette Sted igien.

- 3,1,3,1,1 *Socrates* havde violente Affecter, og var dog den største Philosophus man veed af at sige:
 3,1,3,1,2 hans Philosophie bestod
 3,1,3,1,2,1 ikke derudi, at han var følesløs,
 3,1,3,1,2,2 men udi den Striid han førte med sine Passioner, at de ikke skulde faae Overhaand.
 3,1,3,1,3 Derudi bestaaer en Philosophi Berømmelse, og ikke udi Følesløshed.
 3,1,3,2,1 Det hedder: *Mens immota manet, lacrymæ volvuntur inanes.*
 3,1,3,2,2,1 Thi, ligesom een der er castereret, hand ikke berømmes for Kydskhed,
 3,1,3,2,2,2 saa kand een, der ingen Galde haver, ej heller berømmes for Kaaldsindhed.
 3,1,3,2,3,1 At ride paa et spagt Æsel er ingen Merite,
 3,1,3,2,3,2 men at regiere en (vild og modig) Hest det fortiener (Applausum og Henders Klappen).
 3,2,1 Dette tage Folk dog gemeenligen ikke udi Agt,
 3,2,1,1 efterdi de dømme om (Dyder og Lyder) (heller efter Lege- mets Constitution end efter Sindets Qvaliteter):
 3,2,1,1,1 saaledes fradømmer man een (Titel og Navn) af en fornuftig Mand,
 3,2,1,1,1,1 der altereres af et uformodentligt Syn,
 3,2,1,1,1,2 og bringes i Bevegelse af (et stort Bulder, et Fald, et Canon- skud & c.)
 3,2,1,1,2 og derimod bærer man en anden med saadant Prædicat,
 3,2,1,1,2,1 der ved deslige Hendelser staaer ubevægelig.
 3,2,2 Det er jo ikke andet end at tildømme en Koe større Qvaliteter end et Menneske.
 3,3,1 Jeg siger derfor, at ingen kand udstødes af de Viises Tall,
 3,3,1,1 efterdi han af en uformodentlig Hendelse bringes udi Beve- gelse,
 3,3,1,2 det er, efterdi han føler Smerter, naar Saaret er nyt.
 3,3,2,1,1,1 Saadant udfordres ikke af en Philosopho,
 3,3,2,1,1,2 er ogsaa umueligt, helst for den der haver (en svag Complexion, et hidsigt Blod og skarpe Vædsker).
 3,3,2,1,2 Det heder da, at det er ikke let at styre Krudet, naar Ilden kom- mer derudi
 3,3,2,1,3,1 Den (store Græske General) *Aratus* fandt en saadan Bevegelse hos sig udi Begyndelsen af et Feltslag, at han gemeenligen fik aabnet Liv;
 3,3,2,1,3,2 men saasnaart første Anstød var forbi, var ingen meer uforsagt.
 3,3,2,2,1 Hvad derfor, som udfordres af en Philosopho, er dette, at han gjør Modstand,
 3,3,2,2,1,1 saa snart Paroxismi Magt sagtes,

- 3,3,2,2,1,2 og Evne gives til at gjøre Modstand
 3,3,2,2,2 Den Bevegelse, (som foraarsages af en (hastig of uformodentlig Henvendelse) er af samme Beskaffenhed, som
 en febril Paroxismus,
 3,3,2,2,2,1 hvilken man maa give lidt Tiid til at rase,
 3,3,2,2,2,2 men passe paa, (naar den remitterer), at forhindre dens Til- bagekomst.
 3,3,2,3,1 Saa længe, som Blodet er udi dets største Bevegelse,
 3,3,2,3,1,1 hielper hverken (*Cicero, Socrates* eller *Seneca*);
 3,3,2,3,2 men, naar Stormen sagtes,
 3,3,2,3,2,1 er saadant Middel fortreffeligt.
 3,3,3,1,1,1 Vel siges der: *Qvod deponi potest, suscipi non potest.*
 3,3,3,1,1,2 Det er: Hvad som man kand skille sig ved, kand man og hindre at overfaldes af
 3,3,3,1,2,1 Men dette passer sig her ikke:
 3,3,3,1,2,2 thi at være ubevegelig imod en hastig overfaldende Hendelse, staaer ikke udi et Menneskes Magt.
 3,3,3,2,1,1 Hvis Følesløshed er en Philosophi Character, saa maa man holde for, at et Æsel, (som ved (Hug og Slag) ikke bevegtes), haver mange philosophiske Qvaliteter.
 3,3,3,2,2,1 En vis Philosophus, (som var paa et Skib med en deel andre, da han) merkende, (at en paakommende Storm bragte alle Skibsfolkene udi (stor Frygt og Bekymring), men at et Sviin udi al denne Forvirrelse, laae Gandske (stille og roelig), bebreidede han Folkene saadan Redsel, og bad dem speile sig udi samme umælende Dyr;
 3,3,2,2,2 men man kunde svare dertil, at Sviinet laae (roeligt og uberver- gelig), efterdi det var et Sviin:
 3,3,3,2,3 Ligesom *Julia Augusti* Dotter,
 3,3,3,2,3,1 da man forestillede hende at være hengiven til visse Affec- ter, som Beesterne vare frie for,
 3,3,3,2,3 svarede: *Efterdi de ere Beester.*
 3,3,3,3,3 Alt hvad en Philosophus herved (bør og kand) gjøre, er
 3,3,3,3,3,1 at forestille sig Hendelser, (paa det at intet skal være ham gandske uformodentligt);
 3,3,3,3,3,2 og, (naar Sindet ved et hastigt Anstød bliver bragt udi For- virrelse), da at arbeide paa at sætte de adspredte Parter i Lave igjen.

HOLBERG E GOLDONI, DUE PROTAGONISTI DEL SETTECENTO TEATRALE EUROPEO

Und wer nicht beym Goldoni lacht
Der kann beym Holberg weinen.

così termina, a effetto, una breve poesia epigrammatica di Hagedorn, poesia che vuol essere una presentazione al pubblico tedesco del commediografo veneziano, in occasione della pubblicazione del suo teatro, da parte del Bettinelli¹.

E non era da poco, allora, avvicinare il Goldoni, ancora sconosciuto, a Holberg, oramai entrato a far parte della cultura tedesca, sia a livello letterario, sotto l'autorevole egida di Gottsched, sia a livello popolare, per i raffazzonamenti di commedie holberghiane rappresentati un po' dappertutto in Germania dalle Wandertruppen. E non era poco avvicinarli

¹ F. VON HAGEDORN, *Sämmtliche Poetische Werke* in drey Theilen, Hamburg 1757, I, p. 114. La poesia, non datata, fa parte delle *Epigrammatische Gedichte*; se ne può considerare, come termine ante quem, il 1755 (l'edizione Bettinelli ebbe inizio nel 1750). Vale riportare per intero il breve componimento, di cui è generalmente citato (e non sempre correttamente) il solo finale: «Von vielen, die sich itzt Thalien zugesellen, / Kennt keiner, so wie er, was bessert und gefällt. / Der Schauplatz und die heutige Welt / Sind seiner Fabeln stete Quellen. / Wie lehrreich rühren uns, durch ihn, / Bettina, und ihr Pasqualin! / Die Kleinigkeiten selbst, die nur zu spielen scheinen, / Auch die sieht man von ihm empfindlich angebracht; / Und wer nicht beym Goldoni lacht, / Der kann beym Holberg weinen». Interessante la presentazione di Goldoni che Hagedorn fa nella lunga nota, con preciso riferimento alle «Commedie del Dottore Carlo Goldoni, Avvocato veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegeo» che Bertinelli (sic) aveva «iniziato a pubblicare».

per la loro *vis comica*, irresistibile in Holberg secondo Gottsched, per molti altri aspetti critico nei riguardi del commediografo danese².

Un analogo procedimento, quello di rappresentare cioè l'ignoto attraverso il noto, ma in senso contrario, troviamo in una lettera da Copenaghen *Sullo stato delle scienze e delle arti in Danimarca* pubblicata a Firenze nel 1776: «Dopo l'epoca del celebre sig. Barone Holberg, che fu il primo a riformare il teatro della sua patria, come fra noi il Goldoni...». Chi scrive è l'abate Isidoro Bianchi, interessante figura di mediatore culturale tra Danimarca e Italia, che ebbe anche modo di assistere, a Copenaghen, ad alcune rappresentazioni goldoniane, negli anni 1774-76.

Su Holberg «bravo comico» e «moralista» egli riferisce anche in un'altra lettera pubblicata molti anni dopo. Vale riportare il giudizio finale, che ben rispecchia, più che un personale giudizio sull'autore, il mutamento di gusto avvenuto in Danimarca dopo la metà del secolo, e il conseguente atteggiamento assunto, nei riguardi di Holberg, dagli informatori del Bianchi: «E se Holberg, per colpa del secolo in cui visse, non ha il merito di avere nelle sue composizioni un gusto raffinato, ha però quello di essere originale»³.

Accomunati per la loro *vis comica* da Hagedorn, e dal Bianchi per la loro analoga funzione riformatrice, i due scrittori sono messi a confronto negli stessi anni, ma tutto a vantaggio di Goldoni, da Elisabetta Caminer Turra, la prima traduttrice italiana di Holberg, a proposito di un particolare da lei tralasciato nella sua traduzione della commedia *Den Vae-*

² B. BERNI, «Le commedie di Holberg nella critica di Gottsched», *Rivista di Letterature moderne e comparate*, XXXVIII, 1985, pp. 221-240.

³ La lettera, pubblicata nella rivista fiorentina *Novelle Letterarie*, 1776, col. 45, venne poi ristampata, insieme a molte altre, inedite (compresa quella ricordata nel testo) in *Sullo Stato delle Scienze e belle Arti in Danimarca dopo la metà del secolo XVIII*. Lettere dell'ab. Isidoro Bianchi, Cremona 1808. Per I. Bianchi v. MARIANNE ALENIUS, «Abbed Isidoro Bianchi. En formidler i dansk-italiensk videnskab», in *Man må studere. Festschrift til G. Torresin*, Aarhus 1984; Ead., «Italieneren Bianchi skriver om dansk kultur i 1700-tallet», *Magasin fra det Kongelige Bibliotek*, I, 1986.

gelsindede (La giornaliera): «Gli orecchi italiani avvezzi oggi-mai al dialogo corretto introdotto sulle nostre scene dal Goldoni e dalle delicate opere francesi sarebbero per avventura disgustati dallo squarcio di libertinaggio ch'io ho soppresso in questa scena»⁴.

Il teatro di Holberg e quello di Goldoni furono — successivamente — due importanti tappe, ben presto superate, nel cammino di Lessing verso la creazione di un teatro nazionale tedesco⁵, ma ben pochi accenni troviamo ai due commediografi nelle sue opere critiche, né essi sono mai posti in relazione tra di loro. Sappiamo che Lessing si ispirò al teatro di Holberg per i suoi primi tentativi teatrali, particolarmente per *Der junge Gelehrte*, ma ben presto egli dovette prender le distanze da un teatro che doveva sembrargli troppo irregolare, volgare, atto, più che a educare il pubblico attraverso il riso, a spingerlo a deridere i protagonisti delle commedie⁶. La distanza che ormai lo separava da Holberg — e dalla riforma gottschediana del teatro — risulta chiaramente dalla commedia sentimentale *Miss Sara Sampson*. È ora che Lessing scopre Goldoni, grazie all'edizione del Bettinelli, già ricordata a proposito della poesia di Hagedorn:

Una delle mie occupazioni principali — scrive a un amico nel 1755 — ... è stata quella di leggere le commedie del Goldoni. Conosce que-

⁴ E. CAMINER TURRA, *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte*, Venezia 1775-76, Tomo V, p. 206. Per le traduzioni holbergiane della Turra v. A. CASTAGNOLI MANGHI, «Su alcune traduzioni italiane di Holberg nella seconda metà del Settecento», *Annali Istituto Filologia moderna dell'Università di Roma*, 1979, pp. 227-241; M. GIORDANO LOKRANTZ, «Intorno alla fortuna del teatro di L. Holberg nella Francia e nell'Italia del Settecento», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. XXXVIII, 1985, pp. 15-61.

⁵ Per Lessing e Holberg v. CARL ROSS, *Det. 18. Aarhundrede tyske Oversaettelser af Holbergs Komedier*, Copenaghen 1922, pp. 171-174; A. SHIMBERG, *Über den Einfluss Holbergs und Destouches' auf Lessings Jugenddramen*, Görlitz 1883. Per Lessing e Goldoni v. E. MADDALENA, «Lessing e Goldoni», *Giornale storico della Letteratura italiana*, n. 47, 1906, pp. 193-214.

⁶ Mi riferisco alla nota distinzione lessinghiana tra «lachen» e «verlachen», *Hamburgische Dramaturgie*, XI, 3c.

sto italiano? Almeno di nome?... Quasi in ciascuna delle commedie v'ha qualcosa di buono, e per la maggior parte sono anche regolari... Mi sono appropriato una di queste commedie, *L'erede fortunata*, avendo intenzione di farne un lavoro a modo mio⁷...

Della rielaborazione lessinghiana de *L'erede fortunata* — iniziata in un momento di entusiasmo e mai portata a termine — non rimangono che frammenti, e l'attenta lettura che Lessing dovette fare di Goldoni lasciò solo poche tracce nella sua produzione; il commediografo veneziano non fu mai presentato sulle scene del teatro di Amburgo durante gli anni del suo directorato (la prima commedia ad essere rappresentata fu *La vedova scaltra*, nel 1775), ma Lessing contribuì non poco al diffondersi della conoscenza di Goldoni in Germania. Come già Gottsched per Holberg, fu lui infatti a incoraggiare Saal a tradurre tutto il teatro goldoniano⁸.

Le commedie di Goldoni, più vicine al nuovo gusto che si veniva creando, ebbero subito grande diffusione in Germania, mentre Holberg appariva ormai superato. Del resto, già nel 1761 Möser, nella sua difesa del comico-grottesco, ricorda, accanto ad Aristofane e Molière, «l'inimitabile Goldoni», ma non Holberg, presente solo per il nome di un personaggio⁹.

Alla fine del secolo, troviamo ancora uniti i nomi di Holberg e Goldoni nel saggio schilleriano *Über naive und sentimentalische Dichtung*: «Come ci fa cadere in basso, a volte, il nobile Shakespeare, con quali trivialità non ci tormentano a volte Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, e in quale fango non ci trascina Holberg?» Il giudizio qui espresso avrebbe bisogno, ma non è qui il caso, di un lungo commento: mi basti notare che Holberg, come Goldoni, sono posti da

⁷ Riporto la lettera nella traduzione datane dal Maddalena nell'articolo citato. Secondo Maddalena, Lessing si riferirebbe alla seconda edizione del Bettinelli, iniziata nel 1751.

⁸ J. SAAL, *Des Herrn Carlo Goldoni Sämmtliche Lustspiele*, Leipzig 1767-77.

⁹ J. MÖSER, *Harlekin oder Vertheidigung des grotesk-komischen*, II ed. Bremen 1777: cfr. CARL ROSS, op. cit., p. 179.

Schiller tra i poeti «ingenui», e posti in buona compagnia.

Le traduzioni holberghiane della Caminer Turra, anche se poterono essere alla base di qualche rappresentazione veneziana (ma questo non è dimostrato¹⁰) non contribuirono alla conoscenza di Holberg in Italia, come non vi contribuirono le lettere di I. Bianchi.

In tempi recenti, per presentare Holberg, quasi sconosciuto in Italia, si è nuovamente ritenuto necessario un accenno al Goldoni: «Il suo riso... ugualmente lontano dall'amaro pessimistico riso di Molière come dal lieto e cordiale sorriso di Goldoni» (Gabrieli¹¹); «le commedie di Holberg si differenziano, come dalle commedie di Molière, così anche da quelle di Goldoni, e per ragioni analoghe: la borghesia di Copenaghen non è quella di Venezia, e le figure più umili, nel più popolare teatro di Holberg, emergono spesso come protagoniste» (Guidi¹²).

Anche se «il rude umorismo» di Holberg è ben diverso dal «lieto e cordiale sorriso di Goldoni», anche se la semplice borghesia di Copenaghen, alla fine della guerra nordica, era ben diversa da quella della Venezia settecentesca, capitale del teatro, è indubbio che la funzione avuta da Holberg e da Goldoni con il loro teatro, rispettivamente in Danimarca e in Italia, e anche, perché no, in una larga parte di Europa, presenta molte analogie. Analoga la volontà di «educare» il proprio pubblico, analoga la straordinaria capacità di servirsi, in commedie scritte a scopo «morale», di tutti i trucchi della Commedia dell'Arte, analoga la rapidità di scrittura, favorita anche dal carattere artigianale della tecnica teatrale del tempo¹³.

¹⁰ Cfr. K.L. RAHBEK, *Om Ludvig Holberg som Lystspildigter og om hans Lystspil*, I, Copenaghen 1815, p. 13.

¹¹ M. GABRIELI, *Storia delle Letterature della Scandinavia*, Milano 1958, p. 91.

¹² A. GUIDI, «Holberg», in *Enciclopedia dello Spettacolo*.

¹³ A proposito del «miracolo» compiuto da Holberg nello scrivere le sue prime 15 commedie in poco più di un anno, S. Møller Kristensen fa preciso riferimento a questa tecnica, ricordando che anche Goldoni poté scrivere in un anno 16 commedie nuove (*Litteratursociologiske essays*, Copenaghen 1970, p. 31).

