

Bilderdijk en Italië

door

MARTIEN J. G. DE JONG

Voorwoord

Deze studie dankt niet zozeer haar ontstaan als wel haar voltooiing aan een opdracht van de Nederlandse Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. Ik heb er de resultaten in verwerkt van literair-historische verkenningen die hoofdzakelijk plaatsvonden in de jaren 1958-1961 en waarvan ik nog slechts een paar onderdelen (betreffende Dante, Trissino en Metastasio) fragmentarisch bekend maakte in enkele verspreid verschenen publikaties in Nederland en Italië.

In haar huidige vorm sluit dit werk aan bij een drietal doctorale proefschriften over *Bilderdijk et la France* (J. Smit, 1929), *Bilderdijk en Duitschland* (R. Schokker, 1933) en *Bilderdijk en Engeland* (J. Wesseling, 1949). Aan mijn eigen vijf opstellen over *Bilderdijk en Italië* (hoofdstuk I tot en met V) heb ik uitgebreide *Aantekeningen* en *Bibliografische lijsten* (hoofdstuk VIII) toegevoegd, waarvan ik hoop dat ze voor literatuur-historici van enig nut kunnen zijn. Verder heb ik in de hoofdstukken VI en VII ongepubliceerd gebleven geschriften van Bilderdijk en enkele van zijn moeilijk bereikbare Italiaanse bronnen opgenomen; ze kunnen zowel een indruk geven van Bilderdijks beheersing van het Italiaans, als van zijn werkwijze als vertaler.

Een met een konkluderend hoofdstuk (in de Franse taal), een bibliografie en twee registers uitgebreide versie van deze studie zal binnenkort verschijnen als Fascicule 50 van de Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de Namur.

TAAL VAN LUST EN WEELDE

1.

Toen Willem Bilderdijk in het eerste jaar van de Franse bezetting als „gevaarlijk en schadelijk mensch” uit het land werd gewezen, was hij al bijna tien jaar getrouwd met de Haagse officiersdochter Katharina Rebecca Woesthoven. Dit huwelijk was niet gelukkig. Bilderdijks biograaf Kollewijn¹ merkt op, dat het „zowel voor den man als voor de vrouw” een verlichting moet zijn geweest dat ze voorlopig van elkaars omgang werden ontslagen².

Bilderdijk heeft de eerste tijd van zijn buitenlands verblijf vooral in Brunswijk doorgebracht. Tegen het einde van het jaar 1795 vestigde hij zich in Engeland, vanwaar hij in juni 1797 weer naar Duitsland vertrok. Het is bekend dat korte tijd nadien dezelfde reis werd gemaakt door de jonge vrouw die hem een jaar later te Berlijn een zoon schonk: Catharina Wilhelmina Schweickhardt, met wie hij waarschijnlijk niet wettig was gehuwd³.

Op 24 december 1795 had Bilderdijk zijn eerste bezoek gebracht aan de familie Schweickhardt te Londen. Kort daarop gaf hij lessen in het Italiaans aan de negentienjarige dochter des huizes, Catharina Wilhelmina en haar jongere zusje Christina⁴. Later schrijft hij over de eerste ontmoeting: „ik... wenschte toen, dat zij mijne dochter ware. Twee jaar later werd zij mijne vrouw”⁵. De strijd tussen die vaderlijke genegenheid en de meer hartstochtelijke gevoelens voor Catharina Wilhelmina als vrouw, openbaarde zich al vrij spoedig. Een duidelijk bewijs ervan levert de ode met de aan Tasso's *Aminta* ontleende opdracht „*alla più vaga e cara virginella che mai spiegasse al vento chioma d'oro*”, die door Bilderdijk op 3 juli 1796 bij gelegenheid van haar twintigste verjaardag werd geschreven⁶. Een passus in dit gedicht wijst erop dat Bilderdijk toen van plan was te vertrekken naar West-Indië. Drie weken later had hij dat voornemen onder invloed van de bekoorlijke Catharina Wilhelmina opgegeven⁷. Hun verhouding werd steeds inniger en dat ontging de moeder van het minderjarige meisje niet. In september schijnt Bilderdijk de toegang tot de woning der Schweickhardts te zijn ontzegd. Het werd toen uiterst moeilijk voor de geliefden om elkaar te ontmoeten, en er ontstond een briefwisseling, waarbij Bilderdijks aangetrouwde neef Texier (die later met Christina Schweickhardt zou trouwen) en het dienstmeisje Jenny fungeerden als postillon d'amour⁸.

Deze briefwisseling en haar voor- en bijgeschiedenis vormt een belangrijk en zeer omstreten hoofdstuk in Bilderdijs biografie⁹. Ze is daarnaast van belang voor ieder die iets meer wil weten over zijn kennis van de Italiaanse taal en letterkunde. Het grootste, meest gedurfde en beslissende liefdesavontuur in Bilderdijs leven is, om zo te zeggen, een Italiaanse aangelegenheid. Het was trouwens een rechtstreeks gevolg van zijn optreden als huisleraar in het Italiaans: een taak die Bilderdijk kennelijk zo ernstig opvatte, dat het avontuur van zijn grote liefde tegelijkertijd een oefening in de Italiaanse taalbeheersing kon worden. Zijn eerste liefdesbetuigingen ontluiken als het ware uit Spielereitjes met en over het Italiaans. Wanneer hij zijn „douces écolières”, een pas verschenen onderwijsuitgave van Francesco Soave's *Novelle morali* schenkt, schrijft hij daarin een niet ongeestig Frans gedichtje voor de beide „mesdemoiselles Schweickhardt”, dat (nog) van dezelfde onschuldige aard is als een aan hen gericht briefje van 6 april 1796 in het Italiaans, Duits, Nederlands, Latijn, Grieks en Arabisch, met de mededeling dat hij de volgende dag later dan gewoonlijk zal komen om de „Uebungen im Italienischen mit seinen liebenswürdigen Schülern fort zu setzen”¹⁰.

Maar er is tegelijkertijd iets anders gaande. Van 9 april 1796 dateert een Frans gedicht dat Bilderdijk uitsluitend voor Catharina Wilhelmina schreef, toen hij haar het herderspel *Aminta* van Tasso schonk, met de onomwonden verzuchting: „que ne puis-je à mon gré disposer de moi-même”...¹¹. Ongeveer tezelfdertijd schreef hij in haar Italiaanse grammatika¹²:

A Miss Schweickhardt

Lorsqu'un beau jour les Graces & l'Amour
Vouloient parler à la race mortelle,
Il s'en forma des Langues la plus belle,
Dont Venus fit son Langage de Cour.

Jeune Beauté dont la grace élatante
Sait subjuguier & le cœur & l'esprit,
Sais-tu, quelle est cette langue touchante ?
C'est l'Italien, que partout on nous vante.
Doute en, qui veut ! Au moins sans contredit,
Il le sera quand ta voix l'embellit.

Op 6 april 1796 kreeg „l'amabilissima Donna Catarina Guglelmina Schweickhardt” van haar verliefde leermeester een Italiaanse bloemlezing (met liefdespoëzie !) ten geschenke, waarvan de eerste bladzijde het handschrift bevat van het rijmend compliment „ô Del

tuo sesso rarissimo onore...". Bijna veertig jaar later zou Jan van Walré er de volgende Nederlandse vertaling van leveren¹³:

Aan de hoogstbeminnelijke jonkvrouwe
CATHARINA WILHELMINA SCHWEICKHARDT

ô Gij, die uwe kunne in alle gaven tart,
Gij, telg des Hemels, zoo aanminnig, rein van zeden,
Bevallig toonbeeld van de trits bevalligheden,
Wie Venus op 't gelaat, Apollo blinkt in 't hart !

Op 't liefelijk geluid van uwe stem en snaren
Raakt straks het hevigst woên der stormen aan 't bedaren,
Terwijl een straal uit uw schoone oogen, door zijne gloed,
Den sneeuwklomp bloeijen en de bloem zich buigen doet.

ô Engel ! dat uw gunst mijn zuivre hulde aanvaarde !
Al is mijn schrale gift een niets bij uw waardij ;
Versmaaddet gij daarom dit klein geschrift van mij :
De gansche wereld zelfs voldeed niet aan uw waarde.

Het origineel van deze bewerking behoort tot een reeks van 7 Italiaanse gedichten die volgens de ons bekende bronnen mogen worden toegeschreven aan Willem Bilderdijk. Ik heb er daarvan vier als Italiaanse teksten van Bilderdijk opgenomen in ons hoofdstuk VI :

1. *ô Del tuo sesso rarissimo onore...*
2. *Sonetto : Non così può viderti afflitta e mesta*
3. *Sonetto : „Or ho fatto l'estrema di mia possa”*
4. *Tacea il papiro, pur che parli il cuore*

Van de drie „ontbrekende” Italiaanse gedichten kon er één niet worden afgedrukt om de eenvoudige reden dat de tekst onvindbaar is : we mogen zijn (vroegere ?) bestaan uitsluitend veronderstellen op grond van een vage aanwijzing door Bilderdijk zelf¹⁴. De twee andere Italiaanse teksten heb ik wél onder ogen gehad, maar ik ben ervan overtuigd dat ze onmogelijk door Bilderdijk geschreven kunnen zijn¹⁵. Daar zijn ze doodeenvoudig te „goed” voor. En met deze uitspraak kom ik meteen tot een kwalifikatie van de vier Italiaanse gedichten die ik wél als zijn werk beschouw.

Ik wil vooropstellen dat Bilderdijk deze vier teksten nooit zelf heeft gepubliceerd en dat hij ze bij wijze van spreken alleen maar schreef voor „privé-gebruik”. Ze ontstonden in 1796 en waren uitsluitend bedoeld voor zijn leerlinge Catharina Wilhelmina Schweickhardt. Wie ooit verzen van Petrarca en van diens talrijke navolgers las, kan zonder veel moeite vaststellen dat Bilderdijk

weinig meer heeft gepresteerd dan een knutselpartijtje met lektuurherinneringen¹⁶. Het resultaat was evenwel – en daar ging het tenslotte om – dat er een naar het uiterlijk poëtische tekst ontstond, die op galante wijze Bilderdijs gevoelens kenbaar maakte aan zijn jeugdige en leergierige geliefde.

Ik heb Bilderdijs Italiaanse verzen laten lezen aan Prof. Natalino Sapegno, hoogleraar in de Italiaanse literatuurgeschiedenis aan de universiteit van Rome, aan zijn kollega Prof. Umberto Bosco van de *facoltà del magistero*, en aan diens medewerker Dott. Alfredo Barbina. Hun oordeel was vrijwel gelijkgeluidend en zonder meer ongunstig. De teksten van Bilderdijk vertonen taal-fouten, zijn soms onduidelijk, en bewijzen dat de schrijver de Italiaanse versbouw niet beheerste. Bovendien bevestigen deze gedichten dat Bilderdijs kennis van het Italiaans uitsluitend berustte op lektuur: vermoedelijk was zijn uitspraak niet in alle opzichten korrekt¹⁷.

2.

Ook de andere ons bekende Italiaanse teksten van Bilderdijk houden rechtstreeks verband met zijn privé-lessen in Londen en de daaruit voortgekomen liefdesverhouding. Uit de periode van 7 juli 1796 tot 19 en 20 november 1796 zijn 23 Italiaanse liefdesbrieven van Bilderdijk aan Catharina Schweickhardt overgeleverd en 9 Italiaanse brieven van haar aan Bilderdijk: dit verschil is te verklaren uit een (gedeeltelijk niet door Bilderdijk voldaan) verzoek van het meisje om haar brieven te vernietigen. Hun verstolen korrespondentie werd na 20 november 1796 voortgezet in het Engels, maar op 8 februari 1797 is er nog één brief van Bilderdijk in het Italiaans, terwijl hij een lange Engelse brief van 4 april 1797 afsluit met een Italiaanse zin¹⁸.

De lezer van deze nog steeds onuitgegeven korrespondentie krijgt vooral bij Bilderdijs eerste brieven (kennelijk „gekalligrafeerd” naar klad-ontwerpen) de indruk dat hij te maken heeft met op literaire voorbeelden geïnspireerde virtuoze taal-oefeningen van een verliefde, pre-romantische dichter. Maar al spoedig gebeurt er iets meer. Vergelijking van de eigen toestand met die van Abélard en Héloïse, overspannen „bedreigingen” tegenover de nog aarzende geliefde met zelfmoord à la Rousseau, en ekstatische lofzangen op de Liefde wie alles geoorloofd is, en die wordt gelijkgesteld aan de godsdienst. Ik heb in hoofdstuk VI één brief opgenomen uit de maand juli 1796 en twee brieven van begin november uit datzelfde jaar: de laatste twee teksten koos ik in overleg met wijlen Prof. Dr. J. Wille van de Vrije Universiteit te Amsterdam.

Ik meen dat men in de brieven van november, door de literair-romantische formulering heen, kan ervaren hoe de schrijver allereerst bewogen werd door zijn eigen, heftige gevoelens van liefde en vrees.

Ook Bilderdijs Italiaanse brieven heb ik voorgelegd aan de hiervoor genoemde literair-historici van de Romeinse Universiteit. Evenals in de gedichten konden zij er talloze taalkundige ongerechtigheden in aanwijzen, al hebben de brieven uiteraard het voordeel van de ongebonden vorm. Dott. Alfredo Barbina bewonderde de wijze waarop Bilderdijk erin is geslaagd zijn gevoelens uit te drukken in een taal die hij in feite niet helemaal beheerste, maar waarvan hij kennelijk een aantal literaire voorbeelden had geassimileerd. Zijn eigenaardige „worsteling” met de taal komt tot uitdrukking in de combinatie van soms elementaire taalfouten met typisch „literaire” wendingen, bij een uitermate gepassioneerde inhoud; Bilderdijs brieven krijgen daardoor volgens Barbina een „patina” van oorspronkelijkheid en oprechtheid, dat bij correctie onherroepelijk verloren zou gaan. In overeenstemming met dit oordeel en met het gevolgde procédé bij de uitgave van de gedichten, heb ik de brieven in hoofdstuk VI strikt diplomatisch weergegeven en zonder opmerkingen over het taalgebruik¹⁹.

3.

Voor Bilderdijk was het Italiaans één idioom uit een dozijn waaruit hij vertaalde en waarin hij citeerde of zichzelf minder of meer wist uit te drukken. Waarbij we wel even mogen opmerken dat hij de auteur is van enkele juridische werken in het Latijn en van een essay over plantkunde in het Frans²⁰.

