



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Da poema a tragedia: ricezione e adattamento dell'episodio ariostesco nel teatro olandese del Seicento

Venanzi, Siria

Citation

Venanzi, S. (2025). *Da poema a tragedia: ricezione e adattamento dell'episodio ariostesco nel teatro olandese del Seicento*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4266833>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



**Universiteit
Leiden**
The Netherlands

LEIDEN UNIVERSITY

Humanities

MA Literary Studies

Italian Literature and Culture

DA POEMA A TRAGEDIA:

ricezione e adattamento dell'episodio ariostesco nel teatro olandese del Seicento

Anno Accademico 2024-2025

Siria Venanzi

Relatore: Dr. E.J.M. Grootveld

Secondo relatore: Dr. C. van den Bergh

Un caldissimo e profondo ringraziamento a tutti i miei cari
che, ancora una volta,
mi hanno supportato e sopportato in questo mio tragitto,
non facendomi mai sentire sola.

Sommario

Introduzione	4
Contesto storico letterario e teatrale.....	7
Il teatro: la sua evoluzione, la sua funzione, i suoi modelli	9
I generi teatrali: la commedia e la tragedia	10
Adattamento, imitazione, e traduzione	12
Opere analizzate	15
Storia e morale nell' <i>Orlando Furioso</i>	15
La ricezione dell' <i>Orlando Furioso</i> nei Paesi Bassi	19
Samuel Coster, la <i>Nederduytsche Academie</i> e l' <i>Isabella</i>	21
Analisi dell' <i>Isabella</i>	26
Il paratesto.....	26
La trama	28
Analisi del testo.....	32
Isabella, martire della virtù	32
Rodomonte, tiranno passionale	44
Il comico nella serietà	50
Mandricardo e Doralice, motori del dramma.....	61
Conclusione.....	62
Bibliografia	65
Bibliografia primaria.....	65
Bibliografia secondaria italiana	65
Bibliografia e sitografia secondaria olandese	66
Bibliografia inglese e francese	66

Introduzione

Racconti celebrativi di nobili e coraggiosi guerrieri, storie di eserciti temerari in lotta contro i loro nemici: queste sono le storie che riscosero un enorme successo nella tradizione narrativa, sia orale che scritta, fin dall'antichità, mantenendo questo successo fino ai giorni nostri. Con il passare del tempo, queste narrazioni eroiche si sono evolute, adattandosi ai vari cambiamenti sociali e culturali che ebbero luogo nei secoli. Alla passione per le audaci imprese di uomini virtuosi si aggiunsero altri sentimenti e altre tematiche, che divennero altrettanto importanti, alla pari delle tematiche guerresche e delle gesta eroiche, come l'amore, le donne, e le passioni.

Ed è proprio con questa duplicità che Ludovico Ariosto apre la sua opera più celebre, l'*Orlando Furioso* (1516, edizione definitiva 1532), dichiarando fin dal proemio l'intento di trattare entrambe le tematiche, amorose e belliche, già affrontate dal suo predecessore Matteo Maria Boiardo nell'incompiuto *Innamoramento de Orlando* (1476-1483). Con questa imposizione, l'autore definisce un nuovo modello epico capace di coniugare eroismo e sentimento. Il poema ariostesco non riscosse successo solo nella penisola italiana, ma si diffuse in particolar modo anche in Francia e Spagna per via della vicinanza linguistica e culturale. Tale ricezione fu favorita dal rinnovato approccio al tema cavalleresco, dalla complessità della sua struttura a intreccio e dalla presenza di figure archetipe, caratterizzate da una notevole profondità psicologica.

Come suggerito da Sergio Zatti (1990) e Roberto Fedi (2003), l'*Orlando Furioso* oltrepassa i confini del poema-cavalleresco tradizionale, distinguendosi da esso per la sua pluralità narrativa e la capacità di unire l'alto ideale epico con la complessità della dimensione umana, sentimentale, e psicologica del romanzo, elementi ritrovati del filo narrativo di Isabella e Rodomonte.

È proprio tale vicenda che viene scelta dal drammaturgo olandese Samuel Coster per la sua tragedia *Isabella* (1619), composta con il sostegno di Pieter Corneliszoon Hooft.

Un'opera dall'argomento analogo venne pubblicata l'anno precedente, nel 1618, dal fiammingo Theodoor Rodenburgh con il titolo *Rodomont en Isabella*. Rodenburgh, grazie alle sue esperienze lavorative condotte in vari paesi mediterranei, tra cui la Spagna, l'Italia, e il Portogallo, ebbe modo di assimilare tecniche narrative e stilistiche proprie del teatro locale, specializzandosi in particolar modo nelle tecniche delle *comedias* (Smits-Veldt, 1991, pp.22-23; 40-41; Worp, 1985, pp.149-152;161-171).

Per ragioni di delimitazione del campo di ricerca, questo studio non includerà un'analisi del *Rodomont en Isabella* (1618) di Rodenburgh; ciononostante, un'analisi comparativa fra le due

tragedie potrebbe costituire un'idea per un nuovo studio fra le due rielaborazioni nederlandesi¹.

Partendo da un confronto diretto tra il testo ariostesco e la rielaborazione teatrale di Coster, l'analisi si propone di individuare quali elementi narrativi, stilistici e tematici siano stati conservati, trasformati o omessi nella tragedia, e di chiarire le motivazioni che hanno guidato tali scelte drammaturgiche.

Il primo interrogativo alla base di questa ricerca sta nell'indagare per quale motivo sia stato privilegiato il filo narrativo di Isabella e Rodomonte, tra i molteplici intrecci dell'*Orlando Furioso*, per la sua rielaborazione teatrale nei Paesi Bassi del Seicento. La ricezione ariostesca nei Paesi Bassi si colloca in un contesto culturale connotato dalla presenza delle *rederijerskamers*, le camere dei retori, le quali, secondo Mieke B. Smits-Veldt (1991, pp.14.17;25-19), rappresentarono il fulcro dell'ideologia umanista e dell'etica della didattica. Queste istituzioni miravano a un'arte scenica non soltanto d'intrattenimento, ma anche educativa, finalizzata a rappresentare conflitti morali ed etici per trasmettere valori civici. In tale prospettiva, la tragedia di Coster appare coerente con le aspettative del pubblico contemporaneo, adottando un tono serio e moralistico in linea con questa impostazione didattica.

I drammaturghi olandesi non solo crearono un vero processo intersemiotico, ovvero un passaggio tra sistemi di rappresentazione e di segni diversi (dal poema narrativo alla messa in scena teatrale), ma anche un adattamento interculturale, che comportava la rielaborazione dell'opera in un nuovo contesto storico e sociale. Tale processo implicava un lavoro interpretativo volto ad avvicinare il testo alla cultura di arrivo, senza tradirne il nucleo originario. Come osserva Linda Hutcheon (2006), ogni adattamento può essere inteso come una "ricreazione" e una "reinterpretazione", ovvero una nuova lettura influenzata da un diverso contesto culturale e ideologico.

L'ipotesi dietro questo studio è che la tragedia di Coster non si limiti a una traduzione letterale dell'episodio ariostesco, ma ne trasformi i valori e modalità di ricezione, spostando l'attenzione dai modelli cavallereschi di Orlando alla figura di Isabella, emblema di purezza e fedeltà. In questa prospettiva, l'adattamento teatrale diventa un ponte tra la tradizione italiana e quella olandese.

Anche Julie Sanders (2016) sottolinea come l'adattamento sia un atto creativo capace di ridefinire il testo di partenza, spesso con finalità ideologiche. In tale ottica si colloca l'inserzione, nella tragedia di Coster, di personaggi comici assenti nel poema ariostesco: la loro funzione, al contempo comica e morale, è quella di alleggerire il pathos e guidare lo spettatore nella lettura etica della vicenda. Questi studi fungeranno da punto di riferimento per poter comprendere le varie modifiche operate

¹ In ipotesi, l'influenza del teatro spagnolo sull'opera di Rodenburgh potrebbe aver contribuito a un equilibrio più marcato tra funzione didattica e intrattenimento, in contrasto con le opere di Coster, che sembrano mantenersi più fedeli all'etica pedagogica.

da Coster, non solo come semplici trasposizioni ma come un ponte intermediente fra le due culture, quella italiana e quella olandese.

La presente ricerca si fonda su un ampio corpus bibliografico, principalmente in italiano e olandese, ma anche in inglese e in francese. Sebbene l'*Orlando Furioso* e Ariosto non costituiscano il fulcro principale di questa ricerca, sono comunque stati consultati diversi studi critici sull'opera e sulla tradizione ariostesca, tra cui la raccolta di saggi di Beecher, Ciavolella, e Fedi (2003), Calvino (1970), e contributi di studiosi come Langiano (2013), Jossa (2011), e Zatti (1990), utili al confronto con la tragedia seicentesca analizzata. Per la ricezione ariostesca oltre i confini italiani, particolare rilievo assumono la tesi di Bracq sulle traduzioni francesi, Bastiaensen (1987) e nuovamente Langiano (2013). Con riferimento al contesto nederlandese, si segnalano la rivista *De Revisor* (1985) e Hermans (1996). Per l'approfondimento storico e culturale dei Paesi Bassi del XVII secolo sono stati utilizzati Bork e Verkruijsse (1985), Smits-Veldt (1991) e Worp (1872; 1895).

Oltre a fonti cartacee e digitali, è stato impiegato anche il programma ChatGPT. L'utilizzo dell'intelligenza artificiale è stato limitato alla traduzione del testo olandese seicentesco di Coster: la richiesta fatta al programma AI è stata di tradurre in italiano nella maniera più fedele il testo originale di Coster.

L'uso dell'intelligenza artificiale ha rappresentato un supporto pratico nell'interpretazione di passaggi complessi dell'olandese antico, pur richiedendo verifiche puntuali tramite il *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (vocabolario storico della lingua olandese del 1500) per garantirne l'accuratezza.

La presente ricerca si configura quindi come una riflessione teorica sulla ricezione interculturale e sull'adattamento intersemiotico, nello specifico il passaggio dal poema all'opera teatrale, con l'obiettivo di fornire un contributo utile a futuri studi sulla materia e fortuna ariostesca nei Paesi Bassi. Saranno dunque tre gli interrogativi principali attorno a cui questa ricerca girerà attorno: perché la vicenda di Isabella sia stata scelta come soggetto per un adattamento teatrale, trasformazioni abbiano avuto luogo nel passaggio da un sistema letterario a un sistema drammaturgico, e, infine, in che modo tali modifiche riflettano il contesto socioculturale olandese dell'epoca.

Contesto storico letterario e teatrale

Il capitolo si propone di delineare il contesto storico, culturale e teatrale in cui si inseriscono l'*Orlando Furioso* di Ariosto e la sua rilettura tragica nell'opera teatrale olandese oggetto di studio, offrendo inoltre una riflessione sulla trasmissione interculturale tra le opere rinascimentali italiane e quelle della Repubblica delle Sette Province. La storia della ricezione specifica dell'*Orlando Furioso* sarà affrontata nel capitolo successivo.

L'Italia cinquecentesca era politicamente frammentata in stati e signorie indipendenti, con frequenti conflitti per l'egemonia territoriale, che vennero temporaneamente conclusi con la Pace di Lodi nel 1454. Questo sentimento di stabilità e pace non durò però molto, poiché l'Italia divenne suolo per una serie di conflitti istigati da potenze straniere, le Guerre d'Italia (1494-1559). Tuttavia, il Cinquecento italiano rappresenta un periodo cruciale per lo sviluppo della cultura e della letteratura europea: seguendo le tracce dell'Umanesimo, i dotti cinquecenteschi svilupparono un forte sentimento di ripresa dalle crisi che avevano afflitto la comunità nei secoli precedenti e un desiderio di rinnovamento letterario, artistico e culturale, con lo scopo di donare una nuova dignità all'uomo (Alfano, 2018, pp.331-340). L'*Orlando Furioso* si inserisce in questa mentalità, coniugando il modello epico-cavalleresco medievale con una sensibilità umanistica innovativa. Alfano, Italia, Russo e Tomasi (2018, pp.512-540) sottolinea come la modernità dell'*Orlando Furioso* risieda in una varietà di fattori che, uniti, creano un'armonia dalla struttura polifonica dove viene narrato l'eroismo cavalleresco ma anche un'ironia moralistica. Anche Coletti (2022) e Jossa (2011) celebrano nei loro scritti l'opera, riconoscendone l'importanza anche a livello linguistico: l'*Orlando Furioso* è uno degli esempi più alti dell'italiano volgare letterario. Ariosto revisionò il suo lavoro due volte, apportando continue modifiche ispirandosi ai modelli fiorentini del canone bembiano. Jossa definisce Ariosto un "conquistatore", in quanto "he does not copy or imitate, but he acquires and appropriates previous literature"², usando quindi la letteratura come fonte a cui attingere, non limitandosi ad apprendere dalla letteratura antica, ma prendendo spunto anche dalle opere contemporanee a lui, anch'esse basate su opere antiche (Jossa, 2011, pp.83-90).

Così come in Italia, anche la Repubblica delle Sette Province attraversò un grande periodo di crescita economica e culturale nel XVII secolo, anche chiamato *Gouden Eeuw*, secolo d'oro. Lodewick, de Moor e Nieuwenhuijzen (1979, pp.8-53) descrivono nel loro libro "*Ik probeer mijn pen: atlas van de Nederlandse letterkunde*", dedicato alla storia della letteratura, un ambiente

² Jossa, 2011, p.6.

letterario molto dinamico, anch'esso influenzato dall'ideologia umanistica (oltre che dal forte moralismo religioso), in cui si ricerca conoscenza e virtù all'interno delle opere classiche così da poterne diffondere i valori e le morali sociali presso l'intera comunità. È in questo ambiente culturale che si svilupparono le *rederijerskamers* e altre associazioni culturali, le quali contribuirono enormemente alla diffusione della letteratura e del teatro pedagogico. Smits-Veldt (1991, pp.18-21) osserva come il teatro olandese si collochi in una posizione intermedia fra la tradizione medievale e le innovazioni del barocco: i vari autori rimasero (per lo più) fedeli alla matrice della retorica didattico-morale, mostrando allo stesso tempo come l'evoluzione della società fece emergere nuove esigenze come l'introspezione psicologica dei personaggi e una ricerca della verosimiglianza.

La ricezione particolarmente positiva dell'*Orlando Furioso* nei Paesi Bassi potrebbe essere spiegata dal bisogno di introspezione psicologica e verosimiglianza, caratteristiche centrali dell'opera ariostesca. Nella tragedia di Coster si osserva un processo di selezione e di rielaborazione del testo ariostesco, in cui i personaggi di Isabella e Rodomonte vengono ripresi e rielaborati secondo il canone teatrale del nord Europa. Il personaggio di Isabella, in particolare, subisce una trasformazione significativa: da figura secondaria nel poema diventa protagonista e simbolo di una dimensione tragica con cui lo spettatore può identificarsi.

Lo studio pubblicato sulla rivista culturale *De Revisor* (1985, pp.40-57) sottolinea come il teatro drammatico olandese del Seicento mirasse a rappresentare con intensità i conflitti interiori e le crisi della responsabilità individuale, accentuati dalla forte influenza religiosa. La Repubblica delle Province Unite si caratterizzava per una predominanza del calvinismo, dottrina che enfatizzava la virtù morale, il rigore etico e la responsabilità del singolo di fronte a Dio. In tale contesto, la tensione fra passione e virtù assumeva un significato particolarmente rilevante: i drammi teatrali diventavano spazi in cui la lotta interiore tra desiderio e dovere, peccato e purezza, veniva messa in scena in forma esemplare, sia per intrattenere sia per educare moralmente il pubblico.

Il teatro: la sua evoluzione, la sua funzione, i suoi modelli

Rilevante per l'evoluzione del nuovo teatro Cinquecentesco fu l'avvento del teatro umanistico del Quattrocento, un teatro di matrice didattica che aveva lo scopo di educare alla conoscenza del latino e della retorica. Le opere di Aristotele, Platone, e Seneca vennero quindi riprese, rilette, e adattate secondo l'ideologia umanistica, la quale promuoveva la centralità dell'uomo e delle sue azioni nel mondo (Alfano, 2018, pp.331-340). Questo stesso approccio si riflette anche nei principi fondamentali del "*docere, movere, delectare*" della retorica antica, insegnare, commuovere, e dilettae, principi fondamentali (tratti dalla *Retorica* di Aristotele e ripresi poi da Cicerone e Quintiliano) che l'oratore doveva possedere per poter scrivere o esibire un'orazione degna di tale nome (Smits-Veldt, 1991, p.25).

Nel Cinquecento, il teatro umanistico italiano si evolse ulteriormente grazie al desiderio di rendere la cultura accessibile ad un pubblico maggiore. Le opere teatrali vennero quindi tradotte in volgare, seguendo le regole di canonizzazione linguistica proposte da Bembo. Questo lavoro di traduzione fu il primo passo verso la creazione del teatro moderno: poiché la sola traduzione non garantiva la comprensione e l'apprezzamento delle opere da parte del pubblico, in quanto, lontane dalla propria epoca, i drammaturghi dovettero allontanarsi dall'idea di fedeltà al testo originale e iniziarono quindi ad adattare i testi classici alla lingua d'arrivo, cercando di mantenere gli stessi effetti dell'opera originale (Alfano, 2018, pp.331-340;479-484). L'allargamento del pubblico comportò una trasformazione della funzione sociale del teatro: da strumento di erudizione riservato a pochi, esso divenne un evento collettivo capace di intrattenere e, soprattutto, di istruire alle norme civili e morali. Conseguentemente, mutò anche la natura degli spazi scenici. In precedenza, le rappresentazioni si tenevano in ambienti privati, come giardini o saloni di palazzi nobiliari, mentre i canterini si esibivano nelle piazze. L'ampliamento del pubblico richiese quindi teatri pubblici permanenti, che favorirono sia la diffusione culturale sia la professionalizzazione del lavoro dell'attore, consolidando il teatro come un ponte tra società e cultura (Alfano, 2018, pp.637-648).

Il teatro rinascimentale assunse, dunque, un forte valore pedagogico. I drammaturghi imitavano i modelli antichi non solo per semplice erudizione, ma, imitando i grandi maestri, essi ambivano ad acquisire le stesse abilità, così da poter offrire esempi di virtù civili e morali in linea con l'ideale umanistico che identificava nella conoscenza l'unico mezzo per la libertà dell'uomo (Alfano, 2018, pp.637-648).

Come già accennato, nei Paesi Bassi si svilupparono delle corporazioni culturali, le *rederijkerskamers*, in cui i retori promossero un'educazione civica attraverso discorsi socio-

filosofici volti a definire norme comportamentali e morali, denunciando le ingiustizie percepite in molti aspetti della vita sociale dell'epoca (Smits-Veldt, 1991, pp.25-29). Bisognava però coniugare l'utile al dilettevole: il vizio doveva essere punito, ma era altrettanto importante premiare le virtù. Tale funzione didattica non fu sempre ben accolta, poiché i clerici calvinisti, sostenitori di una morale austera e rigorosa, vedevano il teatro come una distrazione dalla realtà divina (Smits-Veldt, 1991, pp.28-29); i retori olandesi e fiamminghi risposero sostenendo l'utilità educativa del teatro, rivendicandone la funzione formativa in modo analogo a quella del clero (Smits-Veldt, 1991, pp. 28-29).

Con il declino delle *rederijkerskamers*, avvenuto verso la fine del XVI secolo, ebbe luogo anche un lento declino della funzione didattico-morale del teatro in Olanda, il quale divenne un mezzo di intrattenimento via via più elitario. Con l'evolversi della società e dei gusti del pubblico, tragedie e commedie lasciarono spazio a balletti e forme di teatro più musicali, caratterizzate da numerose allegorie, il cui scopo principale era il diletto (Smits-Veldt, 1991, p.21).