Per questo mi è sembrato che, almeno per noi italiani, il ricordo di Goldoni possa valere per avvicinare maggiormente alla comprensione della specificità del teatro holberghiano, e, in modo particolare, della sua comicità.

L'arco della vita del Molière dano-norvegese e di quello italiano (conserviamo per un momento questi due topoi, anche se oggi largamente superati) coincide per un periodo di 47 anni: 1684-1754 Holberg, 1707-1793 Goldoni. Diversissimi per temperamento, tradizione e formazione culturale, lontani nello spazio, se non nel tempo, essi non hanno quasi certamente avuto notizia l'uno dell'altro. Quando Holberg viene in Italia (1715-16) Goldoni è ancora un bambino, né Holberg poté assistere alla prima rappresentazione goldoniana a Copenaghen (*Den listige Enke* = *La vedova scaltra*) avvenuta a un anno dalla sua morte. Salvo una sporadica rappresentazione della *Pamela* ad Amburgo nel 1756, Goldoni entrerà nel repertorio teatrale tedesco solo dopo il 1767¹⁴, quando a Copenaghen il pubblico aveva già avuto modo di veder rappresentati, oltre a *La vedova scaltra*, *La moglie amorosa* (1760), *Il cavaliere e la dama* (1761), *Il servitore di due padroni* (1761), *Il padre di famiglia* (1761), *La bottega del caffè* (1762) nonché l'operetta comica *L'amor contadino* (1763)¹⁵. A differenza della Germania, la Danimarca aveva oramai, per merito di Holberg, una solida tradizione teatrale, che rendeva possibile la rappresentazione, in lingua danese, di un vasto repertorio europeo.

Traduttore di quasi tutte le commedie ricordate (e di altre due mai rappresentate, *Il bugiardo* e *Il tutore*) fu un gio-

¹⁴ E. MADDALENA, op. cit., p. 210, 212-213; W. TH. ELVERT, «Goldoni in Germania», in *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani*, a cura di V. Branca, Ist. per la collaborazione culturale, Venezia Roma 1960; L. MATHAR, *Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des 18. Jahrhunderts*, München 1910. Diversa la situazione in Austria: le prime rappresentazioni goldoniane avvengono a Vienna nel 1751: cfr. W. HINCK, *Das deutsche Lustspiel des 17. u. 18. Jahrhunderts u. die italienische Komödie*, Stuttgart 1965; K.M. GRIMME, «Goldoni in Austria», in *Atti conv. stud. gold.*, cit.

¹⁵ ANNE E. JENSEN, *Europäisk Drama i Danmark 1722-1770*, I, II, Copenaghen 1968; A. AUMONT e E. COLLIN, *Det danske Nationalteater 1748-1889*; Skuepil og Opera Repertoiret, V:I.

vane, Jens M. Wintmølle¹⁶, introdotto negli ambienti teatrali di Copenaghen, e specialmente presso l'Opera italiana, dalla quale venne poi presto assunto come suggeritore, traduttore di libretti d'opera e, all'occorrenza, insegnante di danese, e rispettivamente di italiano, per cantanti e ballerini. Fu in questo curioso ambiente teatrale italo-danese che egli dovette aver notizia delle opere di Goldoni, che venivano pubblicandosi dal 1750, e subito approfittò della sua conoscenza della lingua italiana per distinguersi come traduttore e guadagnare qualche soldo, tanto più che le traduzioni dall'italiano erano remunerate, dalla direzione del teatro reale, più generosamente di quelle dal francese o dal tedesco.

Den listige Enke venne in seguito pubblicata, nel 1760, in una collezione di opere teatrali ad uso del Teatro reale¹⁷ (la commedia venne rappresentata sino al 1775) senza il testo italiano a fronte¹⁸, e senza il nome del traduttore. Anche la breve prefazione, curiosamente intitolata *De gustibus non est disputandum*, è anonima, ma è certamente opera di Wintmølle, che difende la sua scelta di interpolare molte parole straniere già in uso in Danimarca anni prima, ma egli non sembra, nel complesso, molto fiero del suo lavoro di traduttore. Il testo è abbastanza fedele, e vi si può trovare, con Anne E. Jensen¹⁹, una certa patina holberghiana. Non ho potuto esaminare il manoscritto della traduzione del *Servo di due padroni*, ma già nel titolo (*Henrik som tjener to Herrer*) si può vedere un chiaro riferimento holberghiano. Servo astuto e intrigante, Henrik è infatti una felice trasposizione dell'Arlecchino della Commedia dell'Arte, come Pernille,

¹⁶ Per J. Wintmølle v. A. CASTAGNOLI MANGHI, «Su alcune traduzioni...», cit.; M. GIORDANO LOKRANTZ, *Intorno alla fortuna...*, cit.

¹⁷ *Den listige Enke I trende Acter efter den italienske - La vedova scaltra del Sigr. Carlo Goldoni J.V. Dr. og. Advocat i Venedig*. Oversat til Den kongelige Danske Skue-Plads, Kjøbenhavn 1760.

¹⁸ Della abitudine di pubblicare traduzioni di opere italiane col testo originale a fronte ci dà notizia il Bianchi nell'opera sopracitata. Alcune di queste pubblicazioni bilingui esistono ancora nelle biblioteche danesi. Per notizie più precise rimando a un mio prossimo articolo sull'argomento.

¹⁹ Cfr. op. cit., n. 15, I, p. 222.

ugualmente presente in molte commedie di Holberg, è una trasposizione danese di Colombina. Il Truffaldino goldoniano (Arlecchino nel primo canovaccio del 1749) si presentava così, sin dall'inizio, come figura ben nota, e cara, al pubblico di Copenaghen. Per analoghe ragioni, Pantalone diventa l'holberghiano Jeronimus. Mentre nella traduzione de *La vedova scaltra* i personaggi mantengono il loro nome (compreso Pantalone Bisonjosi e Harlequin) e la scena «è a Venezia», qui Wintmølle tenta chiaramente una trasposizione della commedia in ambiente danese. Introdurre un certo color locale danese nella traduzione di testi stranieri era del resto pratica largamente seguita sin dagli inizi del teatro della Grønne-gade, pratica incoraggiata, se non addirittura prescritta, dallo stesso Holberg. Difficile pensare che si avesse avuto notizia, a Copenaghen, del titolo originale della commedia (Arlecchino servitore di due padroni), ma si tratta senza dubbio di una traduzione felice, che collocava intenzionalmente la commedia su un piano più alto di quello delle comuni arlecchinate²⁰. Traduzione certamente più felice di quella che veniva presentata a Vienna negli stessi anni: *Hanswurst Diener zweier Herren*²¹.

Henrik som tjener to Herrer fu rappresentata a Copenaghen, a intervalli di tempo, sino al 1785, quando ormai Wintmølle era lontano dalla Danimarca. Dopo una lunga interruzione, la commedia verrà poi ripresa, a metà del secolo seguente, in un'altra traduzione, con un titolo più fedele all'originale, *Een Tjener og to Herrer*, senza riferimenti holberghiani²².

Se Holberg è ben presente nelle traduzioni goldoniane di Wintmølle, Goldoni e il suo stile non hanno lasciato traccia in una traduzione in italiano che Wintmølle tentò molti anni dopo di una breve commedia di Holberg, *Den arabiske Pul-*

²⁰ Per la fortuna delle arlecchinate in Danimarca cfr. T. KROGH, *Studier over Harlekinaden paa den danske Skueplads*, Copenaghen-Oslo 1931.

²¹ W. HINCK, *Das deutsche Lustspiel...*, cit.

²² Così anche l'ultima traduzione, *Tjener for to herrer*, a cura di Pov Ingwerslev Jensen, Copenaghen 1968.

ver, letteralmente tradotta *La polvere arabica*²³. L'italiano di Wintmølle è abbastanza goffo e impacciato, con locuzioni dialettali e popolaristiche, scelte forse per dare un certo colore locale italiano alla commedia, ma non certo adatte allo scopo didattico che si era prefisso. Questa volta, infatti, egli non scrive per un teatro, ma per i suoi alunni. Delle carenze del suo italiano si scusa d'altronde egli stesso, nella prefazione. Lontano oramai dal teatro, dalla patria, e, senza dubbio, dalla pratica quotidiana della lingua italiana, anche se l'insegnamento di questa sembra fosse diventato, a Amburgo, uno dei principali mezzi di sussistenza, egli si dichiara fiero, in ogni modo, di esser il primo a tradurre in italiano «il Barone di Holberg», e ricorda, con non minor ferezza, di esser stato anche il primo a tradurre in danese le commedie del «Signor Carlo Goldoni».

Che Holberg e Goldoni abbiano avuto uno stesso traduttore, sia pure spinto in entrambi i casi da ragioni pratiche, non è che una curiosità, ma valeva la pena di ricordarlo in questo contesto.

Da questi avvicinamenti, in fondo casuali ed esterni, passerò ora a qualche più preciso punto di confronto testuale, reso possibile, pur nella fondamentale differenza tra i due commediografi, dalla loro comune appartenenza a uno stesso secolo e a una comune tradizione teatrale. Solo qualche esempio: Nella goldoniana *La ritornata da Londra* (Atto I, Scena IX), la protagonista sospira:

Londra mia, dove sei tu?
In Italia, oibò, oibò!
Non mi posso veder più.

Come non ricordare, a questo proposito, il disgusto dell'holberghiano Jean de France, tornato da Parigi? Ma quello che in Goldoni è solo un divertente accenno alla dominante este-

²³ *La polvere arabica o sia l'alchimista*, commedia in un atto dell'ill.mo Sigr. Barone Lodovico di Holberg. Dal danese originale in italiano tradotta da G.M.W. Venezia MDCCLXXV. Per questa traduzione v. articoli di A. CASTAGNOLI MANGHI e M. LOKRANTZ GIORDANO, cit., n. 4.

rofilia del secolo è invece per Holberg motivo centrale di un'intera commedia, scritta allo scopo di mettere in ridicolo la moda, allora diffusasi nella classe borghese, di mandare i figli all'estero.

Così, quando, ne *La vedova scaltra*, lo squattrinato pretendente spagnolo, Don Alvaro de Castiglia, pensa di ingraziarsi la dama coll'invio del suo albero genealogico, considerato il dono più bello (Atto II scena VIII), non si può non pensare a Don Ranudo, il superbo grande di Spagna in miseria, che pensa di fare il massimo onore al contadino, in attesa di una ricompensa tangibile, mostrandogli il suo albero genealogico. Anche qui, si tratta per Goldoni di uno spunto divertente per la caratterizzazione di un personaggio — quello dello spagnolo povero e superbo, ben noto alla tradizione teatrale e al suo pubblico — mentre Holberg, insistendo sul culto per il suo albero genealogico che ha Don Ranudo, grande di Spagna ridotto all'estrema miseria, ne fa il punto culminante della sua tragicomica follia.

Non è il caso di continuare con questa esemplificazione di motivi e spunti che sottolineano l'appartenenza dei due scrittori a una comune temperie culturale; passerò, invece, rapidamente, all'esame di due commedie, rispettivamente di Holberg e di Goldoni, che, pur essendo molto diverse per stile ed ambientazione, ci presentano uno stesso carattere, e hanno intreccio e soluzione non dissimili. Intendo parlare di *Den Vaegelsindede* e de *La donna volubile*, che hanno entrambe un precedente ne *L'irresolu* di Destouches. Citerò d'ora in poi *Den Vaegelsindede* come «*La giornaliera*», conservandole il titolo, mutuato dalla traduzione francese, datole dalla Caminer Turra nel lontano 1775.

Si tratta, in tutte e due le commedie, di una donna che col suo carattere incostante e mutevole riesce a disgustare, nell'arco di una sola giornata, tre diversi pretendenti, e che alla fine rimane sola, mentre i tre (due nel caso di Holberg) si apprestano a celebrare le loro nozze con fanciulle di carattere meno stravagante. Nella commedia di Destouches invece il volubile è un uomo, incerto fra tre donne, che si decide sì alla fine a sceglierne una, ma all'ultimo momento si chiede se non avrebbe fatto meglio a sposare una delle altre due.

Nella scelta di un personaggio femminile non vi fu, né in Holberg né in Goldoni, intenzione polemica: non sfuggì certo ai due commediografi — attenti alle implicazioni teatrali di un testo — che la volubilità femminile, d'altronde proverbiale, offriva maggiori possibilità di variazione scenica, per mezzo di mutamenti di abito, di acconciature, di atteggiamenti della protagonista. Sapevano poi entrambi, mentre componevano la loro commedia, di avere a disposizione nella loro compagnia un'attrice adatta alla parte: la Montegue Holberg, la Medebach Goldoni, alle quali essi stessi non risparmiarono le lodi per la bravura dimostrata nel presentare il difficile personaggio.

Con *La donna volubile*, una delle sedici commedie nuove, Goldoni intese «uscire dal genere sentimentale e tornare ai caratteri e al 'vero comico', per rallegrare il teatro e metterlo alla portata di tutti» in occasione del carnevale. Nella prefazione alla commedia così presenta il suo personaggio: «una Donna volubile che nel giro di poche ore cambiassi più e più volte, sembrerà a qualcheduno pazza, e più che volubile. Veramente parlando, la volubilità per se stessa è una specie di pazzia limitata... In tutte le cose vi è il più ed il meno. In un giorno una volubile si cambierà una volta: un'altra due e qualcheduna tre. Rosaura si cambia più volte ancora, ond'ella è una volubile eccedente, una volubile da Commedia. Per far rilevare un carattere sulle Scene conviene necessariamente dipingerlo con i più forti e vivi colori. Alcuni caratteri si dipingono con poche azioni che lo dimostrano; ma la volubilità che consiste nella moltiplicazione degli atti opposti, non può in poche azioni consistere, e breve essendo il periodo della Commedia conviene necessariamente far nascere in corto tempo, ciò che meglio starebbe se in più giorni rappresentar si potesse». Sempre a proposito de *La donna volubile* (che traduce *La femme capricieuse*) Goldoni scriverà nei suoi *Mémoires* (cap. XI, II):

Ce caractère est par lui même comique, mais s'il n'est pas étayé par des situations intéressantes et agréables, il pourroit facilement devenir ennuyeux. On peut ridiculiser les changemens de modes, de coëffures, des parties de plaisirs, mais pour rendre la femme changeante

un sujet de Comedie, il faut que ce soient les caprices de l'esprit qui en fournissent le ridicule

Stranamente severa la conclusione: «Le denouement de cette pièce est celui qui convient à une folie qui mérite d'être corrigé. Rosaura est enfin décidée pour le mariage; tout le monde l'évite et personne n'en veut». Nonostante si rivolga a un pubblico francese, qui Goldoni non fa nessun cenno a *L'irresolu* di Destouches, come invece aveva fatto nella prefazione della commedia, a meno che non si voglia considerare come sottile, garbata allusione l'accento al pericolo di rendere l'argomento noioso, com'è, in effetti, aveva appunto fatto Destouches. La trama goldoniana è molto semplice, tutto si svolge tra quattro pareti, tra volere disvolere, capricci e puntigli di Rosaura, incerta tra tre possibili mariti, circondata da amiche invidiose e pettegole, servi ubbidienti e pazienti, nonostante qualche sfogo di malumore. Dei tre pretendenti, Lelio, Florindo e Anselmo, solo quest'ultimo ha un ben delineato carattere: ricco mercante della val di Bergamo, vero rustego di campagna, si dimostra nemico di ogni frivolezza e di ogni vanità, ed è a lui che la commedia deve molto della sua comicità. Gli altri due, come del resto già indica il loro nome, sono unicamente tradizionali innamorati da commedia. In scena appaiono quattro maschere: Pantalone, Colombina, Corallina, Brighella, come si conviene a una commedia da recitarsi in Carnevale, e al mondo delle maschere appartiene un personaggio appena abbozzato, il Dottor Balanzoni. Alla fine, il tradizionale annuncio di matrimonio, ma non quello di Rosaura, che resterà sola, bensì dei tre pretendenti, che sposeranno la sorella e le amiche della volubile. Come spesso nelle commedie goldoniane, la protagonista si pente, e accenna a voler cambiare.

Nessun pentimento dimostra invece Lucrezia, la protagonista de *La giornaliera*. Nella commedia non appaiono maschere, anche se Henrik e Pernille ricalcano in parte i ruoli tradizionali di Arlecchino e Colombina nella commedia dell'arte. I tre pretendenti, Apicius, Eraste e Petronius, hanno ognuno un carattere ben definito, carattere già indicato dal nome e funzionale allo svolgersi della trama e alla

comicità della commedia. Presentata nella prima redazione come scherzo del primo aprile, *La giornaliera* si svolge tutta all'aperto, davanti alla casa di Lucrezia, vedova, e quindi indipendente da legami familiari, impegnata (per modo di dire, dato il suo carattere) in un piccolo commercio di galanterie alla moda, che espone all'aperto. Il mutare del tempo, caratteristico del mese di aprile, accompagna, spesso per contrasto, il mutare di umore della protagonista, «capace di piangere col sole e danzare con la pioggia», di ordinare la portantina quando è sereno e di andare a piedi sotto un acquazzone. Di fronte ai tre pretendenti, Lucrezia si presenta come il preciso opposto della donna da loro desiderata: con Apicio, amante delle gioie della vita, estroverso e leggero, si mostra triste, noiosa, una vera pinzocchera; con Eraste invece, sempre cupo, preoccupato di non spendere troppo, ostenta una pazza voglia di divertirsi e di scialare. Petronius poi, che è il tipico pedante da commedia, amante di lunghi discorsi e complicate citazioni latine, non riesce a fermare neppure per un momento l'attenzione della donna, che lo attira e lo respinge continuamente, in modo a lui incomprensibile. L'azione, portata avanti nella prima stesura da uno scherzo d'aprile, e da un equivoco nella seconda, è molto meno lineare e sciolta che in Goldoni. Analoga, nella sostanza, la conclusione: più morale ne *La donna volubile*, per il finale pentimento della protagonista, più comica e inaspettata in Holberg; alla fine Lucrezia, derisa e sbeffeggiata dai tre ex pretendenti, sembra pentirsi, ma solo per un momento. Quando infatti Petronius, commosso, si dimostra nuovamente disposto a sposarla, lei allora si pente di essersi pentita, e abbandona di corsa la scena, prigioniera, per sempre, del suo carattere.