Op verschillende plaatsen en tijdstippen heeft Bilderdijk zelf meegedeeld dat zijn talenkennis slechts het resultaat was van lektuur en zelfstudie, en dat hij inzake de actieve schriftelijke en vooral mondelinge beheersing in ernstige mate tekort schoot. Zo schreef hij in 1806 aan Jeronimo de Vries over zijn jeugd: „Ik nam nu de boeken uit mijns Vaders kamer, maar vond daar niets in, daar ik iets aan had. Ik wierd een defecten *Sophocles apud Stephanum* machtig zonder Latijn, en leerde my-zelf daaruit Grieksch; kocht een *Boccacio*, en leerde daaruit Italiaansch; *Mendelssohn's Schrifte*, en leerde daaruit Hoogduitsch; een *Shakespear* en leerde daar Engelsch meê; alles zonder woordenboeken, grammaires, of vertalingen, en al tastende naar den zin; en zoo wijders.” En in 1780 aan Johanna Cornelia de Lannoy: „Het is mij in de daad vrij onverschillig, welke der (gewone) talen ik leze, doch niet in welke ik schrijve, vooral niet in welke ik

vaerzen opstelle, noch ook in welke ik spreke. Alle talen door mij-zelfen geleerd hebbende, is hare uitspraak mij min of meer moeilijk, en ontbreekt mij die vaardigheid in gemeenzame uitdrukkingen, welke niet dan door de conversatie verkregen kan worden, daar ik van mijn vroegste kindsheid zonder eenigen ommegang geduurzaam aan mijn boeken gekluisterd was" ²¹.

Dat Bilderdijs aktieve beheersing van de vreemde talen inderdaad niet perfekt was, is bevestigd door een drietal dissertaties over zijn relaties met resp. de Franse, de Duitse en de Engelse literatuur, maar dit doet niets af aan het feit dat hij zowel een polyglot als een taalgeleerde mag worden genoemd ²². Inderdaad kende Bilderdijk verschillende talen in hun historische-ontwikkelingsfasen en benutte hij die kennis niet zelden in taaltheoretische beschouwingen van allerlei aard. Zo staan er in zijn 8 bundels *Taal- en dichtkundige verscheidenheden* ook meermalen opmerkingen over het Italiaans, al mag anderzijds worden vastgesteld dat Bilderdijk hier en elders aanzienlijk minder Italiaans dan bijvoorbeeld Latijn en Frans citeert ²³. Opvallend is dat de volgens zijn eigen mening met de uitspraak van alle talen tobbede Bilderdijk herhaaldelijk de „zachtheid" en „zangerigheid" van het Italiaans prijst, en die eigenschappen in verband brengt met soortgelijke eigenschappen van zijn moedertaal ²⁴. *De gustibus non est disputandum*: al dacht Bilderdijk daar kennelijk anders over ²⁵! Ik zou alleen nog willen opmerken dat Bilderdijs hoge waardering van de Italiaanse taal waarschijnlijk mede wordt bepaald door de allerpersoonlijkste herinneringen waarop ik in beide vorige paragrafen de aandacht heb gevestigd. In deze richting schijnt ook zijn nog in 1822 vervaardigde bewerking van een poëtische hulde aan het Italiaans door Byron te wijzen. Op voorbeeld van Bilderdijk zelf, citeer ik eerst het origineel en pas daarna zijn Nederlandse bewerking ²⁶. Deze bewerking, of liever omwerking, bewijst in de slotregels dat de Nederlander, in tegenstelling tot Byron, zijn eigen taal nóg mooier vond dan het Italiaans. Is het Italiaans voor Bilderdijk bij uitstek de tedere, zoete taal van de liefde: het Nederlands heeft soortgelijke zangerige eigenschappen, maar is daarenboven beter geschikt als „goddelijk" voertuig van de denkende geest en van krachtiger, meer heroïsche gevoelens.

HET ITALIAANSCH

„I love the language, that soft bastard Latin,
 „Which melts like kisses from a female mouth,
 „And sounds as if it should be writ on satin,
 „With syllables which breathe of the sweet South,
 „And gentle liquids gliding all so pat in,

„That not a single accent seems uncouth,
 „Like our harsh Northern whistling, grunting guttural,
 „Which we're oblig'd to hiss, and spit, and sputter all.”

U minne ik teêr, ô taal van lust en weelde,
 Die 't stug Latijn in dartele ontucht teelde ;
 Die als de kus op malsche lippen smelt,
 En 't hart doorstroomt met Liefdes algeweld.
 Uw woorden zijn uit zacht satijn geweven,
 In toontjens die op donzen vlerkjens zweven ;
 Uw letters, zoet als Zefirs ademzucht ;
 En heel uw spraak, één Lieve Lentelucht.
 Maar meer nog u, ô Vaderlandsche tonen,
 Waar kracht en ziel en Hemelgeest in wonen ;
 Die met den zang van Po en Tyber vliet,
 En Godenlust door hart en aders giet,
 Maar rijzen kunt, en onder 't boezemstreelen,
 Met Godenwil op 't menschlijk hart bevelen,
 Zijn stormen stilt, zijn ijs in vlammen zet,
 En donders voert, en bliksemend verplet.

II

TONEEL DER LUCHTIGHEID

1.

In zijn komparatistisch overzicht *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche* schrijft Vittorio Santoli dat de sedert de renaissance aanwijsbare Italiaanse invloed op de germaanse letteren verminderde in het begin van de achttiende eeuw. Maar in de tweede helft van die zelfde eeuw komt er dan weer een grotere waardering voor de Italiaanse literatuur, en Santoli is geneigd die in verband te brengen met het internationale succes van de blijspelen van Carlo Goldoni¹. Op dit punt wordt hij enigszins tegengesproken door Mario Fubini, die meent dat het de melodrammi van Pietro Metastasio zijn geweest, die het tanende prestige van de Italiaanse literatuur na 1750 hebben hersteld². Het is mogelijk en zelfs waarschijnlijk dat zowel Santoli als Fubini overdrijft, maar een feit is dat de werken van Goldoni en Metastasio in heel Europa werden gelezen en opgevoerd³. Wellicht bestaat daarvoor geen tekenender bewijs dan het getuigenis van Denina, volgens wie men in Pruisen tijdens de eerste regeringsjaren van Frederik II voornamelijk Italiaans leerde: „pour lire les opéras de Metastasio et les comédies de Goldoni”⁴.

Ik geloof dat de zaken in Nederland er voor Goldoni en Metastasio, en trouwens voor de hele Italiaanse literatuur, wel wat minder rooskleurig voorstonden. Maar dit neemt niet weg dat het Italiaans in de achttiende eeuw door de Nederlanders aanvankelijk meer en beter werd gekend dan bijvoorbeeld het Duits en het Engels. Pas in het laatste kwart van de eeuw neemt de kennis van het Duits toe ten koste van die van het Italiaans⁵. En ook toen nog waren degenen die het zich permitteren konden in zodanige mate Italiaans georiënteerd, dat in 1779 een Nederlandse herdruk nodig bleek van het beroemde zesdelige *Reisebuch durch Italien*, door D. J. Volkmann. De eerste Nederlandse uitgave van dit werk was in 1773 verschenen op aansporing van de jonge kosmopolitische geleerde Rijklof Michaël van Goens, die zelf belangrijke inleidingen over de Italiaanse cultuur schreef in het eerste en zesde deel⁶.

Het feit dat de cultuurvormende (in oorsprong: renaissancistische) Italiaanse reis nog wel voorkwam in de betere kringen, doet intussen niets af aan de verandering in oriëntatie ten gunste van Engeland en Duitsland. Johannes Berg weet in zijn (slordig) proefschrift *Over den invloed van de Italiaansche letterkunde... te*

melden dat er in 1818 te Utrecht een (waarschijnlijk efemeer) Italiaans compilatieblad verscheen, maar ziet zich tevens verplicht de aandacht te vestigen op een artikel van de italianofiel E. J. Potgieter, die in 1835 zijn landgenoten verweet dat zij de Italiaanse taal- en letterkunde verwaarloosden ten gunste van „soms tijds geheel onrijpe vruchten” van Franse, Engelse of Duitse herkomst ⁷. De Nederlandse romantiek was gallo-germaans georiënteerd; van een romantische belangstelling voor Italië zoals men die in Engeland kende, was bij ons geen sprake ⁸. Voor de zeventiende-eeuwse renaissancistische dichters van „Hooft en zijn kring” kan men inderdaad spreken van „onze op ’t Italiaansch zoo verliefde landgenooten” ⁹. Maar dat kan men zeker niet voor onze eerste romantici ¹⁰. Vandaar dat Willem de Clercq in zijn anno 1822 bekroonde *Verhandeling ter beantwoording der vraag: Welken invloed heeft vreemde letterkunde... gebad op de Nederlandsche taal- en letterkunde* kon schrijven over: „het vreemde, hetwelk thans de Italiaansche letterkunde voor ons heeft” ¹¹. De verandering schijnt ook merkbaar in het boekenbezit van Willem Bilderdijk. Tot de boeken die hij bij zijn verbanning in 1795 meenam of zich kort daarna liet toezenden, behoren blijkens zijn briefwisseling ook Italiaanse werken ¹². Toch vermeldt de anno 1797 gedrukte veilingkatalogus van zijn in Nederland achtergebleven bibliotheek, op een totaal van ongeveer zesduizend nummers, nog 114 boeken in het Italiaans of met betrekking tot Italië. De catalogus van het in 1832 na zijn dood geveilde boekenbezit vermeldt maar 36 dergelijke werken op een totaal van ongeveer drieduizend ¹³.

2.

In het eerste hoofdstuk van haar biografie van Belle van Zuylen (1740-1805) schrijft Dorothy Farnum dat „de godin van Oud-Zuilen” haar broer Ditie Italiaans liet leren: „om iets mee te krijgen van de bezieling en vurigheid van die taal” ¹⁴. En Voltaire schreef aan Cesarotti: „Je vois en vous lisant la supériorité que la langue italienne a sur la nôtre; elle dit tout ce qu'elle veut, et la langue française ne dit qu'elle peut”. In het werk van een dichter als Tasso was het Italiaans voor Voltaire: „pleine de force et de majesté” ¹⁵. Deze laatste lof behelst een uitzonderlijke kwalifikatie, die men in de achttiende eeuw met name tevergeefs zoekt voor Pietro Metastasio. Van Alphen prijst diens „bevalligheid” en „zagte schoonheid”, en Rijklof Michaël van Goens meent, bij al zijn bewondering voor Metastasio, toch ook te moeten opmerken dat zijn gracieuze poëzie eigenlijk te week is. Een dergelijk geluid verneemt men ook in 1822 bij Willem de Clercq, die meent dat de

Nederlandse literatuur in de eerste helft van de achttiende eeuw gunstig afsteekt bij de Italiaanse, wier roem beperkt bleef tot de Weense operazaal, „alwaar Metastasio zijne welluidende coupletten deed hooren, ofschoon ook hij de beschuldiging, van de Franschen nagevolgd, en de taal zijns Vaderlands, door overmaat van zachtklinkende woorden, vertederd doch verzwakt te hebben, eenigzins verdient”¹⁶. Een kwalifikatie die, evenmin als de hiervóór genoemde, intussen niets vermag te veranderen aan het bibliografische feit dat van de elf Italiaanse toneelstukken die in de achttiende eeuw in het Nederlands werden vertaald, er vier van Metastasio waren, terwijl J. Immerzeel in 1801 nog diens *La clemenza di Tito* bewerkte¹⁷.

Wie en wat was Pietro Metastasio? Zijn eigenlijke naam luidde Pietro Trapassi. Hij werd geboren in 1698 te Rome en groeide op als pleegzoon van de geleerde schrijver Gian Vincenzo Gravina, auteur van de destijds bekende verhandeling *Ragion Poetica* (1708). Gravina gaf hem een klassieke opvoeding en vergriekste zijn naam tot „Metastasio”. Als veertienjarige voltooide Gravina’s leerling zijn eerste tragedie en hij begon daarmee een glorieuze carrière die zou duren tot 1782, het jaar van zijn dood. Ruim een halve eeuw lang was Metastasio werkzaam als hof-dichter in Wenen, waar hij tientallen drama’s schreef die door de beroemdste komponisten – onder wie ook Mozart – zijn getoonzet¹⁸. Algemeen wordt hij beschouwd als de man die het muziekdrama heeft verheven tot een waarachtig letterkundig genre. Maar Metastasio was te zeer pleegzoon van de teoretikus Gravina en tevens kind van zijn over poëtische voorschriften redekavelende tijd, om niet te beseffen dat zijn zangspelen met de klassieke wetten op gespannen voet leefden. Het is bepaald amusant te lezen hoe hij in zijn teoretisch geschrift *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile e considerazioni su la medesima* zijn eigen, nieuwe dramatische kunst verdedigt, door op allerlei manieren te beredeneren dat zij een rechtstreekse voortzetting is van de kunst der Griekse tragedieschrijvers, wier werken immers eveneens werden gezóngen. Ook als hij grotere vrijheid bepleit tegenover de toneelwetten, houdt hij daarbij het werk van Aristoteles en andere klassieke schrijvers in de hand¹⁹. Niet ongeestig schreef Francesco de Sanctis later dat de bewering als zou Metastasio zg. „tragi-komedies” hebben geschreven in stede van zuivere tragediën, in de oren van de schrijver zelf zou hebben geklonken als een vloek: „sarebbe stato come dire una bestemmia”, zo staat er letterlijk²⁰.

Het spreekt vanzelf dat een dergelijk succesvol auteur zekere aantrekkingskracht uitoefende op toneelschrijvers die, evenals hij,

op de breuklijn van classicisme en romantiek leefden. Vandaar de grote bewondering van een man als Voltaire (nog steeds wereldberoemd vanwege alles wat hij schreef, behalve juist zijn 23 treurspelen : hij maakte er méér dan Corneille en Racine), en vandaar eveneens de bewondering van Willem Bilderdijk, auteur van 3 voltooide en – wat veel méér zegt : 38 onvoltooide toneelstukken ²¹. In zijn verhandeling *Het treurspel* van 1808 beroept Bilderdijk zich meermaals op Metastasio. Als hij zich bijvoorbeeld verzet tegen een al te strenge toepassing van de eenheid van plaats, gebeurt dit met een verwijzing naar Metastasio en in bewoordingen die onmiddellijk aan diens teoretisch geschrift over het toneel herinneren. Hetzelfde geldt voor een passus waarin de noodzakelijkheid van de indeling in vijf bedrijven wordt betwijfeld. Maar ook waar Bilderdijk niet rechtstreeks op geschriften van Metastasio schijnt te steunen, bevat zijn verhandeling uitspraken die overeenkomst vertonen met diens denkbeelden. Zo deelt hij met hem zijn duidelijke afkeer van het realistisch toneel en de opvatting dat de Italiaanse volksaard te „luchtig” zou zijn om de echte Griekse tragedie te kunnen genieten ²².