I generi teatrali: la commedia e la tragedia

Tra i generi del teatro cinque e seicentesco, la commedia e la tragedia furono quelli che si svilupparono prima, essendo entrambe direttamente influenzate dai testi classici greci e latini.

La commedia rappresentata nei teatri dell'epoca si ispirava al modello della commedia latina di Terenzio e Plauto, da cui venivano ripresi temi legati alla realtà sociale, intrecci ingegnosi, inganni, travestimenti e lieti fini. L'introduzione di personaggi dinamici e stereotipati come servi e padroni, mariti cornuti e mogli intraprendenti, permetteva di rappresentare ironicamente la società, ridicolizzando le debolezze umane per fini educativi (Alfano, 2018, pp.635-648).

In contrapposizione alle tragedie, le commedie erano caratterizzate dal lieto fine e da peripezie comiche e grottesche vissute dai personaggi, il cui motore d'azione era solitamente l'equivoco. Le problematiche affrontate, pur risultando ridicole, si risolvevano sempre in favore dei protagonisti. La struttura in cinque atti³, descritta da Orazio nella *Ars Poetica*, e l'uso di un registro linguistico più modesto contribuivano a enfatizzare l'aspetto comico dell'opera (Alfano, 2018, pp.637-648).

³ Esposizione, azione crescente, climax, azione decrescente, ed epilogo (o risoluzione). Seguendo questo canone le messinscene seguivano uno sviluppo a "onda": nell'esposizione vengono presentati i personaggi così come l'ambientazione e il dilemma o conflitto centrale nella trama, il quale viene ostacolato da varie complicazioni portando così ad una tensione di emozioni per i personaggi fino ad un punto di tensione massimo, il climax. L'azione decrescente che segue è caratterizzata da diversi colpi di scena, diminuendo la tensione e sciogliendo dei vari nodi nella trama. Nell'epilogo, o risoluzione, si arriva alla conclusione della tragedia e la chiusura del filo narrativo (Majani, 2024).

Con l'introduzione del plurilinguismo, manifestatosi già nel tardo Medioevo, si accentuavano le differenze sociali dei personaggi: gli istruiti e i letterati si distinguevano per un linguaggio aulico e libresco, spesso bersaglio di ironia, mentre ai soldati o ai servi venivano attribuiti dialetti locali per sottolinearne le origini popolari, come nel caso del bergamasco (Coletti, 2022, pp.193-205).

Parallelamente si sviluppò anche la tragedia, situata al vertice della gerarchia dei generi letterari secondo la scala gerarchica definita da Aristotele nella sua *Poetica*. Tale posizione si basava soprattutto sulla serietà dei temi trattati: la sofferenza umana, la perdita, i fallimenti morali e la morte. Le tragedie cinquecentesche, fortemente influenzate dalle opere di Seneca, risultarono particolarmente accessibili: l'influenza senecana prediligeva i monologhi riflessivi, in cui veniva rappresentato il conflitto interiore dei personaggi attraverso la narrazione indiretta degli eventi. Un'altra predilezione del teatro di Seneca era la presenza di un coro, un elemento con funzione moralizzante e riflessiva che commentava avvenimenti; ciò si aggiungevano l'uso di un linguaggio solenne, elevato e retorico.

I personaggi tragici erano per lo più individui di rango elevato, come nobili o principi, detentori di grandi poteri materiali e intellettuali, la cui caduta, inevitabile e centrale nella struttura narrativa, comportava conseguenze sia personali sia collettive. Nella tragedia, infatti, la caduta rappresenta l'elemento imprescindibile, il nucleo vitale della storia stessa. Se nella commedia il motore dell'azione risiede nell'equivoco, nella tragedia esso coincide con l'*hamartia*, ossia l'errore di giudizio e l'inconsapevolezza dell'eroe, che innescano le successive catastrofi (Lombardi, 2016, pp.102-110). In questo senso, la tragedia diventa un laboratorio privilegiato per l'esplorazione della fragilità umana e del conflitto interiore: i personaggi più potenti soccombono più facilmente alla forza delle passioni, che offuscano il loro giudizio e compromettono la razionalità.

Come sottolinea Aristotele nella sua *Poetica*, la tragedia aveva il compito di creare un effetto di catarsi nel pubblico, ovvero una purificazione emotiva e psicologica. Smits-Veldt descrive nel suo libro (1991) le tragedie rinascimentali come vere e proprie tele in cui i drammaturghi dipingono l'intera gamma di vizi, pregi e difetti dell'umanità, raggruppandoli in modelli morali riconoscibili dal pubblico. L'identificazione dello spettatore con la vicenda e i personaggi permette così una migliore comprensione della morale dell'opera e la possibilità di interiorizzarla.

Entrambi i generi, pur differendo sul piano stilistico e tematico, riflettevano a loro modo gli ideali umanistici già menzionati: l'etica didattica (*docere*), la capacità di suscitare emozioni (*movere*) e l'intento di intrattenere (*delectare*). Essi fungevano dunque da veri e propri specchi della società del tempo, rappresentandone tanto gli aspetti positivi quanto quelli negativi. La commedia, rispetto alla tragedia, privilegiava la dimensione del diletto e, attraverso la satira di determinati argomenti, svolgeva anch'essa una funzione educativa, sebbene in misura meno incisiva rispetto alla tragedia.

Adattamento, imitazione, e traduzione

Come si può vedere, il terreno culturale e teatrale italiano e olandese costituirono un contesto fertile per la diffusione e rielaborazione della materia ariostesca. Ciò nonostante, per comprendere appieno le modalità con cui l'*Orlando Furioso* si adattò al panorama letterario e teatrale olandese, è necessario spostare l'attenzione dal quadro storico alle modalità di trasmissione di testi.

Il passaggio da poema epico a tragedia non fu, infatti, una semplice operazione di trasferimento linguistico, ma rappresenta un vero e proprio processo di adattamento, in cui il testo ariostesco venne riscritto, reinterpretato e adatto alle esigenze estetiche, linguistiche, e morali del nuovo contesto ricevente. In questo capitolo verrà presentato il quadro teorico dei concetti di adattamento, imitazione e traduzione.

Il processo di ricezione dell'*Orlando Furioso* nei Paesi Bassi può essere analizzato appoggiandosi ai principi teorici riguardanti l'adattamento e l'appropriazione delineati da Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2006).

In *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon definisce l'adattamento non come una forma inferiore rispetto all'originale né come una semplice copia, ma come un atto interpretativo e creativo, oltre che come un'opera autonoma. Gli adattamenti, secondo Hutcheon, vanno dunque valutati per la loro valenza culturale e non in base alla fedeltà al testo originario (Hutcheon, 2006, pp.15-32).

Hutcheon presenta due dimensioni: il processo e il prodotto. Viene definito processo l'adattamento come attività di reinterpretazione creativa e ricreazione; partendo da un'opera esistente, sia esso un testo, un film, o un altro medium, la si trasforma attraverso fasi di interpretazione, spesso modificando la forma, i personaggi, la struttura, o il medium stesso. Viene definito prodotto il risultato concreto di questa trasposizione. Il prodotto diviene quindi un'entità artistica autonoma, che non si limita a replicare l'originale, ma ne conserva gli elementi essenziali reinterpretandoli nel nuovo contesto.

L'adattamento può assumere forme diverse: Hutcheon individua processi intersemiotici (da un medium all'altro) e interculturali (tra sistemi sociali e culturali differenti). Queste tipologie, tuttavia, non sono necessariamente intrecciate: l'applicazione di una non implica automaticamente l'uso dell'altra (Hutcheon, 2006, pp.6-9)

Sanders, nel libro *Adaptation and Appropriation* (2006), propone, invece, una maggiore distinzione tra adattamento e appropriazione, concentrandosi soprattutto sugli aspetti ideologici e culturali.

L'adattamento, per Sanders, mantiene un rapporto esplicito con la fonte originale: il testo viene trasportato, tradotto o riformulato in un nuovo medium, ma conserva un legame riconoscibile con l'opera di partenza. L'appropriazione, al contrario, implica un intervento più libero e radicale, in cui il testo originario viene rielaborato in funzione delle esigenze estetiche o politiche del nuovo contesto.

Attraverso le teorie proposte, è possibile osservare come la diffusione dell'Ariosto nei Paesi Bassi sia avvenuto su due piani distinti: linguistico e culturale. Le prime versioni dell'opera si possono ritrovare in traduzioni in lingua francese, lingua veicolare fra le élite fiamminghe e olandesi. Tuttavia, queste "traduzioni" francesi possono già essere considerate adattamenti, in quanto gli autori francesi apportarono modifiche al testo, eliminando o aggiungendo determinati passaggi per avvicinare le opere al gusto e alla sensibilità del pubblico ricevente (Bracq, 2021, pp.17-36; Langiano, 2013, pp.71-80).

Come verrà approfondito nella sezione specifica dedicata a questo argomento, le prime trasposizioni olandesi dell'opera di Ariosto furono realizzate da Everart Syceram e Jan Jacobszoon Schipper.

Schipper, in particolare, propose una traduzione integrale in olandese (1649) basata su una traduzione francese, trasportandone il testo in prosa. Quest'opera rappresenta un chiaro esempio di adattamento a palinsesto, come definito nelle teorie di Hutcheon: la struttura a palinsesto, ovvero la stratificazione di un'opera nel processo di adattamento, è evidente in quanto il lavoro di Schipper è una traduzione di una traduzione, basata non sull'originale italiano, ma sulla versione francese (Bastiaensen, 1987, pp.138-141; De Revisor, 1985, pp.40-43).

Inoltre, per rendere il testo più accessibile al pubblico olandese del Seicento, Schipper modificò la forma poetica delle ottave ariostesche trasformandole in prosa, evidenziando come l'adattamento comporti scelte creative e interpretative volte alla fruibilità culturale del nuovo contesto. Un ulteriore elemento rilevante negli adattamenti olandesi riguarda il cambiamento tematico: passioni, magia, ed eroismo presenti nell'Ariosto originale risultano spesso attenuati, in linea con un contesto culturale secentesco più rigido e moralmente orientato, dettato da una maggiore enfasi su questioni religiose nella cultura secentesca dei Paesi Bassi. Come già menzionato, la diffusione del calvinismo promosse valori come la sobrietà morale e l'etica del lavoro, i quali si riflessero anche sulla letteratura, contribuendo a indirizzare le opere verso il razionalismo e il moralismo.

Ciò nonostante, i motivi ariosteschi originali, come l'ironia e la narrativa fantasy, continuarono ad affascinare il pubblico olandese, al punto che, a livello linguistico, entrò nell'uso comune nederlandese l'espressione idiomatica di "*een razende Roeland*", lett. 'un Orlando furioso', per

indicare una persona fuori di sé dalla rabbia. Quest'espressione è riportata nel dizionario di proverbi di Frederik A. Stoett (1923-1925)⁴, nel quale egli spiega l'origine, il significato e l'uso del termine nel linguaggio popolare (ma nel presente studio non è possibile stabilire quando questo modo di dire sia entrato nel parlato collettivo). Secondo Sanders (2006), questo fenomeno può essere interpretato come un esempio di appropriazione culturale: l'elemento del testo originale non viene semplicemente adattato per il nuovo pubblico, ma viene risignificato e integrato nella cultura d'arrivo, assumendo una funzione autonoma e sedimentandosi all'interno della lingua di uso comune.

⁴ F.A. Stoett (1923-1925). *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*. 4^{de} druk.

Opere analizzate

Il seguente capitolo offrirà una presentazione generale dei due testi presi in considerazione in questa tesi, l'*Orlando Furioso* e *Isabella*, così come dei loro autori e il contesto storico in cui si sono sviluppati.

Storia e morale nell'*Orlando Furioso*

Ludovico Ariosto è stato studiato e ristudiato tantissimo: moltissimi sono gli articoli e i libri che trattano di uno dei più importanti poeti del Rinascimento italiano e non apporterebbe quindi nulla di nuovo alla conoscenza dello scrittore ferrarese, tuttavia, questo paragrafo verrà dedicato come una sorta di sintesi di vari studi così da poter essere utilizzato come contesto e riferimento durante l'analisi comparativa con le tragedie nederlandesi a seguire.

Nato a Reggio Emilia nel 1474, Ariosto crebbe, visse, e morì a Ferrara, città in cui svolse i suoi studi umanistici e i suoi incarichi di diplomato e letterato per diversi membri della famiglia d'Este. Sebbene la vita del poeta sia stata estremamente movimentata e non priva di preoccupazioni economiche, Ariosto trovò sempre il tempo per dedicarsi al suo lavoro da letterario, scrivendo varie opere teatrali oltre al suo capolavoro più celebre, l'*Orlando Furioso*.

Pubblicato per la prima volta nel 1516, l'*Orlando Furioso* è un poema cavalleresco composto da quaranta canti nella versione finale del 1532 da quarantasei canti scritto in ottava rima in endecasillabi con schema ABABABCC. L'opera rappresenta un nuovo modello narrativo del Rinascimento, gettando le basi per quello che diverrà il romanzo moderno. Questa idea viene riaffermato da Zatti ne *Il Furioso fra epos e romanzo* (1990), dove Zatti sottolinea come Ariosto si trovi in questo spazio ibrido fra l'autorità dei valori assoluti del poema epico e la modernità letteraria riflesso delle tensioni culturali del suo tempo.

Ariosto eredita la materia cavalleresca dal suo predecessore Matteo Maria Boiardo, ma ne ristrutturava quasi interamente la struttura narrativa, ampliandone i temi, lo stile, e la complessità ideologica. Gli elementi di ironia, la polifonia tematica e la complessità psicologica "grigia" mostrata dai personaggi (i quali non sono mai del tutto buoni o del tutto cattivi) allontanano l'opera dall'epica tradizionale e contribuiscono alla modernizzazione del romanzo medievale (Coletti, 2022, pp.182-190).

La struttura narrativa del *Furioso* si fonda su un modello narrativo ad intreccio derivato dalla tradizione romanzesca francese, che prevede l'alternanza e l'intersezione dei personaggi e dei loro fili narrativi. Questa configurazione permise ad Ariosto di creare una storia dal ritmo dinamico e coinvolgente, in cui la tecnica dell'interruzione sospesa, ovvero il cambio brusco fra una vicenda e l'altra, faccia da padrona creando tensioni ed effetti di attesa, con tecniche simili ai *cliffhangers* nelle storie al giorno d'oggi.

La modernità dell'opera risiede, come appena menzionato, nella rottura dei canoni epici classici e medievali dove l'eroe non è più solo il campione invincibile della narrazione. Nel *Furioso*, il paladino diviene un personaggio profondamente umano, soggetto ai turbamenti psicologici e alle passioni: un vero simbolo della fragilità umana.

Dal punto di vista formale, la scelta di Ariosto di riutilizzare l'ottava rima, precedentemente usata da Boiardo, enfatizza il desiderio di Ariosto di creare una storia dall'andamento ritmico e musicale, al contrario della terza rima, la quale prediligeva un andamento più concatenato e aperto. L'ottava rima permetteva inoltre di creare una narrazione segmentata, favorendo pause e l'inserimento di commenti, principalmente commenti dal disincanto ironico, usati per criticare ogni valore assoluto, come la fede religiosa e l'eroismo, ma anche l'amore cortese (Beecher, Ciavolella, Fedi, 2003). Questa ironia venne però usata per deridere il passato, come strumento critico per poter rivalutare i valori tradizionali in chiave moderna.

Per afferrare al meglio la visione del mondo che Ariosto critica all'interno dell'*Orlando Furioso* è determinante comprendere il contesto storico e culturale del Rinascimento. La Ferrara del tempo, sotto il mecenatismo della corte estense, fu un centro culturale aperto e dinamico, segnato anche da varie tensioni politiche e religiose, che, in diverse occasioni, forzarono Ariosto a mettere da parte il suo lavoro di letterato per occuparsi di esigenze diplomatiche (Alfano, 2018, pp.512-531; Casadei, 2003, pp.58-68; Regan, 2005, pp.51-54). Ariosto, come osservato da Jossa (2011, pp.85-92), prese spunto da molteplici fonti letterarie, ma fu anche profondamente influenzato dal contesto sociale che lo circondava. Egli modificò il *Furioso* due volte, inserendo critiche e riferimenti a eventi realmente accaduti (Casadei, 2003, pp.62-64; Padoan, 1975, pp.286-292). Il *Furioso* celebra i valori cavallereschi dell'epica tradizionale con un tono nostalgico, ma al tempo stesso, li sottopone a una visione ironica e critica, attraverso i commenti dell'autore, che accostano gli eventi fittizi del poema a vicende politiche e sociali contemporanee. Così, l'opera passa dalla dimensione più circoscritta della corte estense, evidente nella prima edizione, a una prospettiva più ampia e imperiale nelle edizioni successive (Casadei, 2003, pp.66-68).

Sul piano religioso, il Cinquecento fu un periodo scosso da molteplici mutamenti e inquietudini che condurranno di lì a poco alla Riforma protestante, la quale raggiungerà il suo picco con la

Controriforma. Ariosto non mostra una predilezione verso i dogmi religiosi, manifestando invece un atteggiamento laico nei confronti dell'argomento. Ciò può essere interpretato come un riflesso della cultura umanistica, che esaltava il sapere universale e l'autonomia dell'arte rispetto ai sistemi ideologici religiosi. Nel *Furioso* sono infatti rare le scene caratterizzate da un forte aspetto cristiano e, contrariamente a quanto succede nell'epica classica, la forza divina svolge un ruolo minore. Nella visione ariostesca, la condizione umana non si basa sulla Provvidenza (come accade ancora per Dante), bensì sulla Fortuna, facendo sì che tutti gli sforzi dell'uomo possano essere vanificati dal puro caso e non da un evento divino.

Esistono tuttavia alcuni episodi che conservano un valore religioso: un caso emblematico è la morte di Isabella, la principessa di Galizia, la quale, nel tentativo di preservare la propria purezza e sfuggire a Rodomonte, trova la morte. La sua virtù viene lodata da Dio stesso, che ne glorifica il nome, affinché ogni donna chiamata Isabella possa celebrare la fedeltà e le qualità morali mostrate dalla principessa.

Una ragione dietro alla presenza di Dio alla morte di Isabella viene indicata da Perrotta (2024, pp.77-87), Regan (2005, pp.56-65) e Casadei (2003), i quali suggeriscono che il personaggio possa rappresentare una figura encomiastica ispirata a Isabella d'Este, sorella del signore di Ariosto, anche se Regan evidenzia l'esistenza di interpretazioni alternative: Isabella potrebbe incarnare non solo Isabella d'Este, ma un insieme di figure femminili influenti dell'epoca, come le mogli di Ferdinando e Federico II di Napoli (Regan, 2005, pp.55-69).

Perrotta (2024, pp.77-87) individua un triplice ruolo funzionale di Isabella nel poema: in primo luogo, come celebrazione della famiglia d'Este; in secondo luogo, come contestazione della misoginia di Rodomonte, offrendo un commento favorevole alle donne in un contesto in cui il pubblico principale era prevalentemente femminile; infine, come modello ideale di donna fedele e pura, un archetipo morale che raramente corrispondeva alla realtà sociale dell'epoca.

Riguardo all'episodio tragico di Isabella nel *Furioso*, la principessa galiziana viene introdotta per la prima volta quando scoperta in una grotta da Orlando nel Canto XIII. Dopo aver sconfitto i banditi che la tenevano prigioniera, il cavaliere la libera. Isabella gli racconta la propria storia, narrando il tradimento da parte di uno dei più fidati seguaci di Zerbino, suo amante, che tentò di farle violenza. I due amanti si ricongiungono nel Canto XXIII, quando Orlando libera Zerbino, ingiustamente prigioniero e condannato a morte. Nel Canto XXIV, Zerbino e Isabella ritrovano le armi di Orlando, ormai reso folle per l'amore di Angelica e Medoro. In questo stesso episodio giunge Mandricardo, che si impossessa della spada di Orlando, Durindana, scatenando l'ira di Zerbino, il quale lo accusa di disonestà e lo sfida a duello. Lo scontro, tuttavia, è impari: Zerbino viene ferito mortalmente. Isabella, disperata, dichiara di volerlo seguire nella morte, ma Zerbino la convince a non compiere

quel gesto estremo. Interviene Teofilo, un eremita, che ferma Isabella dal suicidarsi e la invita a dedicare la sua vita a Dio, accompagnandola verso un monastero.