Quando, una trentina d'anni prima della goldoniana *La donna volubile* aveva scritto *La giornaliera*, che è una delle prime, se non la prima in assoluto, delle sue commedie, Holberg non aveva dietro di sé la lunga esperienza teatrale di Goldoni. Coinvolto in prima persona nell'audace tentativo di dare alla Danimarca un suo teatro, cercò in ogni modo, nel quotidiano contatto col piccolo gruppo di attori della Grønnegade, di capire dal di dentro le leggi dello spettacolo e di applicarle nelle commedie che veniva per loro compo-

nendo con estrema rapidità, in preda a un vero e proprio «raptus». Delle sue incertezze compositive danno tra l'altro testimonianza le due successive redazioni della commedia, in cinque atti la prima (1722), in tre la seconda (1731), completamente rielaborata, ma non per quello che riguarda il carattere della protagonista. La sua scelta del personaggio non è casuale, come forse invece per Goldoni; Holberg aveva già a lungo meditato sulla umana volubilità, e di essa aveva già fatto oggetto una delle sue satire, *Apologi for Sangeren Tigellio*²⁴, forse proprio per la consapevolezza dell'instabilità della sua stessa natura.

Nella prefazione alle sue prime cinque commedie²⁵, precedente alla rielaborazione de *La giornaliera*, egli la descrive come «un carattere particolare, mai prima presentato in nessuna commedia» (egli negò sempre di essersi ispirato a Destouches) e aggiunge: «la protagonista è una dama che cambia umore sedici volte al giorno». Anche nella sua prima Epistola autobiografica²⁶ egli afferma trattarsi di un argomento non comune, lasciato «intactum» dai precedenti autori comici, e descrive la protagonista, «in qua taxatur mira ista ingeni inequalitas quae in nonnullis deprehenditur» come una «temporaria et Tigellinae indolis mulier». Nel 1746, presentando le sue prime commedie al pubblico francese, in una traduzione da lui ispirata²⁷, Holberg ammette, con probabile riferimento a *La giornaliera*, di avere qualche volta, deliberatamente, caricato le tinte e presentato dei quadri eccessivi, ma afferma, rifacendosi a Molière, che il teatro

²⁴ Chiara l'allusione all'oraziano Tigellius (satire 2 e 3 del libro I), che Holberg aveva già presentato nella satira *Democritus og Heraclitus*: «Tigellius, il caro cantore / non vuol mai cantare quando ne è richiesto; / Quando nessuno lo prega si prepara / e canta, fino a che bisogna pregarlo di star zitto.»

²⁵ *Just Justesen Betaenkning over Comoedier* (1723), cit. da LUDVIG HOLBERG, *Værker i tolv Bind*, udg. F.J. Billeskov Jansen, Copenaghen 1969-71, B. VII, p. 459 e seg.

²⁶ V. OLSVIG, *Ludvig Holbergs Første Levnetsbrev Ad virum perillustrem*, Kristiania-Kjøbenhavn 1902, p. 178 e seg.

²⁷ *Le théâtre danois* par Mr. Louis Holberg. Traduit du Danois par Mr. G. Fursman, Tome I A, Copenague, MDCCLXVI.

ha bisogno di grandi tratti per poter «prendere» il pubblico. Non diversa giustificazione — lo abbiamo visto — aveva dato Goldoni per la sua «volubile eccedente» che però, confrontata con Lucrezia, ci appare unicamente una fanciulla capricciosa e viziata.

Sin da questa prima commedia vediamo che Holberg è attento a creare interrelazioni tra il carattere dei suoi personaggi e la loro posizione sociale, il loro mestiere. Venditrice di galanterie alla moda, Lucrezia è naturalmente portata al mutamento, come ne *Il calderaio politico* (*Den politiske Kandstøber*) il protagonista, Herman, abituato a fondere e rifondere piatti di stagno, è preso dalla singolare illusione di esser ugualmente capace di dare una nuova forma allo Stato. Ben più sottili le implicazioni goldoniane, atte a mettere in luce «il legame fra il carattere individuale e le sue connotazioni sociali» (Binni). Dirette a un pubblico ben più smaliziato ed esigente di quello danese, esse sono a volte presenti unicamente sul piano del linguaggio. Così ne *La donna volubile*, quando Anselmo, uomo di campagna, qualifica sprezzantemente come «gabbia», «capponaia», «tamburlano», «copertoio da quaglie», la crinolina di Rosaura, di cui non sa capacitarsi, mentre il veneziano Pantalone la indica scherzosamente come «felze da barca», che è il nome del piccolo baldacchino nel mezzo della gondola.

Se non è difficile, per chi conosca il teatro di Holberg e quello di Goldoni, pensare a un confronto tra *La donna volubile* e *La giornaliera*, non vi è nulla che, sia nella trama sia nel carattere dei personaggi, possa suggerire un accostamento tra l'holberghiano *Don Ranudo* e la debole commedia in versi di Goldoni *Rinaldo di Montalbano*. Eppure, forse un tenue legame unisce i due lavori: lo ricordo non solo a titolo di curiosità, ma come esempio della fitta rete di interrelazioni che avvolge il teatro del settecento europeo.

A proposito di «*Rinaldo di Montalbano*» Goldoni ricorda, nella prefazione alla edizione Pasquali, e ancora nei *Mémoires*, (Parte I, cap. XL), un «cattivo soggetto», rappresentato per molti anni dai comici della commedia dell'arte, *L'onorata povertà di Rinaldo*, e dichiara di aver voluto, con

la sua commedia, nobilitare l'argomento:

Le public habitué à voir Renaud, Paladin de France, paroître au Conseil de guerre enveloppé dans un manteau déchiré, et Arlequin défendre le château de son Maître et terrasser les soldats de l'Empereur à coups de marmites et pots cassés, vit avec plaisir le Héros calomnié soutenir sa cause avec dignité, et ne fut pas mécontent de voir supprimer des bouffonneries déplacées.

Ora, è proprio il riassunto che Riccoboni dà nel suo *Théâtre italien* della commedia rappresentata a Parigi nel 1717 *Renaud de Montauban* (col sottotitolo, in italiano, *L'onorata povertà di Rinaldo*) che ha indotto J. Stender Clausen²⁸ non solo a ipotizzare un rapporto tra il canovaccio di Riccoboni e don Ranudo, ma a suggerire addirittura (sia pure in forma dubitativa) che la commedia holberghiana possa esserne ritenuta una parodia: e questo per il carattere «antierico» che egli attribuisce al *Don Ranudo*. Si potrebbe forse trarre qualche più sicura conclusione, negativa o positiva nei riguardi di questa ipotesi, dall'esame de *L'onorata povertà di Rinaldo, ovvero la virtù trionfante*, «opera scenica» di Luca Raimondi pubblicata a Venezia nel 1679, e più volte ristampata nel secolo seguente.

Aggiungerei, sia pure con molta cautela, un'altra ipotesi: poté forse essere un ricordo visivo, ravvivato dalla lettura del canovaccio di Riccoboni, a stimolare, in qualche modo, la fantasia di Holberg. Ricordo visivo della commedia stessa, vista da lui recitare in Italia, a Roma, o in una delle molte città per le quali era passato nel suo ritorno, a piedi, verso la Francia. Si potrebbero così forse spiegare la coperta da cavallo in cui si ammanta Don Ranudo nell'ultima scena e alcune buffonerie dei servi, anche se lo spunto di molte situazioni comiche è direttamente da ricercarsi in fonti spagnole. In *Don Ranudo* troviamo del resto (lo ha visto Nejiendam²⁹)

²⁸ J. STENDER CLAUSEN, *Holberg og Le nouveau théâtre italien*, Copenhagen 1970, p. 36 e seg.

²⁹ K. NEJENDAM, «Roma come ispirazione scenica per Ludvig Holberg», *Analecta romana Instituti danici VII*, 1974, pp. 225-253.

un preciso ricordo visivo «romano», legato al mondo della commedia dell'arte: gli «occhiali portoghesi» inforcati dal giovane Pedro nel secondo atto.

Quel che mi sembra certo, in ogni modo, è che il ricordo della diretta esperienza che Holberg ebbe in Italia³⁰ del mondo del teatro dell'arte (a Roma ebbe addirittura per coincidenza gli attori di una delle numerose bande venute per il carnevale) dovette riaffiorare, più di quanto si pensi, durante la composizione delle prime commedie, almeno quanto il ricordo degli spettacoli degli attori italiani che ebbe occasione di vedere nel primo soggiorno parigino.

Nella prefazione alle sue prime cinque commedie, pubblicata nel 1723, Holberg pone tra i requisiti necessari a uno scrittore di commedie quello di esser capace «di riuscire a rappresentarsi con l'immaginazione quale effetto potrà avere in teatro quello che scrive». Ed è proprio l'effetto immediato, costante, di una data scena, di un dato lazzo sul pubblico che dovette particolarmente interessarlo, specialmente a Roma, dove vedeva ripetere, una sera dopo l'altra, la stessa commedia. Era il suo, allora, unicamente l'atteggiamento di un *philosophus*, interessato allo studio del *ridiculum* del genere umano, né pensava probabilmente a scrivere lui stesso delle commedie, ma la precisa conoscenza dell'effetto del *ridiculum*, su se stesso come sugli altri, diventerà in seguito componente essenziale del suo teatro.

Anche Goldoni ben conosce l'arte di far ridere, e non solo sorridere, il suo pubblico. Non è finora stata data, che io sappia, una precisa, convincente definizione della comicità holberghiana (la *festivitas*), e lo stesso può dirsi per Goldoni. Anche se il teatro di entrambi non si esaurisce nell'elemento comico (forte è in loro una volontà educativa, morale) penso che un attento confronto del loro modo di usare il *ridiculum* potrebbe portare meglio a cogliere la specificità della loro arte, e nello stesso tempo a evidenziare le loro comuni radici in Molière e nella Commedia dell'arte.

³⁰ Cfr. A. CASTAGNOLI MANGHI, «Esperienze romane di un viaggiatore scandinavo nel settecento», *Studi Romani VII*, 1959, pp. 524-533.

Molto è stato detto, dalla critica, sulla ilarità del Goldoni, sul suo bonario sorriso, sulla sua leggera ironia, come molto è stato scritto sulla crudeltà del riso holberghiano. Eppure, anche al Goldoni, specie per le prime commedie, poté esser fatto il rimprovero, da parte di alcuni critici, di «aver oltrepassato i limiti del ridicolo»³¹. Ma il pubblico aveva riso, e ben lo ricorda Goldoni nella sua difesa:

Una cosa mi è certamente riuscita in questa commedia — egli scrive nella prefazione a *I due gemelli veneziani* — cosa che non so a quale altro comico sia mai riuscita. Per ben condurre al suo termine la mia azione mi è convenuto far morire in scena uno dei due gemelli, e la di lui morte... non reca all'uditore tristezza alcuna, ma lo diverte per la sciocchezza ridicola con cui va morendo il povero sventurato. Io non credo arroganza la mia franca asserzione, quando ricordomi delle risa da cui si smascellavano gli spettatori, universalmente, sul momento delle sue agonie e dé suoi ultimi respiri... Checché ne possano dire i severi critici, egli è certo che tutti coloro i quali hanno veduto rappresentare la morte di Zanetto han confessato di essere quella uno de' pezzi più ridicoli e nuovi della Commedia.

Anche nei *Mémoires*, (Parte II, cap. I) Goldoni difende la commedia, ricca di effetti «d'un vrai comique», e conclude: «J'avais beaucoup asardé, mais je connoissois un peu mon pays, et la pièce fut porté jusqu'aux nues».

Come Goldoni, anche Holberg ben conosceva il suo pubblico, e per questo non si fece scrupolo di servirsi del «vero comico», che può forse urtare alla lettura, ma che raggiunge sempre il suo effetto sulla scena. Certo egli azzardò molto più di Goldoni oltre i confini del comico ragionevole, come ben oltre il commediografo veneziano si spinse nell'esagerazione dei caratteri. Non ebbe infatti paura di eliminare dalla scena non in modo cruento, ma tale da sembrare crudele a uomini di altri paesi e di altri tempi, un personaggio scomodo, non temé di presentare come ridicoli dei personaggi

³¹ Così Hagedorn, in nota alla sua poesia su Goldoni (v. n. 1), si chiede, a proposito de *I due gemelli veneziani*, se la morte del «povero Zanetti» non vada oltre i limiti del ridicolo, sia pure presentata in modo «magistrale» e «insuperabile».

in preda a una quasi follia. E questo sia per la sua natura, portata più alla satira sanguinosa che all'ironia, sia per il pubblico cui era rivolto il suo teatro, meno raffinato, meno sensibile al nuovo gusto per il sentimentale che si stava affacciando allora in Europa.

Goldoni invece, iniziatore in un certo senso della moderna commedia borghese del sentimento, per la quale il suo pubblico era maturo, dovè a volte pensare al vero comico, come d'altronde alla pur necessaria esagerazione dei caratteri, come a una tentazione, forse come a un tornare indietro sulla via della riforma da lui intrapresa. Ricordiamo la sua prefazione alla commedia *Il contrattempo, ossia il chiacchierone imprudente*, che aveva rielaborato, smorzando le esagerazioni nel carattere del protagonista: «Facilissima cosa è che qualunque autore si inganni, e creda ragionevole e verisimile ciò che a altri parrà eccedente. Basta innamorarsi di un carattere grande, e volerlo in varie viste dipingerlo, e facilmente si cade nella disorbitanza, senza avvedersene: e non vale nemmeno il fidarsi dell'esempio di qualche originale stravagante, che ci somministri l'idea, poiché l'universale non vuole sopra le scene un vero straordinario, ma un verosimile più comune».

Anche Holberg dichiarò che è necessario esagerare i caratteri, ma non «in modo tale da fare di un personaggio ridicolo un pazzo»; anche lui consiglia di attenersi al verisimile. Ma il suo concetto di verisimile è meno legato di quello di Goldoni alla realtà; è, spesso, pura convenzione teatrale, specie quando Holberg si innamora di «un carattere grande» (penso a Don Ranudo).

È il loro pubblico che Holberg e Goldoni hanno sempre presente nella composizione delle loro commedie. Per il suo pubblico veneziano, Goldoni pensa di non poter rinunciare, almeno in un primo momento, alla presenza, nelle sue commedie, delle maschere più amate³². Holberg invece, che

³² Cfr. GOLDONI, *Il Molière*, Dedicato a Scipione Maffei: «Voi troverete aver io con qualche accortezza nelle prime commedie operato per guadagnar mi il popolo, e avvedendomi che tutt'a un tratto non si potea cambiar

intende presentare al pubblico di Copenaghen vere commedie, ben diverse dalle volgari arlecchinate presentate da mediocri compagnie straniere, pur sfruttando, come e più di Goldoni, le possibilità della «comica artificiosa» non introduce, almeno in un primo tempo³³, le maschere, del resto estranee alle tradizioni del paese, anche se ad alcune di esse si ispira — lo abbiamo visto — nella creazione dei suoi personaggi. È per il suo pubblico che Holberg sente la necessità di esagerare i caratteri, e, per divertirlo, non ha incertezze nel lanciarsi, senza altre remore che quelle del buon gusto, sulla via del «vero comico».

Se nella pratica del teatro, strettamente legata alle esigenze del pubblico, le vie di Holberg e di Goldoni spesso divergono, spesso coincidenti sono invece i loro punti di vista sul teatro, anche se poi entrambi, in concreto, si discostano a volte da quanto hanno teorizzato.

Qualche esempio. Abbiamo già visto che Holberg, nella prefazione alle sue prime commedie, pone come terzo requisito, per un commediografo, l'esser capace, con l'immaginazione, di valutare l'effetto che quanto scrive potrà avere sulla scena. I due precedenti requisiti sono: 1) «che egli sia filosofo, e abbia studiato attentamente quello che si chiama il *ridiculum* del genere umano»; 2) «che egli abbia il talento di flagellare i peccati in modo di esser capace, nello stesso tempo, di divertire». Quarto requisito (e ci stupisce trovarlo per ultimo, da parte di un dotto professore) «che dalla let-

il cervello a tanti uomini prevenuti, m'indussi a lasciar le maschere nel mio teatro, e a toglier loro soltanto quel più che le rendeva noiose. A poco a poco ho potuto arrischiarmi a levarle da alcune commedie del tutto, ne ebbi la consolazione di veder smascellar dalle risa anche il popolo basso, senza storpiature, senza gli spropositi dell'Arlecchino».

