

Συναγωνίζεσθαι
Studies in Honour of Guido Avezzù

Edited by Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi,
Gherardo Ugolini



Skenè Studies I • 1

Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi.
Editorial Board	Simona Brunetti, Francesco Lupi, Nicola Pasqualicchio, Susan Payne, Gherardo Ugolini.
Managing Editors	Serena Marchesi, Savina Stevanato.
Editorial Staff	Francesco Dall'Olio, Marco Duranti, Carina Fernandes, Antonietta Provenza, Emanuel Stelzer.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Jean-Christophe Cavallin, Rosy Colombo, Claudia Corti, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Daniela Guardamagna, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Eric Nicholson, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Copyright © 2018 S K E N È
All rights reserved.
ISSN 2464-9295
ISBN 978-88-6464-503-2
Published in December 2018

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher
Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù

P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE 150) – Viale Col. Galliano, 51, 37138, Verona (I)

S K E N È Theatre and Drama Studies

<http://www.skenejournal.it>

info@skenejournal.it

Contents

SILVIA BIGLIAZZI - FRANCESCO LUPI - GHERARDO UGOLINI Πρόλογος / Prologue	9
---	---

Part 1 – Τραγωδία / Tragedy

1. STEPHEN HALLIWELL “We were there too”: Philosophers in the Theatre	15
2. MARIA GRAZIA BONANNO Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca non solo drammatica	41
3. VITTORIO CITTI Una nota inutile ad Aesch. <i>Suppl.</i> 950	69
4. ANGELA M. ANDRISANO Le <i>performances</i> della Pizia (Aesch. <i>Eum.</i> 29-33)	81
5. PIERRE JUDET DE LA COMBE Una dialettica regale. Gli argomenti della regina sulla ricchezza in Aesch. <i>Pers.</i> 159-69.	91
6. LIANA LOMIENTO Osservazioni critico-testuali e metriche su Aesch. <i>Eum.</i> 352-3 = 365-6	107
7. ENRICO MEDDA Alcune congetture inedite di A.E. Housman all’ <i>Agamennone</i> di Eschilo	133
8. FRANCO MONTANARI Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall’ <i>Odissea</i> a Eschilo	147

9. ANTONIETTA PROVENZA Un destino paradigmatico. L'ibrido e la necessità del γάμος nel mito di Io	167
10. ALESSANDRO GRILLI Forme e funzioni della parola magico-sacrale nei <i>Sette contro Tebe</i>	195
11. GIOVANNI CERRI Antigone, Ismene e sepoltura di Polinice: protostoria di un mito	219
12. RENZO TOSI Creonte e il potere che rivela l'uomo (Soph. <i>Ant.</i> 175-7)	237
13. ROBERTO NICOLAI Perché Edipo è chiamato τύραννος? Riflessioni sull' <i>Edipo re</i> come tragedia del potere	251
14. SETH L. SCHEIN The Second <i>Kommos</i> in Sophocles' <i>Philoctetes</i> (1081-1217)	277
15. CAMILLO NERI <i>Marginalia Colonea</i>	299
16. FRANCESCO LUPI <i>Minima Sophoclea</i> . Fr. 150, 722, 338 R. ²	323
17. PAOLA ANGELI BERNARDINI Ecuba, le prigioniere troiane e la presenza del mare nelle <i>Troiane</i> di Euripide	341
18. ADELE TERESA COZZOLI Azione drammatica e metateatro nell' <i>Oreste</i> di Euripide	359
19. JORDI REDONDO <i>Alcestis</i> : Pro-Satyrical or Simply Romantic Tragedy?	385
20. MARCO ZANOLLA Tracce di polemica contro il <i>ploutos</i> nell' <i>Alcmena</i> di Euripide: fr. 95, 96 e 92 Kn.	403

21. EDWARD M. HARRIS
Pollution and Purification in Athenian Law
and in Attic Tragedy: Parallels or Divergences? 419

Part 2 – Κωμωδία / Comedy

22. ANDREAS BAGORDO
κομψευρικῶς. Tracce di Euripide socratico-sofistico
nella commedia attica 457
23. MARCO DURANTI
Due questioni interpretative nelle *Ecclesiazuse*
di Aristofane (vv. 1089-91, 1105-11) 491
24. GIUSEPPE MASTROMARCO
Aristofane, *Le donne che occupano le tende*, fr. 488 K.-A. 503
25. OLIMPIA IMPERIO
I demagoghi nelle commedie di Aristofane e dei suoi rivali 515
26. ANDREAS MARKANTONATOS
The Heracles Myth in Aristophanes' *Acharnians*:
The Boeotian and Dicaeopolis Scene (ll. 860-958) 545
27. PIERO TOTARO
Antiche e nuove esegesi di Aristofane, *Pluto* 168 563
28. FAUSTO MONTANA
Lamia nella *Collana* di Menandro (fr. 297 K.-A.) 585
29. GUIDO PADUANO
Un tema della Nea: la verità come perfetto inganno 599
30. MASSIMO DI MARCO
Una probabile eco della parodia comica del *Ciclope*
di Filosseno in Ermesianatte (fr. 7.73-4 Powell) 615

Part 3 – Παράδοσις / Reception

31. MARIA PIA PATTONI
Tragic and Paratragic Elements in Longus' *Daphnis and Chloe* 633
32. PAOLA VOLPE
Il Ciclope: un mostro tra antico e moderno 653
33. ERIC NICHOLSON
Finding Room for Satyrs at the Theatrical Table,
from Ancient to Modern Times 675
34. FRANCESCO DALL'OLIO
Oedipus Tyrant? Tyranny and Good Kingship
in Alexander Neville's Translation of Seneca's *Oedipus* 693
35. SILVIA BIGLIAZZI
Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*:
the Case of Hecuba 719
36. VAYOS LIAPIS
On the Sources of Petros Katsaitis' *Iphigenia* (1720): Between
Lodovico Dolce, Molière, and the Commedia dell'Arte 747
37. GHERARDO UGOLINI
Il Genio della tragedia. Antigone nel *Vorspiel* di Hofmannsthal 783
38. DOUGLAS CAIRNS
Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944) 805
39. AVRA SIDIROPOULOU
Negotiating Oblivion: Twenty-First Century Greek
Performances of Ancient Greek Plays 833
40. MARTINA TREU
'Guidaci a passo di danza'. Cori comici sulla scena 857
41. ADELE SCAFURO AND HIROSHI NOTSU
Miyagi's *Antigones* 881

Part 4 – Ἐξω τοῦ θεάτρου / Theatre and Beyond

42. ANTON BIERL <i>Symmachos esso</i> : Theatrical Role-Playing and Mimesis in Sappho fr. 1 V.	925
43. WALTER LAPINI La casa dei belli (Asclepiade AP 5.153)	953
44. MAURO TULLI Plato's κάλλιστον δρᾶμα in Greek Biography	963
45. SIMONA BRUNETTI Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del <i>Gysbreght van Aemstel</i> di Joost van den Vondel	975
46. NICOLA PASQUALICCHIO Piano d'evasione: carcere e utopia negli Shakespeare della Compagnia della Fortezza	1003
47. SOTERA FORNARO Il giovane rapsodo nella Stanza della Segnatura di Raffaello	1025
The Authors	1043

Appendix

Guido Avezzù's Publications (1973-2018)	1079
---	------

Il coraggio di tradire per poter tramandare: un allestimento contemporaneo del *Gysbrecht van Aemstel* di Joost van den Vondel

SIMONA BRUNETTI

Abstract

This article explores the latest *mise en scène* of *Gysbrecht van Aemstel* by Joost van den Vondel staged by Het Toneel Speelt at the Stadsschouwburg of Amsterdam on New Year's Day 2012. It discusses the three new choir poems composed by Willem Jan Otten specifically for this event and the acting technique used to perform them. Through a short analysis of the historical and theatrical contexts of the tragedy and of the spectacular issues that allowed its long-lasting staging fortune, the article aims at demonstrating that the representability of *Gysbrecht van Aemstel* on contemporary stages does not depend only on the play's aesthetic beauty, but also on its potentiality to respond to the religious, emotional and cultural needs of our present society.