Parallelamente, Rodomonte viene introdotto nel Canto XIV alla guida di una schiera dell'esercito. Nello stesso canto si narra del tradimento di Doralice con Mandricardo, evento che scatena la rabbia del re saraceno e lo spinge a cercare vendetta. Nel Canto XXIV, Rodomonte affronta Mandricardo, ma l'intervento di Doralice interrompe il conflitto, richiamandoli al dovere verso Agramante, poiché l'accampamento pagano è sotto assedio. Nei Canti dal XXV al XXVIII, si narrano le imprese di Rodomonte, impegnato contro diversi guerrieri, mentre cerca di riconquistare Doralice, la quale però decide di restare con Mandricardo. Sconfitto dall'avversario e allontanato da Agramante, Rodomonte si rifugia in una taverna, dove ascolta una storia sull'infedeltà delle donne, trovandola convincente, sebbene un vecchio ribatta che l'infedeltà è più spesso maschile. Rodomonte, tuttavia, lo zittisce e lo minaccia.

È a questo punto che Rodomonte incontra Isabella nel Canto XXIX. Colpito dalla sua bellezza, egli tenta di convincerla ad abbandonare il voto di castità, ma Teofilo interviene in sua difesa, ma Rodomonte, irato, lo aggredisce. Isabella, seppur spaventata, riesce a ingannare Rodomonte: gli promette l'esistenza di una pozione di invulnerabilità che solo lei può preparare, chiedendo in cambio la promessa di risparmiarla. Rodomonte accetta, ma non ha intenzione di mantenere la parola. Quella stessa notte, Isabella prepara la pozione e, per dimostrarne l'efficacia, la applica sul proprio collo; Rodomonte, ubriaco e violento, la decapita con un solo colpo. Sconvolto, decide di trasformare una chiesetta in monumento funebre in onore della ragazza, adornando il sepolcro con le armi di chiunque osasse attraversare il ponte. Infine, Dio stesso scende dall'alto dei cieli per glorificare Isabella e tutte le donne che avrebbero portato il suo nome.

La ricezione dell'*Orlando Furioso* nei Paesi Bassi

La diffusione dell'opera di Ariosto nei Paesi Bassi fu favorita dal ruolo intermediario di alcuni centri culturali fiamminghi, quali Bruxelles, Bruges e Anversa, che, grazie a una fitta rete commerciale europea, divennero veri e propri punti di scambio culturale. La ricezione dell'*Orlando Furioso* nei Paesi Bassi non avvenne tuttavia per via diretta, principalmente a causa della barriera linguistica che separava il poema ferrarese dal pubblico nederlandese. Le prime traduzioni dell'*Orlando Furioso*, così come di altre opere letterarie italiane, furono realizzate in francese: queste versioni agirono da ponte culturale, facilitando la circolazione dei testi italiani in aree linguisticamente diverse. La diffusione della lingua francese nelle Fiandre e nei Paesi Bassi contribuì ulteriormente a questo processo (Worp, 1872, pp.31-42).

Con la fine delle guerre d'Italia, gli scambi culturali tra le diverse potenze politiche europee si intensificarono, contribuendo alla diffusione della poesia italiana di Petrarca, Pulci, Tasso, ma anche delle *Rime*⁵ di Ariosto. Tale diffusione venne sostenuta anche dall'ideale umanista della traduzione e dell'imitazione, che non riguardava solo i testi italiani, ma coinvolgeva anche opere francesi, spagnole e di altre aree europee, contribuendo alla formazione di un canone letterario condiviso a livello continentale.

Il canzoniere di liriche di Ariosto fu molto diffuso anche presso le corti più prestigiose e le sue poesie furono imitate da numerosi autori francesi, come testimoniano *Les Amours* di Ronsard (1553) o l'*Olive* di Du Bellay (1549) (Bracq, 2021). L'*Orlando Furioso* riscosse altresì un enorme successo per l'epoca, avendo molteplici edizioni pubblicate per tutta l'Italia e all'estero. Sebbene il percorso editoriale sia complesso da ricostruire, è possibile individuarne il successo in aree come la Francia, la Spagna e i Paesi Bassi meridionali. In Francia, ad esempio, è possibile constatare come l'opera fu tradotta e ristampata più di venticinque volte nello stesso periodo, sia in modo parziale che integrale (De Revisor, 1985, pp.40-43). Un fattore che incentivò la circolazione del *Furioso*, oltre al lavoro di traduzione, fu una commercializzazione resa più semplice grazie alla presenza di edizioni stampate.

La prima traduzione in lingua olandese fu realizzata da Everart Syceram (Bruxelles, 1560-1620), un gioielliere fiammingo e membro della *rederijderskamer* "*De Korenbloem*", che compì diversi viaggi in Italia. La sua versione, pubblicata ad Anversa nel 1615 con il titolo di *Il Divino Ariosto oft Orlando Furioso*, recava solo la prima metà dell'opera originale e non fu mai completata, sebbene

⁵ Ariosto, Ludovico (1493-1527). *Le Rime*. La pubblicazione postuma di questa raccolta di liriche nel 1546 avvenne a cura di Iacopo Coppa.

Syceram avesse promesso nel frontespizio una continuazione del suo lavoro. Un'altra peculiarità rilevante della sua traduzione è il fatto che fu eseguita direttamente dall'italiano, senza l'utilizzo di versioni intermedie in altre lingue (Bastiaensen, 1987, pp.134-141; De Revisor, 1985, pp. 40-43; Hermans, 1996, pp.82-83).

La seconda traduzione in olandese, questa volta integrale, fu pubblicata ad Amsterdam nel 1649 da Jan Jacobszoon Schipper (1616-1669). A differenza dell'opera di Syceram, la traduzione di Schipper si basava su una traduzione francese e venne redatta in prosa, scelta che ne aumentò la leggibilità e la rese più adatta al pubblico olandese dell'epoca (Bastiaensen, 1987, pp.134-141; De Revisor, 1985, pp.40-43).

L'importazione dei testi ariosteschi fu accolta, in Italia come all'estero, con un iniziale entusiasmo diffuso non soltanto tra le classi colte, ma anche tra il pubblico popolare, oltre che da numerosi artisti, i quali trassero ispirazione dalla materia ariostesca per le loro arti figurative. Molti lodarono l'opera per la sua ricchezza narrativa e per la complessità psicologica dei personaggi, qualità che resero il poema sorprendentemente moderno per l'epoca (Langiano, 2013, pp.80-84). Tuttavia, non mancarono anche le critiche, che riguardavano in primo luogo la presunta mancanza di coerenza del testo. Questo senso di incoerenza, unito alla differente prospettiva storico-culturale (che faceva venir meno la rilevanza e la riconoscibilità degli eventi raccontati che determinava inoltre un diverso gusto letterario, in cui si prediligevano modelli più realistici o barocchi), condussero ad una lenta regressione della popolarità del testo ariostesco, portando a un calo progressivo di traduzioni e reinterpretazioni dell'opera di Ariosto intorno alla fine del XVI secolo (Langiano, 2013, pp.71-76; Padoan, 1975, pp.286-307).

Samuel Coster, la *Nederduytsche Academie* e l'*Isabella*

L'opera di Samuel Coster va compresa alla luce della cultura intellettuale formatasi nei Paesi Bassi. Nel panorama culturale del tardo Medioevo e del primo Rinascimento si svilupparono nelle città olandesi e fiamminghe dei sodalizi culturali denominati le *rederijderskamers* (lit. "stanze dei retori"), le quali giocarono un ruolo centrale nello sviluppo letterale e nella diffusione del pensiero umanistico. Questi circoli culturali si ispiravano alle confraternite letterarie francesi, '*les chambres de rhétorique*', diffuse nelle Fiandre nel XIV secolo per poi diffondersi su tutto il territorio dei Paesi Bassi.

Nel XV secolo e durante il cosiddetto Secolo d'oro olandese, le *rederijderskamers* acquisirono uno statuto proprio, diventando vere e proprie gilde dedicate alla sperimentazione di nuove strutture poetiche e teatrali. Essenziale fu la loro funzione sociale: furono fra le prime organizzazioni culturali a democratizzare l'accesso alla cultura per le classi medie urbane, tradizionalmente escluse dalle attività intellettuali riservate ad aristocratici e clerici. In questo modo, le camere favorirono l'alfabetizzazione e la partecipazione culturale della borghesia, promuovendo una letteratura in lingua volgare, comprensibile a un pubblico ampio, e moralmente impegnata, sebbene non mancassero produzioni destinate all'intrattenimento e alla discussione interna alle cerchie aristocratiche (Smits-Veldt, 1991, pp.20-29).

Questi sodalizi non si limitarono ad attività artistiche o poetiche, ma erano soliti intrattenere anche discussioni di stampo religioso e politico, che venivano poi rielaborati attraverso le loro rappresentazioni teatrali e poetiche. All'interno delle camere si svilupparono inoltre tensioni interne, in quanto alcuni dei membri delle *rederijderskamers* si presentarono apertamente come simpatizzanti della Riforma protestante, mentre altri rimasero fedeli al cattolicesimo; questi diverbi interni riflettevano le segmentazioni ideologiche che stavano segnando i Paesi Bassi del tempo.

La struttura interna di queste *rederijders* riprendeva quella delle gilde: la struttura gerarchica vedeva il *prins*, il 'principe', a capo e rappresentante della gilda, seguito dal *factor*, l' 'artefice', autore responsabile della produzione letteraria. Ogni *rederijderskamer* vantava un proprio blasone, o insegna, una massima di carattere poetico e religioso e un nome simbolico, spesso ricavato da un fiore o un concetto allegorico. Delle molteplici camere dei retori si ricordano fra le più importanti *D'Egelantier*, situata ad Amsterdam, *De Pellicaen*, situata ad Haarlem, e *de Violieren*, situata ad Anversa.

Tra le attività più notorie vi furono le *landjuwelen*, 'gioielli del Paese', grandi competizioni letterarie e teatrali di fama regionale in cui le varie camere dei retori si sfidavano su un tema

specifico, ‘*vraag*’, presentando drammi, spettacoli teatrali, e poesie. Le *rederijerskamers* favorirono così lo sviluppo della letteratura nederlandese, attraverso sperimentazioni linguistiche e strutturali basate su modelli poetici e retorici francesi e italiani, con giochi linguistici raffinati e schemi metrici rigidi.

I membri si dedicarono principalmente alla poesia morale e religiosa, ma anche alla satira; maggiore era la complessità formale dell’opera, maggiore era il prestigio dello scrittore. Il teatro, per la sua natura pubblica e influente, divenne una delle espressioni più caratteristiche delle camere dei retori. Le opere teatrali si dividevano in due generi principali: gli *esbatementen*, commedie leggere e farsesche di ambientazione quotidiana con forte carica satirica, e i *sinnespelen* (‘giochi di peccato/senso’), drammi allegorici a sfondo morale e religioso, con personaggi personificati come Morte, Virtù o Fedeltà.

Come si può notare dalla tragedia di Coster, supportato da Hooft, rappresenta un punto di svolta nella cultura letteraria nederlandese. Sebbene le opere si avvicinassero ai modelli classici caratterizzati da un linguaggio elevato, Coster fu in grado di mescolare questa tendenza classicista con uno stile più tipicamente barocco, inserendo passaggi dal linguaggio e tematiche “basse”, le quali erano in contrasto con la solennità della tradizione classica.

Samuel Coster si distinse non solo per la sua carriera di drammaturgo, ma anche come grande promotore intellettuale e culturale, essendo uno dei primi ad intuire il potenziale didattico del teatro (Smits-Veldt, 1991, pp.14-18;25-29;72-73). Nato ad Amsterdam da una famiglia mennonita nel 1579, egli intraprese una carriera medica, che richiese gran parte del suo tempo e influenzò indirettamente la sua produzione artistica (Rens, 1972, pp.336-337). Profondamente influenzato dagli ideali umanistici e dalla Riforma protestante, pur senza aderire rigidamente alle sue dottrine più severe, Coster si assunse con serietà il ruolo di educatore morale e intellettuale, concependo la propria attività drammatica come parte di un progetto linguistico e politico più ampio (Jansen, 2004, pp.94-100).

Egli lavorò per dieci anni nella *rederijerskamer d’Eglantier* ad Amsterdam, dove strinse rapporti con figure di spicco come Gerbrand Brederoo e Pieter Corneliszoon Hooft. Con loro, fra il 1617 e il 1622, egli istituì la propria compagnia, la *eerste Nederduytsche Academie*. La decisione di fondare una nuova camera dei retori maturò già nel 1615, quando iniziarono a manifestarsi delle divergenze artistiche fra i membri della compagnia teatrale. Tali dissidi risiedevano nella volontà di alcuni membri di evolversi, mentre altri vollero rimanere fedeli agli ideali seguiti fino a quel punto (Worp, 1872, pp.31-44).

La *Eerste Nederduytsche Academie* si distinse subito per il suo impegno nella promozione dell’alfabetizzazione e della democratizzazione della conoscenza attraverso la creazione di opere

teatrali in lingua nederlandese. Una delle innovazioni più significative fu la costruzione di un teatro stabile, che sostituì gli spazi angusti e temporanei utilizzati fino ad allora (Smits-Veldt, 1991, pp.14-17). Questo passo segnò un cambiamento fondamentale nel panorama culturale dei Paesi Bassi: il teatro divenne più accessibile, e la figura del drammaturgo e dell'attore ottennero maggiore riconoscimento sociale e culturale.

Come già evidenziato, Coster rimase sempre fedele alla sua ideologia etico-pedagogica, che si riscontrerà in tutte le sue opere teatrali, nonostante, come sottolineato da Rens (1972, pp.335-351), Coster fosse un grande sperimentatore sia a livello della struttura che delle tematiche da lui presentate. Questa sperimentazione lo portò così a combinare fedeltà morale e tensione innovativa, esprimendosi tanto nella struttura delle opere quanto nella scelta delle tematiche. Coster seppe infatti mescolare registri differenti: accanto a passaggi caratterizzati da comicità farsesca e grottesca, come il dialogo tra Ian Hen e la moglie nell'*Isabella*, a cui affiancò scene dalla forte intensità patetica e *gravitas*, come si vedrà nella scena finale del matrimonio spirituale di Isabella. In questo modo, il drammaturgo alternava momenti di linguaggio semplice e popolare a sezioni più solenni, opulenti, ottenendo un effetto di oscillazione fra leggerezza e pathos.

"*Dramatisch experimentator*" così viene definito da Rens (1972, pp.335-337): un autore che non si limitava solamente alla riproduzione dei modelli classici, ma li reinterpretava incorporando nuovi temi ed elementi. Un'innovazione della sua poetica fu l'introduzione di elementi di introspezione psicologica, di satira delle convenzioni sociali e di un linguaggio figurato meno sobrio e ricco di immagini insolite, iperboli, e metafore complesse, mostrando dunque un distacco dalle convenzioni delle *rederijkerskamers*, ancora legate a forme retoriche rigide e un moralismo meno dinamico. L'intenzione di Coster era quella di costruire una forma teatrale moderna capace di emozionare e coinvolgere il nuovo pubblico borghese olandese, superando le rigidità del dramma medievale e religioso pur senza rinunciare a una forte componente moralistica.

La produzione teatrale di Coster è, a causa di eventi contingenti, limitata a dieci opere scritte nell'arco tra il 1612 e il 1620. Tra le più famose si conoscono *Klucht van Teewis de Boer*, *Ithys*, *Iphigenia* e *Isabella* (Bork, 1985, pp.150-152; Rens, 1972, pp.335-337; Smits-Veldt, 1991, pp.22-25;37-40;42;58;65-66;70-73).

La prima opera teatrale di Coster, *Teewis de Boer*, è una farsa pastorale dove vengono messe a confronto la società urbana e quella campagnola creando una satira sociale in cui viene enfatizzato che la virtù possa essere trovata ovunque e che non sia quindi inerente allo stato nobiliare.

Ithys, pubblica nel 1615, rappresenta uno dei primi tentativi di Coster di avvicinarsi al dramma tragico. L'opera prende spunto dalle *Metamorfosi* di Ovidio: i primi due atti seguono la struttura pastorale, mentre i successivi sviluppano una tragedia intensa e cruenta, con evidenti influenze

senecane. Il tema centrale riguarda la perdita della ragione e della morale, in cui i personaggi soccombono sotto la forza delle emozioni. In questa versione, Itys non è più visto come sacrificio necessario alla liberazione, ma come simbolo degli orrori derivanti dalla perdita della virtù morale (Rens, 1972, pp.340-343).

Iphigenia (1617) mostra una nuova svolta nello stile di Coster (Rens, 1972, pp.343-346; Smits-Veldt, 1991, pp.65-66). La tragedia trae ispirazione dalla tradizione euripidea e dal mito di Ifigenia nell'*Iliade* di Omero e in *Iphigenia in Aulis*. Il tema centrale è il sacrificio di Ifigenia da parte del padre Agamennone per assicurare la spedizione verso Troia. Diversamente dal testo originale, Coster elimina suspense e inganni, rendendo subito evidenti le reali intenzioni dei personaggi. Ciò enfatizza la conflittualità della morale umana, mostrando come nessuna decisione possa essere eticamente pienamente soddisfacente (Rens, 1972, pp.338-339). L'autore rielabora anche la dimensione divina: Ifigenia accetta volontariamente la propria morte, consapevole delle conseguenze, e, come atto di responsabilità civile e per amore del padre (qui ritratto come debole e indeciso) prende lei stessa la decisione di morire, pur sapendo che gli dèi non esistono e che il suo sacrificio non produrrà effetti concreti.

Nel 1619, infine, Coster pubblicò la sua opera più conosciuta, *Isabella*, la quale fu rappresentata nel 1618 con l'aiuto di Hooft in occasione dell'arrivo del principe Maurits a Muiden (Rens, 1972, p.346; Worp, 1872, p.56). Pur attenendosi formalmente agli elementi e alle regole della tragedia classica, la notorietà dell'opera risiede proprio nelle sue deviazioni rispetto ai canoni tradizionali del genere (Rens, 1972, pp.349-351). Nonostante la rielaborazione in chiave tragica, l'opera si distacca parzialmente dalla forma della tragedia classica: ciò è dovuto dall'inserimento di scene satiriche e del linguaggio goliardico e grottesco, volte, oltre al far riflettere il pubblico, a scaturire riso e abbassare il livello della tragedia momentaneamente. Coster riprende il tema romantico che caratterizza la trama ispirata al modello ariostesco, ma la rielabora così da poter riflettere tematiche di rilievo del suo tempo.

La tragicommedia segue una struttura rigorosa in cinque atti e aderisce al modello aristotelico delle unità di tempo e luogo. Pur incorporando molti elementi del teatro di Seneca, come lunghi monologhi e di pause destinate a riflessioni filosofiche, l'opera mantiene un'omogeneità stilistica e cerca al contempo di preservare il dinamismo proprio della fonte originale. Attraverso un uso calibrato delle unità aristoteliche, Coster concentra l'azione in un unico giorno e in un solo luogo (Rens, 1972, pp.347-351). L'aspetto tragico nell'*Isabella* viene, tuttavia, messo in discussione: benché il linguaggio adottato sia prevalentemente elevato e reso in alessandrini, i frequenti inserti farseschi vengono resi in versi liberi. Tale scelta mette in evidenza l'inventiva di Coster, capace di

generare un effetto grottesco in cui farsa e tragedia si intrecciano, fino a risultare difficilmente separabili in alcuni casi.