³³ Solo nel 1726 Holberg scrive una vera e propria «harlekinade», *De Usynlige (Le invisibili)*, pubblicata nel 1731. Si è discusso se l'Harlequin holbergiano derivi dal grazioso e raffinato Arlecchino di Riccoboni, che Holberg aveva avuto occasione di ammirare nel suo secondo soggiorno parigino, o da quello, più elementare e ingenuo, del *Théâtre Italien* di Gherardi. Per la questione cfr. J. SENDER CLAUSEN, op. cit., pp. 55-57; G. CITTERIO, «Le invisibili: una parodia riflessa nello spettacolo», *Aion* 1985-86, XXVIII-XXIX, pp. 177-206.

tura di buone commedie si sia messo in testa tutte quelle regole che debbono bene esser tenute presenti». Non molto diverso, nella sostanza, quanto Goldoni scrive del suo teatro, presentando, anch'egli per la prima volta, le sue commedie al pubblico³⁴, pur se è chiaramente avvertibile il cambiamento di gusto in direzione «sentimentale» avvenuto nel teatro europeo nei quasi trent'anni che intercorrono tra i due scritti:

... non ho trascurato la lettura de' più venerabili e celebri autori, da quali, come da ottimi maestri, non possono trarsi che utilissimi documenti ed esempi: contuttociò i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro. Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose e istruttive commedie, mi rappresenta i segni, la forza, gli effetti di tutte le umane passioni: mi provvede di avvenimenti curiosi: mi informa de' correnti costumi: m'istruisce de' vizi e de' difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra nazione... Il secondo, il libro del teatro, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debba ombreggiarli per dar loro il maggior rilievo, e quali siano le tinte, che più li rendono grati agli occhi dilicati degli spettatori. Imparo insomma dal teatro a distinguere ciò che è più atto a far impressione sugli animi, a destar la maraviglia o il riso, o — e qui Goldoni si discosta da Holberg — quel tale dilettevole solletico nell'uman cuore, che nasce principalmente dal trovar nella commedia che ascoltasi effigiati al naturale, posti con buon garbo nel loro punto di vista, i difetti e il ridicolo che trovasi in chi continuamente si pratica, in modo però che non urti troppo offendendo.

Fu proprio la capacità di provocare «un dilettevole solletico nell'uman cuore» che rese Goldoni caro al pubblico danese negli anni '60, quando furono rappresentate con successo commedie come *La moglie amorosa (Den kaerlige Kone, 1760)* e *Il cavaliere e la dama (Cavaleren og Damen, 1761)*, sentite come tanto più «moderne» di quelle di Holberg. Nella scia di questo successo, nel 1764, Charlotta Dorothea Biehl scriverà la prima commedia sentimentale danese, lontanissima

³⁴ Nella ricordata edizione Bettinelli, I, 1750.

dallo spirito di Holberg, dal titolo allusivamente goldoniano: *Den kaerlige Mand*, che potrebbe tradursi *Il marito amoroso*.

Quasi perfetta coincidenza troviamo invece tra i due commediografi riguardo alle unità aristoteliche, specialmente di fronte a quella di spazio e di tempo.

Per quel che riguarda l'attenzione alle regole sull'unità di tempo e luogo, — scrive Holberg — ... confesso che è necessaria, ... Ma un buon scrittore di commedie non deve farsi tanto schiavo delle regole da rigettare per questo una splendida storia e un argomento del tutto adatto a una commedia.³⁵

Anche Goldoni, che pur è attento, molto più di Holberg, alla regolarità delle sue commedie, dichiara nella già ricordata prefazione:

io stimo che, più scrupolosamente che ad alcuni precetti di Aristotele o di Orazio, convenga servire le leggi del popolo in uno spettacolo destinato all'istruzione per mezzo del divertimento e del diletto.

E ancora, nei *Mémoires*, (Parte II, cap. III):

Pour moi, ne trouvant pas dans la poétique d'Aristote ni dans celle d'Horace le précepte clair, absolu et raisonné da la rigoureuse unité de lieu, je me suis fait un plaisir de m'y conformer toutes les fois que j'en ai cru mon sujet susceptible; mais je n'ai jamais sacrifié une Comédie qui pouvoit être bonne à un préjugé qui auroit pu la rendre mauvaise.

Sia Holberg sia Goldoni insistono — e qui la coincidenza del loro pensiero è totale — sulla necessità che una commedia, per essere compresa e gustata, debba svolgersi in un ambiente ben noto al pubblico, ed entrambi giungono addirittura ad augurarsi che anche nelle traduzioni di commedie straniere si tenga conto di questa necessità.

Sarebbe desiderabile — afferma Holberg³⁶ — che tutte le commedie avessero per scena il paese dove vengono rappresentate... Non c'è

³⁵ Epistola 66 (cit. da L. HOLBERG, *Epistler*, udg. F.J. Billeskov Jansen, Copenaghen 1944-54, B. I, pp. 283-84).

³⁶ Just Justesen, cit., p. 458.

dubbio che se i traduttori delle commedie di Molière volessero cambiare, insieme alla scena, tutti i nomi, e rendere danesi non solo le parole, ma tutta la commedia rendere danese, essi avrebbero maggior effetto.

E Goldoni, presentando la sua rielaborazione de *La scozzese* di Voltaire:

La natura medesima è differentemente dappertutto modificata, e conviene presentarla con quegli abiti, e con quegli usi, e con quelle nozioni e prevenzioni che sono meglio adatte al luogo dove si vorrebbero farle gustare. Le mie commedie, per esempio, sono state ben accolte in Italia, eppure son certo che niuna di esse, anche delle più fortunate, potrebbe rappresentarsi com'è sul teatro francese, e tutte, credo, potrebbero avere questo onore, se fossero accomodate secondo il gusto di quella nazione.

Non diversamente, nella già ricordata prefazione alle sue prime commedie, dopo aver ricordato che «Le semplici traduzioni (dal francese e dallo spagnolo) non potevano fare colpo in Italia», asserisce di aver scritto le sue commedie «introducendovi vari caratteri, e tutti lavorandoli al tornio della natura, e sul gusto del paese nel quale dovean recitarsi».

Osservazioni di questo genere, e molte altre che potrebbero esser ricordate, si trovano in prefazioni a singole commedie o a raccolte di esse, in opere autobiografiche, in lettere e (per quanto riguarda Holberg) nei suoi *Pensieri morali*. Né Holberg né Goldoni hanno composto un'opera sistematica di drammaturgia, ma entrambi hanno ritenuto necessario, quando se ne presentasse l'occasione, difendere il loro teatro da critiche e accuse con considerazioni di ordine generale, somma delle loro esperienze. Molte delle affermazioni citate possono essere ricondotte a un comune humus di tradizione classica o a un comune interesse per quanto si era venuto teorizzando sul teatro in Europa, alcune hanno forse fonti comuni, ma quello che qui mi interessa sottolineare ancora una volta è la strettissima aderenza di entrambi alle leggi del teatro e del loro pubblico. Se questo può sembrare naturale per Goldoni, che nel teatro trascorse tutta la sua vita e ad

esso dedicò tutta la sua attività, è certo da considerarsi singolare per l'erudito professore Ludvig Holberg, per il quale l'attività teatrale non fu che una breve parentesi della lunga vita. È per questa concreta aderenza che Copenaghen e la provincia danese del tempo rivivono nella loro nordica — a volte angusta — realtà nelle commedie di Holberg, come la Venezia settecentesca rivive in tutti i suoi aspetti, e incanta, nel teatro goldoniano.

«Le commedie migliori — sostiene Holberg³⁷ — sono quelle che soddisfano tutti quando sono rappresentate», e con «tutti» egli intende sia il pubblico nobile e alto borghese dei «palchi» sia quello piccolo borghese e dei servi della «galleria». È lo stesso concetto che Goldoni pone in bocca a Molière nella commedia a lui dedicata: «Io parlo agli artigiani, io parlo ai cavalieri / a ognuno il suo linguaggio parlare fa di mestieri. / Onde in un'opra stessa usando il vario stile / piace una scena al grande, piace una scena al vile».

Molti altri accostamenti potrebbero farsi, sia tra singole commedie (penso, ad esempio, a *La finta malata* goldoniana e all'intermezzo holberghiano *Kilderejsen*, Il viaggio alla sorgente) fatti risalire entrambi al molieriano *L'amour médecin*, sia riguardo alla trasformazione in personaggi di ogni giorno delle maschere della Commedia dell'arte, sia, in modo particolare, per la specificità teatrale delle loro commedie.

Voglio in ogni modo concludere ricordando che tanto Holberg quanto Goldoni ebbero la piena consapevolezza di assolvere, con le loro commedie, un compito importante per l'educazione del costume e del gusto, specialmente nei riguardi del «pubblico più basso», della «gente comune».

Sin dalla prima presentazione al pubblico delle sue commedie Goldoni mette in risalto, «senza arroganza» ma con notevole vigore, la funzione educatrice del suo teatro nel campo del gusto: «se quelli che due o tre anni fa sofferivano sul teatro improprietà, inezie, arlecchinate da mover nausea agli stomaci più grossolani, son divenuti così delicati, che ogni ombra di inverosimile, ogni piccolo neo, ogni frase o

³⁷ Just Justesen, cit., p. 461.

parola men che toscana li turba o li travaglia, io posso senza arroganza attribuirmi il merito d'aver il primo loro ispirata una tal delicatezza col mezzo di quelle stesse commedie che alcuni di essi indiscretamente, ingratamente, o forse anche talvolta con ragione si sono messi, o si metteranno, a lacerare». A differenza di Goldoni, Holberg assume spesso toni aspri ed eccessivamente polemici difendendo il suo teatro — e quello di Molière — di fronte alle nuove mode venute dalla Francia, ma è tutta la profondità del suo impegno morale, tutta la sua fede nel teatro come mezzo di educazione — e non solo di divertimento — che traspaiono da affermazioni come questa: «Le nostre commedie danesi hanno come rifiuto, dandole una nuova forma, la gente comune di questo regno, e gli hanno insegnato a ragionare di vizi e di virtù, del che molti prima non avevano che scarsa idea».

Con le sue commedie, Holberg non ha avuto solo il merito di aver portato a ragionare dei vizi e delle virtù la gente comune del regno di Danimarca e di Norvegia, ma ha anche posto le premesse — sia per la Danimarca sia per la Norvegia — di un teatro nazionale di rango europeo. Per questo, e per l'influenza che il suo teatro ebbe in diversi paesi europei, valeva ricordarlo accanto a Goldoni, protagonista del teatro del settecento europeo. Questo, anche se il ristretto corpus del teatro holberghiano non è confrontabile con la vastissima produzione goldoniana, anche se nelle commedie di Holberg non è riscontrabile quella linea di sviluppo che attraverso sempre nuove esperienze teatrali porta Goldoni a successive conquiste.

ALDA CASTAGNOLI MANGHI

³⁸ Epistola 179, ed. cit., B. II, p. 330.

³⁹ Per esempio cfr., per quanto riguarda l'influenza di Holberg in Russia, STENDER PETERSEN, «Holberg og den russiske komedie i det 18. aarhundrede», in *Holberg-Aarbog* 1923, pp. 100-152, e 1925 pp. 93-112.

LA POETICA TEATRALE DI HOLBERG

Nel panorama teatrale del Seicento e del Settecento europeo è possibile identificare a grandi linee una serie di tratti comuni che confluiscono in una sorta di dibattito aperto. Nonostante le influenze dirette siano a volte difficilmente comprovabili, esiste un naturale filo conduttore che accomuna tutti i più grandi drammaturghi europei. Il razionalismo aveva lasciato il suo segno nelle arti, nel tentativo di dare delle regole alla creazione, di imbrigliarla in schemi onnicomprensivi. Proprio nel campo del teatro era più forte lo stimolo a definire la materia, in parte a causa del corrente disordine creativo — basti pensare alla 'irregolarità' delle compagnie itineranti —, e in parte a causa del riconoscimento di un potenziale didattico e morale nella immediatezza della ricezione, legata all'avvenimento teatrale. Molti autori si cimentarono nel dibattito sui limiti e sugli schemi del teatro e provarono a definire i modi e le regole della materia. Altri invece utilizzarono empiricamente il meccanismo teatrale, dedicandosi alla creazione di opere e spesso partecipando direttamente ai problemi della rappresentazione.

Questi due tipi complementari di atteggiamento erano spesso separati. Sono infatti riconoscibili schematicamente due schiere di letterati ben distinte nelle loro caratteristiche, due tipi di approccio nei confronti del teatro. Un primo tipo di rapporto col teatro è caratteristico di quei letterati che concentrarono la loro attività nello sforzo di riformare l'avvenimento teatrale dall'esterno, creando opere di teoria e dimostrando forse troppo spesso l'incapacità di produrre validi testi teatrali. In questo gruppo è normale porre

[1]

Gottsched¹, ma anche Samuel Johnson, che pure con una certa elasticità riesce a cogliere le assurde limitazioni imposte dalle regole².

Un secondo tipo, di carattere più pratico, si esprimeva prevalentemente nella produzione di testi e aveva la rappresentazione teatrale come fulcro della sua produzione letteraria, occupandosene innanzitutto dall'interno e partecipando spesso in prima persona alla pratica della messa in scena. Questo è il caso di Molière, che non trattò teoria ma entrò ugualmente in polemica con i contemporanei³, o di Goldoni, che pur impegnandosi esplicitamente in una riforma del teatro italiano si dedicò quasi esclusivamente alla creazione di opere teatrali⁴.

Alla luce di questa breve panoramica si può tentare una collocazione dell'opera di Ludvig Holberg. Va detto innanzitutto che nella produzione letteraria di Holberg il teatro era frutto di un'attività limitata nel tempo: una produzione di quantità non paragonabile alle sue opere storiche, filosofiche, morali. Nelle sue intenzioni le commedie sono quindi da considerare una parentesi poetica agli studi storici e filoso-

¹ Le teorie di Gottsched erano del resto fondamentalmente basate su quelle del *Buch von der deutschen Poeterey* di Opitz, pubblicato nel 1624. Su Gottsched e Holberg cfr.: BRUNO BERNI, *Le commedie di Holberg nella critica di Gottsched*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. XXXVIII, 1985, pp. 221-240.

² Pur non scrivendo una vera e propria teoria organica, Samuel Johnson inserisce moltissime notazioni sul testo nei suoi numerosi scritti, prima fra tutti l'introduzione a Shakespeare del 1765. Su Johnson come critico e teorico cfr.: RENE WELLEK, *A History of Modern Criticism: I, The Later Eighteenth Century*, New Haven 1955, ed. ital. *Storia della critica moderna: I, Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bologna 1958 e segg., pp. 111-143.

³ È nota la polemica di Molière con gli attori dell'Hôtel de Bourgogne in *La critique de l'école des femmes* e poi nell'atto comico *L'impromptu de Versailles*.

⁴ Per la polemica di Goldoni con i contemporanei cfr. ad esempio *Il teatro comico*, scritto a Venezia nel 1750, che è, anche sul modello di Molière, una commedia-programma in cui gli attori della compagnia del Medebach vengono portati in scena nella loro realtà di attori e non di personaggi di finzione. Cfr. inoltre le introduzioni alle commedie. Importanti sono anche diversi passi dei *Mémoires*.

fici, una parentesi che era causa di «turbis, invidia, improbisque laboribus [...] cum sanitatis ac facultatum dispendio»⁵. Esse ebbero però un ruolo fondamentale per il destino del suo successo di pubblico, tanto fra i suoi contemporanei quanto ai nostri giorni, e di questo è causa certamente l'immediatezza della ricezione legata alla rappresentazione teatrale. Nonostante fosse primariamente stimolata da un lato dalle «crebrae sollicitationes»⁶ degli 'amici' e dall'altro dalla possibilità oggettiva di servirsi del teatro in quel preciso momento, la scelta di concentrare i propri sforzi sulla commedia non deve comunque essere considerata casuale, ma piuttosto dovuta alla consapevolezza dell'importante funzione didattico-morale nell'organismo teatrale che stava nascendo. Holberg si limitò quindi a sfruttare appieno la possibilità di scrivere per il teatro, dando sfogo al gusto comico ma non perdendo d'occhio la funzione morale. Solo molto tempo dopo invece si dedicò alla trattazione di problemi tecnici e teorici.

È quindi possibile identificare in Holberg entrambi i citati atteggiamenti nei confronti del teatro: di un primo periodo, quello del «*raptus poeticus*» degli anni Venti, è parte fondamentale la diretta esperienza col teatro come commediografo e attivo promotore, mentre un secondo periodo, negli ultimi anni della sua vita, fu dedicato prevalentemente all'analisi di alcuni problemi teorici, ma sempre sulla base della sua grande esperienza e in una posizione esterna al teatro, Holberg ebbe infatti parte nella riapertura del teatro, ma afferma di avere «strax derpaa ovwerladt Directionen til andre»⁷. Nell'intero arco della sua attività letteraria compose diversi scritti che, pur vari e disorganici, se raccolti in

⁵ Cfr. *Ludvig Holbergs tre levnedsbreve 1728-1743*, ved A. Kragelund, 3 voll., København 1965, qui vol. I, p. 248.

⁶ Ivi, p. 230.