Una tragedia 'irrappresentabile' dalla longevità scenica di più di tre secoli

Come può una tragedia storica del Seicento olandese, che vanta una pressoché ininterrotta fortuna scenica di più di tre secoli, venire tacciata di irrappresentabilità per il pubblico del ventunesimo secolo? Quando Peter Eversmann così si interrogava in merito ai possibili problemi di messinscena del *Gysbrecht van Aemstel* (1637) in epoca contemporanea (2012: 287), in un *Companion* dedicato a Joost van den Vondel (1587-1679), il palcoscenico dello Stadsschouwburg di Amsterdam era in procinto di ospitarne un nuovo allestimento della compagnia Het Toneel Speelt diretta da Ronald Klamer con la regia di Jaap Spijkers (cf. HTS; Vondel 2012; Klamer 2018). Il loro intento dichiarato era proprio di tentare di ripristinare il plurisecolare appuntamento di capodanno con l'opera

dopo alcuni decenni di oblio.¹

È noto come ad Amsterdam agli inizi del diciassettesimo secolo si verificasse un importante ampliamento urbanistico con il riassetto della struttura dei canali e l'innalzamento di nuovi edifici, in risposta all'arrivo di decine di migliaia di profughi in fuga dalla *Reconquista* spagnola e alla ricerca di prospettive economiche più vantaggiose (Prandoni 2012: 238-9). In particolare, nel 1637 la tragedia *Gysbrecht van Aemstel* venne composta per lo spettacolo inaugurale dello Schouwburg, primo teatro in pietra della città, modellato sul palladiano Teatro Olimpico di Vicenza dall'architetto Jacob van Campen, con scenografia permanente a due livelli, senza arco di proscenio (cf. Eversmann 2013: 269-74; Hummelen 1996: 202; Albach 1970). Come ricorda Klamer, si trattava di una tipologia di edificio mai vista nei Paesi Bassi prima di allora, "con soluzioni moderne come pannelli girevoli e strutture di sollevamento per gli attori" (2018). Anche la parola Schouwburg era un'invenzione di Vondel, un neologismo neerlandese coniato per l'occasione, che letteralmente significa 'luogo del guardare'. Con la costruzione di un nuovo teatro la variegata vita spettacolare della città, già molto fiorente ma fino ad allora affidata alle singole Camere di Retorica di origine tardo-medievale (cf. Schenkeveld-Van der Dussen 1991), poté finalmente concentrarsi attorno a uno spazio unitario che permettesse la partecipazione a pagamento alle rappresentazioni di un'intera comunità pluralistica, non gerarchica e ancora alla ricerca di se stessa, per riflettere sui temi e le questioni scottanti che la coinvolgevano (Hogendoorn 2012: 11-15; Eversmann 2013: 289-93).

Con il *Gysbrecht*, per esempio, sottolinea Marco Prandoni, avvalendosi di eventi medioevali, Vondel fa sì che gli spettatori partecipino a una complessa rievocazione del passato in cui il crollo della città invita alla meditazione sulla sofferenza dei vinti, per inserirsi nello spinoso dibattito seicentesco sul ruolo tenuto da

1 Quest'articolo, che dedico con profonda stima e gratitudine a Guido Avezzù, anticipa alcune riflessioni trattate con diversi focus e finalità nell'edizione critica italiana del *Gysbrecht van Aemstel* di Vondel in corso di stampa (Brunetti-Prandoni 2018). Le traduzioni della tragedia che qui si propongono sono frutto dell'assidua collaborazione con Marco Prandoni, che ringrazio di cuore per l'aiuto alla stesura di questo contributo.

Amsterdam durante la Rivolta contro la Spagna e dai cattolici nella neonata Repubblica delle Province Unite; temi pressoché rimossi o per lo più sottaciuti nelle opere storiografiche del tempo. Non essendosi infatti schierata dalla parte di Guglielmo d'Orange, la città era rimasta un bastione lealista cattolico, un porto sicuro per i religiosi provenienti da tutti i Paesi Bassi sconvolti dalla guerra. Nel rituale civico festivo costituito dall'apertura del nuovo teatro, dunque, pur con l'urgenza di legittimare un presente di *novitas* politica e costituzionale, si meditava in senso figurato anche sulla sorte delle vittime della guerra (nel 1637 ancora in corso²); si ricordava e al contempo si commemorava la sofferenza patita dalla popolazione vinta e il suo eroismo negli anni dell'isolamento e dell'assedio (cf. Prandoni 2018; 2012: 241; 2013: 304-7).

Originario di Colonia, dove i genitori anabattisti anverse si erano rifugiati in seguito alle persecuzioni religiose, Vondel crebbe ad Amsterdam e si convertì ben presto agli ideali umanistici, trasformandosi lentamente da autore antimondano della camera di retorica brabantina a drammaturgo rinascimentale moderno. Il *Gysbreght* fu concepito dopo anni di studio del latino e del greco, la traduzione di due tragedie di Seneca, il fallimento di un progetto di scrittura di un vasto poema epico sull'imperatore Costantino il Grande e con un rilevante debito verso il secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio (cf. Prandoni 2007: 31-8).

La vicenda inscena il crollo di Amsterdam nel 1300, dopo un anno di assedio. Quale novella Troia, la città viene conquistata con l'inganno la notte di Natale, mentre la popolazione celebra la messa, grazie a una nave stipata di soldati: il Cavallo di Mare. Il signore di Amsterdam, Gijsbreght,³ vorrebbe rimanere a sacrificarsi per la patria morente, ma l'angelo Raffaele, *deus ex machina* della vi-

2 Con la tregua di Anversa del 1609 la Spagna ammette *de facto* la costituzione della Repubblica delle Province Unite, ma il riconoscimento *de iure* tra il consenso delle nazioni arriverà solo nel 1648 con la pace di Vestfalia (cf. Grootes-Schenkeveld-Van der Dussen 2009; Geyl 2001; Israel 1998; Schama 1997).

3 Si mantiene qui la tradizionale distinzione grafica, già presente nella *princeps* del 1637, tra "*Gysbreght*", con cui ci si riferisce al titolo della tragedia, e "*Gijsbreght*", nome del protagonista eponimo (cf. Vondel 1637). Per un'edizione critica moderna della tragedia si veda Vondel 2013; Brunetti-Prandoni 2018, in corso di stampa.

ceda, dà ragione alla moglie Badeloch e gli ordina di partire per l'esilio insieme alla famiglia. La promessa con cui lo congeda è che Amsterdam, un giorno, – nel Seicento, il presente del pubblico in sala alla prima – “con splendore ancor più grande risorgerà dalle ceneri e dalla polvere” (“Zy zal met grooter glans uit asch en stof verrijzen”, Vondel 1638: 5.1830).⁴ Per quanto manchino elementi apertamente protestanti nell'opera, Vondel vi esalta esplicitamente la disfatta dei cattolici, offrendo loro, però, una legittimazione storica da sconfitti in seno alla nuova Repubblica.

Il debutto, inizialmente previsto per il 26 dicembre 1637 (coerentemente con la collocazione natalizia degli eventi), subì una breve dilazione a causa delle proteste del concistoro calvinista per la presenza di alcuni riferimenti ‘papisti’ nel testo. I borgomastri liberali, però, ritenendo plausibile che una vicenda ambientata nel Medioevo presentasse rituali cattolici e personaggi di religiosi in scena, ne permisero la rappresentazione il 3 gennaio 1638. Da allora la tragedia rimase nei repertori teatrali di Amsterdam, diventando col tempo un appuntamento consueto per capodanno, imprescindibile per la città, e banco di prova per i migliori interpreti e allestitori olandesi (cf. Albach 1937: 132; Smits-Veldt 1996). Nel 1968, però, la tradizione non resistette alle istanze della rivoluzione culturale e al pressante desiderio di rinnovamento dei cartelloni spettacolari. A parte qualche tentativo isolato, anche di importanti registi come Hans Croiset nel 1988, per alcuni decenni sull'opera calò dunque il silenzio.

A partire dagli anni Novanta si assistette a un riassetamento culturale in una società alla ricerca di un riorientamento identitario e nel 2003 la tragedia venne riproposta in scena con un allestimento fortemente attualizzante e politicamente impegnato da

⁴ Il testo base utilizzato in questa sede non è quello della *princeps* del 1637, pubblicato dal cartografo e matematico Willem Blaeu, ma quello edito dallo stesso Blaeu nel 1638 in occasione dell'effettivo debutto. La scelta della seconda edizione come testo base è dovuta alle particolari circostanze in cui venne alla luce. Come dichiarato nel frontespizio, Vondel stesso partecipò alla revisione del secondo testo di Blaeu, in cui vennero corretti alcuni refusi e introdotte piccole modifiche. L'interessamento autoriale, al fine di mettere a disposizione del pubblico un testo molto più corretto, ci ha convinti a preferire la versione del 1638 a quella del 1637.

parte del Theater Nomade di Ab Gietelink. Solo nel corso del 2011 si ritenne però giunto il momento di provare a ripristinare il tradizionale appuntamento annuale tra il *Gysbreght van Aemstel* e lo Stadsschouwburg di Amsterdam per il pomeriggio di capodanno 2012,⁵ innescando, come si è detto, ancora una volta, l'annoso e acceso dibattito tra critici e letterati sull'effettiva possibilità di rappresentare l'opera per un pubblico contemporaneo. Le maggiori perplessità avanzate, come già avvenuto nei secoli precedenti, non si focalizzavano tanto sui contenuti di natura storica (le cui implicazioni divennero sin dagli esordi subito oscure per la gran parte del pubblico olandese e quindi in un primo tempo ricontestualizzate, successivamente 'museificate' e infine negate), quanto sulla concezione strutturale di tipo narrativo, sulla netta prevalenza della parola sull'azione data dalla presenza di lunghi monologhi; una caratteristica precipua di molto teatro neerlandese del Seicento (cf. Eversmann 2012: 309-10).