Rens e Worp avanzano l'ipotesi che Hooft possa aver collaborato alla stesura dell'opera, sebbene non esistano prove certe per supportare quest'affermazione. Tale supposizione viene ideata sulla base di una differenza stilistica in alcuni episodi: Hooft si distingue nelle sue opere per uno stile molto raffinato e dettagliato, mentre Coster predilige elementi più barocchi, esagerati e ricchi di pathos. Tuttavia, la combinazione di questi due registri risulta particolarmente omogenea. Coster si distacca dalle figure allegoriche tipiche della tradizione medievale, introducendo nella sua produzione teatrale delle figure comiche proprie delle farse e delle commedie: una coppia comica, Ian Hen e Labbekack, e un dottore dal "linguaggio storto"⁶. Tale scelta, insolita rispetto alla tradizione drammatica del tempo, può forse essere interpretata come un'operazione di sperimentazione stilistica in cui egli rispecchia lo stile ariostesco. L'inserimento di personaggi comici, infatti, alleggerisce la tensione tragica e offre al pubblico dei momenti di sollievo, prima di essere riportati alle emozioni intense della tragedia. Questa supposizione si basa sul fatto che anche Ariosto arricchisce l'*Orlando Furioso* di elementi ironici e surreali (e.g. le avventure di Astolfo, ricche di magia ed elementi grotteschi, e le frequenti osservazioni dal tono giocoso e ironico di Ariosto stesso) conferendo così una profondità psicologica più complessa e umana ai suoi paladini, oltre che a creare maggiore ritmo narrativo e smorzare la solennità dell'opera.

⁶ Rens (1972), p. 347, "een klugtig paar en een kromratende dokter".

Analisi dell'*Isabella*

Il paratesto

L'*Isabella* si apre con una dichiarazione d'intenti rivolta ai lettori, il "*Tot den leser*", in cui Coster apre il suo discorso con una vena ironica affermando che quello presentato non è in realtà il vero proemio: la vera prefazione verrà infatti introdotta subito dopo da Cupido stesso, il quale invita l'autore a chiarire, prima di cominciare, alcuni elementi fondamentali.

La prima spiegazione riguarda la scelta dietro la sua poetica e, in particolar modo, la rivendicazione della propria autonomia artistica. "[...] *hy Ariosten niet stip ghevolght en heeft*"⁷: il tragediografo dichiara di non aver seguito rigidamente la materia ariostesca, poiché il suo intento non era quello di realizzare una semplice traduzione dell'opera italiana, bensì di creare un testo teatrale originale, adatto alla scena olandese e rispettando le regole del teatro classico. Coster dichiara infatti di essersi limitato a prendere in prestito la materia ariostesca, rielaborandola con una struttura drammatica autonoma.

Come previamente menzionato, le regole classiche seguite da Coster sono le unità aristoteliche e l'autore sottolinea come *Isabella* le rispetti tutte quante. Un'unica vicenda centrale (unità d'azione) che si colloca all'interno di un solo giorno (unità di tempo) e ambientata in un unico luogo, un bosco (unità di luogo). L'enfasi posta sull'aspetto classicista dell'opera svolge un duplice ruolo all'interno di questa riflessione: da un lato nobilita l'opera, collocandola nella grande tradizione drammatica, e dall'altro critica la produzione teatrale contemporanea dell'epoca. La polemica contro i suoi contemporanei e il teatro popolare viene esasperata da Coster, il quale paragona il teatro a degli stracci (*vodden*⁸) colmi di errori grammaticali, trame incoerenti e versi banali, e ne ridicolizza il successo paragonando l'entusiasmo del pubblico all'attrazione morbosa suscitata dalla visione di un feto mostruoso in una fiera, contrapposta alla mancanza di apprezzamento per opere armoniose e ben strutturate. Questa critica si estende anche a quelli che Coster definisce 'pseudo dotti', ovvero coloro che, pur ritenendosi competenti, non possiedono in realtà una conoscenza autentica e, per tale ragione, non sono in grado di distinguere il bello dal brutto. Un altro punto importante della sua polemica riguarda la questione della lingua. Coster rivendica nella sua opera

⁷ Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, fol. *2r.

⁸ Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, fol. *3r.

l'uso di una lingua puramente olandese, la lingua del popolo, priva di esotismi superflui e maggiormente vicina alla realtà sociale e culturale degli spettatori; viene infatti sottolineato da Rens (1972, p.535;345-347) e Worp (1872, pp.153-157) come tale presa di posizione si inserisce all'interno di un ampio sentimento di rivalità di Coster nei confronti di Theodoor Rodenburgh, al quale la critica sembra rivolgersi in modo diretto. La scelta poetica di Rodenburgh di adottare il modello teatrale spagnolo, e quindi di introdurre elementi linguistici in altre lingue, viene interpretata come il bersaglio della critica di Coster.

La riflessione introduttiva si chiude con l'intenzione finale dell'autore: Coster dichiara di non voler imporre il proprio gusto personale ai suoi spettatori, bensì di voler portare ordine e correggere certi abusi nella produzione letteraria, che, a suo avviso, minavano la qualità del teatro come un'arte nobile e legittima.

Altri elementi para-testuali presenti nell'opera sono un riassunto di ogni atto e un indice dei personaggi, strumenti funzionali sia alla comprensione del testo sia alla sua fruizione scenica.

La trama

La vicenda narrata nell'*Isabella* riprende il filo narrativo originale nell'*Orlando Furioso*, apportandone però alcuni cambiamenti significativi che verranno analizzati qui a seguire. Come precedentemente evidenziato, la tragedia si divide in cinque atti (conforme al modello aristotelico e oraziano), ulteriormente suddivisi in scene.

Atto primo

L'atto iniziale è composto da quattro scene.

La prima scena presenta la prefazione di Cupido, come annunciata da Coster nella sua dichiarazione "*Tot den leser*". Il tono è leggero e satirico e, attraverso l'utilizzo di un linguaggio farsesco, Cupido ironizza e critica l'amore carnale e la dissolutezza del popolo.

La seconda scena introduce i due protagonisti, Zerbino e Isabella, i quali, dopo essere stati salvati da Orlando, si professano amore reciproco e manifestano il desiderio di unire le proprie anime in un vincolo indissolubile.

Nella terza scena compare Teofilo l'Eremita, il quale racconta ai due amanti di aver assistito alla follia di Orlando, visto correre nudo nella foresta. I due amanti si mostrano preoccupati per il cavaliere quando ritrovano le sue armi e armatura; in segno di rispetto, Zerbino erige un monumento commemorativo con le armi abbandonate.

La quarta scena conclude l'atto con la recitazione di una preghiera che la coppia, insieme all'eremita, nei confronti del loro salvatore.

Atto secondo

Anche il secondo atto è suddiviso in quattro scene.

La prima scena è occupata da un monologo di Doralice⁹, la quale paragona la sua condizione attuale, nel bosco insieme a Mandricardo, alla vita passata a corte, con le sue ricchezze e il suo sfarzo che facilmente corrompono anche l'animo degli uomini più puri.

La seconda scena coinvolge Doralice, la quale viene raggiunta da Mandricardo. Nel loro dialogo viene enfatizzato il terrore di Doralice verso Rodomonte, la quale ne descrive l'immensa forza e crudeltà, temendo per la vita del suo amato Mandricardo. Mandricardo, tuttavia, liquida le sue paure e sminuisce la forza dell'altro cavaliere saraceno, affermando che si sarebbe battuto comunque con lui, in quanto evitarlo sarebbe stato un atto di codardia non degno di un cavaliere.

Doralice e Mandricardo vengono raggiunti dallo scudiero di quest'ultimo, Achaia, il quale avverte la coppia dell'avvistamento di Rodomonte così come del monumento eretto da Zerbino. I due amanti riconoscono le armi e le vesti di Orlando e, sebbene Doralice affermi come questo sembri essere un monumento commemorativo, Mandricardo, preso da un senso di vendetta e di potere, reclama le armi come sue, rivendicandole come bottino della presunta vittoria contro il campione cristiano.

La terza scena rappresenta uno dei momenti cruciali della tragedia, l'incontro che porterà alla sconfitta e morte di Zerbino. Le due coppie si incontrano nel bosco ed inizia tra i due cavalieri uno scontro, dapprima solo verbale, che andrà poi a culminare con la sconfitta di Zerbino. Quest'ultimo, accusa il rivale di furto e di menzogna, poiché furono Isabella e lui a erigere il monumento in onore di Orlando; l'accusa più grave di Zerbino è quindi quella di aver disonorato i valori cavallereschi. I due si sfidano, e sebbene Mandricardo sia avvolto da un'aura di potenza e superiorità, Zerbino non si lascia intimidire e accetta la sfida.

La quarta scena si concentra sulla morte di Zerbino, evento che apre alla riflessione sulle tematiche cavalleresche della fedeltà e del sacrificio. Isabella si dispera, ma Teofilo le resta accanto, sostenendola.

Atto terzo

Nella prima scena l'attenzione si sposta su Rodomonte, personaggio finora solamente menzionato. In un solenne monologo, egli loda e celebra la propria forza e il proprio coraggio. Questa ostentazione di sé mette in contrasto la sua immensa forza fisica con la sua fragilità emotiva: egli

⁹ Principessa saracena e promessa sposa di Rodomonte. Verrà poi rapita da Mandricardo del quale però si innamorerà, "tradendo" così Rodomonte.

confessa un'umiliazione profonda, derivata dall'essersi fatto sottrarre la sua donna, Doralice, da Mandricardo. Questa ferita lo porta a sentirsi soffocato da un sentimento di gelosia così forte da ferirlo e spingerlo a sfidare chiunque, non solo uomini e re, ma anche gli dèi, giurando vendetta per l'offesa ricevuta.

La seconda scena introduce i personaggi farseschi di Ian Hen e Labbekack, marito e moglie e servi di Rodomonte. I due coniugi scherniscono un contadino fuggito dallo spavento alla vista di Rodomonte per poi iniziare un dialogo grossolano sulla fugacità del tempo e sulla corruzione della borghesia. Sebbene Ian Hen si atteggi a cavaliere valoroso, la moglie Labbekack è veloce a smascherarne le bugie. Rodomonte si aggiunge alla scena, seguito da un dottore: il re saraceno, con fare solenne, concede al suo servo la botte di vino da quest'ultimo rubata come ricompensa, e insieme si ubriacano. La scena farsesca termina con un monologo misogino di Rodomonte.

La terza scena riporta in primo piano Isabella, la quale, straziata dal dolore di aver perso l'amato, desidera erigere per lui un monumento. Teofilo però la ferma, ammonendola di non idolatrare un corpo morto, ma di mettersi al servizio di Dio, l'unica via per ricongiungersi con Zerbino in paradiso. Rodomonte entra in scena e si invaghisce di Isabella. Ella, legata dal voto di castità appena fatto, lo implora però di risparmiarla; anche Teofilo tenta invano di proteggerla. Rodomonte uccide Teofilo e minaccia Isabella che l'avrebbe presa con la forza, ma il racconto della principessa riesce a placare, sebbene in parte, l'impeto del re saraceno.

Atto quarto

Il quarto atto si apre con una preghiera in cui Isabella implora Dio di concederle abbastanza forza per rimanere pura e non essere soggiogata dalla forza di Rodomonte. Lo spirito di Zerbino le appare e le promette che fintanto che ella confiderà nella grazia divina, nulla potrà violare la sua purezza. Prima di salire in cielo, lo spirito di Zerbino la prega di non uccidersi e la bacia.

Nella seconda scena, Isabella rimugina sulle parole di Zerbino e delinea un piano per raggiungerlo nell'eternità.

Nella terza scena, Rodomonte riprende il suo spietato corteggiamento, promettendo a Isabella ricchezze, potere e terre, oltre all'onore di poter dire di aver catturato il cuore del grande re saraceno. Isabella, però, respinge con fermezza le sue proposte, ribadendo di aver fatto un voto sacro a Dio. Con astuzia, la principessa galiziana propone al re saraceno un dono superiore al proprio corpo: una pozione ricavata dalle erbe del bosco, che, se spalmata sul corpo, renderebbe il

guerriero invulnerabile ad ogni attacco, anche senza l'armatura. La proposta attira l'attenzione di Rodomonte, il quale cade nella trappola e manda i suoi servitori, Ian Hen e il dottore, insieme a Isabella nel bosco per raccogliere le erbe necessarie.

La quarta scena vede Ian Hen, il quale, avendo seguito la ragazza e il dottore, si lamenta in maniera grossolana e blasfema dei suoi tre tormentatori: il dottore, il suo signore [Rodomonte], e sua moglie.

Atto quinto

La prima scena riprende in chiave farsesca, mostrando Ian Hen che, essendosi addormentato sul lavoro, viene rimproverato dalla moglie Labbekack. Egli si lamenta di avere vari malanni ed entrambi intrattengono un dialogo satirico sull'incompetenza dei medici, accusandoli di agire solo per interesse personale ed economico.

Alla seconda scena si unisce il dottore, che, preoccupato per Ian Hen, lo visita chiedendogli di fare diverse analisi, mentre Labbekack continua ad accusare il marito di menzogne, ma invano.

L'attenzione della terza scena viene riportata su Rodomonte, il quale, ripensando alla promessa fatta a Isabella, rivela di non volerla mantenere, poiché considera la bellezza della ragazza un dono mandatogli da Dio stesso e dunque rifiutarla sarebbe un'offesa alla natura (negando le sue passioni) e a Dio.

La quarta scena segna il culmine della tragedia. Isabella rientra con le erbe e prepara la pozione. Una volta pronta, si cosparge il collo con la pozione e istiga Rodomonte a colpirla. Egli, ubriaco, le taglia la testa, che rotola via invocando il nome di Zerbino. Accortosi dell'errore, Rodomonte è travolto dal rimorso e si dispera, e decide così di erigere un monumento in onore della virtù di Isabella.

Nella quinta scena, subentra il Re del Popolo Celeste, il quale condanna Rodomonte per immoralità e lo scaccia, dichiarandolo indegno di stare al cospetto di Dio e Isabella.

Nella sesta scena, Isabella viene glorificata dal Re del Popolo Celeste e ascende in paradiso, dove viene riunita a Zerbino.

La settima e ultima scena celebra il matrimonio eterno e spirituale tra Isabella e Zerbino; quest'ultimo conclude l'opera con un monologo in cui, pur riconoscendo il mondo come covo crudele e fonte di dolore, egli è contento, poiché la morte lo ha condotto a un'eternità di beatitudine accanto a Isabella.

Analisi del testo

Essendo una tragedia, il forte impatto emotivo va ricercato nelle scene più tragiche e solenni, in cui dolore, morte e virtù si intrecciano. Tuttavia, come già accennato, Coster è in grado di bilanciare questo senso di *gravitas* con episodi più leggeri, in cui il messaggio morale viene trasmesso in modo farsesco e satirico.

In quest'analisi verranno esaminate diverse scene tratte dalla tragedia, così come presentate nel testo, evidenziando come Coster abbia rielaborato la materia ariostesca e quali modifiche abbia apportato nella costruzione drammatica e nella caratterizzazione dei personaggi.

Isabella, martire della virtù

L'argomento centrale della tragedia è la vicenda di Isabella, la cui figura svolge da nucleo per lo sviluppo della storia.

Isabella viene introdotta, insieme a Zerbino, nella seconda scena del primo atto. La scena comincia *in medias res*, dunque in modo differente dal testo originale di Ariosto, in cui la ragazza si presenta invece ad Orlando. I due innamorati si sono ricongiunti grazie all'aiuto di Orlando e si scambiano parole di amore e di lode in uno stile alto e classico. Ambedue si presentano come servi umili e devoti all'amore, Isabella richiama all'immagine della serva d'amore¹⁰, un'immagine spesso ritrovata nella poesia cortese. L'amore fra i due è così forte da aver dato abbastanza forza a Isabella di convertirsi al cristianesimo, perdendo così il suo status di principessa, e di denigrare la "nefasta e oscura fede dei mori infedeli"¹¹. Un secondo elemento tipico dell'amor cortese si può trovare all'interno dello scambio amorevole fra i due, l'apice emotivo e spirituale dove le due anime si fondono in una, immagine che rimanda allo stile neoplatonico in cui l'amore è così potente che l'anima dell'altro porta quasi all'annullamento di sé. Questo concetto di annullamento di sé viene dichiarato da Isabella, la quale svanisce in confronto al suo amore, così Zerbino la paragona ad una perla nell'aceto¹².

¹⁰ "Van zijn slavinne, en die ghelijckenisse bruyckt [...]" Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto I, scena II.

¹¹ "[...] en vliend' het heyloos duyster /Des moorschen ongheloofs, na ware leere luyster." Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto I, scena II.

¹² Quest'immagine potrebbe richiamare alla leggenda di Cleopatra, la quale, per amore di Marco Antonio, volle mostrare la sua immensa ricchezza. La regina-faraone scommise quindi di poter spendere dieci milioni di sesterzi in un

ISABELLA

Hoe kond'ick min mijn lief? Terwijl ghy gingt te bleeck

Verdween ick.

ZERBINO

Ach! Zo smelt een peerel in den eeck

Die Koninginnen oor kon met haar pracht stofferen.

Come avrei potuto amore mio?
Mentre tu impallidivi

io sparivo

**Ah! Così si scioglie una perla
nell'aceto**

una perla che avrebbe potuto
adornare l'orecchio delle regine

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto I, scena II)

Nell'opera di Ariosto non viene utilizzata la metafora della perla che si rovina nell'aceto; l'autore ferrarese utilizza invece immagini differenti per rappresentare come l'amore corroda le persone. Un esempio si trova nel Canto XXIII, dove viene descritta la follia di Orlando, causata dall'amore per Angelica. Sebbene la metafora non abbia lo stesso tono di quella di Coster, Orlando viene rappresentato come intrappolato, simile ad un uccello impigliato in una ragnatela o nel vischio, dove, più cerca di liberarsi, più questo rimane incastrato, aggrovigliandosi nella propria disperazione.

[...] come l'incauto augel che si ritrova
in ragna o in visco aver dato di petto,
quanto più batte l'ale e più si prova
di disbrigar, più vi si lega stretto.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XXIII, v.105)

Il tema dell'annientamento di sé viene anche discusso da Perrotta (2024, pp.64-80;84-87) relativamente all'*Orlando Furioso*. Perrotta paragona Isabella a Olimpia (personaggio dell'*Orlando Furioso* non presente nella tragedia nederlandese), specificando come la dedizione amorosa, già nell'*Orlando Furioso*, fosse così forte da portare alla spersonificazione di sé, abbandonando tutto per onore e amore di Zerbino, la propria casa, il proprio titolo, il proprio padre e il regno. Il sacrificio finale di Isabella, avvenuto per disperazione e amore, viene messo in risalto dallo sfondo cruento e sanguinoso creato dagli uomini intorno a lei.

unico pasto e vinse, sciogliendo una delle sue perle nell'aceto per poi berlo. Plinio il Vecchio (77-78 d.C.), *Naturalis Historia*, secondo l'editio princeps del 1469.

Il linguaggio dell'intera scena è di materia barocca, in cui le emozioni vengono rese in maniera eccessiva, carica di dolcezza fra i due, ma colma anche di immagini forti, enfattizzate da varie figure retoriche, come le iperboli e le allitterazioni al fine di creare meraviglia e aumentare il pathos. Le figure retoriche, come le metafore e le similitudini, non sono ignote ad Ariosto; tuttavia, egli le utilizza in modo più chiaro ed equilibrato, servendo la narrazione piuttosto che l'ostentazione stilistica. Un esempio della differenza di stile può essere osservato nel confronto seguente.

ZERBINO

[...] *Het [Gheluck] woed', en wroet', en woel, en waal al zijn vermoghen.*

Essa [la Fortuna] si infuriava, si affannava, e ruggiva con tutte le sue forze.