⁷ *Epistola 447*. Inizialmente l'incarico aveva veste quasi ufficiale, ma ben presto Holberg si tirò indietro lasciando ad altri la direzione e mantenendo una funzione marginale di consulenza. Sulle funzioni di Holberg nel nuovo teatro cfr. anche: I. C. NORMANN, *Holberg paa Teatret*, Kjøbenhavn og Kristiania 1919, pp. 14-20.

un testo unitario rappresenterebbero una vera e propria drammaturgia. Scopo di questo breve studio è dunque di dare un veloce panorama di questi scritti, ponendoli nella cornice più adatta, cioè quella di una teoria del teatro che Holberg in fondo non volle mai scrivere.

Nel periodo del *raptus*, cioè all'inizio degli anni Venti, Holberg fu dunque principalmente autore di testi. Dai suoi primi lavori teatrali traspare una conoscenza abbastanza profonda del teatro classico e di quello francese, e lui stesso ammette che gran parte della tecnica e delle regole andavano acquisite «af gode Comoediers Læsning»⁸, tanto da porre ai critici il problema di quando egli in realtà abbia cominciato a occuparsi di teatro, nonostante che gli accenni all'argomento nei suoi scritti precedenti siano più che rari. L'interrogativo si fa ancora più interessante quando si scopre che Holberg, apparentemente giunto per caso alle scene, già dall'inizio non era affatto digiuno di teoria. Nei primi anni di attività del teatro della Lille Grønnegade Holberg scrisse due brevi apologie in difesa delle proprie commedie, due testi che non possono essere considerati trattati di teoria teatrale, ma che rivelano una sua precisa conoscenza delle regole e del dibattito sul teatro. Il primo di questi testi è l'introduzione al primo volume delle commedie, del 1723, nota come *Just Justensens Betænkning*⁹. Qui Holberg si limita a una discussione morale sull'opportunità di fare teatro — e di farlo in lingua danese — e a una difesa delle commedie da lui composte. Il motivo che lo spinse a chiarire l'argomento fu una serie di critiche rivolte al teatro di cui lui stesso era promotore: critiche dirette innanzitutto alla commedia, genere letterario 'basso', e alla presenza di studenti fra gli attori (cosa che le autorità accademiche consideravano indecorosa). Ma dopo la difesa morale della commedia Holberg passa alla sua difesa culturale, con una breve analisi

⁸ *Just Justensens Betænkning over Comoedier*, ora in *Samlede Skrifter*, udg. af Carl S. Petersen, 18 voll., København 1913-63, vol. II, pp. 536-543, qui p. 539.

⁹ Cfr. nota 8.

delle caratteristiche del buon commediografo, e sottolinea quindi l'importanza della commedia in danese. Dopo aver sperimentato il successo delle commedie, egli vuole ora marcare la propria distanza dalla tradizione, mettendo in evidenza l'importanza della commedia e della lingua danese in teatro, in opposizione al predominio culturale straniero e alle compagnie in gran parte tedesche che in quel momento rappresentavano la concorrenza. Come testo drammaturgico questa apologia ha un'importanza relativa, ma resta pur sempre il primo importante scritto del genere nella storia letteraria danese¹⁰, e contiene *in nuce* gli argomenti che Holberg riprese più volte in seguito. Nella *Epistola ad Burmannum*, del 1727, è detto che «balatrones, mimi, histriones circumforanei, si qui sint, omnes fere advenae sunt, ac temporari cives»¹¹, e la moralità della commedia e la sua contrapposizione al predominio teatrale straniero sono anche i temi che Holberg usa in difesa delle proprie commedie nel 1728, nella prima epistola autobiografica *Ad virum perillustrem*, dove le commedie sono considerate «proficua, cum imaginem exhibuerint virtutem ac vitiorum, quae plebi nostrae, in crudis olim circumforaneorum fabulis penitus defixae, incognita essent, cumque stante theatro Danico, a limine patriae arce-rentur peregrini greges, argento quotannis nos emungere soliti, in quorum spectaculis preter bonas horas morum quoque animorumque dispendium erat»¹².

Qualche più preciso accenno alla conoscenza delle cor-

¹⁰ In occasione di una delle riaperture del teatro della Lille Grønnegade nel 1726 o 1728 (l'anno di pubblicazione è dubbio) uscì poi un breve scritto anonimo, attribuito al Paulli, che rappresenta l'unico tentativo di teorizzazione teatrale in Danimarca contemporaneo a Holberg, la *Kort Underviisning Hvorledis Comodier Med Nytte og Skønsomhed kand sees forfattet til een bereedelse for De Danske Skue=Spil, som nu igien oprettis, og i Anledning af dend Maade efter hvilken de forrige har været indrettede*, København [1728?].

¹¹ In: LUDVIG HOLBERG, *Latinske smaaskrifter*, udgivet med indledning, oversættelser, kommentarer og registre af A. Kragelund, 2 voll., København 1974, qui vol. I, p. 180.

¹² In: *Tre levnedsbreve*, cit., vol. I, pp. 246-48.

renti teorie teatrali da parte di Holberg è invece nel secondo testo apologetico, più interessante del precedente ma spesso trascurato, le *Tvende splinder nye Breve*¹³, scritte in difesa delle commedie sullo stimolo di una rielaborazione di Paulli del *Politiske Kandestøber*¹⁴. Nel criticare la commedia di Paulli, Holberg ne mette a nudo le incoerenze, e nella difesa della propria versione rivela una profonda conoscenza delle teorie del teatro che erano alla base di tutto il dibattito sulle norme teatrali fra Seicento e Settecento. L'accusa a Paulli è infatti di non essersi «raadført sig med Aristoteles, som gav Regler i gamle dage, ey heller L'abbé d'Aubignac, som er veyviser udi vore Tider»¹⁵. Holberg rivela quindi un altro punto del suo interesse per il teatro: se egli aveva fondato le sue conoscenze stilistiche fondamentalmente sulla lettura di buone commedie, non aveva trascurato però di informarsi anche su ciò che la tradizione offriva nel campo della teoria. Anche questo scritto, pur avendo in parte, come il precedente, valore di teoria drammaturgica, non ha come scopo la teorizzazione fine a sé stessa, ma solo la difesa del proprio teatro degli attacchi della critica e della concorrenza.

Come Molière prima e Goldoni poi, anche Holberg portò sulle scene l'esposizione delle proprie idee sul teatro. I testi holberghiani che più ci permettono un paragone diretto con tale atteggiamento di Goldoni — nel *Teatro comico* — e di Molière — in *La critique de l'école des femmes* o in *L'impromptu de Versailles* — sono il *Nye-Aars Prologue* e il pro-

¹³ *Tvende splinder nye Breve, som tiene til Den Politiske Kandestøbers Optusning*, København 1724. Lo scritto era un supplemento al primo volume delle commedie di Holberg.

¹⁴ Sulla rielaborazione di Paulli e la polemica con Holberg cfr.: ANNE E. JENSEN, *Studier over europæisk Drama i Danmark 1722-1770*, København 1968, pp. 165 e ss.

¹⁵ La *Pratique du Théâtre* del D'Aubignac, che Holberg considerava testo fondamentale, era stata pubblicata nel 1657. Una seconda edizione era uscita ad Amsterdam nel 1715, proprio mentre Holberg soggiornava nella città olandese. Una sua prima conoscenza del testo si può quindi forse far risalire già a quell'anno.

logo a *Uden Hoved og Hale*¹⁶. Entrambi questi testi sottolineano sulla scena, e quindi di fronte a un vasto pubblico, il carattere più comune della difesa holbergiana del proprio teatro: l'importanza cioè dell'utilizzazione della lingua danese in campo letterario e il distacco dalla tradizione e dalla concorrenza¹⁷. Quest'ultima, che in entrambi i casi viene in gran parte identificata con gli attori stranieri di stanza a Copenaghen, viene criticata per la sua inverosimiglianza, e soprattutto per il suo abuso dell'aspetto scenico appariscente, allo scopo di attirare il pubblico. Noti sono infatti anche i motivi della composizione dell'*Ulysses* e di *Kildereysen*, scritte come parodie alle commedie e alle opere della concorrenza tedesca, che limitava l'afflusso di pubblico al teatro della Lille Grønnegade.

In campo teatrale Holberg era comunque un empirico più che un teorico, un uomo di lettere che, venuto a contatto con le scene, utilizzò le proprie conoscenze teoriche, e senza dubbio le approfondì, ma le adattò alle esigenze pratiche e soprattutto le asservì alle regole del successo. Dopo la chiusura del teatro nel 1728, Ludvig Holberg riprese la sua fondamentale attività di storico, e dedicò pochi e limitati sforzi, con la pubblicazione delle commedie, a continuare la tradizione iniziata.

Nel frattempo il suo teatro superava le frontiere e veniva diffuso in gran parte d'Europa. Il primo di una nuova serie di interventi di Holberg nel campo della teoria teatrale è infatti l'introduzione al primo volume dell'edizione francese delle commedie, pubblicato nel 1746 dal suo amico Gotthard Fursman¹⁸. Difendendosi con le argomentazioni che gli erano tipiche già dai primi scritti 'teorici' degli anni Venti,

¹⁶ Nel prologo a *Uden Hoved og Hale* è Apollo che esprime le posizioni di Holberg contro Vulcanus e Momus. Jupiter considera sagge le sue osservazioni.

¹⁷ Diversi accenni alle truppe tedesche che operavano a Copenaghen sono anche in *Barselstuen* e in *Hexerie eller blind Allarm*.

¹⁸ Della traduzione del Fursman, che contribuì a far conoscere Holberg all'estero, non uscirono però altri volumi.

Holberg lamenta qui le critiche che gli erano state rivolte da letterati stranieri, basate sul mancato rispetto della regola delle unità e sulla eccessiva forzatura dei caratteri. Già in questa breve introduzione non è difficile identificare un passo avanti nel metodo. Quando si ricominciò a parlare di teatro in Danimarca, alla morte di Cristiano VI, anche Holberg, fra gli altri, fece capire di vedere di buon occhio la riapertura di un teatro danese. La sua disponibilità era però limitata ed egli, che comunque era considerato il padre della commedia danese, si limitò ora alla funzione di supervisore e compose cinque commedie nelle quali per lo più lo sfondo morale prende il sopravvento. La produzione per il teatro più importante di questo periodo, profondamente diverso come impostazione dal primo, è invece la sua produzione teorica. In vista dell'apertura del nuovo teatro, dopo venti anni di forzata inattività causata dal pietismo, si aprì negli ambienti letterari di Copenaghen un dibattito sul gusto e sui contenuti del nuovo repertorio. Molti letterati provarono a contribuire al dibattito e fra questi Johann Elias Schlegel, un tedesco trapiantato a Copenaghen, all'inizio molto vicino a Holberg ma criticamente all'opposizione. Schlegel compose i *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* come contributo al dibattito. Anche Holberg si affrettò a esprimere le proprie idee: il suo gusto era fermo al tempo delle sue prime esperienze europee, ma la sua esperienza pratica era grande. Come guida al nuovo teatro, in antitesi col nuovo gusto imperante, e quindi anche per difendere le proprie commedie dagli attacchi dei critici in patria e all'estero, Ludvig Holberg si dette quindi a comporre, nelle *Epistler*, una frammentaria poetica teatrale, che tratta argomenti molto vari ma è interessante se vista nel suo insieme, accanto alle idee da lui esposte già negli anni Venti¹⁹. Scopo di Holberg non fu mai di costruire un sistema estetico, ma di accompagnare lo sviluppo del nuovo teatro con consigli tecnici, esperienza pratica, analisi di

¹⁹ Dalle numerose *Epistler* su argomenti di teatro, un piccolo gruppo di sedici è raccolto in: LUDVIG HOLBERG, *Om Komedier*, Aarhus 1972.

opere teatrali straniere e di problemi comuni a tutti i critici del periodo, in una serie di brevi saggi: quasi casuali notazioni, che, nonostante la grande differenza di stile e di intenzioni, hanno dunque uno scopo comune. Oltre che in difesa delle commedie, che ormai nel bene e nel male godevano di fama propria, questa serie di scritti è in difesa delle idee di Holberg sul teatro, e come tale può essere considerata una teoria drammaturgica. Fra i molti argomenti esaminati da Holberg nelle *Epistler*, infatti, il teatro riveste un particolare interesse. Nonostante la varietà di temi teatrali trattati, il fulcro delle idee holbergiane sull'argomento permette di considerare questo gruppo di *Epistler* come un *unicum*, espressione delle idee dell'autore, una vera e propria drammaturgia.

Mentre nei precedenti scritti teorici Holberg si limitava a trattare della commedia, principalmente in difesa della propria opera, qui lo scrittore allarga il proprio punto di vista e tratta, oltre che di commedia, di tragedia e di opera, di teatro moderno come di teatro classico, di opere danesi e di opere straniere. È possibile seguire un filo logico nel raggruppare le *Epistler* in diversi nuclei di interesse, nonostante la frammentarietà, in una sorta di capitoli di una teoria teatrale organica.

Un primo gruppo è quello dedicato alla pura difesa delle proprie commedie. La riapertura del teatro richiedeva un nuovo repertorio, e anche se le commedie di Holberg vivevano ormai, in Danimarca e fuori, una vita propria, il gusto era ormai cambiato e la concorrenza offriva un altro, nuovo tipo di teatro. Holberg sentì quindi il bisogno ancora una volta di difendere le proprie commedie utilizzando le stesse argomentazioni che erano state alla base dei suoi precedenti scritti. Come in molti altri campi, egli era rimasto fermo con le sue idee al periodo delle sue prime esperienze europee, dei suoi primi viaggi. Egli considerava quindi necessario criticare lo stile 'moderno', che spesso segnava un distacco troppo netto con la tradizione del teatro danese ampliando la manifestazione teatrale con effetti che, secondo il 'purista' Holberg, esulavano dal contesto della commedia. Si trattava di «Skue-Spill [...] som som meere fornøye Øyene end

Ørene»²⁰, musiche, danze, uso di macchinari e di appariscenti scenografie, voli di draghi e altre magie tecniche. Tutto questo a Holberg non andava a genio, e notando che il gusto della nazione «paa 20 Aars Tid mærkeligen er bleven forandret»²¹, Holberg non considera necessario adattarsi in qualche modo al nuovo gusto, ma anzi ritiene di avere «Aarsag at tilbagekalde den Critique, som jeg forhen derover udi mine Skrifter haver gjort»²². La critica al nuovo tipo di teatro rappresenta quindi uno dei fili conduttori, e uno dei motivi, delle sue *Epistler* sull'argomento.

Sulla base di questo atteggiamento, Holberg prende in esame molti altri argomenti. Anche se questo è un tema ricorrente, le *Epistler* tese unicamente alla difesa del teatro danese sono infatti in numero limitato. Un gruppo nutrito tratta di teatro in generale, ed è quindi il più interessante, rappresentando un po' il nucleo di questa 'drammaturgia holbergiana' e un fedele specchio del gusto teatrale di Holberg. I temi di questo nucleo sono vari, e vanno dall'analisi di alcuni 'nodi' essenziali in gran parte comuni a tutti gli uomini di teatro del periodo, ai consigli pratici per il nuovo teatro. Ad uno ad uno, nonostante l'apparente casualità, Holberg prende in esame tutti gli argomenti che rappresentavano il nucleo del dibattito dell'epoca, e ogni volta cerca di colpire nel segno nel tentativo di attaccare il gusto della nuova generazione e di tirare acqua al proprio mulino.

Holberg attacca quindi l'uso del verso in commedia, uno dei punti chiave del dibattito in quanto proprio le sue commedie, in prosa, erano ora in forte contrapposizione con le commedie francesi in versi che avrebbero dovuto sostituirle nel repertorio del nuovo teatro. La difesa della prosa si basa sull'inverosimiglianza nel rappresentare «jævn og daglig Tale udi Cadence og Riim»²³, e se l'esempio degli antichi è quello del verso in commedia, bisogna però tener conto della loro

²⁰ *Epistola* 249.

²¹ *Ivi.*

²² *Ivi.*

²³ *Epistola* 211.

facoltà di scegliere fra vari tipi di verso. La lingua danese offre invece un solo tipo di verso nel quale rappresentare ogni tipo di materia, e quindi «heroiske og højtravende Vers gjøre gemeene Samtaler latterlige»²⁴. La tragedia invece va scritta in versi, e «dertil udfordres lang Tid og meget Arbejde»²⁵ e perciò, secondo Holberg, questo è un genere poco rappresentato sulle scene danesi. Ma se gli stessi francesi cominciassero a scrivere tragedie in prosa, allora i danesi, «som er de Franskes troe Imitatores»²⁶, apprezzerebbero la tragedia in prosa.

Le posizioni di Holberg corrispondono a quei presupposti di praticità che gli erano propri, ma evidenziano ora una più profonda riflessione ed una più spiccata intenzione di teorizzare — pur non fornendo mai un 'sistema' — su presupposti che non sono più strettamente dipendenti dalla propria produzione teatrale.