Un argomento analogo, per esempio, venne avanzato ai primi dell'Ottocento anche da Jean Cohen presentando la prima traduzione francese di alcune opere patriottiche dei più importanti poeti drammatici olandesi per la collana *Chefs-d'oeuvres des Théâtres étrangers* pubblicata da Ladvoat. Nel mettere in evidenza come, a suo avviso, il merito del teatro dei Paesi Bassi fosse quello di essersi orientato molto presto sui modelli antichi, ancor prima dei classicisti francesi, Cohen ne prevede anche una difficile accoglienza sui palcoscenici parigini (1822: XVI-XVII). Il giudizio formulato non nasceva, come ci si potrebbe aspettare, da una considerazione in merito alla problematica ricezione degli argomenti trattati, ma da un'attenta disamina della struttura compositiva delle opere, compiuta per valutarne la possibile resa sui palcoscenici parigini a lui contemporanei. Ciò che il critico soprattutto deplorava nel *Gysbreght* – ma più in generale in tutta la produ-

5 Lo spettacolo rimase in cartellone ad Amsterdam fino all'8 gennaio 2012 e venne poi rappresentato in diverse città olandesi fino al successivo 18 febbraio; quindi venne nuovamente riproposto come appuntamento di capodanno, con lievi modifiche nel cast, anche nel gennaio 2013, 2014 e 2016. Dopo il quarto allestimento in cinque anni l'ente che eroga i contributi alle compagnie teatrali olandesi non ha ritenuto opportuno rinnovare il sussidio alla compagnia e l'avventura di Het Toneel Speelt si è conclusa (cf. HTS; Klamer 2018).

zione drammatica di Vondel – era la scarsa abilità nella costruzione dell'intreccio e un'insufficiente padronanza degli effetti scenici (96). Questo giudizio non stupisce, considerando la molteplicità dei generi spettacolari e l'atteggiamento fortemente imprenditoriale sotteso alle produzioni parigine sulle scene del XIX secolo; ma se decise ugualmente di tradurre il *Gysbreght* fu proprio in virtù dell'enorme successo spettacolare ottenuto in Olanda, grazie anche ai rilevanti tagli testuali operati per adattarlo alle esigenze della scena:

Le motif que nous avons eu pour donner la traduction de cette pièce, de préférence à celle de *Palamède* ou de *Marie Stuart*, a été qu'elle est la seule des tragédies de l'auteur qui soit restée au théâtre. Depuis qu'elle a été composée elle se joue constamment cinq ou six fois à Amsterdam vers les derniers jours de l'année; les meilleurs acteurs se font un devoir d'y prendre des rôles, et les décorations y sont d'une beauté extraordinaire, surtout celle qui représente la chapelle du couvent. Nous n'avons pas besoin de dire qu'à la représentation on supprime bien des passages, et que l'on raccourcit surtout les récits sans fin qui se répètent dans toutes les scènes.

[Il motivo che ci ha convinti a tradurre questo testo, preferendolo a *Palamede* o *Maria Stuarda*, è che è l'unica tra le tragedie dell'autore che sia rimasta in vita sulle scene. Da quando è stata composta, ad Amsterdam la si recita costantemente cinque o sei volte verso fine anno; i migliori attori ritengono un dovere recitarne i ruoli, e le scenografie sono straordinariamente belle, specialmente quella che rappresenta la cappella del convento. Non abbiamo bisogno di dire che nella rappresentazione si espungono molti passi e che si accorciano soprattutto i racconti senza fine che si ripetono in tutte le scene. (Cohen 1822: 99-100)]

D'altra parte, è certo come ad Amsterdam, sin dalle primissime rappresentazioni seicentesche, la declamazione dei versi alessandrini della tragedia venisse accompagnata anche da cori cantati e *tableaux vivants* che illustravano i momenti salienti della vicenda (cf. Eversmann 2012: 311-12). In particolare, il *tableau* dedicato ai "Kloostermoorden" ("Omicidi nel chiostro") è unanimemente ricordato con molteplici allestimenti e fatto segno di grande ammi-

razione in resoconti e studi storico-critici. Benché nei testi a stampa della tragedia licenziati dall'autore di propria mano (Vondel 1637; 1638; 1659)⁶ non vi siano espliciti riferimenti all'inserimento di un'azione pantomimica, sul palcoscenico cittadino – poco prima del lungo racconto del fratello di Gijsbreght, Arend, che descrive l'eccidio perpetrato in città, nel raccordo tra le due scene dialogiche del quarto atto (4.1072-3) –, il pubblico in sala assisteva a una rappresentazione eloquente e allusiva, bloccata in un'immagine sintetica, del massacro compiuto nel monastero (cf. Albach 1987; Vergeer 2015).

Nel 1729, a ragione di questa particolare organizzazione della rappresentazione e della sua eccezionale fortuna sulle scene di Amsterdam, lo stampatore dello Schouwburg David Ruarus, decise di pubblicare il testo “ora, per la prima volta, stampato parola per parola, com'è recitato nello Schouwburg di Amsterdam” (“Nu voor de eerste reize van woord tot woord gedrukt, gelijk het op den Amsterdamschen schouwburg gespeeld wordt”, Vondel 1729: frontespizio).

Tra le molte mutazioni prodotte dalla prassi attoriale, questa versione propone anche una partizione degli atti in scene assente nei testi precedenti, nonché l'indicazione della fine del terzo e del quarto atto in posizioni successive rispetto alle edizioni licenziate da Vondel. In questo modo i due cori cantati collocati a suggello di ciascun atto – “Rey van Klaerissen” (“Coro di clarisse”, Vondel 1637; 1638: 3.903-50) e “Rey van burghzaten” (“Coro di abitanti del castello”, Vondel 1637; 1638: 4.1239-88) –, vengono inglobati nell'azione recitata, mutando la loro primitiva funzione drammatica da commento corale extradiegetico a canto intradiegetico.

Nell'edizione del *Gysbreght* del 1729, in particolare, la fine del terzo atto viene disposta in concomitanza con l'esecuzione del *tableau vivant* relativo allo sterminio delle monache (Disraeli 1794: vol. 2, 171). Ne consegue quindi che, nelle rappresentazioni, subito dopo il “Coro di clarisse” si assistesse anche alla scena tra il vesco-

6 Si tratta delle due prime edizioni e dell'*ultima manus* autoriale, in cui la tragedia è profondamente rivista non solo dal punto di vista morfologico e ortografico ma anche ideologico, a seguito della conversione di Vondel al cattolicesimo romano avvenuta intorno al 1640 (cf. Brunetti-Prandoni 2018).

vo Gozewijn, la badessa Klaeris e Gijsebreght, ambientata all'interno del monastero, e quindi al *tableau vivant* del barbaro eccidio (Vondel 1729: 3.3-4.951-1072). Con questa soluzione la tradizione rappresentativa olandese prima del finale d'atto costruisce, con estrema sapienza tecnica, una sorta di 'episodio' drammatico chiuso dall'andamento crescente.

Rey van Klaerissen.

O Kersnacht, schooner dan de daegen,
 Hoe kan Herodes 't licht verdraegen,
 Dat in uw duisternisse blinckt, 905
 En word geviert en aengebden?
 Zijn hooghmoed luistert na geen reden,
 Hoe schel die in zijn ooren klinckt.

Hy pooght d'onnoosle te vernielen,
 Door 't moorden van onnoosle zielen, 910
 En weckt een stad en landgeschrey,
 In Bethlehem en op den acker,
 En maeckt den geest van Rachel wacker,
 Die waeren gaet door beemd en wey.

Dan na het westen, dan na'et oosten. 915
 Wie zal die droeve moeder troosten,
 Nu zy haer lieve kinders derft?
 Nu zy die ziet in 't bloed versmooren,
 Aleeze naulix zijn geboren,
 En zoo veel zwaerden rood geverft? 920

Zy ziet de melleck op de tippen
 Van die bestorve en bleecke lippen,
 Geruckt noch versch van moeders borst.
 Zy ziet de teere traentjes hangen,
 Als dauw, aen druppels op de wangen: 925
 Zy zietze vuil van bloed bemorst.

De winckbraeuw dect nu met zijn booghjes
 Geloken en geen lachende ooghjes,
 Die straelden tot in 't moeders hart,
 Als starren, die met haer gewemel 930
 Het aenschijn schiepen tot een' hemel,
 Eer 't met een' mist betrocken werd.