Maar Bilderdijks contact met Metastasio gaat verder dan deze en enkele andere gemeenschappelijke ideeën. Zijn tot in 1958 onbekend gebleven preromantisch toneelspel *Zelis en Inkle* (1783) – voorzover mij bekend de enige dramatische robinsonade in onze letterkunde – vertoont enkele opvallende overeenkomsten met Metastasio's zangspel *L'isola disabitata* ²³. Metastasio moet trouwens enige tijd tot Bilderdijks uitverkoren auteurs hebben behoord : toen hij in 1795 uit Nederland was verbannen, heeft hij niet gerust voor zijn eerste vrouw hem het verzameld werk van de Italiaan had nagezonden ²⁴. Hoe zeer hij hem bewonderde blijkt ook uit zijn later opstel over de versifikatie (1824), waarin hij spreekt over : „de grote en voor melodie hoogst gevoelige dichter Metastasio” ²⁵. Voor wie Bilderdijks talrijke en schijnbaar moeiteloos voltooide vertalingen kent, is het daarom enigszins merkwaardig dat zijn verzamelde dichtwerken – vijftien dikke delen – slechts één zesregelige strofe naar Metastasio bevatten ²⁶. Een vertaling in handschrift die aanwezig is in het Bilderdijk-Museum, geldt slechts een fragment van acht regels en is dus kwantitatief eveneens van weinig belang. Maar het feit dat dit fragmentje gedateerd is, doet ons in ieder geval de zekerheid aan de hand dat Bilderdijk zich nog in 1822 actief met de werken van de Italiaanse dichter heeft bezig gehouden ²⁷. Een juiste maatstaf voor de kennis van Bilderdijks waardering voor Metastasio en van zijn activiteiten als vertaler van diens werken, vormen deze stukjes echter geenszins. De kwestie is dat Metastasio op de eerste plaats toneelschrijver was, en Bilderdijk

kennelijk niet. Daarvoor leverde zijn (romantische) inspiratie een te ongelijke en nooit aflatende strijd met de klassicistische voorschriften waarmee hij tevergeefs tot een vergelijk trachtte te komen. Ik heb in 1960 de uitgave bezorgd van enkele toneelontwerpen die Bilderdijk (vermoedelijk tussen 1784 en 1801) heeft bewerkt naar het voorbeeld van Metastasio's drama's *Olimpiade* en *Demetrio*²⁸. Twee manuskripten die Bilderdijk zelf – evenals talrijke andere – steeds in portefeuille heeft gehouden, maar die bijzonder instructief zijn voor zijn praktijk als dramaturg²⁹.

Met betrekking tot zijn bewerking van de *Olimpiade* kan worden opgemerkt dat Bilderdijk niet zo heel ver van zijn voorbeeld afwijkt. Hij nam de gelukkige afloop uit het origineel over en zelfs vertoont de strekking van de taferelen waarvoor hij in zijn ontwerp niét uitdrukkelijk naar Metastasio verwijst, dikwijls grote overeenkomst met het Italiaanse stuk. De eigenschap die echter absoluut ontbreekt in Bilderdijks navolging, is de arkadische achtergrond waardoor het zangspel van Metastasio zowel aan de *Torrismondo* en *Aminta* van Tasso, als aan de *Pastor fido* van Guarini herinnert. Bilderdijk heeft van de *Olimpiade* (bij Metastasio een melodrama in drie akten) een statig paleisstuk in vijf bedrijven willen maken, en daardoor probeerde hij trouw te blijven aan de klassicistische treurspeltraditie. Maar wat hij met de ene hand aan die traditie gaf, nam hij weer met de andere terug. De door Bilderdijk toegevoegde rumoerige scènes en decorveranderingen zijn maar moeilijk in overeenstemming te brengen met de „deftige eenvoud” van de tragedie die hij in zijn eigen theorie als het ideale treurspel heeft geschetst.

Erger faalde de Nederlandse dichter in dit opzicht toen hij Metastasio's *Demetrio* onder het mes nam. Eigenlijk wilde hij, behalve de ekspositie, maar twee taferelen uit het origineel overnemen: met name het derde toneel uit het derde bedrijf en het twaalfde toneel uit het tweede. In zijn *Saggio sul Metastasio* van 1950 ziet Claudio Varese al in het eerstgenoemde toneel: „una elevata altezza patetica”, maar zonder twijfel wordt het toppunt van patetiek pas bereikt in het andere stuk dat Bilderdijk uit de *Demetrio* overnam. Metastasio heeft zelf aanwijzingen gegeven voor de regie van de afscheidsscène in het tweede bedrijf tussen zijn heldin en haar minnaar, en het is bekend dat het achttiende-eeuwse publiek bij dit toneel overvloedig placht te wenen. Dat Metastasio de toeschouwers opzettelijk tot tranen toe wilde ontroeren, blijkt overigens uit de tekst zelf. De auteur gaat zover, dat hij de bedroefde gelieven hun eigen tragische omstandigheden als geschikt objekt laat aanprijzen voor de latere dramatische kunst³⁰! Het is niet toevallig dat Bilderdijk juist deze scène overneemt. Heel

zijn ontwerp wijst op effektbejag. De *Demetrio* van Metastasio vertoont invloed van Corneilles *Don Sanche d'Arragon* en een zowel door hem als de Fransman ten zeerste geliefd thema is erin centraal gesteld. Dit thema is de tegenstelling tussen plicht en liefde, welk contrast – maar dan versterkt door de polariteit van eer en vriendschap – eveneens ten grondslag ligt aan de *Olimpiade*. Heeft *Bilderdijk* in het laatste stuk dit motief weinig aangetast en er o.a. slechts het arkadisch fond aan ontnomen : bij zijn bewerking van de *Demetrio* ging hij veel verder. Het stuk dat *Bilderdijk* ontwierp is uiteindelijk een intrigespel met grove effecten. De klimaks daarvan wordt bereikt aan het slot, wanneer de toneelvloer bedekt wordt met een drietal ontzielde lichamen. Maar... de voorgeschreven vijf bedrijven zijn in het Nederlandse ontwerp – en dit in afwijking van Metastasio's driedelig origineel ! – wel degelijk gehandhaafd. Ook het feit dat *Bilderdijks* stuk op een droevige wijze eindigt, past ogenschijnlijk beter in het raam van de klassieke traditie. Metastasio heeft daarentegen een voorliefde voor het „happy end”. Zijn dichterlijke mildheid heeft hem steeds verhinderd het katastrofale karakter van de Griekse tragedie te aanvaarden ; het gelukkige slot van zijn stukken vloeit als het ware voort uit zijn poëtisch wereldbeeld, waarin de tederheid overheerst en waar de weemoed steeds een glimlach overhoudt³¹. De Italiaan heeft, mèt het karakter van de Griekse en Frans-klassicistische tragedie, ook haar uiterlijke vorm losgelaten, voorzover deze niet aan zijn eigen inspiratie beantwoordde. *Bilderdijk* liet in zijn dramatische werken nimmer de vrije loop aan zijn naar het wildromantische neigende dichterlijke aandrift, maar bleef steeds streven naar een kompromis met de classicistische traditie, waarin hij was opgevoed en die hij als teoretikus verdedigde. Deze twee manuscripten bewijzen dat *Bilderdijk*, bij al zijn bewondering voor de *dichter* in Metastasio, toch nog niet kon komen tot een reserve-loze waardering van diens werk als *dramaturg*. Enerzijds verminkte zijn eigen, veel meer ruige inspiratie de „dolcezza” van de Italiaanse originelen, terwijl anderzijds zijn aangewende classicistische statigheid en vormgebondenheid de compositie aantastten, die zich op natuurlijke wijze uit Metastasio's poëtische wereldbeeld scheen te hebben ontwikkeld. Het gevolg van *Bilderdijks* dramatische Metastasio-inspiratie schijnt dan ook geen ander, dan dat de Nederlander zich al in de knoop had gemanoevreerd, vóór hij aan de eigenlijke uitwerking van zijn ontwerpen toekwam. Een voor *Bilderdijks* werkzaamheid als *dramaturg* niet ongewoon resultaat.

3.

Onder Bilderdijks onuitgegeven en onvoltooide toneelmanuskripten bevindt zich ook nog een andere, zij het deze keer indirecte poging tot „verbetering” van een Italiaans toneelschrijver. In een periode die in ieder geval na het jaar 1808 ligt, schreef hij een ontwerp en een paar tonelen voor een treurspel op het destijds beroemde *Sofonisba*-motief, waarvan de oorsprong is te zoeken in het dertigste boek van Livius³². De geschiedenis is de volgende: In het jaar 203 voor Christus slaagt Scipio erin om, met behulp van Massinissa, koning van Massyli, een verpletterende nederlaag toe te brengen aan de Numidische koning Syfax. Sofonisba, de gemalin van Syfax, zal nu met andere gevangenen in triomf naar Rome worden gevoerd. Massinissa wordt echter zozeer door deze vrouw bekoord, dat hij haar onmiddellijk huwt. Desondanks wenst Scipio dat zij aan de Romeinen wordt uitgeleverd. Om hiervoor te worden bespaard, drinkt Sofonisba dan de gifbeker die Massinissa haar gezonden heeft.

Vermoedelijk kreeg dit verhaal in de renaissance grotere bekendheid doordat Petrarca het vermeldde in zijn epos *Africa* en in zijn *Trionfo d'amore*. Een feit is dat het eerste klassieke treurspel uit de Italiaanse literatuur juist een bewerking is van dit motief. Het is de in 1515 verschenen *Sofonisba* van de geleerde schrijver Gian Giorgio Trissino, volgens Plinio Carli en Augusto Sainati: „il primo che tentò di dare alla nostra letteratura una tragedia regolare cioè esemplata sui canoni classici”³³.

De geschiedenis van Sofonisba keert een verbazingwekkend aantal keren op het Europese toneel terug. In totaal nam ik vijftien verschillende toneelstukken over haar lotgevallen door: Nederlandse, Engelse, Duitse, Franse en Italiaanse; bovendien kreeg ik later nog enkele komparatistische studies onder ogen, waaruit bleek dat ditzelfde thema minstens veertig maal voor het toneel is bewerkt, o.a. in Spanje, Portugal, Denemarken en Rusland. Talrijk zijn ook de opera's, novellen en gedichten waarin de Numidische koningin voorkomt³⁴.

In vergelijking met de mij bekende andere bewerkingen van het Sofonisba-motief, vertoont Bilderdijks toneelmanuskript een combinatie van de volgende eigenaardigheden:

1. Syfax keert in de eerste akte (na de veldslag tegen de Romeinen) vermomd in zijn paleis terug en sterft pas in de derde akte;
2. In de vierde akte staat Scipio de gemalin van de overwonnen koning aan Massinissa af, maar dit is voor Sofonisba blijkbaar geen voldoende reden om in de laatste akte het drinken van de gifbeker achterwege te laten.

Het komt mij voor dat de verklaring van deze „afwijkingen” is te vinden in Bilderdijks verhandeling *Het treurspel* (1808), waar hij een (afwijzend) oordeel uitspreekt over de Italiaanse *Sofonisba*-tragedie van Gian Giorgio Trissino. Bilderdijk schrijft: „De afgrijslijk laffe rol van Syfax die elken rechtschapen man tegen de borst moest stoten, ware alleen genoeg, om het in eene Eeuw, waar de beschaafde smaak eenigermate vertederd of veredeld was, zelfs bij het plumpe gemeen te doen vallen”³⁵. Het is niet moeilijk Bilderdijks argumenten voor deze uitspraak in het Italiaanse treurspel aan te wijzen.

Als de koning van Numidië gevangen genomen is, vraagt Scipio hem :

Qual avversa fortuna v'ha condotto,
Siface, a far accordo coi nemici,
Senza guardare a'sacramentie e leghe
Ch'eran fatte con noi primieramente ?

Syfax weet hierop niets beters te antwoorden als :

La causa fu la bella Sofonisba.

Hij wijst op de bijzondere eigenschappen van zijn gemalin :

Che potean far di me ciò che a lei piacque...

en constateert dat zij hem heeft gebracht :

.....in la miseria che vedete :
Ne la quale ho però questo conforto,
Ch'l maggior mio nimico l'ha presa
Per moglie...

Syfax is er van overtuigd dat het nieuwe huwelijk de ondergang van zijn vijand Massinissa zal betekenen, en smeekt nu om de vriendschap van Scipio. Bangelijk besluit hij :

... ben vorrei che ciò che si destina,
S'eseguisca di me senza tormenti.

Het koor konkludeert na deze scène terecht :

Quanto, quanto dolor, quanta pietate
Ho del misero stato di costui,
Che fu si' gran signor, che fu si' ricco
Di tesoro e di gente ! Or in un giorno
Si truova esser prigion mendico e servo³⁶.

Overigens is deze inderdaad „afgrijselijk laffe rol” van de Numidische koning geenszins een uitvinding van Trissino. Wie de betreffende plaatsen bij Livius nagaat, komt tot de ontdekking dat

de Italiaan zich heeft gebaseerd op het relaas van de vroegere geschiedschrijver ³⁷.

Hoe heeft Bilderdijk nu die lafheid van Syfax trachten te vermijden, of, met andere woorden : op welke wijze heeft de Nederlandse dichter de fouten van Gian Giorgio Trissino willen „verbeteren” ? Het antwoord op deze vraag is tevens de verklaring van de eerste der in zijn handschrift gekonstateerde „afwijkingen”. Syfax zou al in het eerste bedrijf vermoemd in zijn paleis terugkeren om zich van de trouw of ontrouw zijner gemalin te overtuigen, en tevens ongezien haar gesprek met de Romeinse gezanten bijwonen. Daarna zou hij de strijd tegen Rome kennelijk niet hebben opgegeven. Hij komt pas om in het derde bedrijf en men mag aannemen dat hij, om met Vondels *Gysbreght* te spreken : „met vollen roem in 'tharrenas gestorven” is. Uit deze krachtige Syfax-figuur zijn weer verschillende karaktertrekken van Bilderdijks Sofonisba te verklaren, en eveneens de eigenaardigheid dat de dichter als aanwijzing voor het vierde bedrijf optekende : „Scipio staat h(aa)r aan Mass(inissa) af”, welke voorstelling geheel in tegenspraak is met de door Livius vermelde feiten ³⁸. De „Sofonisba” van Trissino is de tegenpool van zijn „Siface”. De Italiaanse dichter stelt haar voor als de wilskrachtige vrouw die geheel beheerst wordt door haar haat tegen Rome en erin slaagt haar gemaal tot een willoos werktuig te maken. Als zodanig wordt zij ook getekend in het treurspel *Sophonisbe* van Pierre Corneille. Zeer duidelijk blijkt het karakter van déze Sofonisba in haar antwoord aan Massinissa :

Je ne veux qu'éviter l'aspect du Capitole :
 Que ce soit par l'hymen ou par d'autres moyens,
 Que je vive avec vous ou chez nos citoyens,
 La chose m'est égale ; et je vous tiendrai quitte,
 Qu'on nous sépare ou non, pourvu que je l'évite.
 Mon amour voudrait plus ; mais je règne sur lui
 Et n'ai changé d'époux que pour prendre un appui ³⁹.