Accanto a questa visione teorica, Holberg non tralascia l'esame di fenomeni che in quel periodo riscuotevano il favore del pubblico, ma evidentemente non il suo personale, come ad esempio il melodramma. Se già in *Kildereysen*, e probabilmente nell'*Ulysses*, Holberg aveva criticato l'opera, negli anni Venti concorrente al teatro della Lille Grønnegade, anche qui egli coglie l'occasione per un'analisi critica più profonda: ma sempre basata su quegli argomenti di praticità, verosimiglianza e semplicità che caratterizzano tutte le sue idee sul teatro. Holberg contrappone l'opera alla maggiore verosimiglianza della commedia e della tragedia, e alla maggiore armonia della musica strumentale pura, come quella della *Musikalske Societet*²⁷ da lui fondata; è conclude affermando che «ingen af vore Skue-Spill kunde nu være beqvemmere til at forestilles end Kilde-Reysen eller den syngende Jomfrue»²⁸.

²⁴ *Ivi.*

²⁵ *Epistola* 453.

²⁶ *Ivi.*

²⁷ Sulla *Musikalske Societet* cfr.: VILHELM CARL RAVN, «Konserter og musikalske Selskaber i ældre Tid», in *Festskrift i Anledning af Musikforeningens Halvhundredearsdag*, I, København 1886, in particolare pp. 36 e ss.

²⁸ *Epistole* 286 e 299.

Contemporaneamente all'atto teorico, nelle *Epistler* incontriamo anche esempi di teatro straniero, in cui è utilizzato in pratica il modello di giudizio proposto. Anche in questa 'sezione' delle *Epistler* teatrali Holberg dimostra una profonda conoscenza di molti testi teatrali europei, in parte da lui esaminati in funzione di supervisore per il nuovo teatro danese, come alcuni inglesi e, più numerosi, francesi²⁹. In altri punti abbiamo invece un'impressione della curiosità di Holberg di conoscere, del suo interesse per l'avviamento teatrale. Troviamo infatti una *Epistel* sul teatro cinese, un'altra su *La vida es sueño* di Calderón, una sul *Faust*, di cui Holberg dimostra di conoscere sia il *Folkebog* danese che il testo teatrale rappresentato in quegli anni a Copenaghen³⁰.

Le *Epistler* provano quindi una più profonda riflessione di Holberg su problemi generali nel campo del teatro, non necessariamente della commedia, e un maggior interesse per il teatro straniero, anche contemporaneo; ma purtroppo una incurabile staticità critica nei confronti delle nuove tendenze teatrali importate in Danimarca. Holberg non raggiunse mai i livelli di una vera teorizzazione nel campo del teatro; e questo forse gli fu impossibile anche per l'assoluta mancanza di una valida controparte critica, mancanza della quale in parte egli stesso aveva colpa. Lo scopo delle *Epistler* su argomenti teatrali, come per le altre *Epistler*, era infatti principalmente quello di dare, in funzione divulgatrice, una idea della propria attività intellettuale, e di trattare problemi teatrali in funzione dello sviluppo artistico e culturale del paese; senza quindi autonomia di scopi teorici. Significativa di quanto la sua intenzione non fosse presentare una teoria, ma dare con-

²⁹ Sul teatro inglese cfr. l'*Epistel* 241, su quello francese le *Epistler* 296, 359, 373, 374, 493 e 511/a.

³⁰ Il *Folkebog* fu tradotto in danese nel 1588, ora in: *Danske Folkebøger fra 16. of 17. Arhundrede*, udg. af J. P. Jacobsen, Jørgen Olrik e R. Paulli, vol. XII, København 1932. Il testo teatrale, rappresentato dal von Quoten, è citato da Holberg anche in *Hexerie eller blind Allarm*, IV.5. Sull'argomento cfr.: E. C. WERLAUFF, *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten første Lystspil*, København 1858, pp. 466 e ss.

sigli e idee in forma di saggi, è la lingua in cui le *Epistler* furono composte, cioè il danese: che le destinava in partenza a un ampio pubblico nazionale più o meno specialista, escludendone però la diffusione a un pubblico europeo, al quale erano invece destinate altre opere scritte in latino. Alla composizione di una vera e propria poetica teatrale organica, di un'opera a sé che gli desse la possibilità di partecipare al dibattito a livello europeo, Holberg infatti non volle giungere mai.

BRUNO BERNI

MARTIEN J.G. DE JONG, *Vrede ende vrolicheyd. Kerstfeest in de Middeleeuwen*, De Prom, Baarn 1985, pp. 304 e 73 ill.

Martien de Jong, titolare della cattedra di letteratura nederlandese e comparata alle *Facultés Universitaires* di Namur, già noto per numerosi studi sulla letteratura nederlandese moderna e contemporanea (Achterberg, Bilderdijk, Gilliams, Leopold), riprende nel presente studio sulla festa del Natale nel Medioevo uno dei primi temi delle sue ricerche. Già nel 1961, infatti, aveva pubblicato uno studio su una singolare visione natalizia della scrittrice mistica olandese Suor Berta di Utrecht (1427 c. - 1514). Questa volta amplia i suoi interessi da una trattazione monografica di carattere filologico ad una ricerca storico-culturale di tipo interdisciplinare, tesa a cogliere le corrispondenze tra le raffigurazioni pittoriche e quelle letterarie del tema natalizio nel tardo medioevo nederlandese.

Lo studio si articola in cinque capitoli: prendendo le mosse dalle origini liturgiche e figurative tardo-antiche del Natale, procede con l'individuazione e l'analisi dei singoli aspetti dell'evento natalizio (Annunciazione, Visitazione, Nascita di Gesù, Annuncio ai Pastori, Adorazione dei Pastori e dei Re magi, Circoncisione di Gesù, Purificazione della Vergine e Strage degli Innocenti) nella spiritualità e nell'arte medievale; focalizza poi i motivi di alcuni canti natalizi nederlandesi e di una serie di quadri fiamminghi e olandesi del Quattrocento e del Cinquecento, per concludere con un'analisi aggiornata della visione natalizia di Suor Berta. La parte storiografica è seguita da un'antologia di dieci canti natalizi in versione medionederlandese con traduzione nederlandese moderna a fronte, dal testo e dalla traduzione della visione di Suor Berta.

L'opera, che si rivolge ad un largo pubblico colto si distingue per chiarezza di esposizione e ricchezza di documentazione. Lo studioso desideroso di approfondire particolari aspetti tecnici degli argomenti trattati trova nelle annotazioni critiche e nella parte bibliografica numerosi dati e indicazioni utili ad ulteriori ricerche. Considerando che nel 1948 comparvero gli ultimi studi sintetici in nederlandese sull'argomento (J.J. MAK, *Het Kerstfeest. Ontstaan en verbreiding in de middeleeuwen*, 's Gravenhage 1948 e, IDEM, *Middeleeuwse kerstvoorstellungen*, Utrecht-Brussel 1948), ben si comprende l'opportunità di un nuovo studio aggiornato. L'A., pur preferendo una trattazione più saggistica che sistematica, per il suo rigore metodologico e gli accostamenti originali tra letteratura e pittura, colma certamente una lacuna, offrendo al contempo una base di partenza per ricerche su

tematiche analoghe. Il metodo comparativo da lui seguito può vantare illustri precedenti nell'*Autunno del Medioevo* (1919) di Johan Huizinga, originato, com'è noto, da uno studio sul mondo spirituale e artistico della pittura fiamminga dei fratelli Van Eyck e dei loro successori, e negli studi di Gerard Brom sulla letteratura e pittura olandese del Seicento (1948) e dell'Ottocento (1927). Rispetto a questi modelli l'opera di De Jong ha un taglio più moderno, basandosi su studi recenti sui *topoi* letterari e sui motivi iconologici. Con finezza d'intuizione, egli fa risalire l'origine dei motivi natalizi alla spiritualità medievale nella varietà d'impostazione del problema religioso e di temperie emotiva.

Per dimostrare i parallelismi tra vita religiosa, artistica e letteraria, non solo si serve della documentazione artistica e letteraria, ma anche di un ricco strumentario di citazioni tratte soprattutto dalla mistica e dalla teologia medievale (Bernardo di Chiaravalle, Adamo di San Vittore, S. Francesco d'Assisi, Suor Hadewych, Ruusbroec e gli autori della *Devotio moderna*).

In quanto manifestazioni culturali tardomedievali, la pittura e la letteratura natalizia nederlandese accumulano apporti di varia origine storica (tardo-antica, carolingia, altomedievale e tardomedievale), ma la fusione di essi avviene prevalentemente sotto l'impulso della spiritualità francescana e della *Devotio moderna*, diffusasi rapidamente nella nascente civiltà borghese dei Paesi Bassi. Tipiche di tale spiritualità sono l'attenzione agli aspetti umani e concreti dell'evento sacro, la progressiva trasformazione di un linguaggio ieratico in un'espressione più individuale e la simbiosi tra elementi simbolici e realistici. Dato l'indirizzo iconologico di questo studio, sono stati privilegiati i motivi simbolici ricorrenti. Questi, infatti, costituiscono gli elementi di collegamento e i criteri di selezione della vasta materia artistica e letteraria. I *topoi* fondamentali risalgono in parte ai Vangeli, in parte a fonti postevangeliche e medievali, quali il *Proto-evangelium Jacobi*, l'*Evangelium Pseudo-Matthaei*, la *Legenda aurea*, la *Biblia pauperum*, la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia e le *Revelationes celestes* di S. Brigida. I confronti tra i *topoi* letterari e gli elementi iconografici offrono chiavi utili all'interpretazione soprattutto delle raffigurazioni più antiche, in cui le convenzioni simboliche hanno conservato tutto il loro spessore religioso. Tipico, per fare un esempio, è il caso della *Fuga in Egitto* di Melchior Broederlam (1385-1409) che, accanto a spunti realistici innovativi, presenta la caduta di un idolo pagano, elemento leggendario che si ritrova puntualmente anche nel canto natalizio *Met vruechden willen wi singhen* (p. 727). Simili accostamenti riescono pienamente convincenti per tutta l'arte del Quattrocento fiammingo. Nel Cinquecento, invece, il sistema simbolico tradizionale entra in crisi e le connessioni tra i *topoi* letterari e le raffigurazioni pittoriche si fanno più rade, come insegnano le tele di Joachim Patinier e Pieter Bruegel il Vecchio. Non a caso perciò l'arte di Bruegel costituisce il termine cronologico dell'indagine dell'A.

Se le convenzioni iconografiche inseriscono la produzione artistica e letteraria nel contesto della tradizione cattolica europea, il carattere nederlandese specifico, sia della pittura che dei canti natalizi, è dato dalla presenza

di numerosi elementi realistici e intimistici. Tipici a questo riguardo sono i canti natalizi *Ons ghenaket die aventstar* (Ci giunge la stella della sera), *Maria die zoude naar Bethleem gaan* (Maria dovette andare a Betlemme), *Wildi horen enen soeten sanc* (Volete udire un canto dolce), e *Die soete Jesus Iach int hoy* (Gesù dolce giaceva nel fieno), pubblicati per intero nella parte antologica (pp. 186-205), in cui colpisce la presenza di elementi ambientali della nascita, quali il bagnetto che si fa al Bambino, la sua nutrizione, la presenza del bue e dell'asino, le condizioni atmosferiche avverse, la miseria del ricovero, l'umile condizione sociale del padre, ecc. Questi elementi realistici non tutti si ritrovano nelle raffigurazioni pittoriche con la medesima puntualità di quelli simbolici. Come già magistralmente intuito da Huizinga (*Autunno del Medioevo*, cap. XX), il realismo pittorico dei maestri fiamminghi e olandesi ha una portata più ampia rispetto alla letteratura coeva, compresi i canti natalizi, perché non si ferma alla registrazione di dettagli singoli, ma si eleva ad una penetrazione psicologica più profonda e ad una raffigurazione sempre più articolata del paesaggio. Gli elementi comuni, tuttavia, anche a questo livello, non mancano, soprattutto nel tardo Quattrocento e nel primo Cinquecento, se si pensa ad alcuni spunti nella *Strage degli Innocenti* di Memlinc, nell'*Adorazione dei Pastori* di Hugo van der Goes e, in particolare, alle scenette della nutrizione del Bambino in alcune tele di Gerard David. Questo aspetto del realismo comune, o comunque della sua varia espressione, non rientrando nella ricerca sulla simbologia medievale, non è stato tematizzato dall'autore, anche se non mancano accenni sparsi al riguardo.

Rispetto al corso generale della spiritualità, dell'arte e della poesia medievale, il caso della visione natalizia di Suor Berta di Utrecht, cui è dedicato l'ultimo capitolo di questo studio, può essere considerato eccezionale per la prevalenza del momento mistico su quello umano e concreto. Non che quest'ultimo manchi del tutto — è presente significativamente nell'ultima parte della visione —, ma la sua presenza è strettamente collegata e subordinata allo schema trinitario che presiede all'intera visione nel suo svolgimento di ascesa estatica, pienezza mistica e discesa al terreno. Infatti, come giustamente osserva l'A., il misticismo di Suor Berta rimanda alla mistica nederlandese del Duecento e del Trecento, che in Suor Hadewych e Jan van Ruusbroec ha i suoi esponenti maggiori. In esso il realismo non solo rimane discreto, ma si trasforma piuttosto in sublimazione spirituale sotto la spinta di elementi visionari. La voce di Suor Berta ci ricorda che le tendenze della vita spirituale raramente ubbidiscono a schemi lineari e che nel panorama della civiltà tardomedievale dei Paesi Bassi, accanto ad una progressiva secolarizzazione dei suoi elementi costitutivi, non mancano esempi di reazione spiritualistica, che preparano il terreno alla ripresa della religiosità nel Cinquecento. Nella cornice dello studio in oggetto Suor Berta compare innanzi tutto come estrema propaggine della spiritualità medievale nei Paesi Bassi.

Questo libro, così ricco di dati e interpretazioni intorno al motivo natalizio nella civiltà nederlandese medievale, oltre al suo valore informativo può

provocare anche alcuni quesiti di più ampia portata, che solo in una trattazione globale della religiosità nederlandese potranno trovare la loro soluzione: quelli della rilevanza di questo motivo nel complesso della vita spirituale dell'epoca e della sua sopravvivenza e/o trasformazione nei periodi successivi.

J. HENDRIK METER

VIVI EDSTRÖM, *Selma Lagerlöf*, Twayne's World Authors Series, 741, Boston 1984, pp. 151. [Traduzione di Barbara Lide].

Selma Lagerlöfs litterära profil, Stockholm, Rabén & Sjögren, 1986, pp. 244.

Nel corso di pochi anni Vivi Edström, professore di letteratura all'Università di Stoccolma, ha pubblicato due interessanti monografie sulla vita e sull'opera della scrittrice svedese Selma Lagerlöf, di cui è una delle maggiori specialiste viventi. La prima monografia, intitolata *Selma Lagerlöf*, fu pubblicata nella collana di letteratura scandinava della casa editrice bostonica Twayne già nel 1984 e si rivolge, ovviamente, anzitutto ad un pubblico americano, e quindi a tutti coloro che non sono in grado di comprendere la lingua svedese. Il secondo studio, intitolato *Selma Lagerlöfs litterära profil*, appare come una rielaborazione approfondita e si rivolge soprattutto ad un pubblico svedese; fu edito a Stoccolma nel 1986.

I precedenti studi intorno a Selma Lagerlöf, a partire dalla prima monografia pubblicata in Germania da Walter Berendsohn (1927) e quella della scrittrice svedese Elin Wägner (1942) fino alle tesi di dottorato, ai saggi e agli studi critici più recenti, sono stati prevalentemente di carattere biografico e analitico. Vivi Edström sottolinea, nell'introduzione all'edizione svedese, che considera fine principale della sua ricerca studiare il «metodo artistico» della scrittrice, espressione con cui intende non soltanto le «soluzioni artistiche» ma anche gli «atteggiamenti di fronte alla vita e al mondo». La monografia americana vuole dare, sempre secondo l'autrice, particolare rilievo alla descrizione dei personaggi e alla lingua simbolica usata nel descriverli. Un'impostazione del genere ha lo scopo più vasto di aiutare i lettori a capire gli aspetti psicologici nelle opere di Selma Lagerlöf.

Il libro americano inizia con un'ampia presentazione della personalità e delle opere di Selma Lagerlöf. Dopo questa introduzione, necessaria in un libro che si rivolge ad un pubblico straniero meno familiare con la biografia della scrittrice, Vivi Edström organizza il suo materiale in una serie di capitoli monografici intorno alle singole opere e ai gruppi di opere. I confronti con lavori di altri scrittori, svedesi e stranieri, e i rinvii a studi critici, anche in lingua inglese, sono frequenti. Il primo dei capitoli monografici è dedicato al romanzo *Gösta Berlings saga* (1891), opera in cui gli interessi reali-

stici e sociali della scrittrice si intrecciano con quelli che riguardano il subconscio dei suoi personaggi, le loro esperienze sentimentali e scelte esistenziali. I fatti di questo romanzo si svolgono, come si sa, nella provincia del Värmland, una provincia che ha visto nascere o crescere un gran numero dei migliori scrittori svedesi: accanto a Selma Lagerlöf basta ricordare i poeti romantici Erik Gustaf Geijer e Esaias Tegnér, il poeta neoromantico Gustaf Fröding e i contemporanei Tage Aurell e Göran Tunström. La provincia — con la sua natura, il suo popolo e i suoi costumi — fa da sfondo a questo romanzo come a molte altre delle opere maggiori e minori di Selma Lagerlöf. Ma non fa solo da sfondo. Vivi Edström sottolinea che gli uomini, la natura e gli oggetti del romanzo fanno tutti parte di un cosmo vivo e animato che può essere trasformato in caos se l'ordine viene turbato. Così Gösta Berling e gli altri cavalieri, che per un anno diventano signori di Ekeby e che vivono per i loro divertimenti — per il ballo, il canto e l'avventura —, appaiono alla fine come una minaccia all'ordine economico e sociale della provincia. Il popolo insorge contro la confraternita dei cavalieri ed essa si scioglie. Gösta Berling, il protagonista asociale del romanzo, viene però riassorbito dalla società e assume la responsabilità del popolo. Sceglie una vita semplice accanto alla giovane contessa Elisabet Dohna, la stessa personificazione della bontà. Vivi Edström vede Gösta Berling come un microcosmo che non soltanto riflette i problemi dell'intera società ma che anche diventa un modello delle possibilità di essa.