Wie kan d'ellende en 't jammer noemen,
 En tellen zoo veel jonge bloemen,

Die doen verwelckten, eerze noch	935
Haer frissche bladeren ontloken,	
En liefelijck voor yder roken,	
En 's morgens droncken 't eerste zogh?	
Zoo velt de zein de korenairen.	
Zoo schud een buy de groene blaeren,	940
Wanneer het stormt in 't wilde woud.	
Wat kan de blinde staetzucht brouwen,	
Wanneerze raest uit misvertrouwen!	
Wat luid zoo schendigh dat haer rouwt!	
Bedruckte Rachel, schort dit waeren:	945
Uw kinders sterven martelaeren,	
En eerstelingen van het zaed,	
Dat uit uw bloed begint te groeien,	
En heerlijk tot Gods eer zal bloeien,	
En door geen wreedheid en vergaet.	950

[*Coro di clarisse* / Notte di Natale, più luminosa del giorno, / come può Erode sopportare la luce / che, celebrata e adorata, / rifulge nelle tenebre? / La superbia non ascolta ragione, / per quanto chiara risuoni alle orecchie. // Erode vuole annientare l'innocente, / uccidendo anime innocenti. / Suscita il lamento in città e in campagna, / a Betlemme e nei dintorni, / risvegliando lo spirito di Rachele, / che va errando per distese erbose, // verso Occidente, e verso Oriente. / Chi consolerà la madre afflitta / che perde i suoi amati bambini, / appena venuti al mondo, / trucidati nel sangue / da spade tinte di rosso? // Vede tracce di latte ai bordi / delle labbra livide, / strappate al seno della madre. / Vede tenere piccole lacrime, / come gocce di rugiada, sulle guance / sporche, insozzate di sangue. // L'arco delle sopracciglia copre / gli occhietti chiusi, non più ridenti, / che scintillavano nel cuore della madre / come stelle, brillanti / nel viso trasformato in un cielo; / un viso ora avvolto nella nebbia. // Chi può dire il dolore e il pianto, / e contare quanti giovani fiori / sono appassiti prima / di mettere fresche foglie, / di spargere profumo amorosamente, / di bere con il nuovo giorno la prima rugiada? // Così trancia le spighe la falce. / Così scuote le verdi foglie una tempesta, / quando infuria nel bosco selvatico. / Cosa può tramare una cieca brama di potere, / quando spinta dal sospetto si scatena! / Davanti a cosa si potrebbe fermare? // Misera Rachele, smetti il tuo errare. / Muoiono martiri i tuoi

bambini, / primi segni di quel seme / che germoglierà dal tuo sangue / e fiorirà splendido a gloria di Dio. / La crudeltà non lo farà appassire. (Vondel 1638: 3.903-50)]

Iniziando con il canto sulla strage degli innocenti compiuta da Erode e terminando su un ‘quadro’ del massacro delle monache, si innalza allora la tensione e si tiene ancor più avvinto lo spettatore al filo degli eventi. In questo modo il “Klostermoorden” costituisce un sapiente *coup de théâtre* alla fine dell’atto centrale della tragedia. Senza un momento esplicativo, inoltre, il pubblico in sala verrebbe a conoscenza della terribile morte del vescovo, nonché delle sevizie compiute sulla badessa e le consorelle, molto dopo, solo nella scena iniziale del quinto atto dal personaggio del “Messaggero” (“Bode”, Vondel 1637; 1638: 5.1393-520). Il vivo e truculento racconto di atti non riproducibili in scena nel dettaglio – sulla scorta del divieto, più o meno esplicito, del teatro classico di rappresentare azioni violente – viene così anticipato da un’immagine muta, pregnante e dal forte impatto emotivo. In merito a questo specifico *tableau* messo in scena nel 1738 un commentatore illustre come Luigi Riccoboni scrive:

Une autre singularité de l’ancien Théâtre, est ce qu’on nomme *Vertoning* (Représentation) on baisse le rideau au milieu d’un Acte, & on dispose les Acteurs sur le Théâtre, de manière qu’ils représentent, comme à la façon des Pantomimes, quelque action principale du sujet. C’est ainsi que dans *Gysbrecht van Aemstel*, on leve le rideau, & le Théâtre représente les Soldats d’*Egmont* ennemi de *Gysbrecht*, qui saccagent un Couvent de Religieuses, où chaque Soldat en a une qu’il traite comme il veut: l’Abbesse est étendue au milieu du Théâtre, tenant sur ses genoux le vénérable *Goswin*, Evêque exilé d’Utrecht, massacré dans ses habits Pontificaux, la mitre en tête & la crosse à la main.

[Un’altra singolarità del Teatro antico è quella che si chiama *Vertoning* (Rappresentazione) si abbassa il sipario nel mezzo di un atto, e si organizzano gli attori sulla scena, in modo che rappresentino, alla maniera dei Pantomimi, alcune azioni principali del soggetto. Così, nel *Gysbrecht van Aemstel*, si alza il sipario e il teatro rappresenta i soldati di *Egmont*, nemico di *Gysbrecht*, che saccheg-

giano un convento di suore, dove ogni soldato ne ha una che tratta come vuole. La Badessa giace in mezzo al Teatro, tenendo in ginocchio il venerabile Goswin, vescovo esiliato di Utrecht, massacrato nei suoi abiti pontificali, con la mitra in testa e il pastorale in mano. (Riccoboni 1740: 145)]

Accanto a questa descrizione Eversmann (2012: 313-14), sulla scorta di Albach (1937: 139), ricorda anche un allestimento del *tableau* a fine Settecento, descritto da Pierre Coste d'Arnobat, la cui visione suscita negli spettatori un forte impatto emotivo; un'impressione utilizzata, secondo la lettura di Tim Vergeer, come "Denkraum", lo "spazio del pensiero", dell'elaborazione e del distacco dai traumi del reale teorizzato da Aby Warburg (2015).

Dopo aver analizzato il numero di personaggi coinvolti, l'organizzazione spazio-temporale, i costumi e gli oggetti descritti, la presenza dei cori, i *tableaux*, nonché la lunghezza dei versi, e dopo essersi concentrato sulle caratteristiche strutturali e le esigenze tecniche proposte dalla tragedia di Vondel nella sua primitiva stesura, Eversmann si dice piuttosto scettico sul potenziale di rappresentabilità rimasto al *Gysbreght* nel XXI secolo (2012: 314-15). L'allestimento della tragedia concepito da Het Toneel Spelt nel 2012 ribadisce, invece, che la bellezza letteraria dei versi di Vondel deve poter tornare a parlare al pubblico contemporaneo dai palcoscenici, per rispondere alle urgenze emotive e culturali della società, anche a costo di qualche licenza di adattamento.

Il coraggio di una riscrittura 'carnale' dei cori natalizi

La compagnia Het Toneel Speelt, che si è assunta il compito di rinnovare il tradizionale appuntamento con il *Gysbreght*, è stata fondata da Ronald Klamer e Hans Croiset nel 1995 con lo scopo precipuo di rivisitare il patrimonio teatrale nazionale con un'attenta esegesi dei testi drammatici tesa a superare le oltranzesperimentali di molto teatro olandese di fine secolo (cf. HTS). In uno spettacolo nel complesso piuttosto conservativo per l'attenzione dedicata al valore della parola e alla pronuncia del verso di Vondel, spiccano comunque alcune innovative e per certi versi sorprendenti scelte di allestimento (cf. Brunetti-Prandoni 2016a; 2016b).

I diversi luoghi scenici previsti dalla tragedia, ben confacentesi a uno spazio politopico di ascendenza medievale quale quello dello Schouwburgh del 1637, vengono risolti nel 2012 mediante l'utilizzo di una particolare struttura mobile: un palcoscenico-piattaforma di ferro che si solleva e si trasforma metaforicamente, di volta in volta, da mura della città assediata a cappella, a stanza del palazzo degli Aemstel, in cui si svolgono le scene conflittuali tra la coppia di coniugi, Gijsbreght e Badeloch. L'immenso e austero pavimento a scacchiera della piattaforma, inoltre, che rimanda a una ben nota iconografia artistica del Seicento olandese e in particolare a Vermeer, sottolinea anche la loro insanabile contrapposizione sulla supremazia delle ragioni della sfera pubblica su quelle della sfera privata, che verrà risolta solo al di fuori dello spazio umano con l'intervento del sovrannaturale. Infine, se nel testo di Vondel il *deus ex machina* è rappresentato in modo glorioso dall'angelo Raffaele, nello spettacolo di Het Toneel Speelt sul finale della vicenda compare invece, con la medesima funzione risolutiva, una delle monache seviziate durante la distruzione di Amsterdam: la badessa Klaeris che, martoriata, ritorna nei panni di un angelo, lacerato e insanguinato; un angelo che non scende più dall'alto, ma emerge barcollando dal basso. Al pari dell'*Angelus Novus* di Klee, secondo la celebre lettura proposta da Benjamin, è l'emblema di un angelo che è necessariamente sospinto verso il futuro, ma con lo sguardo rivolto all'indietro, verso le macerie e le vittime della Storia:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen

vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*)

[C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta. (Benjamin 2014: 120-1)]

Mentre l'angelo-monaca sevizata pronuncia i celebri versi di congedo rivolti a Gijbreght tutti i coefficienti visivi della scena sembrano suggerire con forza che il progresso verso quel futuro preannunciato di novità e gloria è sì inarrestabile, ma anche che non può essere costruito senza distruggere quanto fatto in precedenza; quindi che il progresso viene eretto sulle macerie del passato, sulla carne martoriata dei vinti e sugli orrori compiuti. In un'Olanda che da decenni dolorosamente riflette e s'interroga sul comportamento tenuto nella Seconda guerra mondiale nei confronti delle deportazioni di massa degli ebrei (Anbeek 2006), il monito lanciato da Het Toneel Speelt con questa scelta dirompente non può essere frainteso.