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto I, scena II)

La Fortuna viene qui personificata: oltre all'utilizzo dell'allitterazione, si nota un climax crescente che la paragona a una bestia feroce. L'immagine viene esasperata in modo violento e dinamico, rendendo la Fortuna non più un'astrazione filosofica ma una forza istintiva e irrazionale.

[...] [Isabella] e di subito gaudio si scolora;
poi torna come fiore umido suole
dopo gran pioggia all'apparir del sole.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XXIII, v.67)

In questo passo, l'emozione in Isabella nel riconoscere Zerbino la fa impallidire per la forza del sentimento; la metafora però paragona Isabella a un fiore che, dopo una tempesta, si schiude al sole, divenendo più luminoso e vitale. Si tratta di una metafora naturale ed armoniosa, che restituisce un senso di delicatezza.

Coster non si astiene però dall'aggiungere anche degli aspetti sensuali al testo. In uno scambio di battute fra i due personaggi, Coster aggiunge un gioco di parole dall'allusione erotica. Zerbino domanda cosa avrebbe fatto insieme, al cui Isabella risponde con "*mangelen*", che viene poi corretto da Zerbino con "*neen, meng'len*"¹³. L'ambiguità fonetica sfrutta l'assonanza delle due

¹³ I due verbi *mangelen* e *meng'len* ricreano entrambi un'idea di unione e mescolanza, ma come riportato dal *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (vocabolario storico della lingua olandese del 1500), l'etimologia medievale di *mangelen* stava ad indicare l'avere un rapporto fisico. Mentre *meng'len* è sopravvissuto nella lingua moderna con la

parole creando un raffinato gioco di parole in cui il *mangelen* di Isabella ha un'intenzione quasi indecorosa, che fa riferimento all'unione carnale, mentre *meng'len* ha una connotazione più dolce e spirituale¹⁴.

L'amore dolce e passionale dei due viene presto smorzato, nel secondo atto, dalla morte di Zerbino per mano di Mandricardo. Le due coppie, Doralice e Mandricardo e Isabella e Zerbino, si incontrano nel bosco dove inizia uno scontro, prima verbale e poi fisico.

Come in Ariosto, la presenza delle due figure femminili aggiunge tensione alla scena, ma al tempo stesso introduce un senso di umanità e compassione: entrambe le donne non vorrebbero mettere a rischio la vita del proprio compagno. L'episodio dimostra inoltre come il potere dell'amore sia in grado non solo alla pazzia, come nel caso di Orlando, ma anche alla ragione. Alla sconfitta di Zerbino, infatti, Doralice si rincresce per il dolore di Isabella ed empatizza con lei.

La morte di Zerbino rappresenta un momento di riflessione sulle tematiche cavalleresche della fedeltà e del sacrificio. Benché Zerbino sia nobile nelle sue parole e nelle sue azioni, non riesce a prevalere su colui che è onorevole solo nelle parole. Il re di Scozia diviene la rappresentazione dell'onore, del sacrificio cavalleresco e della lealtà, virtù che lo condurranno alla morte. Zerbino viene rappresentato come il simbolo del cavaliere ideale, guidato dalla fede e dall'amore. Questa caratterizzazione emerge notevolmente se messa a paragone con quella di Rodomonte e Mandricardo, dove il primo non vede ragione al di fuori della propria forza e del proprio ego, e il secondo, al contrario, si atteggia a cavaliere solo nelle parole ma non nelle azioni, arrivando persino a mentire riguardo al possesso delle armi di Orlando, dichiarando falsamente di averle guadagnate in duello. L'episodio mette inoltre a contrasto l'etica tra cavalieri cristiani e pagani, ponendo i primi in una posizione di superiorità morale. Tale interpretazione sembra rispecchiare le ideologie religiose e morali delle *rederijerskamers*, che potrebbero aver favorito la creazione della tragedia di Coster.

Il dialogo è breve, ma intenso e carico di emotività, mostrando la paura pura e cruda vissuta da Zerbino nei suoi ultimi momenti di vita e il suo desiderio di salutare un'ultima volta la sua amata. La tragicità di questa scena viene aumentata dalla presenza di Teofilo, l'eremita, il quale ricopre un ruolo quasi paterno verso i due ragazzi, ma svolge anche un ruolo spirituale, pregando per la buona anima del ragazzo. La dichiarazione d'amore finale fra Zerbino e Isabella è carica di pathos: termini come "trapasso", "ruscelli di sangue", e "buonanotte fino all'eternità" evocano nel lettore, o nell'ascoltatore, immagini di dolore profondo aumentandone la drammaticità.

forma *mengen* "unire".

<https://gtb.ivdnt.org/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M038375&lemma=mangelen&domein=0&conc=true>

¹⁴ Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto I, scena II.

ZERBINO

*Isabel! hier leg ick **dwars doorsteken**.*

*Hier leg ick Lief! en wt mijn wonden **loopen beken***

***Van bloet:** een kus voor't lest. Ick laat u droeve weeu*

*Niet anders na dan druck. **Goed' nacht tot inder eeu.***

Isabella! Qui **trapasso** trafitto.

Qui ti lascio, amore! E dalle mie ferite
scorrono fiumi

di sangue: un ultimo bacio. Ti lascio
triste vedova

Nulla in più dopo il dolore. **Buonanotte
fino all'eternità.**

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto II, scena IV)

Un'altra scena dal tono simile a questa è la prima del quarto atto. Isabella è stata presa da Rodomonte, il quale ha ucciso Teofilo, mentre lui e Isabella erano intenti a seppellire Zerbino. Isabella, ancora addolorata dalla morte dell'amato è ora spaventata dalle intimidazioni di Rodomonte, il quale la minaccia di stuprarla. Isabella si rivolge nuovamente a Dio, pregandolo di donarle la forza di resistere alla brutalità di Rodomonte, resistendo quindi al peccato e conservando la propria purezza. Ella supplica affinché Dio le riveli una via d'uscita da quella situazione e chiama, addolorata, Zerbino, così che egli possa portarla con sé in cielo. Lo spirito di Zerbino accorre al richiamo ed emerge dalla terra, le rocce si dischiudono, lasciandolo passare. Il re scozzese è afflitto dal vedere la sua amata così angosciata e cerca di calmarla, promettendole che la sua anima sarà sempre nel suo cuore.

ISABELLA

Zerbijn dat ghy mijn voerden

*Met u ten grave waarts, dat woud' ick.
vorrei*

[...]

Ken ick mijn swaricheyt en klachten dan niet stillen

Deur't sterven als ick wil?

Zerbino, che tu mi portassi

con te verso la tomba, ecco cosa

Non posso allora porre fine alle
mie pene e i miei lamenti

con la morte, se lo voglio?

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto IV, scena I)

Isabella implora Zerbino di poterlo seguire nella morte, così da sfuggire alla vergogna e al peccato, ma egli la ferma, dicendole che quella non è la via corretta, e che, se dovesse succedere che lei venisse contaminata, sarebbe comunque ammessa alla corte divina; fintanto che lei crederà nella

grazia divina e nella virtù, nulla le potrà accadere spiritualmente, poiché una violenza subita non è un disonore¹⁵. Secondo il credo cristiano, la vita è un dono di grande valore e privarsene vorrebbe dire offendere il Creatore; questa è la ragione per cui Zerbino tenta di dissuaderla.

La caratteristica principale della scena è la spettacolarità teatrale: l'anima sembra essere tangibile, smuovendo la terra e le rocce del sepolcro scavato da Isabella e donando alla ragazza un ultimo bacio d'addio. Nella scena vengono rotti i confini naturali, portando in scena il soprannaturale in una maniera visiva¹⁶. Un aspetto rilevante nella tragedia di Coster è la scelta del drammaturgo di rimuovere quasi completamente l'aspetto fantastico presente nell'opera di Ariosto, fatta eccezione per la pozione magica. L'aspetto magico viene, nella tragedia, rielaborato in chiave religiosa: la resurrezione dell'anima di Zerbino e l'apoteosi di Isabella introducono in scena una visione fortemente cristiana. Questo spostamento dal fantastico al religioso avvicina l'opera olandese allo spirito di Tasso, dove l'elemento morale e l'ideologia cristiana prevalgono maggiormente, piuttosto che in quello di Ariosto.

Nella scena successiva Isabella riflette sulle parole dell'amato, le quali l'hanno lasciata con un profondo conflitto interiore. Zerbino le ha ricordato l'immortalità dell'anima, protetta eternamente presso Dio: la speranza che un giorno le loro anime possano ricongiungersi nella grazia divina la sprona a mantenersi pura. Tuttavia, Isabella teme la violenza e la perdita del suo onore per mano di Rodomonte. L'onore, valore centrale nella letteratura cavalleresca e antica, è considerato persino più prezioso della vita stessa.

Il passaggio di Coster mette in luce la dimensione interiore della psicologia di Isabella, rappresentata con un'intensità drammatica maggiore rispetto ad Ariosto, che invece la dipinge con compostezza e grazia. La morte non è solo la fine, ma anche una liberazione dalle sofferenze e dalle minacce. La ragazza ne è intimorita, ma al tempo stesso la percepisce come una forma di protezione maggiore: è in questo pensiero che trova la forza di delineare il piano per sfuggire a Rodomonte, suggellando così il proprio martirio.

Quando Rodomonte le promette ricchezze, potere e fama, Isabella rimane salda nelle sue convinzioni e respinge con fermezza il corteggiamento del re saraceno, ribadendo con parole delicate, ma risolutive, di aver fatto un voto sacro a Dio. Questo rafforza la sua figura di simbolo di castità religiosa e di fedeltà, mentre la sua proposta di offrire una pozione di invulnerabilità sfrutta

¹⁵ "So lang ghy die bemindt zal schandt niet op u winnen. [...] De zo begangen schadnt' wort voor gheen schand' ghetelt." Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto IV, scena I.

¹⁶ La scena potrebbe far riferimento all'episodio cristiano della resurrezione di Gesù; l'anima di Zerbino mantiene la forma del corpo ed esce dal sepolcro, per poi innalzarsi in cielo.

con astuzia la vanità di Rodomonte, trovando una via d'uscita ingegnosa a questa situazione di stallo.

ISABELLA

<i>Mijn Heer, 'ken hebt geen mensch', maar Gode selfs gesworen,</i>	Mio Signore, io non l'ho giurato a un uomo, ma a Dio stesso,
<i>Dat my na Zerbijns doodt gheen man meer sou bekoren</i>	che dopo la morte di Zerbino nessun altro uomo mi avrebbe più attratta
<i>Tot vleyschelijcke lust. Daarom, mijn Heer, indie</i>	nella lussuria carnale. Perciò mio Signore, se
<i>Ick yets by u vermacht, zo wilt my toch aansien</i>	ho qualche valore ai tuoi occhi,
<i>Met een ghenadich ooch, dat ick in eerbaarheden,</i>	vedimi con benevolenza, così che io possa vivere onestamente,
<i>Ghelijck ick heb beloofd, mijn leven mach besteden</i>	come ho promesso, e consacrare la mia vita
<i>Mijn Heer belooft my dat ick, en dan zal ick u doen</i>	Mio Signore promettimelo, e allora ti mostrerò la
<i>Een deucht die ghy in 't minst' in my niet sout vermoen.</i>	mia virtù che non ti saresti mai aspettato in me
<i>Een deucht, Heer Ridder, daar u meer aan is gheleghen</i>	Una virtù, Signor Cavaliere, che vale per te molto più
<i>Als aan mijn minne, daar de weer-ga wel verkregen</i>	del mio amore, dove ho ricevuto
<i>Van duysent and're wort, die'r dat oock bet verstaan,</i>	ben mille altre parole che lo comprendano meglio
<i>Als ick, die noyt en heb met minnaars om ghegaan.</i>	di me, che non ho mai avuto a che fare con amanti

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto IV, scena III)

La quarta scena del quinto atto rappresenta il climax finale dell'opera: l'intensa costruzione drammatica, il linguaggio elevato e iperbolico, insieme al fortissimo pathos conducono lo spettatore alla catastrofe a venire. Rispetto ad Ariosto, Coster amplia e intensifica il gesto di Isabella: la giovane tornata con le erbe, spiegando a Rodomonte quanto la sua composizione sia complessa e laboriosa, ma sottolineando al tempo stesso che il duro lavoro verrà ampiamente ripagata dal risultato finale.

ISABELLA

Ydele wereltlycke mensch, die na wensch

Soeckt gherustich lustich leven,

In den pracht en overvloedt, die't ghemoet

Niet dan alle quelling gheven.

Uomo mondano e vano, che a
tuo piacere

cerca una vita comoda e lieta,
tra lo sfarzo e l'abbondanza, che
però

all'animo non portano altro che
tormento

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto V, scena IV)

Isabella apre il discorso con un promemoria contro l'amore dei beni terreni, insegnatole da Teofilo, chiamando Rodomonte "uomo mondano e vano". Da questo momento in poi, la giovane continua il suo inganno con grande astuzia, adottando un linguaggio alchemico credibile e suggestivo che cattura l'attenzione del re saraceno. Ella spiega come solo una fanciulla vergine sotto i sedici anni possa raccogliere queste erbe, le quali devono essere poi cotte in un vaso di argilla mai utilizzato, con acqua di fiume e legno di pioppo¹⁷¹⁸. L'uso di questo linguaggio tecnico le consente di mantenere il controllo della situazione e, soprattutto, di guadagnare tempo; nel frattempo, infatti, Rodomonte continua a bere vino fino ad ubriacarsi. Una volta concluso il rito, Isabella cosparge il proprio corpo con il liquido e si pone di fronte al guerriero, offrendogli il collo e assicurandolo che la sua arma rimbalzerà senza ferirla.

Come osserva Perrotta (2024, pp.79-80), Isabella non è una guerriera che combatte con le armi; ciò nonostante, la sua determinazione la spinge a combattere per difendere la propria dignità. Le sue armi non sono la forza fisica, ma il voto di castità inamovibile e uno scudo fatto di parole (Perrotta, 2024, p.82). Questo concetto dello scudo di parole si riallaccia all'ideale dei *rederijkers*, secondo cui la parola e la virtù sono armi più potenti della forza fisica. Non potendo prevalere con la spada, Isabella sfrutta la propria astuzia; in questo modo, ella si eleva al di sopra di coloro che sono eroi solo di nome e non di azione, e.g. Rodomonte, Mandricardo, e in parte anche Orlando, in quanto quest'ultimo, sebbene nobile d'animo, perde il senno poiché non ottiene quello che desidera. Perrotta descrive in modo perfetto il gesto di Isabella:

¹⁷ "Dit werck en ken [...] rusting heeft om't lijf." Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto V, scena IV.

¹⁸ La scelta specifica del legno di pioppo potrebbe derivare dalla credenza popolare secondo cui l'albero fosse in grado di comunicare con l'aldilà, rafforzando così simbolicamente la connessione tra il mondo dei vivi e quello dei morti e conferendo maggiore potere mistico alla pozione di Isabella.

“[...] anche Isabela viene uccisa, però ottiene la sua vittoria proprio con la decapitazione: il suo corpo troncato è, a livello simbolico, illeso e ha ottenuto, nella morte, l’invulnerabilità che cercava”

(Perrotta, 2024, p.87)

ISABELLA

Hoe sterrick dat ghy slaat. Mijn kunst en is niet vals.

Ziet daar beproeft het vry op deze blancke hals.

Zerbijn! Zerbijn! Zerbijn!

RODOMONTE

Helaas! ick ben bedroghen.

Helaas! ha Rodomont! ha blixem scheurt mijn ooghen

*Toch wt den kop. **Iupijn komt kneust my’t beckeneel:***

*Komt **onder-aarts ghedrocht** en dompelt my gheheel*

*In **Lethees drabb’ge poel**, en doet my zo vergheten*

Dat ick dus reuckeloos dit hooft heb afghesmeten.

Dit hooft, ha Rodomont! dat daar leyt als een klomp,

En hier het lichaam als een maxelose romp.

*Wat hebt ghy Rodomont door **dronckenschap bedreven***

Waarom en breng ick oock my selver niet om’t leven,

En offere my op de kuysche Vrouwe weer?

Per quanto tu colpisca forte, la mia arte non è falsa

Guarda, mettila alla prova su questo candido collo

Zerbino! Zerbino! Zerbino!

Ahimè! **Sono stato ingannato!**

Ahimè! Ah Rodomonte! Ah, che il fulmine mi squarci gli occhi

fino a farli uscire dalla mia testa.

Giove vieni e schiacciami il bacino;

Vieni **creatura infernale** e immergimi completamente

nella **fangosa palude del Lete**, e fammi dimenticare

l’incoscienza con cui ho mozzato questa testa

Questa testa, ah Rodomonte! Che giace là come un grumo,

e qui il corpo, come un tronco difforme

Che cosa hai fatto Rodomonte in **preda all’ubriacatezza?**

Perché non mi uccido anch’io ora,

e non mi sacrifico anch’io alla donna casta?

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto V, scena IV)

Lo stile barocco domina la scena, con il climax decrescente di Rodomonte che genera un vortice di immagini grottesche e violente, e con la descrizione cruda del corpo smembrato di Isabella¹⁹. La giovane raggiunge qui l'apice come simbolo di castità assoluta, pronunciando tre volte il nome di Zerbino (un richiamo alla Trinità), durante il suo martirio. Il passaggio dal trionfo spirituale di Isabella alla disperazione di Rodomonte è repentino e carico di pathos: il guerriero passa dalla furia cieca al pentimento più lacerante.

Il gesto di decapitare Isabella annienta Rodomonte, che, resosi conto della propria *hamartia*, si abbandona a un grido disperato, invocando le potenze cosmiche affinché lo puniscano: Giove, che dovrebbe fulminarlo e schiacciarlo, o le creature infernali, che dovrebbero trascinarlo nell'acqua del fiume Lete per dimenticare l'atto terribile appena compiuto. Il fiume Lete viene qui demitizzato: invece dell'acqua limpida e pura della tradizione classica²⁰, l'acqua invocata da Rodomonte è lercia e fangosa, tipica di una palude. Un'immagine affine si trova nel Canto XXXV del *Furioso*, dove Ariosto descrive il fiume come torbido²¹, luogo di dimenticanza in cui vengono gettate le piastrine con i nomi di persone da dimenticare. A differenza del Lete dantesco²², dunque, queste acque non purificano dai peccati portando alla redenzione, ma sono luoghi di corruzione.

L'ultima scena di rilievo dedicata a Isabella è rappresentata nella sua apoteosi. Qui viene introdotto il Re del Popolo Celeste, entità celeste che discende dal cielo per accogliere l'anima di Isabella e condurla al cospetto di Dio, dove verrà protetta eternamente.

Nella sesta scena si assiste a questa ascensione celeste e alla glorificazione corale, che culmina nella riunificazione con Zerbino nel Regno dei Cieli. L'apoteosi di Isabella la presenta come modello da seguire non soltanto per le vergini, ma anche per tutte le donne sposate: se da un lato viene esaltata l'astinenza carnale, dall'altro si rafforza l'ideale di fedeltà coniugale e di resilienza al dolore. Ogni sofferenza terrena viene così trascesa per prendere parte a una realtà lucente, piena di musica, danza, e gioia. Questa è la funzione di Isabella, quella di essere un *exemplum* morale, ascendendo a simbolo di virtù femminile, chiudendo il cerchio aperto da Cupido nella prefazione. Coster fornisce così una risposta moralistica alle accuse contro le donne dai facili costumi: propone un modello femminile da imitare, che, sebbene oggi possa sembrare antiquato, risulta di grande rilievo.

¹⁹ “*Dat ick dus reuckloos [...] als een maxelose romp.*” Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto V, scena IV.