Un secondo capitolo è dedicato al romanzo *Jerusalem* (1901-02). Vivi Edström risponde qui tra l'altro alle critiche rivolte a Selma Lagerlöf per aver idealizzato troppo i contadini, citando una lettera della scrittrice a Bjørnstjerne Bjørnson (12/12 1901): questa dichiara di aver voluto evitare sia un metodo fortemente realistico nel descrivere i contadini sia uno esageratamente romantico. Il suo modello sono proprio i racconti di Bjørnson. Selma Lagerlöf vede comunque il contadino svedese come il rappresentante ideale del paese, colui che appare come un esempio di onestà, diligenza e spirito d'iniziativa.

Così il contadino viene caratterizzato anche nel libro che è oggetto del successivo capitolo, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906-07), il più noto tra i libri della Lagerlöf all'estero. Vivi Edström vede come messaggio principale, come il significato sociale maggiore del libro, il pensiero della scrittrice che ogni individuo ha merito e responsabilità nel posto dove la sua propria vocazione lo colloca.

Seguono un capitolo sui racconti, le novelle e le leggende della Lagerlöf, in cui Vivi Edström si occupa soprattutto delle loro fonti e della loro struttura, e un altro sui romanzi degli anni '10: *Liljecronas hem*, *Körkarlen*, *Kejsarn av Portugallien* e *Bannlyst*. La studiosa attira l'attenzione sul fatto che la scrittrice in *Kejsarn av Portugallien* ha cambiato ambiente. È tornata alla vita di Värmland, alla vita provinciale intorno al lago Löven, ma i protagonisti non sono più i proprietari delle ville e dei grandi poderi; sono i contadini poveri. Selma Lagerlöf ha anche cambiato metodo narrativo e stile. Questo romanzo è sempre stato molto apprezzato e anche Vivi Edström si aggiunge

agli ammiratori di esso concludendo: «Perhaps *The Emperor of Portugallia* should be regarded as Lagerlöf's most important message of the day, the message of love that passes all understanding, written against a background of fear.»

Segue un ultimo capitolo monografico sulla trilogia dei Löwensköld in cui appare Charlotte, «la più affascinante di tutte le sue [di Selma Lagerlöf] protagoniste». Con l'esempio dell'idealismo di Charlotte, un idealismo nato dall'amore, Selma Lagerlöf illustra la prontezza di sacrificare tutto per la persona amata. E, dice Vivi Edström, in *Charlotte Löwensköld e Anna Svärd* la scrittrice ha espresso, più chiaramente che in tutte le altre opere, il suo sogno d'amore mai realizzato.

L'edizione americana si chiude con un interessante capitolo intitolato *Selma Lagerlöf and the Role of Writer. Lagerlöf's Literary Program*. Vivi Edström sottolinea qui la concezione estetica basilare che traspare nelle opere letterarie della scrittrice come nelle sue lettere e nelle interviste da lei rilasciate. Ella cerca la bellezza sopra ogni cosa. Ma non per questo si allontana dalla vita di ogni giorno. Anzi, è forse più realista di molti scrittori che si definiscono tali. Il programma estetico di Selma Lagerlöf includeva anche uno scopo sociale, quello cioè di insegnare agli altri l'immagine della bellezza nella propria vita. E voleva che i suoi libri diventassero «folkböcker», cioè entrassero a far parte della letteratura popolare. Ma è allora — si chiede l'autrice di questo studio — lo stile di Selma Lagerlöf quello di uno scrittore popolare? Interessante è a questo punto la constatazione che ella concepiva i suoi racconti come destinati ad essere letti ad alta voce. Tra i suoi modelli sono i racconti popolari, la Bibbia, l'antica letteratura islandese. Tuttavia la scrittrice non redige mai la sua opera seguendo i bisogni o desideri delle masse; la sua tecnica narrativa mostra che non è affatto una scrittrice semplice e primitiva ma un'artista estremamente coscienziosa. Alle qualità artistiche di Selma Lagerlöf appartiene anche la sua lingua riccamente simbolica. Il capitolo si conclude con alcune considerazioni sull'importanza del femminismo per Selma Lagerlöf — e la sua importanza per il movimento — e sui miti nati intorno alla narratrice.

Nell'edizione svedese, *Selma Lagerlöfs litterära profil*, Vivi Edström ha tralasciato l'introduzione biografica ma ha mantenuto la disposizione in capitoli monografici concentrati, questa volta, intorno ad aspetti diversi della personalità di scrittrice di Selma Lagerlöf. Un primo capitolo porta il titolo *Selma Lagerlöf - epikern* e si concentra sui due romanzi *Gösta Berlings saga* e *Jerusalem*; seguono un capitolo su *Selma Lagerlöf - pedagogen* (oggetto di questo capitolo è naturalmente *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*), uno su *Selma Lagerlöf - symbolisten* (uno studio su *Liljecronas hem* e *Kejsarn av Portugallien*) e infine uno su *Selma Lagerlöf - psykologen* (sulla trilogia dei Löwensköld). Vivi Edström ha tralasciato il capitolo, presente nell'edizione americana, sulle opere minori della scrittrice considerando il fatto che queste sono state oggetto di un volume di studi vari edito nel 1983 da Lagerlöf-sällskapet. L'edizione svedese finisce, come l'edizione americana, con un capitolo su *Selma Lagerlöf och författarrollen*. L'autrice

ha qui tuttavia approfondito di più alcuni momenti come la forma e il messaggio, il pensiero della pace e il femminismo.

L'interesse per Selma Lagerlöf e il suo periodo è ora di nuovo molto grande. I due contributi di Vivi Edström allo studio e alla comprensione di tutta la produzione della scrittrice corrispondono a un bisogno che si sentiva da tempo. Appaiono in certa parte come un riassunto e una conclusione di risultati a cui la studiosa è arrivata nelle sue ricerche precedenti. Il modo nuovo di avvicinarsi alle singole opere, i continui confronti con altri scrittori nordici e stranieri e la sensibilità di fronte allo stile e alla lingua simbolica di Selma Lagerlöf fanno sì che essi offrono anche alle due categorie di lettori a cui si rivolgono una gradevole lettura facilitata dalla grande vivacità espositiva che è una caratteristica di questa studiosa. Una bibliografia attenta e aggiornata aumenta ancora il valore dei due studi.

MARGHERITA GIORDANO LOKRANTZ

AA.VV. DANSK LITTERATURHISTORIE, vol. 8, *Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80*, Gyldendal, København 1985, pp. 670, D.kr. 325.

Con questo volume cui segue l'indice generale, si conclude l'imponente storia della letteratura danese composta da oltre 5000 pagine, frutto della collaborazione di ben 47 studiosi provenienti da tutte le università della Danimarca.

Il primo incontro dei partecipanti al progetto, per la maggior parte persone che prima non si conoscevano tra di loro, avvenne nell'ormai lontano 1975 e otto anni dopo, nel 1983, vide la luce il quarto volume, il primo ad essere pubblicato. Il gruppo era composto tra l'altro di numerosi teorici della letteratura ma, per questo progetto, tutti decisero di accantonare considerazioni teoriche lasciandosi suggerire di volta in volta metodo e teoria dal materiale stesso.

Gli autori appartengono tutti alla generazione che partecipò attivamente alla contestazione studentesca del '68 e lo spirito di tutta l'opera ne serba l'impronta, anche se adesso gli ex sessantottini si sono dedicati ad un compito all'apparenza così tradizionale come l'elaborazione di una storia della letteratura, spinti, sono parole di alcuni degli stessi autori, dal bisogno di recuperare la dimensione storica che era andata perduta durante la contestazione. Riconoscono adesso l'influenza ricevuta da quel movimento che ormai appare lontano, ma anche i debiti nei confronti della loro stessa formazione culturale d'impronta tradizionale e borghese.

Vengono cioè portati avanti i concetti di liberazione sorti negli anni '60, ma a tali concetti si cerca sempre di fornire una base storica attraverso l'analisi del processo storico-sociale di cui essi stessi sono espressione.

Questo è il primo tentativo in Danimarca di scrivere una storia della

letteratura partendo da principi marxisti e basandosi su una concezione materialistica. L'ambizione dichiarata degli autori è quella di creare una storia letteraria in grado di restare per molti anni punto di riferimento, l'opera *standard* che inserisce la letteratura in un contesto storico, sociale, culturale e politico.

L'intento infatti è quello di infrangere la tradizionale scissione tra storia della letteratura e storia economica e politica e si cerca di gettar luce sui motivi per cui determinati fenomeni letterari assumono rilevanza in particolari periodi storici. Lo scopo dichiarato è quello di analizzare l'interazione tra la letteratura e altre espressioni della vita della società e rivelare come e fino a qual punto la letteratura rispecchi i vari interessi, generali o legati a determinate classi sociali, ma si tenta al tempo stesso di tracciare la storia attraverso i secoli delle esigenze più specificamente estetiche.

Il campo di indagine esula esplicitamente da quello ristretto della letteratura vera e propria, l'evoluzione della letteratura viene infatti descritta nella stretta connessione con quella più vasta della società e delle istituzioni, si cerca in altre parole di rappresentare il contesto generale in cui la letteratura nasce.

Come fonte di ispirazione si possono individuare, oltre naturalmente al materialismo storico, il *new criticism* e lo strutturalismo, sebbene sempre integrati, questi ultimi, dall'aspetto storico, e la semiologia; si può rilevare inoltre, specialmente per alcune parti, l'impronta dei concetti propri delle teorie psicanalitiche, in modo particolare quelle freudiane, così come il pensiero di Sartre sembra aver avuto il suo peso nella genesi di alcuni capitoli, in modo particolare di quest'ultimo volume.

Il termine *storia letteraria* acquista insomma un respiro ben più ampio di quello che usualmente gli si riconosce in Danimarca e va ad abbracciare tutti gli aspetti della vita intellettuale e mentale dell'uomo. Il tratto più innovativo rispetto alla tradizione danese è costituito proprio da quel togliere la letteratura dalla gabbia della sue specificità, inserendola in un contesto più vasto, come praticamente non accadeva da quando Georg Brandes scrisse le sue *Hovedstrømninger* più di un secolo fa ed è significativo a questo riguardo notare come nel progetto siano stati coinvolti, oltre a letterati veri e propri, storici, storici del teatro, teologi nonché filologi classici.

L'opera acquista ancora maggiore rilevanza in considerazione del fatto che praticamente non esistevano modelli a cui guardare per progetti simili. Sven Møller Kristensen e pochi altri avevano sì elaborato una serie di studi letterari dal taglio sociologico, ma non vi era nessuna descrizione generale dei processi dialettici attraverso i quali la letteratura si sviluppa nel suo complesso rapporto con le condizioni socio-economiche. Nemmeno le storie letterarie scritte nell'Europa dell'Est su basi storico-materialistiche erano sembrate di grande utilità come modello, dato che, a parere degli autori di questa storia della letteratura, in genere risultavano troppo schematiche, suddivise in due blocchi: prima la storia economica e quindi una serie di ritratti dei singoli scrittori, e non si erano dimostrate in grado di illustrare sufficientemente il rapporto di questi con le altre forme dell'arte, con le isti-

tuzioni e in genere con l'ambiente in cui la letteratura ha avuto il proprio spazio funzionale.

Bisogna ricordare che, in Danimarca come altrove, nel corso degli otto anni richiesti dalla stesura dell'opera, si sono verificati notevoli cambiamenti nella coscienza letteraria. Mentre gli anni '70, come sappiamo, erano dominati dal documentarismo e da fenomeni come la letteratura femminile e quella proletaria, gli anni '80 segnano una riscoperta dell'aspetto estetico e questa storia della letteratura porta l'impronta anche di queste nuove tendenze. Infatti, anche se l'orientamento generale dell'opera, come si è detto, resta quello storico-sociale, emerge tuttavia come gli anni '80 abbiano contribuito ad accentuare l'importanza che viene attribuita all'individuo.

In linea di massima, si può notare come le opere e i singoli scrittori cui è stato riservato un posto centrale corrispondano a quelli che occupano una posizione analoga nelle storie letterarie tradizionali. In altre parole, sono cambiati non tanto i nomi cui viene data importanza, quanto il contesto nel quale sono inseriti e l'ottica dalla quale sono analizzati.

Il volume ottavo che copre il periodo 1945-80, porta il titolo *Velfærdsstat og kulturkritik* ed è strutturato in tre parti incentrate rispettivamente sulla guerra fredda (1945-56), sulla socialdemocrazia e il *welfare state* (1956-65) e infine sul periodo 1965-80 che segna il passaggio dalla società dell'opulenza a quella della crisi. Le tre parti principali sono a loro volta suddivise in numerosi capitoli e sottocapitoli per un totale di 670 pagine, incluso l'indice degli autori. L'approccio spiccatamente psicanalitico che predominava nel settimo tomo viene abbandonato almeno in parte in questo volume che è stato elaborato da Michael Bruun Andersen, Tage Bild, Peter Larsen, Britta Lundqvist, Peter Madsen, Søren Schou e Karen Syberg. L'intento è quello di fornire una rappresentazione diciamo *totalizzante* della vita culturale in Danimarca a partire dalla restaurazione della democrazia parlamentare dopo la fine dell'occupazione nazista fino appunto al 1980. La posizione degli intellettuali e le varie costellazioni ideologiche, l'ambiente intorno alle riviste letterarie, sono tutti aspetti che vengono esaminati attentamente, lo sviluppo dei media, la politica culturale, i cambiamenti storico-sociali dopo la guerra. Al movimento del '68 è riservato, come prevedibile, ampio spazio ed i capitoli che vi sono dedicati assumono talvolta quasi toni da memoriale, tuttavia, si avverte distintamente anche la volontà di recuperare la dimensione storica e la reazione al clima culturale della contestazione con il suo esclusivo privilegiare il presente ed il rifiuto di tutto quello che apparteneva al passato e alla tradizione.

Il linguaggio di questo volume, come del resto quello degli altri, può apparire talvolta eccessivamente tecnico e specialistico in considerazione del fatto che fra i destinatari è incluso, nelle intenzioni degli autori, anche il grande pubblico, ma non si può non restare ammirati ed impressionati per l'acume con cui molti capitoli sono scritti, per la ricchezza del materiale e l'abbondanza di informazioni, e il volume è sicuramente destinato a diventare un'importante opera di consultazione.

L'opera si conclude con un utilissimo indice generale contenuto in

volume a parte, con note e bibliografia, indice degli autori e indice analitico, oltre all'indice del ricchissimo materiale illustrativo che correde in maniera splendida tutti gli otto volumi di questa storia della letteratura che non avrei esitazione a chiamare una vera e propria pietra miliare nel genere.

MERETE KJØLLER RITZU

KITTY M.G. EERDMANS, *Grammatica della lingua nederlandese*, Lukassen Verlag, Niederzier, 1986.

Alla fine del 1986 è stata pubblicata una grammatica, finalmente completa, della lingua nederlandese, per italiani, di K. Eerdmans.

Nella premessa l'autrice scrive che questa grammatica è intesa 'come opera di consultazione e non di apprendimento'. Completa dunque le esistenti grammatiche per italiani di impostazione didattica e offre a coloro che intendono approfondire o verificare la loro conoscenza della lingua, una grande quantità di informazioni.

L'opera, pubblicata in due volumi, consta di 1009 pagine ed è divisa in quattro parti. La prima parte comprende la grafematica e la fonematica, segue la morfologia suddivisa in morfologia flessionale e morfologia lessicale; l'ultima parte è dedicata alla sintassi. Completano la trattazione undici appendici e una bibliografia generale.

La consultazione risulta abbastanza agevole. Oltre all'indice generale si possono utilizzare quattro indici che precedono ogni singola parte e che indicano la numerazione dei capitoli e dei paragrafi. L'indicazione delle pagine avrebbe comunque reso molto più semplice l'uso di questo strumento.

L'oggetto di questa descrizione grammaticale è la lingua scritta e parlata in uso nella parte settentrionale del territorio linguistico nederlandese: l'idioma che viene considerato come modello normativo.

Nell'estensione di questa grammatica, la Sig.ra Eerdmans, già docente di nederlandese presso l'università di Perugia, ha avuto ben presente le difficoltà che un italiano incontra nell'apprendimento del nederlandese. Ciò si manifesta p.es. nella trattazione della fonematica dove viene data, tra l'altro, una precisa descrizione delle caratteristiche articolatorie dei singoli fonemi, completata da una breve analisi contrastiva.