Trachten we nu te bepalen hoe Bilderdijk zich de Numidische koningin heeft voorgesteld. In zijn openingstoneel verkeert Sofonisba in de veronderstelling dat haar gemaal al gestorven is. Tijdens een gesprek met haar vertrouwde geeft zij nu te kennen dat zij tegen haar zin met Syfax was getrouwd en eigenlijk een ander beminde. Deze „ander” moet – onder meer blijkens het stuk van Trissino – niemand anders zijn geweest dan Massinissa ! Aangezien nu in het vierde bedrijf van Bilderdijk door Scipio toestemming zou worden gegeven voor een huwelijk tussen Massinissa en de weduwe van Syfax, kan het vreemd lijken dat Sofonisba in de slotakte toch zelfmoord pleegt. Een „verklaring” geeft het slot van de zo juist

besproken openingsscène, waarin Sofonisba, op de suggestie dat zij na Syfax' dood zou kunnen huwen met haar eigenlijke geliefde, slechts reageert met de uitroep: „Neen nooit. Eer sterf ik”. Het komt mij voor dat Bilderdijk in Sofonisba de in alles gehoorzame, onderworpen echtgenote zou hebben verbeeld. Dat was ook het ideaal van de dichter. Talrijke bewijsplaatsen daarvoor vindt men verspreid in zijn werk⁴⁰. Kenmerkend voor die opvatting is bijvoorbeeld de wijze waarop hij in zijn treurspel *Willem van Holland* (1808) de gravin Adelheide aan haar dochter laat mededelen dat zij haar voor een bepaalde gemaal heeft bestemd:

..... Gij weet mijn wil. – Eer morgen 't licht zal dalen ! –
 Het uur, zal 's Bruigoms komst (ik wacht hem hier) bepalen.
 Betoon gehoorzaamheid als Dochter ! – 't Is voor 't laatst,
 Dan eindigt mijn gezag : – voor 't minste, 't wordt verplaatst⁴¹.

Ook Sofonisba had Syfax alleen maar gehuwd uit gehoorzaamheid aan haar vader; zo zal zij later Massinissa hebben geweigerd uit gehoorzaamheid aan haar echtgenoot. Bilderdijks (enige) aanwijzing voor het derde bedrijf luidt immers: „Syfax sterft en verbindt h(aa)r Mass(inissa) niet te huwen”. In het vijfde bedrijf moet Sofonisba hebben gestaan voor dit dilemma: óf als gevangene naar Rome te worden gevoerd, óf te huwen met Massinissa, die zij bovendien liefhad. Het laatste impliceerde ongehoorzaamheid aan haar gemaal en was alleen al daarom verwerpelijk. Het eerste was eveneens onaanvaardbaar, omdat het in strijd was met haar eergevoel van koningin, waarop Bilderdijk al in het eerste bedrijf de nadruk had gelegd. Sofonisba wijst daar op hooghartige wijze het huwelijksaanzoek af van haar enige verdediger, de trouwe veldheer Bochar, die echter „uit onbekend geslacht gesproten” is. Aldus rest haar slechts de gifbeker...

4.

Bilderdijk had niet alleen bezwaren tegen het Italiaanse *Sofonisba*-stuk van Gian Giorgio Trissino. In zijn treurspelverhandeling van 1808 heeft hij eveneens een afwijzend oordeel uitgesproken over enkele andere Italianen, die in de zestiende eeuw pogingen hebben gedaan om een treurspel te scheppen dat moest aansluiten bij de Griekse tragedie. Ook deze geleerde auteurs, namelijk Ludovico Dolce, wiens vertalingen van de oude tragici „weinig baatten” en Giovanni Rucellai, die „nietige pogingen tot oorspronkelijkheid” ondernam, waren volgens Bilderdijk: „alleronbekwaamst om een waarachtig Treurspel uit te denken of te bevatten”⁴².

Zo'n streng oordeel was in Bilderdijks tijd minder opzienbarend dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Bilderdijk heeft er

zich bijvoorbeeld voor kunnen inspireren op beschouwingen van Voltaire, Brumoy en Bouterwek, en eveneens op de mening van zijn eigen landgenoot Rijklof Michaël van Goens⁴³. Zijn afwijzing van het Italiaanse humanistentoneel hangt trouwens samen met zijn – evenmin ekseptionele – mening over de dramaturgische mogelijkheden van de Italiaanse auteurs in het algemeen, en daardoor tevens met zijn opinie over de Italiaanse volksaard. Hoewel Bilderdijk ervan overtuigd was dat Italië na de Oudheid het cultureel centrum van Europa werd, laboreerde hij geenszins aan kritiekloze bewondering voor de Italianen⁴⁴. Rond 1820 heeft hij bij herhaling verkondigd dat het „gruwelijke” en de „grofheid” van de Romeinen, in zekere zin nog zijn aan te wijzen bij de latere Italianen⁴⁵. En in zijn verhandeling *Het treurspel* staat dat de Italiaanse invloed op de ontwikkeling van de tragedie noodzakelijkerwijze uiterst gering is geweest, omdat de „luchtigheid” van de Italianen hen volslagen ongeschikt maakte voor het treurspel. „Waar de ernst verloren is, is alles voor een volk verloren, en zijne terugkomst tot de ware Poëzy een onmogelijkheid”, aldus beweert Bilderdijk⁴⁶. Dat „de geest der Natie” in Italië niet aan het treurspel „hing”, is volgens Bilderdijk mede te wijten aan de slechte invloed van Paus Leo X, die als beschermer van de schone kunsten zijn eigen aanzien en waardigheid onteerde, door zijn grote belangstelling voor het boertige. Onzedige blijspelen van Machiavelli en kardinaal Bibiena werden door Leo X hoger gewaardeerd dan het beste treurspel. En afgezien nog van het feit dat de pauselijke kunstbeschermer weinig of niets heeft bijgedragen tot de veredeling van de smaak, was de toestand in Italië zodanig, dat er lange tijd geen „eigenlijk Tooneel” heeft bestaan⁴⁷. Als enige invloed die van Italië op dramaturgisch gebied is uitgegaan, noemt Bilderdijk enkele ontleningen van Molière aan Italiaanse blijspelen, en de verbreiding van overdreven allegorieën, zoals wij die aantreffen in de Nederlandse rederijkersspelen⁴⁸.

Bilderdijks ongunstig oordeel over de Italiaanse volksaard in verband met het tragische toneel, staat weer niet op zichzelf. De Nederlander raakt hiermee een probleem, waarover men het ook in het huidige Italië nog steeds niet eens is⁴⁹. Per slot van rekening was Scipione Maffei al in 1723 de uitgave van zijn *Teatro italiano* begonnen ter bestrijding van de bestaande ongunstige meningen over de Italiaanse toneelprestaties⁵⁰. Behalve in Italië zelf (bijvoorbeeld bij Metastasio en Galiani), treft men die ongunstige mening aan bij een man als Voltaire, die ervan overtuigd was dat de frivole smaak van het Italiaanse publiek de belangstelling voor het goede treurspel verstikt had. In het voorwoord van zijn eigen treurspel *Sémiramis* weet Voltaire te melden dat de Italianen nu

eenmaal meer houden van „la plaisanterie et la malignité du genre comique”, dan van „l'austère majesté de la tragédie”⁵¹. Ook A. W. Schlegel en Bilderdijs landgenoten Rijklof Michaël van Goens en Hiëronymus van Alphen stonden afwijzend tegenover de Italiaanse treurspelprestaties: maar zij laten daarbij de invloed van Paus Leo X buiten het geding⁵².

Bilderdijs mening over de favoriete blijspeldichters van de renaissance-paus laat intussen aan duidelijkheid niets te wensen over. Hij noemt in zijn treurspelverhandeling van 1808 het blijspel *Clizia* van Machiavelli even „morsig” als de *Casina* van Plautus waarnaar deze komedie is bewerkt, en zelfs nog „Godonteerder” dan het origineel. De *Mandragora* van Machiavelli is „schandelijk”, en de *Calandra* van kardinaal Bibiena noemt Bilderdijs zonder meer „onzedig”⁵³. Deze drie stukken uit de zestiende eeuw zijn de enige Italiaanse komedies waarover Bilderdijs een oordeel heeft uitgesproken. Dat dit oordeel geenszins opvallend puriteins was in die tijd, kan blijken uit het feit dat het duidelijk overeenkomst vertoont met dat van gezaghebbende auteurs als Voltaire en Friedrich Bouterwek. De eerste acht de betreffende Italiaanse blijspelen „un peu trop licencieuses”: de tweede spreekt ten aanzien van Bibiena over „platte Späse” of „derbe Unsauuberkeiten”, en verbaast zich over de goedkeuring van Paus Leo X⁵⁴.

Uit het voorwoord van Bilderdijs bundel *Mengelpoëzy* (1798) zou men nog kunnen opmaken, dat hij van de wereldberoemde achttiende-eeuwse blijspelschrijver Carlo Goldini (wiens werken hij bezat) de komedie *Un curioso accidente* kende. Maar nergens blijkt Bilderdijs mening over deze en andere Italiaanse blijspelschrijvers uit latere tijd⁵⁵.

Ook met betrekking tot het latere Italiaanse treurspel zijn Bilderdijs uitlatingen zeer zeldzaam. Men mag aannemen dat hij voor de prestaties van de Frans-klassicistisch georiënteerde Italiaanse dramaturgen uit de achttiende eeuw maar weinig belangstelling of waardering had. In het brouillon voor zijn *Consideratien* omtrent het repertoire van de Amsterdamse schouwburg (1808), vermeldt hij Italië onder de landen die geen stukken „in den Franschen smaak” hebben voortgebracht waarvan de vertaling voor opvoering in aanmerking komt⁵⁶. Verder vindt men in Bilderdijs theoretische geschriften van 1780 en 1808 enkele opmerkingen over „fouten” met betrekking tot herkenning, illusie en historische waarheid, in het treurspel *Merope* van Scipione Maffei. Deze hoeven echter nog niet te bewijzen dat Bilderdijs dit treurspel ook werkelijk grondig heeft doorgewerkt, of dat de betreffende kritiek uit zijn eigen

koker komt. Over Maffei's *Merope* is in de achttiende eeuw zoveel „heen en weer” geschreven, dat Bilderdijk zijn wijsheid gemakkelijk elders heeft kunnen opdoen ; waarschijnlijk zal dat bij Lessing zijn geweest ⁵⁷.

Opmerkelijk is, dat men in Bilderdijks treurspelverhandeling tevergeefs zoekt naar de naam van Vittorio Alfieri, die in het achttiende-eeuwse Italië kan worden beschouwd als de sterkste vertegenwoordiger van de dramatische kunst in „den Franschen smaak” ⁵⁸. Willem de Clercq noemde hem in zijn bekroonde *Verhandeling* van 1822 de „Demagoog der Dichters”, en schreef dat zijn bekendheid de vermelding van elementaire inlichtingen (die hij wel nodig achtte voor figuren als Parini en Monti) bij uitzondering overbodig maakte ⁵⁹. Er zijn enkele aantekeningen van Bilderdijk die belangstelling voor het werk van Vittorio Alfieri bewijzen en er bestaat een op 20 juli 1819 gedateerde brief, waarin de Nederlander schrijft dat hij Alfieri's tragedie over Don Carlos (bedoeld is de *Filippo*) beschouwt als de beste toneelbewerking die hem ooit van dit veelgebruikte motief onder ogen is gekomen ⁶⁰. Ik merk nog even op, dat Bilderdijk de treurspelen van Alfieri waarschijnlijk pas laat heeft leren kennen : de katalogus van zijn bibliotheek vermeldt een editie van 1803, en al in 1789 was de verzameluitgave van Alfieri's tragediën in Parijs verschenen ⁶¹.

5.

Dat Bilderdijk zich heeft verdiept in de geschiedenis van het Italiaanse toneel, blijkt uit een groot aantal aantekeningen uit de destijds beroemde literatuurgeschiedenis van Bouterwek, die ik aantrof op een der duizenden oktavoblaadjes welke hij gebruikte voor het maken van kritische opmerkingen en ekserpten bij zijn (overigens niet altijd met name vermelde) lektuur ⁶². De katalogi van zijn boekerij in 1797 en in 1832 vermelden daarenboven verschillende uitgaven van Italiaanse toneelstukken ⁶³. We mogen aannemen dat Bilderdijk speciale belangstelling had voor Italiaanse herdersspelen, waarmee hij zich ongeveer in alle perioden van zijn dichtelijke loopbaan blijkt te hebben bezig gehouden, zij het dan niet op specifiek dramaturgische wijze. De beroemde *Aminta* van Torquato Tasso bezat Bilderdijk volgens de katalogus van zijn laatste boekerij in vier Italiaanse uitgaven, en vóór zijn verbanning in 1795 bevatte zijn bibliotheek bovendien de Nederlandse vertaling van J. B. Wellekens ⁶⁴.

Hozeer Bilderdijk aan Tasso's herdersspel was „gehecht”, bewijst een brief die hij al twee dagen na zijn uitwijzing heeft

geschreven aan zijn eerste vrouw. Bilderdijk deelt mede dat hij haar door een vriend heeft laten verzoeken hem de *Aminta* na te zenden, maar dat dit verzoek bij nader inzien overbodig was, omdat hij zelf het boek al blijkt te hebben meegenomen bij zijn vertrek uit Den Haag⁶⁵. In Londen gebruikte Bilderdijk de *Aminta* bij zijn Italiaanse lessen aan de zusjes Schweickhardt, wat ondermeer wordt bewezen door zijn op 9 april 1796 geschreven (en in het vorige hoofdstuk al vermelde) Frans gedicht *A l'Aminte du Tasse en le remettant à M.S.* :

Chef d'œuvre reconnu de plus fameux Poëte,
Que l'Italie en pleurs vit naître de ses flancs !⁶⁶

Behalve deze (ongedrukt gebleven) lof, is er nog het in het vorige hoofdstuk vermelde *Aminta*-citaat, dat Bilderdijk boven zijn verjaardags-*Ode* voor Katharina Wilhelmina Schweickhardt plaatste. Dit citaat vervult daar een soortgelijke functie als het zojuist genoemde Franse gedicht: door middel van een haar bekende situatie uit Tasso's *Aminta*, moest er Bilderdijks jeugdige leerlinge door worden duidelijk gemaakt, dat de oudere dichter haar heel wat méér wenste over te dragen dan zijn kennis van het Italiaans. Toneeltheoretische opmerkingen met betrekking tot de *Aminta* trof ik niet in Bilderdijks geschriften aan⁶⁷.