In linea con una rilettura in chiave contemporanea di alcune cifre tematiche del testo si pone in primo luogo la sua riscrittura da parte di Laurens Spoor, "in un certo senso fedele a Vondel . . . ma con notevoli cambiamenti e diversi tagli" (2018). Lavorando in sinergia con Klamer all'adattamento, pur mantenendo la forma in versi dell'originale, Spoor ha tradotto la lingua del Seicento in un olandese più comprensibile, ma che rispettasse metro e rima. Per favorire la comprensibilità senza ricorrere a parole palesemente moderne, nella versione per la scena ha privilegiato termini che si capisse-

ro e al contempo che facessero pensare al pubblico “Ah, sì, dev’essere Vondel!” (ibid.). Infine, come in altri allestimenti della tradizione, ha scelto sia di eliminare brani che a un orecchio contemporaneo risulterebbero troppo lunghi, sia di trasformare in dialogo alcuni monologhi, spezzando in due un verso e attribuendo il testo che segue a un altro personaggio.

Ma la novità più eclatante di questo spettacolo, sulla cui specifica portata scenica è interessante riflettere in dettaglio, è l’introduzione di tre nuovi cori composti in neerlandese moderno dal noto poeta cattolico Willem Jan Otten (1951-) in sostituzione dei primi tre celebri originali di Vondel. Al pari del drammaturgo seicentesco, Otten si è convertito al cattolicesimo in età adulta e non intende prescindere dalla dimensione religiosa della tragedia: “la sua riscrittura attualizzante dei cori”, scrive Prandoni, sembra porsi come “una critica verso la sensibilità novecentesca che ha innalzato (nel modernismo) l’arte a feticcio di Dio o crede di poter fruire arte cristiana al netto della fede” (2016: 161).

Nella primitiva suddivisione in cinque atti della tragedia, Vondel compose quattro cori (“*reyen*”) di struttura senecana con funzione extradiegetica, distanziante e di commento agli eventi, da eseguire ciascuno alla fine dei primi quattro atti, secondo le consuetudini drammaturgiche del periodo (cf. Van Gemert 1990: 48-94):

- “Coro delle vergini di Amsterdam / Si accordi il coro scelto di dolci voci” (“*Rey van Amsterdamsche maeghden / Nu stelt het puick van zoete keelen*”, Vondel 1638: 1.415-50), un canto di lode per la liberazione della città con l’invito a gioire sia per la fine delle ostilità che per il Natale;
- “Coro di nobili / Noi nobili, con la gioia nel cuore” (“*Rey van edelingen / Wy edelingen, bly van geest*”, Vondel 1638: 2.675-744), un canto di lode per Cristo bambino, al contempo sovrano divino e umile infante;
- “Coro di clarisse / Notte di Natale, più luminosa del giorno” (“*Rey van Klaerissen / O Kersnacht, schooner dan de daegen*”, Vondel 1638: 3.903-50), un compianto sul massacro degli Innocenti a Betlemme;
- “Coro di abitanti del castello / Dove mai si è trovata al mondo” (“*Rey van burghzaten / Waer werd oprechter trouw*”, Vondel 1638:

4.1239-88), un canto di lode per l'amore tra Gijsbreght e Badeloch, e di compassione per il timore che il marito sia morto.

Come ricorda Eversmann (2012: 296-8), anche se le loro intitolazioni alludono a gruppi di cittadini di Amsterdam, i cori si distaccano dal *continuum* narrativo della storia, a partire dal metro dei versi, dall'accompagnamento musicale presente sin dai tempi di Vondel e da una probabile collocazione spaziale separata dall'azione dialogica. L'argomento dei vari canti, invece, è strettamente legato, per analogia o contrasto, a quanto è accaduto o sta per accadere in scena: uno dei motivi su cui si impernia, infatti, l'intera tragedia è che la caduta della città e il massacro delle monache avvengono la notte di Natale, proprio nel momento in cui si realizza l'incarnazione – “Et verbum caro factum est” (“E il verbo si è fatto carne”, Giov. 1:1-14) – e la cristianità accoglie la nascita del messia. Si è detto che nel *Gysbreght* la salvezza per la città di Amsterdam corrisponde a una rinascita a nuova vita in seno alla Repubblica contestualmente alla distruzione e all'abbandono del passato e degli antichi ideali aristocratici medievali. Mentre allora i soggetti cantati dai primi tre cori (1. la gioia per la vittoria con l'attesa del messia; 2. la nascita gloriosa del bambino; 3. il compianto sul massacro degli innocenti) tematizzano per contrasto le tappe della progressiva caduta di Amsterdam e dell'annientamento di una stirpe, nel quarto coro, sulla scorta di una nota predica di San Bernardo sul *Cantico dei Cantici*, si esaltano i valori intimi della famiglia e del legame coniugale, ideali imprescindibili e fondanti per la nuova società olandese seicentesca:

Waer werd oprechter trouw
 Dan tusschen man en vrouw 1240
 Ter weereld oit gevonden?
 Twee zielen gloende aen een gesmeed,
 Of vast geschakelt en verbonden
 In lief en leedt.
 ...
 Daer zoo de liefde viel,
 Smolt liefde ziel met ziel,
 En hart met hart te gader.
 Die liefde is stercker dan de dood. 1260

Geen liefde kooft Gods liefde nader,
 Noch schijnt zoo groot.

Geen water bluscht dit vuur,
 Het edelst, dat natuur
 Ter weereld heeft ontsteecken.
 Dit is het krachtigste ciment,
 Dat harten bind, als muuren breecken
 Tot puin in 't end.

1265

...

[Dove mai si è trovata al mondo / fedeltà più sincera / che tra moglie e marito? / Due anime forgiate in una dall'ardore, / saldamente congiunte e legate / nella gioia e nel dolore. // . . . // Ove sia toccato un tale amore, / fonde l'amore anima con anima, / e cuore con cuore, in uno. / Quell'amore è più forte della morte. / Non c'è amore che si avvicini di più / all'amore di Dio, o sia così grande. // Non c'è acqua che estingua il fuoco / più nobile che la natura / abbia acceso al mondo. / Questo è il cemento più potente / che lega i cuori, quando i muri crollano / in polvere, alla fine. // . . . (Vondel 1638: 4.1239-44, 1257-68)]

Nell'avvicinare l'allestimento del *Gysbreght*, Klamer e la compagnia si sono interrogati a lungo sul livello di comprensione della Bibbia del pubblico secolarizzato contemporaneo e sull'opacità dei temi sottesi ai cori, così cruciali per la comprensione dell'opera. Vale la pena ribadire che nei tre secoli di fortuna scenica della tragedia l'atteggiamento con cui sono stati affrontati i cori presenta una lunga tradizione di varianti. Basti dire che, se il testo edito nel 1729, come si è visto, ingloba con funzione intradiegetica nell'azione i secondi due cori, espunge *de facto* i primi due.

"I cori di Vondel sono sacri." – scrive Klamer – "Il terzo coro 'Notte di Natale, più luminosa del giorno' ('O Kerstnacht schooner dan de daegen') è diventato un noto canto natalizio, intonato ancor oggi in chiesa" (2018); ma in questo modo si è persa la percezione della funzione originaria all'interno della tragedia. A Otten viene quindi chiesto di sostituire i primi tre cori con sue composizioni originali, che diventano rispettivamente di "madri in attesa" ("aanstaande moeders"), "neomadri dopo il parto" ("pas bevallen moeders") e "madri senza figli" ("kinderloze moeders"); una nuova triade di poemi in sin-

tonia con l'universo creativo proposto nella raccolta *Gerichte gedichten* (Poesie indirizzate) del 2011. Per lui la poesia è “espressione – metafisica, con accenti misticheggianti, ma anche metaletteraria – del desiderio religioso, con cui si dà forma, nella lingua, all'esperienza del sacro” (Prandoni 2016: 152; cf. Sonnenschein 2013).