²⁰ Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio XXVIII, vv. 28-33. “[...] Tutte l'acque che son di qua più monde, /parrieno avere in sé mistura alcuna, /verso di quella, che nulla nasconde, /avvegna che si muova bruna bruna /sotto l'ombra perpetua, che mai raggiar non lascia sole ivi né luna.”

²¹ “[...] ne la turbida onda/ tutte lascia cader l'imprese note.” Canto XXXV, vv.12, L. Ariosto, *Orlando Furioso*, secondo l'editio princeps del 1532

²² Dante, *Divina Commedia*, Purgatorio XXVIII, vv. 28-33

RE DEL POPOLO CELESTE

*V leven God behaachden
En daarom zal't in eeuwicheyt oock blyven
't Voorbeeldt van alle maachden,
En 't voorbeeldt oock aan eerelijcke wyven:*

*Die trou en kuys
Haar man en huys
Voorstaan in swaricheden.
Die sullen poghen
V seden, watse moghen,
Na te treden*

[Isabella] Visse gradita a Dio
e per questo resterà in eterno
esempio per tutte le vergini,
e anche **esempio per le donne**
oneste:

quelle che con fedeltà e castità
sostengono il marito e la casa
nelle difficoltà

Costoro che cercheranno
nei loro costumi, per quanto
possano,

di seguirne l'esempio

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto V, scena VI)

Nell'*Orlando Furioso*, Ariosto celebra egli stesso il sacrificio di Isabella come atto supremo di fedeltà amorosa e coraggio, per poi utilizzare la figura di Dio, che glorifica e loda la purezza, la virtù e la fede della ragazza, elevandola a modello universale di purezza e devozione.

All'atto incomparabile e stupendo,
dal cielo il Creator giù gli occhi volse,
e disse: — Più di quella ti commendo,
la cui morte a Tarquinio il regno tolse;
e per questo una legge fare intendo
[...]

**Per l'avvenir vo' che ciascuna ch'aggia
il nome tuo, sia di sublime ingegno,
e sia bella, gentil, cortese e saggia,
e di vera onestade arrivi al segno:**
onde materia agli scrittori caggia
di **celebrare il nome inclito e degno;**
tal che Parnasso, Pindo et Elicone
sempre Issabella, Issabella risuone.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XXIX, vv.28-29)

Riprendendo le ipotesi avanzate da Perrotta (2024) e Regan (2005), un cambiamento significativo nell'opera di Coster rispetto a quella di Ariosto riguarda la perdita della funzione encomiastica di Isabella. Poiché la famiglia d'Este non esercitava alcuna influenza nella società olandese dell'epoca, tale aspetto celebrativo non viene trasportato nell'adattamento della vicenda. Coster rielabora il

personaggio per valorizzarne l'aspetto morale e religioso; come precedentemente menzionato, ella diviene un modello di virtù le cui azioni non celebrano più una famiglia reale, ma fungono da esempio etico e spirituale per il pubblico.

Rodomonte, tiranno passionale

Il re dei Saraceni, guerriero violento e arrogante, incarna i vizi della lussuria, della superbia e della brutalità pagana. Nella tragedia di Coster egli assume un duplice ruolo, quello di secondo protagonista e, al tempo stesso, di antagonista della vicenda.

Wiggins (1983), nel suo studio, paragona il Rodomonte dell'*Innamorato* e quello del *Furioso* evidenziandone la natura paradossale. Italo Calvino (1970, pp.221-236), come menzionato da Wiggins (1983, p.30), sviluppa l'idea dell'ambivalenza di Rodomonte definendolo "un colosso dall'animo sensibile"²³. Questa caratterizzazione si adatta perfettamente anche alla figura del Rodomonte proposto da Coster.

Il personaggio entra in scena per la prima volta all'inizio del terzo atto, inaugurandolo con un monologo titanico e solenne, in cui il re saraceno loda la propria forza fisica e la propria grandiosità nel combattimento. Questa tronfia boria, tuttavia, non è altro che una maschera dietro cui si cela una profonda fragilità interiore: Rodomonte confessa la sua umiliazione, dovuta al tradimento e dall'"abbandono" della sua donna in favore di un altro uomo (Mandricardo e Doralice). Questo evento lo ha condotto a una condizione di soffocamento da parte di un sentimento di gelosia, che lo ferisce nell'orgoglio. La tragicità grottesca del personaggio emerge con forza nel passo successivo, in cui la maschera del guerriero invincibile si incrina, lasciando trasparire la sua disperazione.

RODOMONTE

'k En was my selver niet, ick was als op getoghen,

Non ero più me stesso, ero come rapito da qualcosa,

Mijn sinnen waren my 'k weet niet waar heen gevloghen,

I miei sensi erano volati via, non so dove,

En Rodomont, de dwang van 't dart 'le Fransche Rijck,

E Rodomonte, che esercitava il suo potere sul frivolo Regno di Francia,

Was Rodomont niet meer, maar was een levend' lijck

Rodomonte non era più, ma era un cadavere vivente

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena I)

²³ Calvino, I. (1970). *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Torino, Einaudi, p.156.

Con questa dichiarazione, il guerriero rivela un profondo smarrimento della propria identità; pur consapevole di essere fra i guerrieri più forti mai esistiti, il dolore provocato dal tradimento di Doralice e la vergogna verso questi sentimenti di vulnerabilità lo privano della sua stessa essenza. L'introspezione psicologica raggiunge il suo culmine quando Rodomonte trasforma la sua sofferenza in collera, abbandonandosi ad essa, e giurando vendetta. Tale vendetta non si limita però al piano terreno, con l'intenzione di sconfiggere Mandricardo, ma si proietta anche sulla dimensione cosmica, arrivando a sfidare gli dèi e gli stessi inferi.

L'arroganza di voler infrangere i limiti umani, in questo caso fino a minacciare la distruzione dell'universo, rappresenta un esempio di *hybris*, atteggiamento che comporta come conseguenza inevitabile la punizione divina; questo *topos* letterario viene spesso ritrovato nel genere epico e tragico, si pensi alla figura di Icaro che volò troppo vicino al sole con le ali di piume e cera, o al personaggio di Ulisse nella *Divina Commedia*, che tentò di oltrepassare le colonne d'Ercole avvicinandosi al Purgatorio. Come sottolinea Wiggins (1983, pp.36-40), Rodomonte giunge persino a rinnegare l'esistenza di un dio al di sopra di sé, in quanto nessuno potrebbe vantare un potere superiore al suo.

Il linguaggio usato nel monologo è volutamente esasperato, carico di immagini di orrore e di assurdità grandiose: Rodomonte descrive con compiacimento le devastazioni che intende rilasciare nel mondo, evocando scene di corpi smembrati e di viscere lacerate²⁴ che farà. Nella prima parte del discorso, egli dirige le sue invettive verso Mandricardo, ma nella seconda parte emerge chiaramente che il vero motivo dietro la sua ira è Doralice. L'io eroico di Rodomonte appare smisurato e incontenibile: tutta la sua identità è fondata sulla sua potenza fisica, e il tradimento della donna viene da lui percepito come un attacco diretto a ciò che egli è e rappresenta.

Come già menzionato, Rodomonte è un personaggio dalle caratteristiche paradossali. Un esempio di ciò si ritrova nel suo aspetto misogino, dovuto al segno lasciatogli dal tradimento di Doralice, in cui ripudia persino l'idea di essere nato da una donna; tuttavia, si innamora perdutamente della bellezza di Isabella nel momento stesso in cui la vede, promettendole ogni ricchezza e terra in cambio del suo amore. Questo aspetto viene già presentato da Ariosto nel Canto XXVIII, in cui Rodomonte, arrivato nella taverna, ascolta il racconto dell'oste, che rafforza la visione della donna ingannevole, infedele che porta alla rovina del marito. Nel suo passaggio, però, Ariosto commenta il passaggio ironicamente: la storia non è da essere presa come una verità assoluta, ma mostra un esempio di stereotipo diffuso nel Rinascimento. Per questa ragione, Ariosto aggiunge un anziano, il quale rimprovera l'oste per le sue parole ma Rodomonte è svelto nel minacciarlo. Il discorso nel *Furioso*

²⁴ “*Gheluckten hem dat ick [...] die my steeckt inden krop.*” Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto III, scena I.

viene relativizzato alla scena, in quanto è l'oste a parlare e non il re saraceno, il quale mostra semplicemente approvazione. In Coster, è Rodomonte a proferire le parole d'odio verso le donne. Il contesto in cui viene espresso questo discorso viene inserito in un contesto farsesco, in quanto Rodomonte si è ubriacato insieme ai suoi servi e, mosso dall'alcool, mostra una parte della sua vulnerabilità, espressa già nel suo monologo titanico, sfociando nel grottesco chiamando le donne abomini e distruttrici di uomini. Il suo odio per le donne arriva fino al punto di rinnegare persino di essere mai nato da una donna e che si sia generato da solo, un'osservazione assurda e delirante che viene ricalcata dall'ironia del dottore, il quale, in latino maccheronico, ridicolizza l'arroganza maschile di Rodomonte.

RODOMONTE

Wech, wech met dat gedrocht. Gheslacht gans sonder reden,

En dat als heylich wort van mannen aanghebeden.

V Meen ick Vrouwen, u, die met het loncken van

V kollende ghesicht vernielt zo menich man.

'k Versaack het dat ick van een Vrouwe ben gheboren.

Terwijl my de natuur tot grooters heeft verkoren

En teelden zy my niet wt't Vrouwelijck gheslacht:

Maar self heb ick mn selfs ter Werelt voort-ghebracht.

Via, via con quell'abominio. Un essere creato senza alcuna ragione,

eppure adorato dagli uomini come se fosse sacro.

Parlo di voi donne, voi, che con l'occhiolino

Del vostro sguardo ardente rovinare tanti uomini.

Rinnego il fatto stesso di essere nato da una donna!

Mentre la natura mi ha destinato a cose ben più grandi

non mi ha generato dal sesso femminile:

Ma io stesso mi sono portato al mondo da solo.

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena II)

La scena assume un carattere più ridicolo e farsesco grazie dall'intervento del dottore, il quale, ricorrendo a un latino incorretto, schernisce l'affermazione del signore. Egli insinua, con arguta ironia, che se la generazione è prerogativa delle donne e il suo signore sostiene di essersi generato da sé, allora anche lui dovrebbe considerarsi tale. La funzione narrativa di questo intermezzo serve a ridurre la tensione drammatica della tragedia creata finora; l'argomento verrà analizzato maggiormente nella parte successivo.

Sic argumentatur Doctissimus Dominus Doctor,

Quod quunque generavit se ipsum femina est,

At Dominus Rodomontadus generavit se ipsum ergo.

Così argomenta il Dottissimo
Signor Dottore:

Chiunque si sia generato da sé è
una donna,

Il Signor Rodomonte si è
generato da sé, dunque.

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena II)

Altri elementi che mettono in risalto la natura paradossale di Rodomonte riguardano il suo rapporto con l'etica cavalleresca e con la religione.

Per quanto brutale, violento e dominato da impulsi irrazionali, il re saraceno manifesta un'ambivalenza interessante. Egli si mostra fedele ai giuramenti e ai valori cavallereschi, come nel momento in cui rende omaggio alla caduta di Orlando²⁵, segno di rispetto verso un degno avversario, oltre a giurare sulle leggi di Maometto che né lui né i suoi uomini avrebbero arrecato violenza a Isabella in cambio della pozione promessa dalla ragazza. Sarà proprio tale giuramento a determinarne in seguito il destino, costringendolo a non vendicarsi nemmeno dopo averla uccisa.

RODOMONTE

Wel aan, ick sweer het by de Machometsche wetten,

Dat ick noch niemant van de mynen u zal letten

Aan lijf of eerbaarheid, zo ghy my deze kuns

Kont leeren.

Ebbene, giuro **sulle leggi di
Maometto**,

che nessuno dei miei ti impedirà
né nel corpo né nell'onore, se tu
saprai insegnarmi

quest'arte

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto IV, scena III)

Eppure, questa fedeltà si incrina quando Rodomonte riflette sulla propria promessa: secondo lui, Isabella rappresenta un dono inviatogli da Dio stesso e pertanto sarebbe più empio rifiutare tale volontà che infrangere una promessa; deciderà infatti di rompere tale promessa una volta entrato in possesso della pozione.

La sua concezione religiosa si rivela dunque contraddittoria e, alle volte opportunistica. Da un lato,

²⁵ “*Wat hoor ick? [...] Wanneer is dit geschiet?*” Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto III, scena III.

egli riconosce l'esistenza di Dio, a cui fa appello per legittimare i propri desideri, dall'altro, mostra un comportamento di indifferenza verso le prescrizioni religiose, come il consumo di alcol (vietato dalla legge islamica) sia in compagnia di Ian Hen e del dottore, sia durante la preparazione della pozione, vanificando persino la promessa in nome di Maometto. In questo senso, l'affermazione di Wiggins (1983, p.39-40) sul fatto che Rodomonte non riconosca alcun dio al di fuori di sé, si rivela coerente con una personalità che desidera piegare ogni valore morale e spirituale con la forza fisica. Il momento culminante di questa tensione si manifesta dopo l'inganno di Isabella. Diversamente dal tradimento di Doralice, che lo aveva portato a un'esplosione di ira e al suo orgoglio ferito, Rodomonte non reagisce con rabbia nei confronti della principessa galiziana. Al contrario, egli appare sopraffatto dalla disperazione e sceglie di onorare la memoria della giovane (come visto ne Isabella, martire della virtù). Come osserva Calvino (1970, pp.221-222) l'inganno di Isabella ha "sconvolto talmente la sua scala dei valori" da trasformare radicalmente la personalità di Rodomonte: da guerriero spietato e indifferente alla religione e agli altri, egli finisce per dedicare la propria vita alla celebrazione della donna che lo ha ingannato.

Se con Isabella il Re del Popolo Celeste appare delicato e celebrativo, esaltando la sua virtù, l'entità si manifesta in modo assai diverso nei confronti di Rodomonte. Per il re saraceno non vi è possibilità di catarsi, ovvero il processo di purificazione tipica delle tragedie; al contrario, la sua condanna è irrevocabile e viene sancita proprio dall'intervento soprannaturale. Il Re del Popolo Celeste maledice Rodomonte, scacciandolo da quelle terre, giudicandolo immorale e indegno di trovarsi al cospetto di Isabella e di Dio.

L'apparizione spirituale del portavoce divino svolge un ruolo di *ex machina*, ma con ruolo inverso rispetto alla funzione salvatrice che tradizionalmente riveste: la divinità non concede perdono, bensì infligge una punizione che priva Rodomonte non della vita, ma dell'onore e della dignità. Ogni suo vizio terreno, come l'ebbrezza, la violenza e la troppa sensualità, viene pubblicamente condannato, costringendo il cavaliere a vivere nella vergogna e nella solitudine, privo di qualsiasi possibilità di riscatto. Rodomonte non si ribella a questa sentenza, anzi, accetta la punizione con un atteggiamento di rassegnazione e volontà di espiatione.

RE DEL POPOLO CELESTE

De dinghen Rodomont die ghy nu siet gheschien

Zijn godd'lijck. Wijckt ter zy, wijckt, seg ick, met al d'uwen,

Rodomonte, le cose che ora vedi accadere

sono divine. Allontanati, allontanati, ti dico, con tutti i tuoi,

Die door haar godloosheyt de ware Godheyt schuwen.

Ick koom van boven af beneden op der aardt,

Om Isabella op te nemen, die te waardt

Is om te rotten in een graf dat ghy doen houwen

Wt Marber steenen wilt, by Gode zal ick bouwen

Haar onvergancklijckheydt, daar zy zal rusten met

De salighe zielen kuys, en Maachden onbesmet

Onkuysche dronckaart wech, ghy moet van hier vertrecken,

En deysend' rugge-waarts u schand'lijk aansicht decken,

Beschaamt voor dese glans. Gata heen verlaat de plaats

Daar ghy zo reuck'loos hebt bedreven zo veel quaats.

Gaat ongheloovich mensch, gaat heen en stopt u ooren,

Want ghy niet waardich zijt der Engh'len sang te hooren,

Veel minder noch de plaats t'aanschouwen daar sy leyt.

Gaat heen dijn is de vloeck, de seg'ning haar bereyt:

En voort-aan sullen u oock alle maachden haten.

Coi che con la vostra empietà
rifiutate il vero Dio

Io vengo dall'alto giù fino alla
terra,

per accogliere Isabella, che è
troppo degna

per marcire in una tomba che voi
volete scolpire

con pietre di marmo, davanti a
Dio io le costruirò

l'incorruttibilità, là dove riposerà

con le anime beate, caste, e le
vergine intatte

Ubriacone impudico, vattene,

e copri con vergogna il tuo volto
infame

vergognati davanti a questo
splendore. Va' via, lascia il luogo

dove con tanta incoscienza hai
causato tanti danni

Va' uomo senza fede, vai via e
turati le orecchie

poiché non sei degno di ascoltare
il canto degli Angeli

e ancor meno di contemplare il
luogo dove ella giace

**Vattene, tua è la maledizione, la
benedizione è sua:**

**e d'ora in avanti tutte le vergini
ti disprezzeranno**

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto V, scena V)

Il comico nella serietà

La prima scena della tragedia è la prefazione di Cupido, che prende dunque la parola in prima persona. La scelta di includere una prefazione teatrale nell'apertura di un'opera non era un elemento tipico delle tragedie dell'epoca; tuttavia, l'inserzione di questo passaggio specifico può indicare la volontà di Coster di voler fornire al pubblico una chiave di lettura didattica per la materia ariostesca da lui adattata, guidandone così la comprensione. L'io narrante Amore, unica allegoria presente, attira l'attenzione del pubblico in quella che a prima vista potrebbe sembrare una rivisitazione dell'invocazione alle Muse, tipica del genere epico cavalleresco. In realtà, una classica invocazione alle Muse non compare nell'*Orlando Furioso*: Ariosto si rivolge invece alla donna amata, Alessandra Benucci, sua ispirazione per il poema e per la pazzia amorosa. Il proemio ariostesco ha dunque anch'esso una natura ironica e colloquiale. Questa idea viene confermata dal linguaggio e dalla materia trattata da Cupido. Nonostante la presenza di un personaggio classico come Cupido, il tono della scena è leggero, con un linguaggio volgare e grottesco, estremamente lontano dalla solennità tipica dell'invocazione alle Muse. Cupido si presenta inizialmente come un giullare di una fiera dai mille nomi, per poi rivelare che il suo nome pasquale (il nome divino) è Amore, mentre per i latinisti è Cupido.

CUPIDO

*Hoort, Heeren hoort, hier koom ick aan,
En moet u een nuwetje verslaan,
[...]*

Want vraachter yemant hoe ick hiet,

d'Een noemt my kruytje roert my niet;

d'Aar uyt mijn schuyt ghy schent mijn vrachtjen

Ick heeten al laat legghen 't hachjen

Eer moertje noch was wt de kraam:

Udite, signori, udite, eccomi qua
e devo raccontarvi una novità,
[...]

Se qualcuno mi chiedesse come
io mi chiami,

uno direbbe “erba che non si
smuove²⁶”;

un altro “via dalla mia barca hai
rovinato il mio carico²⁷”

Mi si chiama anche “ritardatario
nel salvarsi la pelle”

prima ancora che la mamma
abbia finito di partorire

²⁶ Riferimento alla mimosa pudica, colloquialmente chiamata la sensitiva in italiano e *kruidje-roer-mij-niet* in olandese.

²⁷ Riferimento all'opera di G.A. Bedero, *Klucht van de Koe* secondo l'editio princeps del 1612, p.89 “*Wech, wech, gy mallert, wech, uyt mijn schuyt, gy bederft myn vracht*”, “via, via, sciocco, via, fuori dalla mia barca, mi rovini il carico”.

Maar Min dat is mijn Paasdaachs naam;

En by de gheen die meerder wisten

Cypido, dat zijn latinisten.