Een pastorale waarvoor Bilderdijk biezonder veel belangstelling had, was *Il pastor fido* van Battista Guarini, welk stuk hij bezat in verscheidene Italiaanse uitgaven, in een Franse vertaling, en in twee Nederlandse vertalingen⁶⁸. Bilderdijk heeft zich bij zijn uitgave van Huygens' *Koren-Bloemen* (1825) de moeite gegeven diens vertaling van een fragment uit de *Pastor fido* te vergelijken met het origineel. Maar in zijn enkele jaren tevoren verschenen editie van Hoofts *Gedichten* rept hij naar aanleiding van de *Granida* met geen woord over Guarini⁶⁹. Dit wil niet zeggen dat hij de *Pastor fido* pas na 1823 gelezen zou hebben. Het bleek me dat Italiaanse citaten in Bilderdijks dichtbundels van 1798, 1805 en 1824 afkomstig zijn uit Guarini's herdersspel. Zijn gedicht *De ware kus* van 1798 staat alleen in het handschrift (dus niet in de boekuitgave) vermeld als bewerking naar Guarini, maar een nader onderzoek leert dat het origineel te vinden is in de rei na het tweede bedrijf van *Il pastor fido*⁷⁰. Bovendien zou men Bilderdijks gedicht *Het roosjen* (1805), waarboven hij zelf een citaat uit Tasso's *Gerusalemme* plaatste, wel kunnen beschouwen als uitwerking van een vergelijking uit de eerste akte van Guarini's herdersspel⁷¹. In hoofdstuk IV kom ik nog terug op Bilderdijks

dichterlijke avonturen met het werk van Guarini, en in hoofdstuk III op zijn verhouding tot Tasso.

Bilderdijs voorliefde voor de pastorale blijkt ook uit enkele andere bio-bibliografische feiten. Zo kocht hij in Londen (kennelijk ten behoeve van zijn Italiaanse lessen) een uitgave van Antonio Ongaro's *Alceo*, welk in 1582 voor het eerst gespeelde stuk ook wel bekend is onder de bijnaam „l'Aminta bagnato”. De schrijver heeft het herdersspel van Tasso omgewerkt tot een vissersspel: naast de „favola boschereccia” van zijn grote voorganger stelde Ongaro een „favola pescatoria”⁷². Verder was Bilderdijk een aandachtig lezer van het herdersspel *Filli di Sciro* (1607), van Guidobaldo Bonarelli. Een in 1825 door hem vertaald en verder uitgewerkt citaat blijkt eruit afkomstig, en ook vond ik op een van zijn duizenden aantekeningenblaadjes een groot aantal losse verzen uit Bonarelli's pastorale⁷³.

Ik vermoed dat Bilderdijk de Italiaanse herdersspelen vooral bewonderde om de daarin voorkomende brokken (liefdes-)poëzie, en in enkele gevallen ook omdat hij sommige „pastorale” situaties bruikbaar achtte voor zijn eigen minnaarsactiviteiten in Engeland. Het is immers duidelijk dat hij zijn Italiaanse lektuur- of literatuurlessen aanpaste aan zijn eigen situatie. Daarop wijst zowel de bloemlezing liefdespoëzie waarin hij het Italiaans gedicht *All' amabilissima Donna* schreef (besproken in hoofdstuk I), als zijn zojuist vermelde toespelingen op de inhoud van Tasso's *Aminia*. Katharina Wilhelmina Schweickhardt bezat een in 1796 te Edinburg verschenen verzamelbundeltje met de *Aminia* en de *Alceo*, waarvan de laatste bladzijde het handschrift bevat van Bilderdijs Italiaanse gedicht *Tacea il papiro...*⁷⁴

Dat Bilderdijk de pastorale niet zozeer als *toneelgenre* beschouwde, blijkt volgens mij ook uit het feit dat hij er nergens over spreekt in zijn verhandelingen of opmerkingen met betrekking tot de dramaturgie. Waarschijnlijk vertoonde de pastorale voor Bilderdijs treurspel-smaak in te geringe mate een katastrofaal en statig karakter: een dergelijke konklusie schijnt altans voort te vloeien uit zijn hiervoor besproken navolgingen van Metastasio's melodrammi *Olimpiade* en *Demetrio*. Ik zou het in dit verband meer dan toevallig willen noemen, dat Metastasio's tijdgenoot Aurelio de' Giorgi Bertola juist in deze twee stukken een navolging van de pastorale traditie aanwijst. Hij schrijft ondermeer: „E chi versato alcun poco nella letteratura del *Pastor fido* non ne ravvisa il più dilicato estratto inserito eccellentemente nel *Demetrio* e nella *Olimpiade*? Sifate imitazioni così maestrevoli, così fine, così libere non fan certamente torto alla fama altissima del poeta”⁷⁵. Het is

ons al gebleken dat Bilderdijk in zijn bewerkingen het arkadische en idyllische karakter van Metastasio's melodrammi (dat hem waarschijnlijk aanvankelijk heeft aangetrokken) juist heeft proberen om te buigen in de richting van het statige paleisstuk volgens de Frans-klassieke smaak!

We mogen tenslotte wel konkluderen dat de in dramatische vorm verbeelde renaissancistische herderswereld in Bilderdijks tijd veel van zijn aantrekkingskracht had verloren⁷⁶. In de gouden eeuw waren Tasso en Guarini bewonderde toneelmodellen in Frankrijk, en hadden ten onzent o.a. Rodenburg, Hooft en Vondel de invloed van *Il pastor fido* en *Aminta* ondergaan⁷⁷. Van het laatstgenoemde stuk verschenen tussen 1711 en 1732 nog vijf vertalingen, terwijl in die periode bovendien bewerkingen naar herdersspelen van Contarini en Bonarelli op de markt kwamen⁷⁸. Toch schreef Jan Baptista Wellekens al in 1715 in het voorwoord bij zijn eigen *Aminta*-bewerking dat het herdersspel niet geschikt was voor opvoering in de schouwburg, omdat het niet meer beantwoordde aan de heersende smaak⁷⁹. Dat de vroegere achttiende eeuw behalve zijn „velt- en zeezangen” ook enkele oorspronkelijke herdersspelen kende, doet even weinig aan deze waarheid af, als het feit dat B. Luloffs nog in 1780 een minder geslaagde parodie op dit genre leverde⁸⁰. Wanneer Bilderdijk zich niet in de pastorale als *toneelsoort* verdiept, komt dat eenvoudig omdat ze voor hem en zijn tijdgenoten geen serieus dramaturgisch belang meer had. Wat anderzijds natuurlijk weer niets afdoet aan zijn bewondering voor de dramatische liefdessituaties en dito Italiaanse poëzie, in de pastorales van Tasso, Guarini, Ongaro en Bonarelli.

III

TUSSEN FANTASIE EN TEORIE

1.

Op 15 augustus 778 werd de achterhoede van het leger van Karel de Grote bij Ronceveaux door de Basken overvallen en verslagen. Tot de gesneuvelden behoorde de prefekt van Bretagne, die Hruodlandus heette: toen Karels historische nederlaag poëtisch werd vereeuwigd, is hij als de dappere held „Roland” de literatuurgeschiedenis ingegaan. Eenmaal bezongen in het oudfranse „Chanson de Roland” van ongeveer 1100, heeft het relaas van zijn avonturen zich allengs los gemaakt van de oorspronkelijke historische feiten en een eigen ontwikkeling gekregen in de ridderepiek van West-Europa. Op biezondere wijze gebeurde dat in Italië, waar – na een aantal vroegere bewerkingen – de bekendste gedichten op dit middeleeuwse tema pas ontstaan als de riddertijd eigenlijk al voorbij is en de renaissance begonnen. Die veranderde tijdsomstandigheden hebben een diepgaande invloed. Wanneer de Florentijn Luigi Pulci omstreeks 1460 op verzoek van Lorenzo de Medici’s moeder een amusant verhalend gedicht opzet, komt tenslotte in 1483 als resultaat zijn *Morgante maggiore* te voorschijn: een epos over de beroemde Roeland, waarin diens heldendaden worden afgewisseld met allerlei komische en bizarre fantasieën. Het gedicht laat vermoeden dat de schrijver en zijn renaissancistische lezerskring eigenlijk al niet meer van harte konden „geloven” in het ridderideaal van hun middeleeuwse held...

Een tijdgenoot van Pulci was Matteo Boiardo, die leefde aan het nog ridderlijke hof van de hertogen Este in Ferrara. Hij maakte van de dappere Roeland een *Orlando innamorato*, en verbond in de avonturen van deze „Verliefde Roeland” de traditie van de Franckische, voorhoofse ridderromans, met die van de meer verfijnde hoofse liefdesepiek, welke ons bekend is uit de Keltische Arthurromans. Boiardo’s aristokratisch-renaissancistisch opgevatte werkstuk is onvoltooid gebleven, maar het werd een kwarteeuw later voortgezet in de *Orlando furioso* van Ludovico Ariosto, die eveneens aan het hof van Ferrara vertoefde. „Diró d’Orlando... che per amor venne in furore e matto”, zo kondigt Ariosto zijn onderwerp aan; en hij vertelt hoe de in zijn liefde teleurgestelde Roeland zijn verstand verliest, en hoe dat met behulp van de apostel Johannes door de tovenaer Astolfo wordt terug gevonden op de maan. Deze laatste biezonderheid is typerend voor de fan-

tastische aard van Ariosto's gedicht. De bontheid van avonturen en verwickelingen waarmee de Roelandfiguur sedert Pulci in de Italiaanse literatuur werd omringd, bereikt haar eindpunt en haar hoogtepunt in het werk van Ariosto. Deze dichter „speelt” met de oude middeleeuwse motieven en met de talrijke andere die hij ermee verbindt, vermengt en schijnbaar verwart. Patetische, tragikomische en ironische tonen wisselen elkaar af in taferelen waarvan de opeenvolging lijkt te worden bepaald door de wispelturigheid van een ongebreidelde, zinnelijke en levenslustige fantasie. Maar het vreemde is dat men, ondanks de voelbare artistieke reserve en de skeptische willekeur van de (bewust komponerende) dichter tegenover zijn episch materiaal, toch voortdurend blijft vermoeden dat dit verbazingwekkende „spel” ergens iets te maken moet hebben met zijn eigen gevoelens en verlangens.

Ariosto's epos verscheen voor het eerst in 1516, maar de auteur is er tot zijn laatste levensdagen aan blijven schaven en polijsten: „Ariosto liet t'elkens iets aan zijn huis bouwen; altijd maakte hij 't slimmer. Ik doe met mijn huis als met mijn verzen (zei hij). Ik verbeter ze altijd en bederf ze altijd”. Deze notitie komt voor op een der duizenden aantekeningenblaadjes uit de nalatenschap van Bilderdijk. De Nederlandse dichter had de gewoonte allerlei wetenswaardigheden uit zijn dagelijkse lektuur te noteren, en datzelfde deed hij met versregels die hem bijzonder hadden getroffen. Het aantal citaten dat hij uit praktisch alle zangen van de *Orlando furioso* overschreef, is opvallend groot. Men mag eruit konkluderen dat Bilderdijk een aandachtig lezer en een groot bewonderaar van Ariosto was¹. Toch laat hij zich in zijn gepubliceerde geschriften alleen maar laatdunkend uit over de *Orlando furioso*. Wanneer hij in zijn *Geschiedenis des Vaderlands* de slag van Ronceveaux bespreekt, vermeldt hij het sneuvelen van Roeland: „de *beruchte* (ik kursiveer) Orlando van Ariosto”. In het voorwoord bij zijn leerdicht *De dieren* (1817) fungeert Ariosto als een speels fantast die van waarachtig verheven dichterlijk gevoel verstoken bleef. En in de treurspelverhandeling van 1808 stelt Bilderdijk de ten onrechte bewonderde „revelarijen” van Ariosto tegenover het (echte) „Heldendicht” van Tasso².

In een studie over Cervantes' *Don Quijote* heeft Ramón Menéndez Pidal een opmerking over de Italiaanse Orlando-epen gemaakt, die mij – zij het op indirecte wijze – wel van belang lijkt voor een bepaald aspekt van Bilderdijks waardering (of liever: gebrek aan openlijke waardering) voor Ariosto. Menéndez Pidal schrijft dat de *Quijote* mag worden beschouwd als konsekwentie van de vermenging van het heroïsche met het komische, waarvan de middeleeuwse ridderverhalen vooral sedert de renaissance het

„slachtoffer” waren geworden. „Los espíritus, que se nutrían de las ideas de la antigüedad romana, comprendían mucho menos el imperio de Carlomagno que el de Augusto, y no podían sentir hondamente la sencilla grandeza de la epopeya medieval”, aldus de Spaanse filoloog. Pulci, Boiardo en Ariosto namen hun middel-eeuwse ridders en hun heldendaden niet helemaal meer au sérieux, en konden zich daarom nog slechts „con burlón humorismo” bij de traditie der oude karolingische poëzie uit Noord-Italië aansluiten ³.

Maar Willem Bilderdijk zag – evenmin trouwens als later Francesco de Sanctis – helemaal geen parodiërende bedoeling bij Ariosto, en beschouwde diens werk dan ook niet als een voorloper van de Spaanse *Quijote*: „l'Ariosto non ha l'intenzione di mettere in gioco la cavalleria come fece il Cervantes” ⁴! Voor Bilderdijk was de *Orlando furioso* een autonoom epos en geen parodie. En het is niet moeilijk de eigenschappen aan te wijzen waardoor Ariosto's autonome epos in konflikt komt met de ideeën die Bilderdijk over een heldendicht had.

Daar is allereerst de held zelf. „On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous”, schreef Racine in het voorwoord van zijn *Bajazet*, en (onder anderen) bij Voltaire heeft Bilderdijk kunnen lezen dat „les malheurs des hommes illustres... font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire” ⁵. Al in zijn bekroonde verhandeling van 1780 citeert hij deze plaats uit de *Ragion poetica* van Gravina: „Quanto le cose ci divengono familiari, tanto meno corre sopra esse la nostra avvertenza: perchè la mente è sempre rapita dall' oggetto più raro, nel quale ravvisa qualch' attributo singolare, e distinto da gli altri oggetti” ⁶. In heldendicht en treurspel zoekt Bilderdijk – op voorbeeld van de door hem en zijn tijdgenoten om 't zeerst geprezen Griekse teoretikus (pseudo-) Longinus – naar een verheffing boven de gewone wereld, waarin wij dagelijks leven moeten. Een verheffing die eigen is aan de grootse belevenissen van heroïsche en mytische personages, wier lichamelijke en geestelijke eigenschappen onbereikbare idealen zijn voor de normale sterveling. In een op Longinus geïnspireerde voordracht over *Het verhevene* schrijft Bilderdijk: „Aangedaan te worden door het geen Zedelijk en Geestelijk groot is, en niet dan door dit, heeft iets bovenmenselijks in zich, en wat aan een hooger rang van wezens, aan een verhevener wareld eigen is; en de uitdrukking van zulk eene zielsgesteltenis moet noodwendig voor zoo verr' zy daar het gevoel van overbrengt, treffen en verheffen” ⁷. Bilderdijk ziet de hier bedoelde geestelijke en zedelijke grootheid niet als op zichzelf staande gegevens. Ze gaan in zijn totaliteits-

denken samen met hoge maatschappelijke stand (koningen, helden), kiesheid, beschaving, en andere vormen van verhevenheid⁸. En daarmee komen we terug op de *Orlando furioso*.