Mettendosi all'ascolto del testo di Vondel e della sua dimensione religiosa, infatti, il poeta e drammaturgo amplifica uno dei suoi temi sottotraccia – e a ben vedere forse uno degli assi portanti del marchingeo drammatico, sviluppato soprattutto nei primi tre cori: la Natività e la storia della salvezza, costruita sul sangue di Cristo e su quello dei martiri. La decisione di Klamer di far riscrivere completamente i cori da un poeta che conosce a fondo l'opera di Vondel e ne intuisce le posizioni teologiche, ha permesso, da un lato, di riattualizzare il messaggio sotteso al testo, ormai non più trasparente, rendendolo così maggiormente fruibile; dall'altro, però, ha dato vita a diverse discussioni sulla liceità di tale operazione (cf. Prandoni 2016: 161; Croiset 2018: 37).

In un'intervista rilasciata poco prima del debutto a una giornalista del *Volkskrant*, Otten ha rivelato che il cuore della sua concezione poetica consisteva nel tentare di mettere in evidenza lo stretto legame esistente nella tragedia tra guerra, religione e violenza carnale: da un lato, come tutta l'azione si svolgesse poco prima e durante la notte di Natale, dall'altro, che la distruzione e lo stupro perpetrati su Amsterdam avevano un peso ancor più rilevante perché accadevano proprio in quella notte (Veraart 2011):

Si potrebbe dire che in questa “Notte di Natale, più luminosa del giorno” si compie una Pasqua. Ciò che ho provato a fare nei miei nuovi cori è tematizzare in modo più diretto l'elemento della violenza carnale, della distruzione proprio di ciò che avrebbe dovuto essere protetto sopra ogni altra cosa. E io desidero spiegare, alla mia maniera “post religiosa”, cosa significhi il Natale e, oltre a ciò, raccontare come in quella notte Maria stia anche partorendo. Che io sappia non è mai stata scritta poesia sulle doglie, sulla rottura delle acque, sulle spinte e sulla dilatazione dell'utero di Maria... Eppure questo è imprescindibile in relazione alla stupefacente idea che Dio assuma sembianze umane, o quantomeno lo è per me. Così facendo credo di non allontanarmi da Vondel, che è un poeta assai legato ai sensi. L'incarnazione è per lui una questione cor-

porale. Cristo dà il suo corpo, non un'idea. In Vondel la parola si fa carne. (Klamer 2018)

L'idea di guardare al Natale in senso più materiale e fisico, ponendo l'accento sull'aspetto propriamente viscerale e carnale della venuta al mondo di Cristo, permette anche al poeta di creare dei parallelismi ideali con i conflitti civili dei Balcani, e più in generale con le guerre di religione, ben presenti allo spettatore olandese dello spettacolo di Het Toneel Speelt.⁷

Nel primo coro Amsterdam viene dunque assimilata alla donna gravida che nuda, fragile e inerme, può con sollievo lasciarsi andare al travaglio dal momento che il nemico è fuggito:

Luister, moeders, houd je adem in,
tot achter in de achterhuizen
kun je de Zuiderzee nu horen ruisen,
want de vijand heeft zich omgedraaid.

Druk je oor nu tegen deze stenen buik,
de muren van de Nieuwe Kerk,
en hoor hoe onze lieve vrouwe
steunt en zucht en kreunt en kermt,

want de vijand is geweken.
Vrouwe laat je water stromen,
al je vliezen mogen breken.
Weg de tenten vol met wapens,

stil en leeg de ommelanden,
je kunt de ganzen horen grazen,
want de vijand is geweken,
weg hun paarden briezend 's nachts.

Lieve vrouwe vang je weeën,
heus je schoot wordt wijd en groot,
de vijand is van hier gevlogen,
geef je over aan je barensnood.

⁷ Nel 1999 un regista italiano, Antonio Syxty, ha messo in scena a Milano un'altra tragedia di Vondel, *Lucifero*, con i medesimi intenti civili, tratteggiando al posto di due schiere angeliche in lotta fra loro, due bande rivali di *gangsters* (Brunetti 2017: 95-7; 2018: 54-6).

U komt er aan, u bent op weg,
maar voor u krijten gaat dat u er bent
sterft onze vrouwe eerst de moord,
omdat u helemaal bestaat uit mens,

een mens bent u, kleddernaakt te baren
nu de vijand zich heeft omgedraaid.

Warm als een stal wordt nu de kerk,
de os staat klaar om u tot kind te likken,
wij gaan naar binnen, u bent welkome,
verdwenen is de vijand in de stille nacht.

Alle kaarsen worden aangestoken,
uw stro geschud, het linnen wit en zacht
om u voorzichtig in te winden,
al nooit tevoren wordt op u gewacht.

[Ascoltate, madri, trattenete il respiro, / fino all'ultima delle ultime case / sentite il rumore del mare: / si è ritirato il nemico. // Accostate l'orecchio al ventre di pietra, / ai muri della Nuova Chiesa: / ascoltate i sospiri e i gemiti / e i pianti e i lamenti di nostra signora: // il nemico è partito. / Signora, lascia fluire le acque / Rompere le mucose. / Spariti gli accampamenti pieni di armi, // vuote e silenziose le terre intorno, / senti le oche brucare: / il nemico è partito, / spariti i cavalli schiumanti la notte. // Nostra signora inizia le doglie, / com'è grosso il grembo e largo, / è fuggito via il nemico, / ora lasciati andare al travaglio. // Quasi ci sei, sei sulla strada, / ma prima che tu gridi "ci sono", / muore la donna assassinata, / perché tu solo di uomo sei fatta, // umana sei, nuda tremante a partorire / ora che se n'è andato il nemico. // Calda come una stalla è la chiesa, / pronto il bue a leccare il bambino, / noi entriamo, sei il benvenuto, / sparito è il nemico nella notte silenziosa. // S'accendono le candele, / la paglia per terra, i panni bianchi e lievi, / per avvolgerti piano: / atteso, tu, ora più che mai prima. (citato da Veraart 2011; trad. Marco Prandoni)]

Ma è nel secondo coro che la metafora elaborata da Otten prende pienamente senso con cadenze cristologiche impensate in un sottile gioco intertestuale con l'originale: il parto è rappresentato come una diga che si rompe davanti all'incalzare delle onde, al pari

del figlio/Cristo, che per venire al mondo ha dovuto con violenza attraversare la madre e il nemico la città. “La nascita implica una morte” – scrive Prandoni – “il Cristo fattosi uomo dovrà morire, così come Amsterdam deve crollare per poter un giorno rinascere” (2016: 165):

O Kerstnacht, het is nu
 het uur van bevallen,
 uw mama, Maria,
 is vol van ontsluiting,
 haar weeën verwijden
 haar meer dan zij nog kan
 verdragen, bezwijkend,
 een sluisdeur gekraakt door
 een stormvloed een Noordzee,
 en u kwam ontketend
 naar buiten gedreven,
 als wrakhout op golven
 gesleurd en gesmakt in
 de branding, haar monding
 een wijdopen sluffer,
 een bres in de wering,
 een eiland, een duintje,
 zo spoelde zij hene,
 uw moeder, verdween zij
 volstrekt in de weeën,
 het kon haar niet schelen
 wie of zij nog baarde,
 al wist zij dit moet wel
 mijn God zijn, mijn alles
 die alles doorboort, zelfs
 het liefste het zachtste
 doet rijten, u perste
 naar buiten, u moest door
 haar heen als de vijand
 die aan komt gedreund door
 de straten de stegen
 de gloppen, hij bonst op
 de huizen het klooster
 de kerkdeur, geboren

wordt u als een vuist uit
een meisje, maar eenmaal
ter wereld, ach hemel,
hoe hangt u te druipen,
kletsnat als een vis aan
de haak, aan de streng uit
uw navel, een visje
dat hapt naar wat water,
naar tepel, ach wrakhout
gesmakt op een vloedlijn,
zoogdiertje gelegd in
een voerbak, u was maar
een rompje, toen u werd
geboren, want eenmaal
op aarde - o Kerstnacht
o vijand die nadert
en nadert en nadert -
ach eenmaal op aarde,
volslagen in handen,
van stervers was u, u
de zwakste van allen.
Ontredderd wij mensen,
want u bent niet meer dan
een pluisje een duintje,
wat bent u voornemens,
wat is hier het plan van,
u bent de verwachte -
maar hoe dan, maar hoe dan?