Ma Amore è il mio nome
pasquale

e presso chi ne sa di più

Cupido, per i latinisti

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto I, scena I)

Egli prosegue evocando come un pittore di Amsterdam abbia voluto dipingerlo, cercando di tenerlo fermo. L'aneddoto serve a illustrare allegoricamente come, alla fine, nessuno sia in grado di controllare l'amore, sia in modo letterale sia metaforico. Cupido viene infatti rappresentato come una creatura maliziosa e scurrile, sempre in movimento: egli fa uso di un linguaggio sguaiato, pieno di doppi sensi e giochi di parole, ma fa anche riferimento al parlato popolare utilizzando forme proverbiali, come “*k Heb katte-quaats ghenoech, en lang Gheweten wat Paap Marten zang*”²⁸, “ho abbastanza grattacapi e so da tempo cosa canta San Martino” (essere al corrente di quello che succede)²⁹. Un altro elemento classico all'interno di questa scena sta nel possibile riferimento ad Eva durante lo scontro verbale con il pittore, il quale, adirato dal comportamento indisponente e molesto di Cupido, impreca e bestemmia fino a far riferimento alla “puttana della mela”, “*appel-teef*”³⁰. Anche qui, così come nel caso di Cupido, un elemento nobile viene degradato e desacralizzato, adattandoli alla modernità dell'epoca.

Come si comprende dalla riflessione iniziale di Coster, l'aspetto umoristico svolge una duplice funzione: da un lato, la comicità carnevalesca prepara e coinvolge il pubblico per ciò che seguirà, passando dalle grandi risa scatenate da Cupido al pianto tragico di Isabella, dall'altro lato, introduce una critica morale attraverso una satira sull'amore.

Cupido lancia una critica sia verso le donne dai facili costumi, che fanno “assaggiare” la propria merce per poi essere gettate via³¹, sia verso gli uomini frustrati che sarebbero disposti ad umiliarsi per l'amore carnale. La satira si estende anche verso l'inadeguatezza degli amori tra individui di età diversa, i quali finiranno nella solitudine. Coster riprende così una tematica del *Furioso*: Ariosto espone molteplici riflessioni sugli amori inadeguati: nel Canto X³², ad esempio, viene raccontato l'episodio di Olimpia, figlia del duca d'Olanda, innamorata di Bireno, un uomo più maturo. Durante

²⁸ Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto I, scena I.

²⁹ F.A. Stoett (1923-1925). *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*. 4^{de} druk.

³⁰ Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto I, scena I. Un'altra possibile interpretazione, sebbene più forzata, è che il riferimento possa comprendere anche Elena di Troia. Questa è tuttavia un'ipotesi non confermata.

³¹ “*Maar maller zijn [...] met de voet.*” Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto I, scena I.

³² Canto X, vv.10-34, L. Ariosto, *Orlando Furioso*, secondo l'editio princeps del 1532.

un viaggio in nave, Bireno si innamora però della serva quattordicenne di Olimpia e decide quindi, con uno stratagemma, di abbandonare Olimpia su un'isola, fuggendo nella notte. Con questo episodio, Ariosto denuncia chi si approfitta della vulnerabilità della donna, soprattutto di quelle più giovani, per fini egoistici.

Oh sommo Dio, come i giudici umani
spesso offuscati son da un nembo oscuro!
i modi di Bireno empi e profani,
pietosi e santi riputati furo.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto X, vv.15)

Il monologo conclude con la “formula dello specchio”, menzionata da Smits-Veldt (1991): il nome è dovuto dalla rottura della *fourth wall* (il confine immaginario che separa gli attori in scena dagli spettatori), in quanto Cupido incita il pubblico a immedesimarsi nei personaggi a seguire e imparare dalle loro azioni, gli spettatori devono guardarsi come allo specchio³³.

Un'altra novità introdotta da Coster è la presenza di Ian Hen, servo di Rodomonte, e di sua moglie Labbekack, una coppia di chiara matrice farsesca, probabilmente riconducibile alla Commedia dell'Arte e alle sue maschere, fenomeno teatrale in forte diffusione in Europa nel periodo. Come osserva Roberto Tessari nel suo *La Commedia dell'Arte* (2013), questo genere culturale nato in Italia nel XVI secolo si diffuse rapidamente in tutta Europa, in particolare in Francia. Gli attori, esperti nell'arte dell'improvvisazione, interpretavano maschere stereotipate, con caratteristiche fisse e immediatamente riconoscibili. Tra le maschere più antiche si ritrovano lo Zanni, già presente nel teatro romano (Tessari, 2013, pp.10-32), che si divideva in due categorie: il servo contadino astuto e rissoso, assimilabile in parte a Labbekack, e il servo ignorante e pauroso, riconducibile a Ian Hen. poteva essere o il servo contadino astuto e rissoso, riconducibile in parte con Labbekack, o il servo ignorante e pauroso, in parte simile al contadino, la cui codardia e superstizione, evidenziata dai gridi per aver visto e udito spiriti malvagi (in realtà le urla di Rodomonte), aumenta la teatralità della scena e ne accentua la comicità. Ian Hen deride la reazione del contadino, facendo una battuta scatologica e proponendogli l'aiuto di un medico fallito per guarire le sue paure.

Il personaggio di Ian Hen può essere considerato un anti-Rodomonte: egli mostra infatti una tracotanza simile al re saraceno, ma la sua grossolanità lo trasforma in una figura ridicola e volgare.

³³ Un'altra interpretazione potrebbe risiedere nella tradizione dell'arte visiva di raffigurare delle figure intente a specchiarsi per riferirsi al tema della vanitas.

Egli si vanta delle sue armi (un coltello, un bastone, una spada, un randello, una picca³⁴) e del suo nobile destriero (un asino³⁵), ma in realtà altro non è che un codardo dalla bocca grande e un uomo svogliato, sempre pronto a trovare scuse per evitare il lavoro o l'azione sul campo.

Ian Hen si atteggiava a cavaliere impavido e potente, con armi prestigiose e un destriero valoroso, ma sua moglie Labbekack smaschera rapidamente le sue bugie, deridendolo e accusandolo di furto. Ciò che Ian Hen definisce “pagato in battaglia” altro non è che merce rubata, nello specifico due botti di vino: il suo piano consiste nel vendere uno dei barili e tenere l'altro per sé. Questo comportamento riflette una concezione distorta della gloria dove per Ian Hen ciò che conta realmente è possedere, indipendentemente dai mezzi attraverso cui ciò viene ottenuto, incarnando così l'eroe millantatore e farsesco, in netto contrasto con l'eroismo tragico e idealizzato di Rodomonte.

IAN HEN

*Mal benje jou Meer: daar is maar een schandt,
en dat is niet te hebben:*

Daarom isser geen oneerlijcker ding als schatten te ontbeeren,

En die die met hopen het dat is een man mit eeren.

Sei matta: c'è solo una vergogna,
ed è non possedere niente:

Perciò non c'è nulla di più
ingiusto che mancare di ricchezze

E colui che ne ha a mucchi quello
sì che è un uomo d'onore

LABBEKACK

Maar 't is niet alliens Ian Hen hoe-mer ankomt,

rechtvaardich of mit ghewelt.

Ma non è tutto un Ian Hen come
ci si arriva,

giustamente o con la forza

IAN HEN

Ie weter niet of, me moet de Werelt sterven,

en soecken maar gelt.

Iy verstaatje de lause niet, hebben is hebben,

daar wort niet oppe let

Hoe't een man krijcht, maar of hy't oock het.

Non sai se, per me il mondo deve
morire,

e cerchi solo denaro.

Non capisci il motivo, avere è
avere

non si presta attenzione

a come uno lo ottiene, ma è che
lo abbia

Dat is't worteltje vande ro kool; wat binje ooc een suyvel-moer.

Questa è la radice del cavolo;
come sei tu una vecchia da latte³⁶

³⁴ “[...] me mes, me poock, me stock, me swaart, Me knod, me pieck, me roer; [...]” Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto III, scena II.

³⁵ “‘t Is een esel jou bloedt [...]” Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto III, scena II.

³⁶ *Suyvell-moer* potrebbe indicare una donna semplice e sciocca.

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena II)

La creazione del personaggio di Ian Hen mostra come Coster abbia elaborato la caratterizzazione del personaggio partendo da un modello preesistente (gli scudieri menzionati da Ariosto) e gli abbia aggiunto elementi della cultura olandese. Secondo il *Wordenboek van Populair Taalgebruik* da Marc de Coster³⁷, nel XVII secolo la figura di Ian (o Jan) Hen era utilizzata nella lingua olandese come termine dispregiativo per riferirsi a un uomo effeminato e succube alla volontà della moglie. Anche Ariosto, nel Canto XXIX, menziona uno degli scudieri che aveva preso due barili di vino da alcuni viandanti, rafforzando così il legame fra Coster e la materia ariostesca.

duo barili votâr pieni di greco,
ch'aveano tolto uno o duo giorni inanti
i suoi scudieri a certi vïandanti.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XXIX, v.21)

In un'altra scena, Ian Hen viene mandato da Rodomonte ad accompagnare Isabella insieme al dottore, situazione che provoca le sue lamentele.

Il monologo è ricco di iperboli, idiomi popolari e volgarità come “*'t Is best datje kaas koopt daar is gien bien in*” e “*Die besuchte Labbekack die maact me voocht as de pot te vyer moet*”³⁸, letteralmente “è meglio comprare il formaggio, lì non ci sono ossa”, a indicare che cercare è inutile e conviene seguire la strada più facile, e “quella scansafatiche di Labbekack che mi fa scaldare come una pentola che bolle sul fuoco”. Queste espressioni vengono usate da Ian Hen per lamentarsi dei suoi presunti tormentatori: il dottore, il suo signore Rodomonte e, soprattutto, sua moglie Labbekack, considerata la peggiore dei tre.

L'etimologia del nome della moglie, Labbekack, risiederebbe nel significato di “pettegola” o “maldicente”, ovvero una persona che parla continuamente³⁹. Tuttavia, il personaggio introdotto da Coster presenta un carattere maggiormente autoritario e talvolta aggressivo, soprattutto nei confronti del marito e delle sue scuse per sviare il lavoro fisico, come quando trova Ian Hen addormentato nel bosco, lo rimprovera per la sua pigrizia e indolenza, sostenendo che i suoi sintomi

³⁷ Coster, de, Marc (2024). Jan Hen, *Wordenboek van Populair Taalgebruik*, Ensie.

<https://www.ensie.nl/woordenboek-van-populair-taalgebruik/jan-hen>

³⁸ Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, Atto IV, scena IV.

³⁹ Labbekak, *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (1911).

<https://gtb.ivdnt.org/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M036148&lemmodern=labbekak&domein=0&conc=true>

non siano reali, ma solo espedienti per sfuggire al lavoro. Labbekack può essere interpretata anche come la voce della ragione: quando tutti gli uomini intorno a lei si lasciano dominare dai propri desideri egoistici, ad esempio Ian Hen, il dottore e Rodomonte che si ubriacano, o Ian Hen che finge malattie, ella resta ferma nel suo pensiero e con i piedi per terra, nonostante la sua grossolanità popolare.

In questa specifica scena, entrambi i personaggi fanno affidamento sulla comicità fisiologica e scatologica, insultandosi a vicenda, mentre Labbekack approfitta per denigrare i medici, accusandoli di ignoranza. Coster utilizza questo episodio per criticare l'abuso delle medicine da parte dei dottori, i quali, incapaci di curare realmente i pazienti, offrono soluzioni a ogni problema solo per trarne profitto.

IAN HEN

Niemant hinckter sie 'k wel van ien aar mans sier,

Nessuno zoppica tanto quanto un altro uomo che vuol far scena

Ie wiltme niet ghelooven, maar ick bin allijckewel sieck.

Non mi credi, ma sono davvero malato

LABBEKACK

Me dunckt dat ick half en tijdt mit jou

Mi pare che ormai passo metà della mia vita

leg en quacksalfen en klieck.

a spalmarti unguenti e cataplasmi

Schijt Doctoren, 'k seg datte-we wel jen hope

Dottori di merda, io dico che bruceremo un sacco di

ghelts in de Aptekery versmoren.

soldi nella farmacia

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto V, scena I)

Fra i personaggi comici emerge così il dottore fallito menzionato da Ian Hen al contadino, una caricatura del dotto universitario, pieno di sé, ma, come Ian Hen, motivato soprattutto dal desiderio di vino e baldoria. L'ipocrisia accademica viene messa in luce attraverso il latino maccheronico del dottore: le frasi latine, volutamente sgrammaticate o artificiose, servono a presentarlo come un servitore nobile, adulatore e “dotto”, ma in realtà non è altro che un ciarlatano.

A rafforzare questa satira, nella stessa scena il dottore, il quale, sentendo Ian Hen lamentarsi di numerosi malanni, decide di visitarlo, ostentando le sue finte conoscenze con il suo latino maccheronico. Egli chiede a Ian Hen prima la mano e poi la sua urina, per “analizzarle” e prescrivere il rimedio più adatto.

DOTTORE

En Medicina potest instantia gata Morari.

In medicina si può ritardare il male con intervento tempestivo

LABBEKACK

Preutel, preutel, preutel, wat schort de kaarl, is hy droncken?

Fandonie! Fandonie! Fandonie!
Che ha quell'idiota, è ubriaco?

IAN HEN

Hy praat Latijn, daar moeten de Doctoren wat me proncken,

Parla in latino, i dottori devono sempre sfoggiarlo

ey roept en reys, ic sell'me pols laten voelen, en

ehi, chiamalo qui, gli faccio sentire il polso, e

sien wat hyer of seyt

vediamo cosa dice

LABBEKACK

Hey Doctor komt hier ien reys vaar, en geeftme iens bescheyt

Ehi, dottore, vieni qui una buona volta, e dammi una spiegazione

Wat dat deuse man toch let, hy lijct gesont en

Che cos'ha quest'uomo, sembra in salute

hy veynst hem sieck.

ma finge di essere malato

IAN HEN

Ick ben niet sieck, en ooc niet gesongt, maar ic bin zo wat wieck.

Non sono né malato, e neanche in salute, ma mi sento un po' debole

DOTTORE

Intelligo, intelligo, valutudinaris prebe mani, geeftme je hant.

Capisco, capisco, sei indisposto, dammi la mano, dammi la mano

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto V, scena II)

Il dottore riveste anche in altri momenti il suo ruolo di intermedio burlesco, analogamente a Ian Hen e Labbekack, come presentato precedentemente quando schernisce il monologo misogino di Rodomonte. Altri esempi si ritrovano durante la bevuta di vino con Rodomonte e Ian Hen. In quell'occasione, il dottore "*dominus Doctor est animal rationale*" riferendosi, in chiave ironica, alla *Poetica* di Aristotele in cui il filosofo afferma che "l'uomo è un animale razionale"⁴⁰; il dottore prosegue con la battuta "il vino non è stato versato per i porci", intendendo che le cose raffinate non sono destinate agli ignoranti.

⁴⁰ Affermazione ripresa anche da Dante nella *Divina Commedia* nel Canto XXVI dell'Inferno nel passo di Ulisse (vv.118-120) "Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste per vivere come bruti, / ma per seguire virtute e canoscenza".

DOTTORE

Dominus Doctor est animal rationale; den weyn is

voor den swynen niet ewassen.

Lang man her dou meeren ryer. Mit ein statelichen reverention

Willich meynen gestrengen Heren einen imperialischen

on heusseleychen courtosyen doen.

Illustrissimus, potentissimus, vigilantissimusq; Dominus,

Dominus Rodomontadus, omnium Dominorum primarius,

Accipiat hanc Calicem à servo suo humilissimo,

A Domino scilicet Doctore, qui est medicus vestre

sanitatis ordinarius.

Il signor Dottore è un animale
razionale; ma il vino

non è stato versato per i porci

Uomo alto, conducimi al
cavaliere. Con una maestosa
riverenza

desidero rendere al mio forte
Signore

Un cortese e imperiale omaggio

Illustrissimo, potentissimo, e
vigilissimo Signore,

Signor Rodomonte, primo fra
tutti i Signori,

accetta questo calice dal tuo
umilissimo servo

il signor dottore, medico
ordinario

medico ordinario della Vostra
salute

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena II)

Quando Rodomonte accetta il patto di Isabella, egli le affianca Ian Hen e il dottore, affinché la possano tenere d'occhio e imparare la ricetta misteriosa. In questa scena, il dottore si lascia scappare una battuta erotica in latino, menzionando come la rughetta abbia un presunto effetto afrodisiaco.

Excitat ad venerem Terdos eruca matitos.

La rughetta accende il desiderio
di Venere nei testicoli tardi

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto IV, scena III)

Ci sono diverse motivazioni dietro la funzione di questi intermedi comici. La prima consiste nel fornire sollievo al pubblico, offrendo momenti di respiro che permettono allo spettatore di scaricare la tensione emotiva, preparandolo al contempo al successivo crescendo drammatico. La seconda ragione risiede nella capacità di demitizzare gli argomenti grandiosi della tragedia: l'ironia e la farsa riducono concetti considerati solenni, come la guerra e l'eroismo, accostandoli a elementi umili

quali il corpo, la paura e le feci, richiamando anche l'ideologia del *memento mori*, come suggerito da Labbekack, che ammonisce a pensare a tutto poiché la morte è sempre dietro l'angolo⁴¹. La terza funzione consiste nel dare ai due servi ciarlatani e rozzi una voce per rappresentare la massa e i suoi problemi, realizzando così una satira sociale su molteplici aspetti che affliggono le persone comuni. Coster riesce così a creare un effetto di dissonanza sulla scena, che rafforza il pathos tragico della storia principale.

Sono infatti numerose le satire e critiche riportate dai servi. Oltre alla satira sugli amori inadeguati di Cupido, sull'eroismo finto e opportunistico di Ian Hen, sulla falsa erudizione e sull'ipocrisia degli intellettuali, e sull'abuso dei medici e delle medicine di Labbekack, la tragedia presenta anche una critica alla fugacità del tempo, nonché alla corruzione della borghesia e alla sua avarizia.

Dopo la fuga del contadino, i due coniugi, rimasti soli, cominciano un discorso colmo di grossolanità, che mostra tuttavia una riflessione pseudofilosofica sullo scorrere inevitabile del tempo, schernendo il tema della fugacità del tempo e della vanitas. L'ironia dei servi non sembra coincidere del tutto con l'ironia di Ariosto su questo argomento; una possibile riflessione sulla fugacità del tempo potrebbe essere osservata nell'episodio di Astolfo sulla luna⁴², dove il tempo viene rappresentato come fugace e vanesio in questo luogo simbolico dove si raccolgono tutte le cose perdute e vane degli uomini.

IAN HEN

Dat's en fatsoentje, dat's en modde van gompén.

Hey jy vuylén-druyt, morsebel, jy verliestje klompen.

Hou sich, hey sich, hoorje niet? wil ickje segghen, wel hey,

Wel hoe heb jy't met de tijdt? tot onsen't ist nuwe

Iaar, en hier duncktme ist al Mey.

Questa è decenza, un mucchio di spazzatura,

Ehi tu, lurido straccione,
sciattone, ti stai perdendo gli zoccoli.

Calmati, ehi, mi senti? Vogli dirti una cosa, ehi

Come te la passi con il tempo?
Da noi è l'inizio

Dell'anno nuovo, e qui è già maggio

LABBEKACK

Ick loof niet of de luy moeten hier na de ouwe stijl leven,

Non credo che la gente qui debba vivere alla vecchia maniera

⁴¹ "Maar je mocht ierst jou Testament wel maken, Ofje quamt te sneuvelen, [...]" Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619, p.30.

⁴² Ariosto, *L. Orlando Furioso* Canti XXXIV-XXXV, vv.70-87.

Hoe ras sou-we we dan out worden datwe hier een wijl bleven,

Hoe souwen de daghen kerven! 'k loof niet of de jaren

waren in ouwe tyen zo kort,

Dat de luy doe sulcke bestevaars worden, en dat een mensch

nou zo out niet en wort.