Gli argomenti sono trattati in modo molto dettagliato. Nella morfologia flessionale vengono descritte le dieci categorie tradizionali del discorso sotto l'aspetto della loro forma, del loro uso, del significato (sottolineandone le particolarità semantiche e idiomatiche) e della funzione che possono assumere nel sintagma e nella proposizione. (La trattazione della categoria del verbo ha richiesto ben 100 pagine). I cenni di analisi contrastiva sono nume-

rosi. Inoltre, ogni qualvolta si deve rendere conto delle forme arcaiche ancora presenti nella lingua moderna, si forniscono i paradigmi antichi ad esse relativi.

Nella morfologia lessicale viene ampiamente trattata la tipologia del lessico e vengono fornite con acribia le regole che sottostanno alla composizione e alla derivazione delle parole. Anche gli aspetti semantici e sintattici della composizione nominale e verbale vengono puntualmente illustrati.

Si legge nella premessa che l'autrice ha optato per una descrizione dei fenomeni linguistici sulla base degli studi strutturalistici. Come è ovvio, questo si avverte maggiormente nella trattazione della sintassi che comprende la descrizione dei gruppi sintagmatici e della proposizione. Il valore del modello strutturalistico si rivela soprattutto nella formulazione delle regole che organizzano l'ordine delle parole all'interno del sintagma.

Il capitolo della sintassi della proposizione dedica molta attenzione all'incorporazione sintattica, costruzione che crea molti problemi agli italiani. Le appendici contengono tra l'altro gli usi di *er, het, of*, la negazione, un elenco di parole abbreviate con la relativa trascrizione e traduzione.

Va segnalata inoltre la lodevole iniziativa di corredare ogni paragrafo di una bibliografia specifica che permette allo studente di documentarsi senza disperdersi inutilmente.

A questo punto vorrei fare qualche considerazione sul problema che può suscitare l'identità del possibile utente. È ovvio che questa grammatica verrà usata principalmente da studenti universitari che hanno una formazione specificamente linguistica. L'esperienza didattica però insegna che questi non sono gli unici ad essere interessati all'apprendimento del nederlandese. Anzi, capita spesso che manifestino tale interesse anche studenti di materie scientifiche, giuridiche o di scienze politiche o anche persone che, per motivi di lavoro, intrattengono frequenti rapporti con il Belgio e con l'Olanda. È proprio prendendo in considerazione l'eventualità dell'utilizzo da parte di chi non è specialista che vorrei fare qualche rilievo. Questo tipo di studente, non avendo una formazione linguistica specifica, ha nessuna o ben poca familiarità con la terminologia linguistica che non sia quella tradizionale. Termini quali *sintagma, fonema, parola deittica, dittongo discendente* etc. non sono ancora di uso comune nelle grammatiche scolastiche. Sin dalle prime pagine questo utente viene a contatto con i termini *fonema, fono* etc. Un profano potrà forse interpretare correttamente il termine 'fono', ma sarà molto più difficile che egli riesca ad intuire l'esatto significato di 'fonema', concetto del quale non viene data una definizione soddisfacente. Di certi termini si dà una definizione precisa, altri non vengono definiti affatto eppure lo sono molto più avanti senza rimando. Inserire una lista all'inizio con la definizione della terminologia specifica potrebbe forse evitare di scoraggiare più di un potenziale studente.

Mi lascia perplessa la segnalazione delle varianti del *nederlandese meridionale*, termine col quale l'autrice indica il nederlandese del Belgio, solo nel campo della pronuncia e della morfologia, mentre non se ne trova traccia per quanto riguarda la sintassi. Mi sembra che la diversa collocazione

dei costituenti in una proposizione venga percepita da uno straniero più immediatamente che non certe differenze nella pronuncia. Accanto alle tendenze che vengono indicate per quanto riguarda l'uso scritto e orale andrebbero, a mio avviso, anche segnalate le differenze d'uso tra nord e sud. Non credo che evidenziando queste divergenze, che esistono, si possa dare del nederlandese parlato in Belgio un'immagine di inferiorità, né che questo possa essere un incitamento ad optare per un uso piuttosto che per un altro, una volta stabilito esplicitamente che oramai la tendenza generale è di conformarsi all'uso settentrionale. Si tratta semplicemente di una constatazione che è doverosa fare in una trattazione grammaticale di questo livello.

Un altro rilievo riguarda la descrizione della sintassi. L'ordine dei costituenti del sintagma e della proposizione viene spiegato in base al principio che essi vanno collocati da sinistra a destra in una successione di crescente ordine informativo. Ora, di questo principio generale esistono numerose eccezioni che sono state ampiamente descritte. Oltre ad argomenti di carattere sintattico e semantico subentrano qui anche considerazioni pragmatiche. È vero che la descrizione strutturalistica fa astrazione dal contesto e dalla situazione linguistica e che una trattazione dei fattori contestuali e situazionali esula da una grammatica di questo tipo; tuttavia, sarebbe forse stato opportuno accennare che nell'uso linguistico il contesto e l'intenzione del parlante svolgono anch'essi un ruolo determinante.

A parte questi appunti di non grande rilievo, questa grammatica va apprezzata, oltre che per la sua impostazione descrittiva anche per il suo valore normativo. Va sicuramente sottolineata la grande importanza di questa pubblicazione per gli studi nederlandistici in Italia e la sua estrema utilità. Essa offre a tutti coloro che conoscono in minor o maggior misura il nederlandese un indispensabile supporto per il perfezionamento della loro competenza.

LILIANE VERMEIRSCH

ANNEGRET HEITMANN, ed., *No Man's Land. An anthology of modern Danish women literature*, Norvik Press, University of East Anglia, Norwich, 1987, pp. 211.

Il problema dell'identità femminile, attorno a cui ruotano le pagine delle scrittrici incluse in questa raccolta, tra le più rappresentative nel panorama danese contemporaneo, non è certo nuovo nel discorso letterario delle donne. Nuovo è, invece, lo sguardo che oggi scruta la realtà alla ricerca di un soggetto non più «altro» dall'uomo, non più concepito in termini di trasgressione 'malgré soi', ma piuttosto come volontà di cambiamento delle gerarchie patriarcali costituite e del linguaggio che le veicola; uno sguardo

utopico, insomma, teso all'esplorazione di nuovi territori, anche se si tratta ancora di spazi immaginari caotici e 'selvaggi', secondo la definizione di Elaine Showalter.

I testi che Annegret Heitmann ha scelto di inserire in questa antologia (che fa per così dire da 'pendant' all'antologia *Out of Denmark*¹, lì la teoria, qui la prassi) sono efficacemente rappresentativi di questo oltrepasamento di antichi confini verso un forma non (ancora) definita di esistenza. È un movimento, quello della letteratura femminile danese, segnato da una nuova ironia sovversiva e da uno scetticismo linguistico, che si esprime nell'uso più consapevole dei pronomi personali e che la Heitmann riconduce alla teoria di decostruzione linguistica avviata dalla teorica femminista Luce Irigaray. Seguendo questa pista la Heitmann ha potuto rinvenire un filo che attraversa personalità letterarie tanto diverse e testi così eterogenei come quelli qui presentati: da quelli epistolari di Karen Blixen a quelli autobiografici di Elsa Gress; dalla prosa poetica di Suzanne Brøgger ai frammenti di romanzo di Kirsten Thorup, Dorrit Willumsen e Dea Trier Mørch; dalle complesse architetture poetiche della Inger Christensen di *Det* alle poesie (poche, purtroppo) di Juliane Preisler, Pia Tafdrup e Merete Torp.

In breve, il motivo conduttore del libro è l'interesse che, in forme svariate, queste scrittrici attribuiscono al problema della frammentazione dell'io e all'esigenza di affermare una soggettività armonica e integrata. È quasi una letteratura di frontiera che, non contenta di esplorare nuovi generi, ne trasgredisce i confini. La scelta di testi effettuata dalla Heitmann (e presentata in traduzioni di magistrale efficacia, talvolta curate dalle stesse autrici) permette di fare incursioni in più di un modulo espressivo offrendo un panorama vario e interessante, il cui unico svantaggio è di imporre talvolta la sospensione del giudizio critico a causa della mancanza del testo integrale (mi riferisco soprattutto ai romanzi e ai racconti).

Il tentativo di definizione di un nuovo territorio femminile emerge più esplicitamente nel testo di Suzanne Brøgger, *No Man's Land*, che, non a caso, dà il titolo alla raccolta. Con la sua personalissima miscela di documentarismo, autobiografia, riflessione e poesia, Brøgger afferma che la «wild zone» femminile è uno spazio vuoto, ai margini dell'universo maschile, ma non in opposizione ad esso: «è un'area di consapevolezza che è al di là dell'opposizione». Quando la donna cesserà di apparire come «l'altro» e si staccherà per dire «Io sono», l'impalcatura patriarcale crollerà e la forza centrifuga che si scatenerà porterà verso una vita autentica. E Brøgger, spalvalda, non esita certo a dire «Io». Inger Christensen si chiede invece: «but how shall we (mio corsivo) invent / new feelinfs / how shall we invent / thoughts for the feelings / how shall we find a technique / for understanding / ...». Una problematicità cui altrove fa riscontro l'uso ironico, tra virgolette, del pronome di prima persona: «... "I" am the one who has written the above

¹ *Out of Denmark. Isak Dinesen/Karen Blixen 1885-1985 and Danish Women Writers Today*, edited by Bodil Wamberg, The Danish Cultural Institute, Copenhagen 1985.

/ and the one writing the following / "I" will not pretend that I am dead / I am afraid / this is a criticism of all "poetics" / because it is a criticism of the fear of actual / powerlessness».

Lo spazio, si diceva a proposito di Brøgger; ma il discorso si può estendere alle altre, giacché le 'preoccupazioni' spaziali sono un motivo ricorrente nelle voci narranti di queste autrici, che si tratti dello spazio della casa, o di quello interiore o di quello del proprio corpo, spesso concepito come una frontiera: «The skin my only frontier / cross it at the place / where the light is strongest / do not shut the world out or me in» (Pia Tafdrup). O, ancora con la Christensen: «I am the one who is outside / ... / I am the one who is open». «Amphibium», il testo della Gress, fa parte di un romanzo autobiografico dal titolo «My Many Houses». Signe, la protagonista di «The Morning Gift» di Dea Trier Mørch, trova difficoltà nel rivendicare uno spazio tutto per sé nella casa coniugale. E, per finire, lo sgomento di Kirsten Thorup di fronte alla dispersione che il «sé» sperimenta nella forza centrifuga di un territorio che gli è estraneo: «Outside yourself / you are dispersed / in mycelia / which make their way / towards the edge of the visible /».

Le immagini spaziali attraverso cui queste scrittrici esprimono i loro sentimenti si situano sulla traiettoria di complementarietà di due opposti, l'agorafobia e la claustrofobia, che per tutto il diciannovesimo secolo e per buona parte del ventesimo hanno accompagnato, sul piano simbolico, la denuncia di un isolamento sociale e l'ansia di libertà spirituale. Ma, mentre per Karen Blixen, di una generazione anteriore rispetto alle scrittrici di cui si è detto, si trattava di esplorare aree fino ad allora riservate agli uomini e di uscire da schemi di comportamento che la facevano sentire imprigionata («a wild bird in a cage»), per Kirsten Thorup e le altre la gabbia è aperta, di fatto le donne ne sono già uscite, ma pagano il prezzo dell'alienazione linguistica per l'impossibilità di riscontrare il proprio vissuto nei modelli della società patriarcale e nel discorso con cui essa si esprime: «I was sort of outside everything», dice Thorup. Brøgger invece scende in campo e, vitalisticamente, invita a conquiste audaci: «Now I shall tell you how it is best to live. It is best to be like a fish in the water, or like a bird in the air. It is best to live in movement, it is best to flow through everyday moments with a high value of possibility...».

Momenti di riflessione e di ripiegamento si alternano a momenti di slancio inventivo: «No Man's Land» è ormai lo spazio della dialettica e del movimento, e la presente antologia ha il merito di darne testimonianza.

ANNA MARIA SEGALA

INDICE

| ANTOLOGIA E SAGGI | |
|---|-----|
| Jan Mønstad, <i>Minne, Sørensen og andre fortællinger</i> | 199 |
| Lone Strøm, <i>Pede og regnen ved søens udspring</i> (di Pia Tafdrup) | 20 |
| Ellen West, <i>Comma, P. 27</i> e <i>Thorsen ved søen</i> (di Pia Tafdrup) | 137 |
| Margareta Gress, <i>Lacuna</i> (di Pia Tafdrup) | 153 |
| Dea Trier Mørch, <i>The Morning Gift</i> (di Pia Tafdrup) | 163 |
| Kirsten Thorup, <i>Outside yourself</i> (di Pia Tafdrup) | 167 |
| Signe, <i>Amphibium</i> (di Pia Tafdrup) | 174 |
| BRØGGER E LA CULTURA SCANDINAVA | |
| Introduzione | 179 |
| P.J. Brøgger, <i>Jakob, Larsen e Hvide af Høbjerg</i> | 201 |
| Jan Brøgger, <i>Comma in Høbjergs Pige</i> | 203 |
| Grete Brøgger, <i>Transformation of Agnes Høbjerg and the Swedish Audience</i> | 204 |
| Grete Brøgger, <i>Høbjerg and Scandinavian Modernism</i> | 206 |
| Søren Tjørring, <i>Lone Strøm, Høbjerg e il romanzo della scrittura dell'eroe</i> | 209 |
| Chr. Jan Løvgaard, <i>The Timber Turret Politician in the Light of Recent Studies of Comedy</i> | 212 |
| Jan Z. Sørensen, <i>The Development of Public Opinion in Denmark</i> | 215 |
| Lone West, <i>Ung Høbjerg, Høbjerg og Skandinavisk Pede</i> | 217 |
| Lone Strøm, <i>Comma, Høbjerg og Høbjergs Pige</i> | 219 |
| Pia Tafdrup, <i>Comma, Høbjerg og Høbjergs Pige</i> | 221 |
| Margareta Gress, <i>Lacuna og Høbjergs Pige</i> | 223 |
| Dea Trier Mørch, <i>The Morning Gift og Høbjergs Pige</i> | 225 |
| Kirsten Thorup, <i>Outside yourself og Høbjergs Pige</i> | 227 |
| Signe, <i>Amphibium og Høbjergs Pige</i> | 229 |

ARTICOLI E SAGGI

| | |
|---|--------|
| JAN HENDRIK METER, <i>Bredero e il teatro carnevalesco</i> | pag. 7 |
| LEEN SPRUIT, <i>Fede e ragione nei poemi didascalici di Joost van den Vondel</i> | » 89 |
| ISELIN MARIA GABRIELI, <i>Eros e Thanatos nella lirica di Emily Dickinson e Harriet Löwenhjelms</i> | » 137 |
| MARGHERITA GIORDANO LOKRANTZ, <i>Gustaf IV Adolfs Landsflykt I Schweiz I en Italiensk Diplomats Depescher</i> | » 153 |
| ANNA MARIA SEGALA, <i>Dall'Africa con ambiguità: le lettere di Karen Blixen</i> | » 167 |
| MERETE KJØLLER RITZU, <i>Come arpe nell'aria (Ibsen e la musica)</i> | » 193 |

HOLBERG E LA CULTURA EUROPEA

| | |
|---|-------|
| <i>Introduzione</i> | » 219 |
| F.J. BILLESKOV JANSEN, <i>L'opera e l'indole di Holberg</i> | » 221 |
| JENS HOUGAARD, <i>Comedy in Holberg's Plays</i> | » 233 |
| GUNILLA DAHLBERG, <i>Transformations of Jeppe: Holberg and the Swedish Audience</i> | » 245 |
| THOMAS BREDSORFF, <i>Holberg and Scandinavian Radicalism</i> | » 259 |
| ROBERTO TESSARI, <i>Ludvig Holberg e il tramonto della commedia dell'arte</i> | » 269 |
| ODD INGE LANGHOLM, <i>The Tinker Turned Politician in the Light of Recent Theories of Comedy</i> | » 283 |
| IVAN Ž. SØRENSEN, <i>The Development of Public Opinion in Denmark</i> | » 295 |
| LONE KLEM, <i>Unge Elskende, Nærige og Skinsyge Gamle Fædre</i> | » 307 |
| CARLA DEL ZOTTO TOZZOLI, <i>La riflessione linguistica in Ludvig Holberg</i> | » 331 |
| FINN HAUBERG MORTENSEN, <i>Constancy - About Ludvig Holberg: Moralske Tanker, libr. III, Epigramm. 97</i> | » 353 |
| ALDA CASTAGNOLI MANGHI, <i>Holberg e Goldoni, due protagonisti del Settecento teatrale europeo</i> | » 371 |
| BRUNO BERNI, <i>La poetica teatrale di Holberg</i> | » 397 |

RECENSIONI

MARTIEN J.G. DE JONG, *Vrede ende vrolicheyt* (J.H. Meter) . . . » 413
 VIVI EDSTRÖM, *Selma Lagerlöf* (M.G. Lokrantz) . . . » 416
 AA.VV. *DANSK LITTERATURHISTORIE, Velfærdsstat og kulturkritik 1945-80* (M.T. Ritzu) . . . » 419
 KITTY M.G. EERDMANS, *Grammatica della lingua nederlandese* (L. Vermeirsch) . . . » 422
 ANNEGRET HEITMANN, *No Man's Land. An anthology of modern Danish women literature* (A.M. Segala) . . . » 424

Ed. Intercontinentalia - Napoli
 Via Mezzocannone, 39-43

Cecom s.n.c.
 Bracigliano (SA)