[O Notte di Natale, è l'ora / di partorire, / la tua mamma, Maria, /
è piena di dilatazione, / le doglie l'allargano / più di quanto pos-
sa / soffrire, cede, / porta di chiusa incalzata / da un'ondata, da un
Mare del Nord, / e tu sei sprigionato, / trascinato di fuori, / come
un relitto sull'onde / trasportato e sbattuto / in risacca, la foce di
lei / un'ampia laguna / una breccia nella difesa, / un'isola, una du-
na, / così lei fluiva, / tua madre, scompariva / del tutto nelle do-
glie, / che le importava / chi, se partorisce, / ma sapeva dev'essere
/ il mio Dio, il mio tutto / che tutto perfora, / il più dolce, il più ca-
ro / dilacera, ti ha spinto / di fuori, l'hai dovuta / attraversare co-
me il nemico, / che arriva in tumulto nelle / strade i vicoli, / le fes-

sure, sbatte alle / case al chiostro / alla porta della chiesa, come / un pugno da una / fanciulla sei nato, ma una volta / al mondo, o cielo, / eccoti fradicio, / zuppo come un pesce / all'amo, al cordone / dell'ombelico, pesciolino / che boccheggia un goccio d'acqua, / la mammella, oh relitto / gettato tra le onde, / mammifero adagiato / in mangiatoia, eri un piccolo / tronco, nulla più, quando sei nato, perché una volta / in terra – o Notte di Natale / o nemico che si avvicina, / più vicino, più vicino – / oh, una volta in terra, / eri abbandonato / nelle mani dei mortali, tu / il più fragile di tutti. / Noi sconvolti / da te, pulcino, piuma, / quali i tuoi piani, / quale il senso di ciò – / tu sei l'atteso – / ma allora cosa, come? (citato da Veraart 2011; trad. Marco Prandoni)]

Il terzo coro, infine, che sostituisce il celebre “Canto delle clarisse”, da un lato riflette sulla fredda sterilità dei ventri delle monache, madri nubili votate al Signore in attesa della nascita dell'eletto, dall'altro sulla barbara sevizie di cui sono oggetto da parte dell'invasore. Spostando il fuoco della narrazione dalla metafora sul mas-sacro degli innocenti all'eccidio perpetrato sulle monache, Otten fa coincidere, nelle parole del coro, il momento della nascita di Cristo con quello dello stupro. Guardando al mistero dell'incarnazione da una prospettiva carnale, corporale, intende far riflettere lo spettatore con maggiore attenzione sulla “realtà contemporanea della guerra e dello stupro” (Veraart 2011):

Wij hebben ons ons hele leven
aan niemand hoeven geven,

wij ongehuwde moeders
van het stilste teerste kind,

altijd maar op laatste dagen
van de ene zoon die wél is voortgeplant

maar niet uit ons komt voort gekropen,
zie, zelfs ik die niet meer bloedt
bleef broeds op u. Eitje Pasen ben ik
achter in de tuin verstopt,

van Onze Lieve Heer ben ik
het neuriënde graf.

Wij zussen van Clarisse
zijn van de binnenstad de ziel,

een diepe buik is Amsterdam
met ons daar biddend midden in.

Wij zijn het oog van de orkaan.
Wij zijn het laagste punt,
de doorgebroken vijand
daalt kolkend op ons aan.
Mannenvloed golft joelend
op onze ongebruikte buiken af.

Er is geen sterveling die voelt, hier, hier,
hoe u beweegt, zelfs wij die dragen niet.

U alleen, u, lieve, met uw heel precies
op onze navels neergelegde handpalm

weet welke maand wij zijn, u hebt ons
uitgerekend en u kent ons uur.

Zachte warme buik is Amsterdam
met ons Clarissen biddend binnenin.

Van alle nacht is deze nacht de zachtste,
Kerstnacht schoner dan de dagen, o,

holst van heel het uitgezongen jaar,
hartje kloppend in de diepste schoot,

moet heus mijn uitgedorde buik straks
worden opgespoord en opgebruikt -
komt als wij zijn genomen echt
de vijand klaar - zal het zo zijn

komt in uw uitgerekend uur, o lieve lief,
de overwinnaar aan zijn eindelijk gerief?

[Non ci siamo concesse / una vita intera / noi madri nubili / del
bimbo più buono e caro / sempre solo nei giorni estremi / di quel
solo figlio generato / ma non da noi figliato, / vedi, perfino io che
più non perdo sangue / ti ho covato. Sono l'uovo pasquale / nasco-

sto in giardino, / di Nostro Signore / la tomba sussurrante. / Noi sorelle di Clarissa / siamo l'anima del cuore della città / un ventre profondo è Amsterdam / con noi al centro a pregare. / Siamo l'occhio noi del ciclone, / il punto più basso siamo noi, / il nemico all'assalto / precipita in vortice su noi. / Ondata d'uomo prorompe / nei nostri ventri inutilizzati. / Non c'è mortale a sentire qui, qui / come ti muovi, nemmeno noi che ti portiamo. / Tu solo, caro, tu solo con / palmo precisissimo sulle nostre unghie / sai a che mese siamo, ci hai / calcolate e conosci la nostra ora. / Un ventre caldo e dolce, Amsterdam, / con noi Clarisse al suo centro a pregare. / Tra tutte le notti è questa la più dolce, / Notte di Natale più lucida del giorno, oh / cuore dell'anno intero passato, / cuore che batte nel profondo del grembo, / tutto il mio ventre rinsecchito presto / sia indagato e utilizzato / – gode davvero il nemico / una volta prese noi? – che sia così? / nella tua ora segnata, caro, o caro, / soddisfa le sue voglie il nemico? (citato da Veraart 2011; trad. Marco Prandoni)]

Anche la struttura metrica con cui questi nuovi cori vengono scritti gioca un ruolo importante nella concezione del poeta. Si passa infatti dal ritmo magicamente sospeso del primo coro a quello concitato e incalzante del secondo, che mima con effetti fonosimbolici la violenza della nascita contemporanea alla conquista della città da parte del nemico, per tornare al teso smarrimento del terzo. Affinché risultino pienamente efficaci necessitano infatti che l'attore dia loro voce nell'azione scenica.

Coerentemente con la concezione sottesa alla raccolta *Gerichte gedichten*, in cui la poesia è un rapporto intimo tra creatura e Creatore a cui ci si rivolge con un "tu" (Veraart 2011), nello spettacolo di Het Toneel Speelt il coro è impersonato da una voce sola. L'attrice Marisa van Eyle fa un passo in avanti verso il pubblico in sala, rivolgendoglisi in una lingua improvvisamente vicina, familiare, contemporanea, dopo gli alessandrini secenteschi del dialogo tra gli attori. Si tratta di una figura straniante e straniata dalla rappresentazione, che permette il distacco epidittico dello spettatore di brechtiana memoria dalla problematica realtà rappresentata (cf. Szondi 2000: 101). Vestita di un abito in velluto nero trapuntato con ricami dorati, che rimanda a un immaginario secentesco a differenza dell'atemporalità caratteristica dei costumi

degli altri personaggi, l'attrice ci costringe a riflettere sul nostro presente.

Riferimenti bibliografici

- Albach, Ben (1937), *Drie eeuwen 'Gijsbreght van Aemstel': Kroniek van de jaarlijksche opvoeringen*, Amsterdam: N.V. Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij.
- (1970), “De Schouwburg van Jacob van Campen”, *Oud Holland* 85: 85-109.
- (1987), “De vertoning van de kloostermoorden in ‘Gijsbrecht van Aemstel’”, *Literatuur* 4: 328-35.
- Anbeek Ton (2006), “Un mondo privo di libertà, bontà e verità? La seconda guerra mondiale e la letteratura olandese”, in Herman van der Heide e Tina Montone (ed.), *Sessant'anni dopo. L'ombra della seconda guerra mondiale sulla letteratura del dopoguerra*, Bologna: Clueb, 25-39.
- Benjamin, Walter (2014), *Angelus Novus: saggi e frammenti* (1955), Torino: Einaudi.
- Bloemendal, Jan and Frans-Willem Korsten (eds) (2012), *Joost van den Vondel (1587-1679). Dutch Playwright in the Golden Age*, Leiden-Boston: Brill.
- Brunetti, Simona (2017), “Dal cielo ai bassifondi. Il primo allestimento italiano del ‘Lucifer’ di Vondel per la regia di Antonio Syxty (1999)”, in Roberto Cuppone (ed.), *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa*, Pisa: Titivillus, 88-97.
- (2018), “Van de hemel naar de lagere regionen. De eerste Italiaanse mise-en-scène van ‘Lucifer’ (1999)”, in M. Meijer Drees, Marco Prandoni e Rita Schlusemann (eds), *De glans van Vondels ‘Lucifer’. Opvoeren, vertalen, herinneren*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 49-56.
- Brunetti, Simona e Marco Prandoni (2016a), “Proporre il teatro della Repubblica delle Province Unite a un pubblico italiano: il caso di Joost van den Vondel”, in Cinzia Franchi (ed.), *Editoria e Traduzione: focus sulle lingue di “minore diffusione”*, Roma: Lithos, 193-213.
- (2016b), “Joost van den Vondel Milano 1999/Amsterdam 2012-: due tragedie olandesi del Seicento sulle scene contemporanee”, in Simona Cappellari, Giorgio Colombo, Franco Paris e Marco Prandoni (eds), *Quaderni del premio letterario Giuseppe Acerbi*.