Françoise Voigt heeft in haar dissertatie *Roland-Orlando dans l'épopée française et italienne* gewezen op de karaktertrekken van Ariosto's Orlando, die hem maken tot „un noble seigneur de la cour de Ferrare”. Maar de door haar vermelde eigenschappen hebben volgens mij voor Bilderdijk nooit het bezwaar kunnen wegnemen dat Orlando faalt in zijn plicht jegens de keizer, zich niet altijd onberispelijk gedraagt jegens zijn wapenbroeders en zich zelfs van lafheid moet beschuldigen ten aanzien van zijn geliefde⁹. Ik herinner aan de in het vorige hoofdstuk besproken bezwaren van Bilderdijk tegen de „afgrijselijk laffe rol” van de held Syfax in het Sofonisba-treurspel van Gian Giorgio Trissino. Ariosto's behandeling van het liefde-motief moet Bilderdijk om verschillende redenen tegen de borst hebben gestuit. Bijvoorbeeld omdat in Canto XXIV de door Bilderdijk zo hoog geschatte liefde tot dwaasheid wordt verklaard en Orlando's gevoelens in Canto XXIX schijnen over te gaan in dierlijke drift. Ook de figuur van de geliefde Angelica moet hem hebben tegengestaan. Niet zozeer omdat ze heidin is en een „blasfemische liefde” in de kristenheld Orlando opwekt, maar veeleer vanwege het motief dat Henri Hauvette formuleert als: „la chute d'Angélique, qui s'est donnée a un humble soldat”, waardoor ze Orlando tot wanhoop brengt. Ik herinner opnieuw aan Bilderdijks reactie op het Sofonisba-treurspel van Trissino, en met name aan het feit dat in zijn eigen toneelontwerp de heldin verontwaardigd de hand afwijst van haar enige beschermer... omdat die van lagere geboorte is¹⁰.

De verhevenheid van het ware kunstwerk hangt voor Bilderdijk ook samen met de „Kiesheid der beschaving”. Ik hoef maar te wijzen op het drieëntwintigste en vierentwintigste Canto van de *Orlando furioso*, om duidelijk te maken dat Ariosto's held volslagen in tegenspraak is met het heroïsch ideaal van de klassicistische opgevoede Nederlander. Ariosto vertelt daar uitvoerig hoe Orlando naakt langs 's Heren wegen zwerft, als een razende bomen en struiken ontwortelt, en beren en zwijnen bestrijdt en verslindt. In Canto XXIX beweert de dichter dat hij zelf eigenlijk wel gek zou moeten zijn om de uitwassen in het krankzinnig gedrag van Orlando nog verder te beschrijven. En dat voor een man als Bilderdijk, die qua stijl en uitbeelding de strengste selectie voor het heldendicht noodzakelijk achtte, en zich uit naam van kiesheid en goede smaak heftig verzette tegen het uitbeelden van de razernij, of zelfs nog maar van grote lichamelijke smart...¹¹

Toch zijn dit nog maar details. Het kernpunt van Bilderdijs kunsttheorie is het dogma van de „Eenheid”. De menselijke gevoelens veredelende verhevenheid van een waarachtig kunstwerk is voor hem de vrucht van Eenheid in gevoel en gedachte bij de kunstenaar, waaruit vanzelf de uiterlijke eenheden van kompositie en toon voortvloeien¹². Daarom kan een treurspel of een epos voor Bilderdijk nooit een aaneenschakeling van losse gebeurtenissen of „episoden” zijn, en daarom kunnen verheven ridderlijke heldendaden nooit in een en hetzelfde dichtstuk worden afgewisseld door bizarre fantasieën. Daarom kan het heroïsche ook niet worden gekombineerd met het komische. De „heldentoon” verdraagt geen grapjes! Afgezien van het feit dat de „vis comica” niet bepaald Bilderdijs opvallendste eigenschap was (dat verklaart o.a. zijn geringe belangstelling voor het blijspel) mag worden vastgesteld dat het mede de afwisseling van het komische en het ernstige was, dat hem in Ariosto moet hebben tegengestaan. Wat dat betreft, is zijn reserve tegenover de *Orlando furioso* vergelijkbaar met die tegenover het burgerlijk drama („middeling tusschen Blijspel en Treurspel”) waarin eveneens een onklassieke (= romantische) vermenging van toon en tematiek voorkomt¹³.

Het geweldig omvangrijke werk van Ariosto (met ruim 38.000 verzen is het groter dan de *Ilias* en de *Odyssee* bij elkaar!), spot niet alleen met zijn eigen ridderlijke-middeleeuwse tematiek, maar evengoed met de poëtica van zijn verheven renaissancistische dichtvorm. Het klassieke „epos” veronderstelt nu eenmaal een strenge eenheid van kompositie en toon, die in de velerlei episoden en wisselende stemmingen van Ariosto's gedicht voortdurend wordt aangetast. Menéndez Pidal vergeleek het warnet van de door Ariosto verbeelde avonturen met het elkaar opstuwende en onderbrekende spel van de golven in de zee: „cada una alcanzada e interrumpida por la siguiente ..., siempre continuas, siempre monótonas, siempre espumantes de juguetona novedad”¹⁴. En onze eigen Bilderdijk citeert naar aanleiding van Ariosto's verbeeldingspel „de bekende woorden van den Kardinaal d'Este aan Ariosto... 'Donde, Maestro Ludovico, avete pigliate tutte queste ?...'”¹⁵!

Al in de zestiende eeuw waren er bewonderaars die de *Orlando furioso* verdedigden, door te beweren dat Ariosto eigenlijk geen echt „heldendicht” had willen schrijven, maar een nieuw genre wenste te introduceren: en aangezien dit nieuwe genre (het zg. „poema romanzesco”) bij Aristoteles en de klassieke theoretici nog onbekend was, konden hun voorschriften er ook niet op van toepassing zijn. De redenering heeft niet verhinderd dat er tot in het begin van de vorige eeuw classicistisch-theoretische bezwaren tegen

de „Orlando furioso” zijn ingebracht. Boileau trok zich als wetgever op de Franse Parnassus niets aan van het in Italië verdedigde bestaansrecht van het „poema romanzesco”; hij veroordeelde Ariosto’s werkstuk als een mislukt heldendicht vanwege de vermenging van het heroïsche met het komische¹⁶. Met Voltaire komen we in het overgangstijdperk van de twijfelaars. Hij vindt de *Orlando furioso* „un monstre”; maar wèl „un monstre admirable” (waarmee hij dan ook zijn voordeel deed voor zijn eigen *Henriade* en waarover hij later in het *Dictionnaire philosophique* schreef: „Le Roland Furieux est à la fois l’Iliade, l’Odyssee et Don Quichotte”) ¹⁷. Kennelijk heel wat minder voorkeur voor het met de laatste titel bedoelde komische element, had de Nederlander W. E. de Perponcher, die zich n.a.v. de Orlando verontrust afvroeg „hoe tog zullen betoverde Helden ons ten voorbeeld kunnen dienen?” ¹⁸. Zijn landgenoot A. C. W. Staring toonde in een onuitgegeven opstel van 1791 weinig bewondering voor „dolende” ridders in het algemeen en zag de held van Ariosto meer in het bijzonder als „den Razenden Roeland (die) met draken, Reuzen en Toveraars (placht) te plukharen” ¹⁹.

Bilderdijk bezat bij zijn verbanning in 1795 twee Italiaanse uitgaven en een Franse en een Duitse vertaling van de *Orlando furioso*: niet een van de (zeldzame) Nederlandse bewerkingen uit de zeventiende eeuw. De katalogus van zijn nagelaten boekenbezit (1832) vermeldt nog slechts een Italiaanse uitgave van 1786. In 1806 informeerde hij vanuit Duitsland bij zijn vriend Jeronimo de Vries of er in Nederland misschien belangstelling zou kunnen bestaan voor een door hem te maken vertaling van Tasso of Ariosto, en in 1828 vroeg hij nog Pulci’s *Morgante maggiore* te leen aan Abraham de Vries²⁰. Zijn gepubliceerde (*teoretische*) uitlatingen over Ariosto’s romantische heldendicht bleken zonder meer ongunstig; zijn ongepubliceerde (*praktische*) lektuuraanteekeningen verraden daarentegen bewondering voor Ariosto’s dichterschap. Bilderdijk moet zich ten aanzien van Ariosto in de typisch pre-romantische positie hebben bevonden van een door de klassicistisch „bon goût” gefrustreerde dichtertelijke bewonderaar. Ondanks al zijn hardop geformuleerde openbare kritiek, ondervond hij in de afgezonderde stilte van zijn leesvertrek, dat er in het werk „des göttlichen Meisters Ariosto” óók dichtertelijke ontroering en verheffing mogelijk was „par une marche irrégulière” ²¹. Het is jammer dat hij zijn plan voor een Ariosto-vertaling niet heeft uitgevoerd. Het resultaat zou wellicht een interessante illustratie zijn geworden bij een opschrift in de *Prospetto del parnaso Italiano*

(1806-1812) van zijn Italiaanse tijdgenoot Francesco Torti : „Difetti dell' Orlando facilmente riparabili”... ²².

2.

„Doe wat gij wilt, het gelukt u niet, die beide namen, Ariosto en Tasso, van elkander te scheiden, als gij van den eenen dichter gewaagt, niet tevens den anderen te gedenken”, schreef Potgieter in de Toelichtingen bij zijn gedicht *Florence*. Men hoeft er de geschiedenis van de literaire theorie sedert de zestiende eeuw maar op na te slaan, om zijn overschot van gelijk te zien. Potgieter zelf verwees bij zijn zojuist geciteerde uitspraak naar Lord Byron, zoals hij bij zijn (klassicistisch getinte) afwijzing van Ariosto een beroep deed op de *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature* van J. J. Ampère. De Nederlander zag Ariosto als een „droef misbruikt genie”, wiens verbeeldingskunst niet verder reikte dan het verschaffen van onmiddellijk amusement aan zijn tijdgenoten. Tasso daarentegen was voor hem een „martelaar” der schoonheid, wiens poëzie de beperking van het aardse en van zijn eigen tijd te buiten en te boven ging ²³. Voor Potgieter heeft de hoogste vorm van kunst iets te maken met het heilige en de vrijheid; de waarachtige schoonheid houdt volgens hem verband met hemel en vaderland ²⁴. Iets dergelijks geldt voor Willem Bilderdijk, maar met dien verstande dat vaderland en vrijheid bij hem niet belangrijker zijn dan bijbel en godsdienst. Ondanks al zijn Hollands chauvinisme is Bilderdijk minder een „nationaal” dan een kalvinistisch romantikus.

Er zijn in Bilderdijks geschriften een paar plaatsen aan te wijzen, waaruit blijkt dat hij op Tasso's *Gerusalemme liberata* nogal wat kritiek heeft. In 1781 schrijft hij terloops dat Tasso een verkeerde opvatting had van de funktie van een „episode” in het heldendicht. Tasso beschouwde de episode als een soort „uitstap” die los van de hoofdhandeling stond, en komt daardoor in konflikt met Bilderdijks opvattingen over de eenheid van idee en handeling in het epos. Het door Bilderdijk geformuleerde bezwaar kan men, evenals de daarbij behorende tegenargumenten van Tasso, zonder veel moeite terug vinden in talrijke literair-teoretische polemieken die sedert de zestiende eeuw naar aanleiding van Tasso's epos zijn gevoerd: en dat zal ook Bilderdijk zelf wel bekend zijn geweest ²⁵. Een minder traditionele en meer rechtstreekse aanval op Tasso's werk deed hij pas in 1805, bij de uitgave van zijn eigen *Ossian*-vertaling. Schrijvend over de heldenfiguur in het epos, verlangt hij dat de held in geen geval een koel en verstandelijk karakter zal hebben. Gematigdheid en wijsheid

verhinderen dat de held een waarachtig belang inboezemt. De held moet „bruischend” zijn en geen wijze voorzichtigheid vertonen. Zijn goede neigingen dienen zo weinig door wijze bedaardheid te worden beheerst, dat zij ieder ogenblik kunnen ontaarden in de ondeugd die uit de overdrijving voortkomt. „Zijn deugden moeten overgedreven zijn om te schitteren, zijn dapperheid in vermetelheid, zijn tucht tot gerechtigheid in gewelddadigheid, zijn verontwaardiging in grimmigheid, zijn toorn in woede overgaan”. Zodra de held ophoudt ons te verontrusten door de mogelijkheid „dat hij in een oogenblik van gewicht, zich-zelven ontvalle”, is volgens Bilderdijk het dichterlijk belang verloren. Voor de held moeten wij daarom aanhoudend vrezen en hopen en „geen rust in ons hart hebben... tot dat het stuk uit is”. Bilderdijk vervolgt (*ik kursiveer*): „en dit kan niet in een koel en bedaard karakter, in welks wijsheid wij gelaten berusten... Het is uit deze oorzaak dat de Godefried van Tasso zoo koud, en het geheele Dichtstuk, ondanks alle zijne groote en waarachtige schoonheden, die bij geen Modernen Dichter haren wedergâ hebben, mislukt is”²⁶.

Men kan daarbij nog opmerken dat Bilderdijk zich geen groot bewonderaar heeft getoond van Tasso's allegorisch „surplus” op zijn eigen hoofdwerk, en dat hij evenmin grote bewondering kan hebben gehad voor de door Ariosto geïnspireerde strijdlustige Clorinda-figuur in de *Gerusalemme*: ik verwijs nog eens naar Bilderdijks kritiek op de onvrouwelijke *Sofonisba* van Trissino²⁷. Maar daar staan verschillende getuigenissen van grote bewondering tegenover. In Bilderdijks bekroonde *Verhandeling* van 1780 figureert Tasso als een der belangrijkste Italiaanse dichters, en in de treurspelverhandeling van 1808 wordt hij aangeduid als „de groote Tasso zelf”. Blijkens een in 1824 verzonden (latijnse) brief aan Robert Southey beschouwt Bilderdijk als hoogste lof voor een episch dichter de verzekering dat hij door zijn werk „het onsterfelijk epos van Tasso naar de kroon schijnt te hebben gestoken”²⁸. Zowel in 1807 als in 1824 heeft Bilderdijk het dichterlijk genie van Tasso verdedigd tegenover de teoretische betutteling van Boileau en de Accademia della Crusca²⁹. Men kan Bilderdijks houding uiteraard in verband brengen met zijn al eerder geciteerde uitspraak over de *Gerusalemme* in de verhandeling bij zijn *Ossian*-vertaling, waar immers gesproken wordt over „groote en waarachtige schoonheden” in Tasso's mislukte epos. In dat geval zou de waardering van Bilderdijk berusten op het onderkennen van grote (verspreid voorkomende) lyrische kwaliteiten in de *Gerusalemme*, zoals dat later het geval is bij talrijke andere bewonderaars, van Francesco Torti tot en met Natalino Sapegno³⁰. Maar ik geloof dat we verder mogen gaan.