Heer wat beurter oock al, hoe kan de tijd veranderen.

Quanto in fretta invecchieremmo
se restassimo qui solo un po'

Come sarebbero lunghe le
giornate! Non credo che gli anni
fossero così brevi nei tempi
antichi

che la gente diventasse così
vecchia, e che l'uomo
non invecchi più così

Signore, cosa non succede al
mondo, come può cambiare il
tempo

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena II)

Dopo aver rubato le botti, Ian Hen si lancia in una critica verso gli approfittatori opportunisti che si atteggiavano a nobili. In questa scena, come già trovato nella prefazione di Cupido, compaiono riferimenti a luoghi riconoscibili per il pubblico olandese. Così come per Ariosto, Coster utilizza la sua opera come veicolo per criticare la società: in questa scena in particolare, prende di mira la Borsa di Amsterdam e Dunkerque. Nel passaggio seguente, Ian Hen deride i membri della società, paragonando l'Inferno alla Borsa di Amsterdam.

IAN HEN

[...]

En sel ick daarom inden hel varen, ick sel't

allien niet wesen, dat wil ick wel sweeren.

'k Sel sulcken sleep af ter men hebben van Koopluy,

van gauwedieven, van Ionckers en van Heeren,

Dat ick niet en sie waarse inden hel heen

sellen met al de monseurs

Ie soutje verwond'ren: 'k wed icker zo veul kennis

vijnd al quam ick 't Amsterdam op de Beurs.

E perciò andrò all'Inferno, non

sarò però solo, lo giuro

Avrò una tale scorta tra mercanti,

ladri, giovani nobili, e signori,

che non mi sorprenderei

di trovare tutti quei monsieur

Ti stupiresti: scommetto che ci
troverei così tanti conoscenti

come si fossi alla **borsa di
Amsterdam**

*Van Lommerden, Makelaars, Vrybuyters,
Woekenaars, Koopluy van Barbarysche waren,*

*En van die fyne ghesellen die **van Duynkercke** ten haring varen,*

Ie weet niet hoe't ter sel krioelen van al dat ghespuys.

Daar komt't Heerschip, hoort wat maackt hy al ghedruys.

Da usurai, mediatori, compratori,
speculatori, mercanti di merci
barbare,

e di quei furbi compagni che
vanno a pescare aringhe da
Dunkerque

Non immagini nemmeno quanto
brulicherà di tutta quella feccia

Ecco che arriva Sua Maestà,
ascolta che baccano che fa

(Coster, *Isabella*, 1619, Atto III, scena II)

Il linguaggio è basso e volgare, rafforzando così i concetti espressi da Ian Hen. All'epoca, la Borsa di Amsterdam rappresentava il centro del capitalismo olandese ed era anche finanziatrice della Compagnia delle Indie Orientali. Paragonando questo luogo all'inferno, Coster rivolge una critica alla borghesia e alla nobiltà corrotta, accomunate da un forte senso di avarizia.

Un ulteriore riferimento alla cultura nederlandese è presente nella menzione di Dunkerque, cittadina francese, nota per il suo carnevale sfrenato, durante il quale venivano lanciate le aringhe dal municipio della città. Da questa usanza deriva un modo di dire fiammingo, "*van Duinkerken ten haring varen*", che significa "finire male". L'origine di questo proverbio risiederebbe nel fatto che i pescatori fiamminghi che partecipavano alla pesca all'aringa venivano maltrattati dai pescatori olandesi⁴³.

Alla scena si aggiunge poi Rodomonte: la sua comparsa non innalza il registro della vicenda, ma produce l'effetto opposto, trasformando la scena in una pura parodia. Mentre Rodomonte si muove e comunica usando un tono tragico, la sua grandiosità viene ridotta a una farsa di vino e asini, mentre il cavaliere cede con serietà i bottini, il vino, e l'asino a Ian Hen, il quale si pavoneggia dei suoi "atti cavallereschi" e dei doni ricevuti dal suo signore.

⁴³ Sprenger van Eyk, J.P. (1835). *Handleiding tot de kennis van onze vaderlandsche spreekwoorden en spreekwoordelijke zegwijzen, bijzonder aan de scheepvaart en het scheepsleven, het dierenrijk e het landleven ontleend.*

Mandricardo e Doralice, motori del dramma

Sebbene la loro presenza scenica non sia considerevole, Doralice e Mandricardo svolgono una funzione interessante e significativa nella storia: essi rappresentano infatti l'elemento che mette in moto la storia tragica. Doralice provoca l'ira di Rodomonte, mentre Mandricardo contribuisce alla vulnerabile Isabella, privandola del compagno.

La principessa saracena viene introdotta con un soliloquio in cui loda la autenticità e l'integrità del bosco⁴⁴, luogo in cui gli uomini possono finalmente abbandonarsi all'umiltà e alla serenità, in contrapposizione alla corte. Quest'ultima, al contrario, è presentata come uno spazio artificioso, dominato dalla sfarzosità e dall'eccesso, elementi che portano quindi alla corruzione dell'animo umano e alla caduta nei vizi. Si tratta, secondo Doralice, di un potere in grado di corrompere anche il più puro degli uomini.

Mandricardo, il re saraceno dei Tartari è innanzitutto l'antagonista principale di Rodomonte sul piano amoroso, in quanto Doralice ha scelto lui al posto di Rodomonte. Al tempo stesso, egli diventa la causa indiretta della disperazione di Isabella. Animato da un forte impulso bellico, egli insegue Orlando per poterlo sfidare e conquistare la spada Durindana (Calvino, 1970, p.174-186). Tuttavia, il sovrano dei Tartari è caratterizzato da un forte senso di individualità, che lo porta a porre al primo posto il desiderio personale di gloria e vittoria. Quest'aspetto emerge chiaramente nella tragedia quando, imbattendosi nelle armi di Orlando erette da Zerbino e Isabella, non esita ad appropriarsene. Rifiuta però di accettare il confronto e le accuse di Zerbino, che lo definisce un ladro, poiché ne va della sua immagine personale.

⁴⁴ Il bosco assume nella letteratura un ruolo simbolico e poliedrico: rappresenta spesso un luogo liminale, in cui si manifesta lo smarrimento umano (si pensi alla selva oscura di Dante o il bosco incantato di Orlando). Essendo uno spazio esterno al mondo ordinario (e.g. la corte o la città), il bosco diviene, nelle pastorali, un luogo di ritrovamento della purezza e naturalezza.

Conclusione

L'analisi condotta in questa ricerca ha evidenziato come l'episodio di Isabella e Rodomonte, tratto dall'*Orlando Furioso*, si sia prestato in modo particolare a una rielaborazione teatrale nella cultura nederlandese del Seicento. Attraverso l'adattamento teatrale operato da Samuel Coster, il filo narrativo originario è stato rielaborato, trasformato, e adattato alle esigenze estetiche, morali e culturali della Repubblica delle Sette Province, in un contesto sociale segnato dal rigore religioso e dall'attività umanistica delle *rederijkerskamers*.

Come precedentemente esposto, Hutcheon (2006) propone la teoria della 'ricreazione' e 'reinterpretazione' per analizzare e comprendere gli adattamenti e il processo di creazione: il prodotto, il processo di creazione, e il processo di ricezione.

L'analisi testuale dell'adattamento teatrale, condotta in parallelo con il confronto con il testo ariostesco, mostra la trasformazione più significativa: Isabella passa da personaggio secondario a protagonista tragica, simbolo di purezza, sacrificio e virtù civica. Questo spostamento di centralità la rendono un personaggio funzionale per il teatro didattico del Seicento olandese, il quale tentava di proporre figure esemplari in cui immedesimarsi e che fossero in grado di trasmettere insegnamenti morali al pubblico. La vicenda narrativa scelta da Coster non è, dunque, casuale e gli consente di offrire un modello educativo al pubblico, portando in scena varie critiche e satire legate all'etica e alla cultura del tempo. È inoltre evidente come la forte presenza del calvinismo abbia influenzato la dimensione didattica della tragedia, orientandola verso valori quali la fedeltà e la devozione, in particolare quella femminile, la quale sarebbe poi ricompensata dalla grazia divina.

Ulteriori differenze nel testo di Coster emergono nella mescolanza di registri linguistici. Accanto alla solennità tragica, ai temi del martirio, della virtù, e della fede, Coster inserisce elementi comici e farseschi, assenti nel modello ariostesco, che assolvono una triplice funzione: alleggerire la tensione drammatica della narrazione, demitizzare gli elementi epici e proporre una critica sulla società. Coster supporta queste motivazioni con l'uso dei suoi personaggi comici, appositamente introdotti e non presenti nell'opera originale. Tali elementi contribuiscono inoltre a creare un equilibrio dinamico fra pathos e intrattenimento, senza sminuire tuttavia il messaggio, ma rendendo l'opera accessibile ad un pubblico borghese più ampio.

Come viene dimostrato, sono numerose le critiche sociali presentate da Coster, che non si limitano agli inserti farseschi, ma emergono anche nelle scene tragiche, pur con modalità differenti: nel primo caso sono veicolate da immagini grottesche e ridicolizzanti, nel secondo da un linguaggio patetico ed elevato.

Le satire individuate nell'opera sono le seguenti:

1. Atto I, scena I: satira sugli amori inadeguati e critica moralistica verso le donne dai facili costumi;
2. Atto I, scena III: riflessione sulla perdita dei valori cavallereschi, come l'onore e il senso di giustizia;
3. Atto II, scena I - Atto III, scena II: critica anti cortigiana alla corruzione della borghesia e alla sua avarizia;
4. Atto III, scena II: critica all'eroismo opportunistico, in cui l'onore è legato alla ricchezza e non alle azioni;
5. Atto III, scena II: riflessione sulla fugacità del tempo;
6. Atto III, scena II: satira sulla falsa erudizione e sull'ipocrisia degli intellettuali;
7. Atto V, scena I: satira verso l'abuso dei medici e delle medicine.

Dal punto di vista metodologico, questo cambio di sistemi, da poema epico a tragedia, supporta come il lavoro di Coster sia un processo di adattamento, come proposto dalle teorie di Hutcheon (2006) e Sanders (2006). *Isabella* non è una mera traduzione del modello ariostesco, ma un'operazione intersemiotica e interculturale che ridefinisce i valori del testo di partenza, adattandoli al contesto sociale nordico. L'adattamento conserva il nucleo tematico originario, ma lo riformula a seconda delle nuove esigenze religiose, sociali, ed estetiche. Pur conservando il nucleo tematico originario, l'autore ne riformula le coordinate secondo nuove esigenze religiose, sociali ed estetiche, attenendosi al modello classico delle tragedie in cinque atti e rispettando le unità aristoteliche di tempo e luogo.

Il confronto con passi e tematiche dell'*Orlando Furioso* rivela punti di convergenza e divergenza. La scelta di collocare la vicenda in un contesto storico e geografico non definito consente all'autore di rendere la tragedia più universale, pur mantenendo alcuni riferimenti a luoghi di rilievo nel suo tempo, come la Borsa di Amsterdam o Dunkerque. In tal modo, l'opera si distacca dalla cornice della narrativa originale delle crociate, centrale nell'*Orlando Furioso*, e dal commento storico-culturale che Ariosto proponeva attraverso il poema, avvicinandosi invece alla sensibilità del pubblico contemporaneo a Coster. Un'altra modifica del drammaturgo olandese riguarda la riduzione dell'elemento fantastico e magico, ampiamente utilizzato da Ariosto, a favore di una rielaborazione in chiave religiosa. Episodi come la resurrezione dell'anima di Zerbino o l'apoteosi di Isabella acquisiscono così un significato fortemente cristiano, in linea con la funzione pedagogica delle *rederijkerskamers*, radicata nel principio classico del *docere, movere, delectare*, e l'ambiente culturale fortemente calvinista. Parallelamente, Coster conserva e intensifica alcuni temi ariosteschi, come la fedeltà amorosa, la religione e la perdita dei valori cavallereschi, ma li trasfigura secondo uno stile solenne e grandioso, dal forte pathos, tipico della sensibilità barocca; questo stile è

particolarmente evidente nei momenti di climax narrativo, quali la morte di Zerbino e Isabella o l'ascensione in cielo della fanciulla, che vengono accompagnati da forti immagini.

Un forte punto di convergenza tra Ariosto e Coster emerge nell'elaborazione della tematica della misoginia, veicolato dal monologo di Rodomonte. Mentre Ariosto però era solito commentare direttamente le scene, Coster ricorre ai personaggi secondari comici per ridicolizzare e criticare indirettamente questa posizione. Al contrario, un aspetto che si perde nella trasposizione teatrale è il rapporto encomiastico con la famiglia d'Este: se per Ariosto la figura di Isabella poteva essere letta come omaggio a Isabella d'Este, protettrice e sorella del cardinale Ippolito, oppure ad altre Isabelle di rilievo politico del tempo, in Coster tale dimensione celebrativa scompare quasi del tutto in quanto non più di rilievo nella società dell'epoca.

Il risultato raggiunto con questa ricerca apre la possibilità di sviluppare e approfondire ulteriormente il rapporto fra la ricezione del testo di Ariosto nei Paesi Bassi. Sarebbe particolarmente utile approfondire il rapporto tra le due tragedie nederlandesi, quella di Coster e quella di Theodoor Rodenburgh, analizzandone le divergenze stilistiche e ideologiche. Un simile confronto consentirebbe di collocare con maggiore precisione il ruolo dell'episodio ariostesco nel panorama del teatro olandese secentesco. Un simile corrispettivo può essere ritrovato nell'arte visiva del pittore olandese Jan Steen, famoso per i suoi quadri esplicitamente ironici e dalla profonda introspezione psicologica dei suoi personaggi sullo sfondo di scene allegoriche e rigidamente morali per meglio comprendere l'influenza del contesto storico sull'arte sia visiva che letteraria.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso* secondo l'editio princeps del 1516, a cura di Zampese, C., commento di Bigi, E. (2013). BUR Rizzoli, Milano.

Coster, Samuel, *Isabella: treurspel* secondo l'editio princeps del 1619.

URL: https://www.dbnl.org/tekst/cost001isab01_01/

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge, Taylor & Francis Group, New York.

Sander, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. Routledge, London and New York.

Bibliografia secondaria italiana

Alfano, G., Italia, P., Russo, E., e Tomasi, F. (2018). *Letteratura Italiana. Dalle Origini a metà Cinquecento*. Mondadori Università, S.p.A. Milano, pp. 331-340, pp. 479-546, pp. 635-676.

Beltrami, Piero (1991). *La metrica italiana*. Società editrice il Mulino, Bologna.

Bottasso, Enzo (1951). *Le commedie di Lodovico Ariosto nel teatro francese del Cinquecento*. Giornale Storico della Letteratura Italiana, Torino, vol. 128, pp. 41-80.

Calvino, I. (1970). *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Torino, Einaudi.

Coletti, V. (2022). *Storia dell'italiano letterario*. Giulio Einaudi Editore, pp. 82-90; 157-205.

Langiano, A., (2013). *Sulla ricezione cinquecentesca del Furioso nelle arti: traduzioni possibili?*. Cahiers d'études italiennes, 17, 2013, pp.71-91.

Lombardi, C (2016). *Shakespeare, Sofocle e gli archetipi del potere*. Dionysius ex machina VII, pp. 97-127.

Majani, Marcello (2024). *Evoluzione dello spazio scenico*. Pubblicato indipendentemente.

Padoan, G. (1975). *L' "Orlando Furioso" e la crisi del Rinascimento*. Lettere Italiane, Leo S. Olschki, vol. 27, No. 3, pp. 286-307.

Perrota, Annalisa (2024). *Perdere la testa: Le figure esemplari di Isabella e Bradamante e il loro pubblico*. AOQU, Achilles Orlando Quixote Ulysses. Rivista di Epica.

Tessari, Roberto (2013). *La Commedia dell'Arte*. Roma, Editori Laterza.

Zatti, Sergio (1990). *Il "Furioso" fra epos e romanzo*. Lucca, Pacini Fazzi.

Bibliografia e sitografia secondaria olandese

Bork, van G. J., e Verkruijsse, P. J. (1985). *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*. De Haan, Weesp.

Hermans, T., (1996). *Door eenen engen hals. Nederlandse beschouwingen over vertalen 1550-1670*. Vertaalhistorie, deel 2, pp. 82-83.

Jansen, J. P.C. *Hooft en Samuel Coster. Warenar*, a cura di Bakker, B. (2004). Amsterdam.

Sito consultato 04/25

Lodewick, H.J.M.F., de Moor, W.A.M, en Nieuwenhuijzen, K. (1979). *Ik probeer mijn pen*. Bert Bakker BV Amsterdam, pp. 8-53.

Sito visitato il 13/04/25

Rens, L. (1972). *Samuel Coster als dramatisch experimentator*. Consultato tramite DBNL (KB, nationale bibliotheek). Pp. 335-351.

Dooren, F. Van, (1985). *De Revisor*. Jaargang 12 (1985). Vol. 6, pp. 40-57.

Smits-Veldt, Mieke B. Smits (1991). *Het Nederlandse renaissance-toneel*. Hes & De Graaf Publishers BV. Pp. 14-86.

Worp, J. A. (1895). *Dirk Rodenburg*. Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries, vol. 13(1), pp. 209-235.

Worp, J.A. (1872). *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*. (ed. J.F.M. Sterck). S.L. van Looy, Amsterdam 1920.

Bibliografia inglese e francese

Bastiaensen, M. (1987). *Les premières traductions néerlandaises du "Roland Furieux"*. Revue de Litterature, Periodicals Archive Online, pg.133.

Beecher, D., Ciavolella, M., e Fedi, R, curatori (2003). *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*. University of Toronto Press Incorporated. Canada.

Bianchi, S. “*The theatre of Ariosto*”. *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*. (2003), pp. 176-194.

Bracq, M. (2021). *Le traitement de la folie et des passions amoureuses chez les traducteurs et imitateurs français de l’Orlando furioso de l’Arioste (1544-1601) : construction d’une tradition littéraire*. Tesi di dottorato in Lingua e Letteratura francese, Università di Lille, Università di Leiden.

Casadei, A. “*The History of the Furioso*”. *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*. (2003), pp. 50-70.

Fedi, R. “*The Lyric Poetry of Furioso*”. *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*. (2003), pp. 154-175.

Hoftijzer, P.G. (2001). *Dutch printing and Bookselling in the Golden Age*. University of Amsterdam, pp. 59-67.

Jossa, S. “*Classical Memory and Modern Poetics in Ariosto’s Orlando Furioso*”. *Citation, intertextuality and memory in the Middle Ages and Renaissance*. A cura di Bacco, di G., Jossa, S., e Plumley, Y. (2011). Exeter: University of Exeter Press, vol. III, pp. 83-95. 230-233.

Molinaro, J. A. (1976). *Superbia, Ira, Invidia and Gola in the Orlando Furioso*. American Association of Teachers of Italian. Italica, Winter, vol. 53, No. 4, pp. 475-494.

Muller, A., e Feringa, Roos (2015). *Toleration in the Dutch Republic – A changing picture?*. The Religion Factor (Blog), University of Groningen.

URL: <https://www.rug.nl/research/centre-for-religious-studies/research-centres/centre-religion-conflict-globalization/blog/toleration-in-the-dutch-republic-a-changing-picture-14-12-2015>

Sito visitato il 28/04/25

Regan, L. K. (2005). *Ariosto’s threshold Patron: Isabella d’Este in the “Orlando Furioso”*. The Johns Hopkins University Press. MLN, vol. 120, No. 1, pp. 50-69.

Saulnier, C. V. L. (2003). *L’Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*. Éditions Rue d’Ulm.

Wiggins, P. De Sa (1983). *The Furioso’s Third Protagonist*. The Johns Hopkins University Press. MLN, vol. 98, pp. 30-54.