- Letteratura Olandese*, Castel Goffredo, Mantova: Associazione Giuseppe Acerbi, 44-9.
- (eds) (2018), ‘Gysbreght van Aemstel’ di Joost van den Vondel. *Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d’Oro olandese. Edizione critica, traduzione, fortuna*, Bari: Edizioni di Pagina [in corso di stampa].
- Cohen, Jean (ed.) (1822), *Chefs-d’oeuvre du théâtre hollandais. Tome I. Hooft, Vondel, Langendyk*, Paris: Ladvoat.
- Croiset, Hans (2018), “Wat stáát er? ‘Lucifer’ opvoeren. Aantekeningen bij een van de eerste repetities (1979)”, in M. Meijer Drees, Marco Prandoni e Rita Schlusemann (eds), *De glans van Vondels ‘Lucifer’. Opvoeren, vertalen, herinneren*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 19-37.
- Disraeli, Isaac (1794), *Curiosities of Literature. A new edition with large additions and improvements*, 2 voll., London: printed for John Murray, Fleet-street.
- Eversmann, Peter G.F. (2012), “Dramaturgy – Staging problems in Vondel’s ‘Gysbreght Van Aemstel’”, in Jan Bloemendal e Frans-Willem Korsten (eds), *Joost van den Vondel (1587-1679). Dutch Playwright in the Golden Age*, Leiden-Boston: Brill, 285-315.
- (2013), “‘Founded for the Ears and Eyes of the People’: Picturing the Amsterdam Schouwburg from 1637”, in Jan Bloemendal, Peter G.F. Eversmann, and Elsa Strietman (eds), *Drama, Performance, and Debate*, Leiden: Brill, 269-95.
- Geyl, Pieter (2001), *History of the Dutch-Speaking Peoples 1555-1648*, London: Phoenix Press.
- Grootes, Eddy K. and Maria Adriana Schenkeveld-Van der Dussen (2009), “The Dutch Revolt and the Golden Age, 1560-1700”, in Theo Hermans (ed.), *A Literary History of the Low Countries*, Rochester, New York: Camden House, 153-291.
- Hogendoorn, Wiebe (2012), *De Schouwburg in beeld. Amsterdamse toneelscènes 1665-1772 / Sitting the Scene. The Amsterdam Stage in Pictures 1665-1772*, Houten: Hes & De Graaf.
- HTS = *Het Toneel Speelt*, <https://www.hettoneelspeelt.nl> (ultima consultazione 28 agosto 2018).
- Hummelen, Willem M. H. (1996), “1637. Jacob van Campen bouwt de Amsterdamse Schouwburg”, in Robert L. Erenstein (ed.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 192-203.
- Israel, Jonathan I. (1998), *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford: Clarendon.

- Klamer, Ronald (2018), "Non c'è arte senza ostacoli. Sulla vitalità del Gysbreght van Aemstel di Vondel", in Simona Brunetti e Marco Prandoni (eds), *'Gysbreght van Aemstel' di Joost van den Vondel. Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d'Oro olandese. Edizione critica, traduzione, fortuna*, Bari: Edizioni di Pagina [in corso di stampa].
- Prandoni, Marco (2007), *Een mozaïek van stemmen: Verbeeldend lezen in Vondels 'Gysbreght van Aemstel'*, Hilversum: Verloren.
- (2012), "G.A. Bredero, P.C. Hooft, Joost van den Vondel. Amsterdam a teatro", in Jeannette E. Koch, Franco Paris, Marco Prandoni e Francesca Terrenato (eds), *Harba lori fa! Percorsi di letteratura fiamminga e olandese*, Napoli: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 237-59 (edizione gratuita online <http://opar.unior.it/1631/>, ultimo accesso 28 agosto 2018).
- (2013), "Staging the History of Amsterdam in Vondel's 'Gysbreght van Aemstel': A Non-confessional Dramatic Contribution to the Narrative of the Dutch Revolt", in Jan Bloemendal, Peter G.F. Eversmann e Elsa Strietman (eds), *Drama, Performance, and Debate*, Leiden: Brill, 297-310.
- (2016), "Poesie indirizzate: Willem Jan Otten e i cori per un classico del teatro", in Herman van der Heide e Marco Prandoni (ed.), *Il segno elusivo. La traduzione italiana della poesia in neerlandese (e afrikaans) del XX e XXI secolo*, Rimini: Raffaelli, 151-71.
- (2018), "Un mosaico di voci in scena e sulla pagina. Storia, memoria, modelli culturali", in Simona Brunetti e Marco Prandoni (eds), *'Gysbreght van Aemstel' di Joost van den Vondel. Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d'Oro olandese. Edizione critica, traduzione, fortuna*, Bari: Edizioni di Pagina [in corso di stampa].
- Riccoboni, Louis (1740), *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Amsterdam: Aux Depens de la Compagnie.
- Schenkeveld-Van der Dussen, Maria Adriana (1991), *Dutch Literature in the Age of Rembrandt*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Shama, Simon (1997), *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York: Vintage Books.
- Smits-Veldt, Mieke B. (1996), "3, Januari 1638. Opening van de Amsterdamse Schouwburg met Vondels 'Gysbreght van Aemstel'", in Robert L. Erenstein (ed.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tin eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 204-11.
- Sonnenschein, Johan (2013), "Het godverlaten gat - Otten, Kellendonk, Stevens", in Johan Goud (red.), *Het leven volgens Willem Jan Otten*.

- Redenen van het hart*, Zoetermeer: Klement, 111-30.
- Spoor, Laurens (2018), “‘Ah, sì, dev’essere Vondel!’: Come tradurre l’olandese in olandese”, in Simona Brunetti e Marco Prandoni (eds), *‘Gysbreght van Aemstel’ di Joost van den Vondel. Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d’Oro olandese. Edizione critica, traduzione, fortuna*, Bari: Edizioni di Pagina [in corso di stampa].
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino: Einaudi.
- Van Gemert, Lia (1990), *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625*, Proefschrift, Utrecht: Sub Rosa, Deventer.
- Veraart, Karin (2011), “Vondel met fremdkörpers”, *Volkskrant*, 22 december [<https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/vondel-met-fremdkorpers-b1f3e8a3/>] (ultima consultazione 23 settembre 2018)].
- Vergeer, Tim (2015), “Horror on Stage in the Dutch Republic. Re-thinking a Tableau Vivant from Joost van den Vondel’s *Gysbreght van Aemstel* (1637) through Aby Warburg’s Pathosformeln and Denkraum”, *Engramma. La Tradizione Classica Nella Memoria Occidentale* 130: 168-83.
- Vondel, Joost van den (1637), *Gysbreght van Aemstel, d’Ondergang van zijn stad en zijn ballingschap*, Treurspel, t’Amsterdam: by Wilhelm Blaeu.
- (1638), *Gysbreght van Aemstel, d’Ondergang van zijn stad en zijn ballingschap*, Treurspel, Door hem self verbertert en vermeert, t’Amsterdam: by Wilhelm Blaeu.
- (1659), *Gysbrecht van Aemstel. d’Ondergangk van zijne stad, en zijn ballingschap*, Treurspel, De leste druck, vermeert, en verbetert, t’Amsterdam: by de Weduwe van Abraham de Wees.
- (1729), *Gysbrecht van Aemstel*, Treurspel: Nu voor de eerste reize van woord tot woord gedrukt, gelijk het op den Amsterdamschen schouwburg gespeeld wordt, Amsterdam: David Ruarus.
- (2012), *Gijsbrecht van Amstel*, Het Toneel Speelt en Stadsschouwburg Amsterdam: met Mark Rietman, Carine Crutzen, Daan Schuurmans, Paul Hoes, Bart Klever, Reinout Scholten van Aschat, Marisa van Eyle, Fockeline Ouwerkerk, Leander de Rooij; regie Jaap Spijkers; reien Willem Jan Otten; dramaturgie, bewerking, hertaling Ronald Klamer en Laurens Spoor; decor Guus van Geffen; kostuums Bernadette Corstens; licht Stefan Dijkman; geluid Leo van der Zijden; Maud Mentink; advies casting Marc van Bree; fotografie Leo van Velzen.
- (2013), *Gysbrecht van Aemstel*, Met inleiding en aantekeningen door Mieke B. Smits-Veldt (1994), Amsterdam: Amsterdam University Press.