Tasso heeft in de kompositie van zijn *Gerusalemme* de wispelturigheden van Ariosto weten te vermijden en bereikte daardoor een hechtere structuur, een meer overtuigende tekst-eenheid. En er is meer. Hij heeft zijn epos over de verovering van Jerusalem door Godfried van Bouillon bovendien weten te maken tot de dichtelijke verbeelding van een groots historisch feit, *waarbij de ingreep van bovennatuurlijke, goddelijke krachten werd geïntegreerd in de gefantaseerde krijgsverrichtingen en avonturen van waarachtig kristelijke helden*. En dát moet voor Bilderdijk wel het belangrijkste zijn geweest. Zijn in de vorige paragraaf al genoemde ideaal van de dichtelijke verheffing-in-eenheid heeft een „religieus” aspekt. In de aantekeningen bij zijn *Ossian*-vertaling stelt Bilderdijk het *scheppen* van de waarachtige dichter tegenover het alleen maar „samenstellen” dat auteurs van mindere klasse doen. De ware dichter scheidt schoonheid die de lezer verheft, en die schepping geschiedt vanuit één ondeelbare éénheidservaring. „Ja de Dichtkunst is Goddelijk”, schrijft Bilderdijk, „zy scheidt alles in één oogwenk, en niet by gedeelten”. Zo las ik in Goethes *Italiensche Reise*: „Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist Notwendigkeit, da ist Gott”³¹.

Voor Bilderdijk ligt het „wezen der Dichtkunst” in de „vatbaarheid voor eene hoogere en bovennatuurlijke wereld”³². Waar het in dit verband om gaat, is Bilderdijks overtuiging dat de goddelijke verheffing van de dichtkunst in het epos alleen maar tot stand kan komen door wat men van oudsher de „machine” noemt: het rechtstreeks, maar tevens als het ware „organisch” optreden van bovennatuurlijke „wonderbaarlijke” (goddelijke) krachten in het episch gebeuren. En die bovennatuurlijke krachten kunnen voor Bilderdijk niet langer loutere fantasie-elementen uit de voorgoed voorbij mytologische-ingrediëntenwinkel van de Oudheid zijn. Evenals vele van zijn romantische tijdgenoten gelooft ook de dichter Bilderdijk niet meer in de klassieke goden. En dat verklaart het succes van Tasso. Bij Homerus voeren de Olympische goden en godinnen een onderlinge strijd, maar bij Tasso staan de aartsengelen Gabriël en Michaël tegenover de duivelse krachten van de hel. De enige mogelijke epische „machine” (waarnaar hij trouwens ook uitdrukkelijk heeft getracht in zijn eigen onvoltooide epos) was voor Bilderdijk bijbels en kristelijk. Eigenlijk wilde deze kalvinistische romantikus voor het heldendicht hetzelfde als wat vóór hem (eveneens op voorbeeld van Tasso en eveneens in een onvoltooid gebleven epos) de katoliserende barokdichter Vondel had gewild: een samensmelting van de „autorità della storia” met de „verità della religione” in een verheven dichtelijke verbeelding

van onze aardse „tussenwareld”, als strijdtoneel tussen de machten van de hemelse „bovenwareld” en de helse „onderwareld”³³.

Maar... we mogen óók aannemen dat Bilderdijk het epos van Tasso eveneens heeft bewonderd om redenen die hij op theoretische gronden heel wat minder overtuigend uit de doeken had kunnen doen. Onder zijn onuitgegeven manuskripten vond ik het ontwerp voor een toneelstuk over de lotgevallen van graaf *Willem van Holland*, als kruisvaarder in Palestina. Dit ontwerp vertoont niet alleen de voor Tasso (én Bilderdijk) typerende vermenging van historische gegevens en dichterlijke fantasie; het vertoont evengoed Tasso's voorkeur voor heksereien en andere wonderbaarlijke elementen. Het is met name een ingewikkelde bewerking van Tasso's *Armida*-motief; het optreden van een tovenares die tweedracht zaait in het kamp van de kristenen³⁴. In de late zeventiende eeuw had de Vlaming Adriaen Peys een treurspel met „konst- en vliegwerken” onder de titel *De toveryen van Armida* gepubliceerd, dat nadien vele malen met groot succes werd opgevoerd³⁵. De manier waarop Peys' *Armida*-figuur zich door de lucht voortbeweegt, een vlamme doorts hanteert, door bezweringen de heldere maan bloedrood toets worden en de lucht kan „ontroeren”, vertoont overeenkomst met de magische vermogens van de met een lijk door de lucht zwevende tovenares *Alvijne* in het ontwerp van Bilderdijk. Adriaen Peys sloot met zijn treurspel aan bij de traditie der Nederlandse spektakelstukken waarvan Vondels tijdgenoot Jan Vos als de sterkste vertegenwoordiger wordt beschouwd³⁶. Het is deze traditie, zelf ontaarding van de „school” van Seneka, die (en nu zónder waarachtige religieuze fundering van het „wonderbaarlijke”!) door Bilderdijk werd verbonden met de fantastisch-historische wereld van Tasso's heldendicht. Hij kwalificeert zijn (in ieder geval vóór 1795 geschreven) toneelontwerp in een brief van 11 mei 1797 als de schets „van een opera, *Willem van Holland*”. Enkele toneelaanwijzingen pleiten voor de juistheid van die kwalifikatie: de „zegezangen, trompetgeklank en pauken” aan het begin van het tweede bedrijf, en de twee koren bij de opening van het derde bedrijf, gevolgd door „een treurige ouverture”.

Daarmee past Bilderdijks toneelontwerp meteen in een typisch pre-romantische „traditie”. Want Tasso's *Armida*-episode behoorde tot de meest geliefde opera-ontwerpen uit de achttiende eeuw³⁷. Alleen: Bilderdijks ontwerp is een *ontwerp* gebleven, al kan men er dan met enige goede wil verschillende elementen van terugvinden in zijn gedicht *Het slot van Damiate*³⁸. Dit laatste doet echter niets af aan het „klandestiene” en onvoltooide karakter van Bilderdijks okkupatie met Tasso's tovenarij-fantasieën. Toen de

Franse teoretikus Chapelain in 1640 over Tasso's zonden tegen de „vraisemblance” schreef, verklaarde hij dergelijke „extravagances” uit de achterlijkheid van diens tijdgenoten, die nu eenmaal niet beter wisten : „l'ignorance... des siècles barbares”³⁹. Hiëronymus van Alphen sluit zich daar min of meer bij aan, als hij anno 1778 in zijn *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen* (onder verwijzing naar F. H. Jacobi) konstateert dat Tasso veel wonderbaarlijke episoden in zijn epos heeft kunnen verwerken, omdat zijn tijdgenoten immers nog in hekserijen en dergelijke zaken gelóófdeden⁴⁰. Voor het goed verstaan van Bilderdijsk toneelontwerp lijkt mij een opmerking in de *Mémoires* van zijn jonge bewonderaar Willem de Clercq heel wat interessanter. De Clercq schrijft dat hij het volkomen eens is met Voltaires bezwaren tegen de tovenarijen in Tasso's *Gerusalemme*, maar hij erkent tegelijkertijd dat deze tovenarijen hem desondanks bij het lezen hebben... betoverd⁴¹.

3.

Blijkens de katalogus van de tijdens zijn ballingschap geveilde bibliotheek (1797) bezat Bilderdijk vrij veel afzonderlijke boeken van en over Tasso, en daarnaast nog een in 1724 te Florence verschenen uitgave van diens verzamelde werken. Van de *Gerusalemme* had hij toen ook de in 1658 verschenen Nederlandse vertaling door J. Dullaart⁴². De katalogus van het na zijn dood geveilde boekenbezit vermeldt drie uitgaven van de *Gerusalemme* (waaronder een Londense van 1796), de Franse vertaling door de Duc de Plaisance (1810), en de Nederlandse vertaling van de eerste vijf zangen door Jan Nomsz, die verscheen in 1789. Volgens een mededeling van Arie de Jager heeft Bilderdijk zich (samen met Wiselius) nog in 1817 tevergeefs beijverd voor een uitgave van Nomsz' *volledige* Tasso-vertaling⁴³. Zoals ik al in de eerste paragraaf opmerkte, heeft Bilderdijk trouwens ook zelf tijdens zijn verblijf in Duitsland met het plan gespeeld een Nederlandse bewerking van Tasso (of Ariosto) te schrijven.

Behalve citaten (een enkel door hem in het Nederlands vertaald) uit de *Gerusalemme liberata*, vond ik in Bilderdijsk onuitgegeven lektuur-aantekeningen nog een paar biografische notities over Tasso, en een groot aantal citaten uit het *Tasso*-treurspel van Goethe⁴⁴. Hoe zeer Bilderdijk dit „Schauspiel” bewonderde, blijkt ook uit zijn verhandeling *Over dichterlijke geestdrift en dweepery* (1809; 1820), waarin hij schrijft dat Goethe er in zijn *Tasso* „boven alle verbeelding” in geslaagd is, „gekrenktheid van verstand, in de hoogste verscheidenheid te schilderen”. Daardoor leverde Goethe : „een overbelangrijke bydracht ter Zielkunde”⁴⁵.

Bilderdijs belangstelling ging kennelijk niet alleen uit naar Tasso's werken – ik wees in hoofdstuk II al op zijn bewondering voor de *Aminta* – maar ze gold eveneens de getormenteerde dichter-persoonlijkheid van Torquato Tasso. Het mag wel even worden opgemerkt dat hij daardoor aansluit bij een internationale „dichterlijk-romantische” traditie waarin, naast Goethes treurspel, ook Compagnoni's mystifikatie *Les veillées du Tasse* (1800) en Byrons *The Lament of Tasso* (1807) wereldberoemde hoogtepunten zijn ⁴⁸.

Hoewel in Bilderdijs volledige Tasso-uitgave van 1724 ook de „controverse sopra la Gerusalemme liberata” zijn opgenomen, is daarvan weinig of geen weerklank merkbaar in zijn eigen geschriften. In het algemeen is zijn (geestelijk) contact met de Italiaanse theoretici trouwens uitermate gering, of liever onbeduidend te noemen. Voor de zestiende-eeuwers is er een zijdelingse vermelding van Antonio Minturno in een brief van 1781, en van Ludovico Castelvetro en Giulio Cesare Scaligero in de treurspelverhandeling van 1808 ⁴⁷. Gian Vincenzo Gravina, van wie Bilderdijk de eerste druk van *Ragion poetica* (1708) bezat, verschijnt met een lang citaat in zijn bekroonde *Verhandeling* van 1780: ik heb er in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk een paar regels van aangehaald, in verband met Bilderdijs opvattingen over de held in het epos ⁴⁸. Meer aandacht, maar van minder prettige aard, wijdt Bilderdijk aan de beroemde *Accademia della Crusca*. In het tweede deel van zijn *Nieuwe taal- en dichtkundige verscheidenheden* (1824) vergelijkt hij de akademie met de voor ware dichtkunst onvatbare achttiende-eeuwse dichtgenootschappen, en herinnert daarbij aan haar kritiek op het heldendicht van Tasso. Hij gaat verder in zijn gedicht *De taal* van 1827. Daarin staat dat de menselijke spraak, die de „eerste en heiligste aller gaven” Gods is, tot hoon van de Schepper aan banden werd gelegd door „laffe Duivlenslaven”, waaronder als eerste de Italiaanse „Zemelbent” (*Crusca* = kaf) genoemd moet worden ⁴⁹. Het is duidelijk dat Bilderdijk de Accademia afwijst in naam van zijn romantische conceptie van de „Kunst der Poëzy” als ongelimiteerde uitboezeming van het dichterlijk genie: „Uitstorting van 't gevoel dat heel Gods rijk omvat”, en waaruit aldus op scheppende (goddelijke) wijze de Eenheid van het waarachtig kunstwerk ontspringt ⁵⁰.

„... il Tasso, poeta il più regolare di tutti gli altri italiani e che più d'ogni altro seguì le tracce degli antichi, per esser stato nel secolo della più raffinata superstizione letteraria, fu censurato e perseguitato dagli stessi idolatri dell'autorità e dell'esempio”. Dat is een uitspraak uit Cesarotti's *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* ⁵¹. Melchiorre Cesarotti (beroemd

Ossian-bewerker met wie Rijklof Michaël van Goens korrespondeerde) is in Bilderdijs verhandeling *Het treurspel* (1808) vertegenwoordigd met een Latijns citaat bij zijn vertaling van een paar treurspelen van Voltaire, die hij zeer bewonderde. In de onuitgegeven aantekeningenblaadjes van Bilderdijk vond ik nog een opmerking over die bewondering⁵².

Van de theoretici onder de oudere Italiaanse „tijdgenoten” vermeldt Bilderdijs treurspelverhandeling ook Francesco Algarotti, die bij Franse auteurs een verfoeide vorm van „oratorie” heeft aangetoond, welke bestaat uit het overdreven gebruik van op effect berekende paradoxen en „concelli”. Maar in Bilderdijs bekroonde *Verhandeling* van 1780 wordt Algarotti zélf gelaakt vanwege dergelijk stilistische Spielerei, en daar verschijnt hij tevens als een der onnauwkeurig denkende „fraaie vernuften” die „weinig of geen werk maken (...) van Bovennatuurkundige beschouwingen”. Dit wil niet zeggen dat Bilderdijk alles van Algarotti afwijst. Hij heeft grote lof voor de Italiaan (die hij merkwaardigerwijs citeert in het Frans), vanwege diens uitgebreide kennis, smaak en oordeel. Bilderdijk beroept zich met name op hem, wanneer hij stelling neemt tegen het overdreven gezag dat in artistieke zaken wordt toegekend aan de theorie⁵³. En daarmee raken we opnieuw een (pre-)romantisch aspect in Bilderdijs literaire persoonlijkheid.

IV

PLONDREN ALS MET AADLAARSKLAUW

1.

Boven zijn romance *De kluizenaar aan den Pindus* van 1825 plaatste Bilderdijk het volgende motto van Tasso :

Or, se tu se' vil serva, è il tuo servaggio
(Non ti lagnar) giustizia e non oltraggio.

Het citaat is het slot van stanza 51 uit het eerste Canto van *La Gerusalemme liberata*. Tasso heeft in de voorafgaande verzen verteld dat alleen Tatin met tweehonderd ruiters de Griekse deelname aan de kruistocht vertegenwoordigt, en vervolgt daarop met de uitval :

Oh vergogna ! oh misfatto ! or non avesti
Tu, Grecia, quelle guerre a te vicine ?
E pur quasi a spettacolo sedesti,
Lenta aspettando de' grand'atti il fine.

Zinspelend op de val van Konstantinopel in 1453, besluit Tasso deze stanza dan met de door Bilderdijk geciteerde verzen, die door de Nederlandse dichter in een aantekening als volgt worden vertaald :

Thans kruipt ge in slaverny ; maar gy ! beklaagt u niet !
Het is geen ongelijk, 't is recht dat u geschiedt¹.

In deze aantekening kan men ook meteen de verklaring vinden voor Bilderdijks gebruik van het Italiaanse citaat. Hij meende in de verzen van Tasso een bevestiging te vinden voor zijn opvatting dat de bewoners van het moderne Griekenland van minderwaardig allooi waren, en dat hun afkomst kon worden verklaard uit een vermenging van de tartaren met slaven uit het oude Hellas. Fel verzette Bilderdijk zich tegen de vereenzelviging van de negentiende-eeuwse Grieken met de Homerische helden, die in zijn tijd vele „Philhellenen” – onder wie de dichter van „den ongoddelijken wildzang” : Byron ! – ertoe bracht de Griekse opstand tegen Turkije te steunen. Het feit, dat ook Prof. Mr. H. W. Tydeman sympatiseerde met de opstand van het Griekse slavenras bracht Bilderdijk er zelfs toe met deze oude en trouwe vriend te breken, door middel van een kort briefje waarin hij verklaarde geen verdere betrekking te wensen met iemand die aan de zijde stond van „het

godloos gespuis der eerlooze Grieken in hunnen vervloekten opstand" tegen het hun door God gezonden gezag². Die merkwaardige breuk vond plaats in 1825, het jaar waarin Bilderdijk zijn romance schreef over *De kluzenaar aan den Pindus*. De inhoud van deze (zwakke) tekst is in dit verband minder belangrijk dan het ook door Zijderveld opgemerkte feit, dat hij Bilderdijks mening over de Griekse opstand tegen de Turken illustreert³. In zijn al genoemde aantekening schrijft Bilderdijk zelf: „En zulk gespuis (= de Grieken), wier misbruiking van het Kruis tot standaard van hun opstand, een Godslastering is, staat men in deze dagen van Gruwelleer openlijk voor!”

Tegen deze achtergrond wordt het gebruik van het motto uit de *Gerusalemme* meteen duidelijk. Bilderdijk heeft overeenkomst gezien tussen de geringe en daardoor laffe en onwaardige deelname van de Grieken aan de kruistochten, en hun opstand tegen de Turken die pas eeuwen later plaatsvond. Bij eerste lezing van het gedicht zou men misschien kunnen denken dat de „kluzenaar aan den Pindus” wordt opgeroepen ter kruistocht: te meer vanwege het citaat uit het kruistochtenepos van Tasso dat erboven staat. Blijkens zijn eigen aantekening bedoelt Bilderdijk echter, dat hij wordt opgeroepen om deel te nemen aan de opstand tegen de Turken van 1821. Bilderdijk wil met het citaat uit Tasso slechts aanduiden dat de onwaardige houding van de Grieken al dateert uit de tijd van de kruistochten. Hij ziet er een „bewijsplaats” in voor zijn al vermelde en grootst mogelijke verachting implicerende etnologische (= racistische!) stelling dat het latere Griekse volk slechts een „aan de paardenspenen van Tartaren” opgevoed slaven-„broedsel” is.

Bilderdijk heeft meer citaten van Tasso als motto gebruikt. Zo staan er boven zijn gedicht *Het roosjen* (1805) een tweetal regels uit de *Gerusalemme* die terloops „verwerkt” zijn in de derde strofe van Bilderdijks eigen tekst. De Nederlander ontleende ervoor aan het zestiende Canto, waar een passus wordt ingeleid die uitloopt op de (o.a. uit Ronsard) overbekende moraal:

Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno
 Di questo dí, che tosto il seren perde;
 Cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
 Esser si puote riamato amando. —

In Bilderdijks lichtvoetige maar desondanks wel wat wijdlopijge gedicht, wordt de vergelijking van de geliefde met een open bloeiende (helaas snel verwelkende) roos verder uitgewerkt, doordat er een gulzige bij in het roosje gevangen wordt en in die „malsche schoot”... „woelt” en „worstelt” en „zwijmt van wel-

lust". Het is juist door het optreden van dit beeld, dat Bilderdijs gedicht uiteindelijk minder herinnert aan de passus van Tasso waaraan het motto werd ontleend, dan aan een terecht bekende dichterlijke vergelijking uit het tweede bedrijf van Guarini's *Il pastor fido*: „Come in vago giardin rosa gentile... così la virginnella" ⁴. Waarbij overigens mag worden opgemerkt dat de parallel tussen het ontluiken van roos en maagd tot het traditionele dichterlijke beeldenarsenaal behoort. Varianten (c. q. navolgingen) zijn aanwijsbaar vanaf Catullus, over Poliziano, Ariosto, Tasso en Marino, tot en voorbij Voltaires *Henriade* ⁵.

Wanneer ik als laatste Tasso-citaat nog de ontlening aan de *Aminta* noem waarvan we al in het eerste hoofdstuk konden vaststellen dat ze als bedekte liefdesverklaring aan Catharina Wilhelmina Schweickhardt fungeerde, is meteen duidelijk dat Bilderdijk op de meest uiteenlopende wijzen heeft „gemanipuleerd" met Italiaanse motti ⁶. Dat was natuurlijk zijn goed recht. Zoals het eveneens tot de dichterlijke goede rechten en vrijheden gerekend moet worden dat Bilderdijk – gelijk Catharina Ypes heeft aangetoond – sommige citaten van Petrarca min of meer „averechts" heeft gebruikt, of „pour le besoin de la cause" bekort. Ik constateerde soortgelijke eigenaardigheden met betrekking tot sommige van de motti die zijn bijeengebracht in onze lijst van *Bilderdijs citaten uit het Italiaans*, in de tweede paragraaf van hoofdstuk VIII. Ook herinner ik nog even aan Bilderdijs omwerking van Byrons gedicht over het Italiaans, die werd besproken aan het slot van hoofdstuk I.

Catharina Ypes meent op grond van het door haar onderzocht citaat-gebruik te mogen vaststellen: „dat Bilderdijk Petrarca niet om zijn liefdeslyriek bewonderd heeft: hij voelt zich echter aangetrokken tot bepaalde religieuze elementen en blijkens een paar citaten..., misschien ook tot de patriottische trekken in de dichter" ⁷. De konklusie is te generaliserend – uit andere bronnen blijkt dat Bilderdijk wel degelijk belangstelling had voor Petrarca's liefdeslyriek – maar ze heeft het voordeel ons attent te maken op de chronologie in Bilderdijs gebruik van Italiaanse citaten ⁸. Het blijkt dat de meeste motti en vertalingen tot het werk van zijn ouderdom behoren: ze ontstonden merendeels na 1823. Dit verklaart zowel het door Catharina Ypes opgemerkte religieus karakter van de aan Petrarca ontleende citaten, als in het algemeen de godsdienstig-moraliserend-mediterende aard van de andere motti en vertalingen uit de jaren twintig. Eveneens op grond van bewerkingen en citaten zou men daarnaast een veel vroegere, iets of wat luchtiger en meer op de liefde geconcentreerde „Italiaanse" periode

kunnen onderscheiden, die dan ongeveer samenvalt met de tijd van Bilderdijs „ballingschap” (1795-1806) : dus met de in het eerste hoofdstuk besproken jaren die ook op biografisch nivo een intense bemoeienis met het Italiaans (én met de liefde !) te zien geven.

Tussen deze „perioden” ligt een tijdsbestek van bijna twintig jaar, waarin Bilderdijk alleen maar twee korte vertalingen uit het Italiaans schreef : één naar Pastorini (1812) en één naar Gaspara Stampa (1818). Zoals blijkt uit onze lijst van *Bilderdijs vertalingen uit het Italiaans* (in hoofdstuk VIII), kan men ze beschouwen als de eerste specimina uit een reeks van zes sonnetten naar het Italiaans (Bilderdijk schreef zelden of nooit *oorspronkelijke* sonnetten), waarvan de overige vier ontstonden in 1823 en 1827. Tot deze reeks behoren de sonnetten naar Petrarca (1823), Michelangiolo (1827), Vittoria Colonna (1827) en Gaspara Stampa (1818), die al in 1899 door A. S. Kok werden besproken in zijn *Bijdragen tot de geschiedenis van het sonnet in Nederland* : het sonnet naar Petrarca is nadien uiteraard ook nog ter sprake gekomen in het proefschrift van Catharina Ypes⁹. Wat men uit Koks studie in de eerste plaats mag konkluderen, is dat Bilderdijs naar het Italiaans bewerkte sonnetten beslist niet tot zijn beste werk behoren, en dat ze, wat de versbouw betreft, zijn „aangepast”. De Italiaanse endecasillabi worden bij Bilderdijk tot aleksandrijnen. Daarmee komen ze zowel in overeenstemming met de vroeg negentiende-eeuwse „mode” als met Bilderdijs eigen voorkeur en virtuositeit : men krijgt na langere omgang met de tienduizenden verzen die hij (soms over de meest ingewikkelde onderwerpen !) geschreven heeft, weleens de indruk dat Bilderdijk „gewoon” in aleksandrijnen kon „denken”¹⁰. Een uiterlijke eigenaardigheid die eveneens onze aandacht verdient, is het feit dat Bilderdijk het door hem vertaalde sonnet van Gaspara Stampa heeft uitgebreid met een ekstra kwatrijn aan het slot. Hij gebruikt deze onortodokse „coda” om de voor een juist begrip gewenste historische kontekst te evoceren, en bovendien om de in zijn eigen vertaling benadrukte tematiek nog eens samen te vatten. Want terwijl het sonnet van Gaspara Stampa een minneklacht is tengevolge van de afwezigheid van de naar krijgsroem strevende minnaar, werd het gedicht van Bilderdijk veeleer een filippika tegen de maatschappelijke eierzucht. De mooie slotregel van Gaspara’s sonnet luidt :

Canterem con gli uccelli i nostri amori.

Dat wordt bij Bilderdijk :

En zingen we onze min met 's hemels pluimchoralen !

Genoeg om Koks oordeel te onderschrijven dat bij Bilderdijk „de eenvoud van het oorspronkelijke wel wat geleden” heeft...¹¹ Ten aanzien van de thematiek der door Bilderdijk vertaalde sonnetten van Petrarca, Michelangiolo en Vittoria Colonna, zou ik nog even willen opmerken dat zijn (ouderdoms-)keuze inderdaad duidelijk op een religieuze voorkeur wijst. In de theoretische geschriften van Bilderdijk komen deze auteurs, (evenmin als Gaspara Stampa) niet of nagenoeg niet ter sprake, al blijkt terloops wel bewondering voor Petrarca en voor „de in alles kolossale” Michelangiolo¹².

Opvallend is dat de kennelijk zeer belezen literair-historikus en Bilderdijk-kenner A. S. Kok in zijn zojuist genoemde studie het door Bilderdijk in 1812 vertaalde sonnet van Pastorini onvermeld laat. Ik denk dat de oorzaak daarvan eenvoudig ligt in de omstandigheid dat Bilderdijk zijn tekst heeft gepubliceerd als vertaling „naar Bastorini”: een beschrijving die is overgenomen in de postume uitgave van zijn verzamelde *Dichtwerken* en de daarin opgenomen studie van Mr. J. Pan over Bilderdijks vertalingen: ze komt zelfs nog voor in het proefschrift van de Amsterdamse bibliotekaris Johannes Berg: *Over den invloed van de Italiaansche letterkunde op de Nederlandsche gedurende de negentiende eeuw*¹³. Een auteur Bastorini is in de geschiedenis van de Italiaanse literatuur helemaal niet te vinden, en de auteur Giovambattista Pastorini alleen maar met grote moeite. Hij is een vergeten Pater Jezuïet (1650-1732) van wie nochtans weleens één enkele tekst in de kleinste lettertjes van de grootste literatuurgeschiedenissen wordt vermeld: die ene tekst is het door Bilderdijk vertaalde sonnet *Genova mia*, dat ontstond na een bombardement van Genua door de Franse vloot in 1686, en waarvan ik vermoed dat de Nederlander het in een of andere bloemlezing gelezen heeft¹⁴. Ik heb de moeilijk vindbare tekst van Pastorini, tezamen met Bilderdijks bewerking, opnieuw afgedrukt in ons hoofdstuk VII. Men kan erbij opmerken dat de Nederlandse versie niet bepaald slecht is, maar bepaald ook niet uitmuntend. Tegenover de heldere eenvoud van Pastorini's kernachtige versregels, blijkt Bilderdijk zijn alexandrijnen soms alleen maar „vol” te kunnen krijgen, door overbodige (of luidruchtige) toevoegingen. Als voorbeeld:

E dove o volgo il passo, o il guardo giro,
Incontro il tuo valor nel tuo periglio.

Waar voet of oog zich wend', waar vlam of donder kraken,
Ik zie Standvastigheid (en onverwrikbaar) staan.

2.

De hiervoor onderscheiden twee „perioden” in Bilderdijks Italiaanse vertaalarbeid zijn zeer goed herkenbaar in zijn bewerkingen naar Guarini. Op 15 juni 1798 schreef hij te Brunswijk een gedicht met de titel *De ware kus*, waarbij hij (maar alleen in het handschrift) verwees naar de tweede rei van *Il pastor fido*. Wanneer ik meedeel dat het hier om een fragment van 32 onregelmatig rijmende versregels bij Guarini gaat, naast een regelmatig gebouwd strofisch gedicht van 60 jambische viervoeters ($3 \times (3 \times 6) + 6$) van Bilderdijk, wordt meteen duidelijk dat er eigenlijk niet van een „vertaling” kan worden gesproken¹⁵. Het rei-fragment van Guarini is een lofzang op de kus, die pas als hoogste liefdesuiting mag worden beschouwd wanneer in de kussende monden ook de minnende zielen elkaar ontmoeten.

Tal gioia amando prova, anzi tal vita,
 alma con alma unita
 e son come d'amor baci baciati
 gli incontri di due cori amanti amati.

Spekje naar het bekje van Bilderdijk ! Van zijn beroemde erotische gedicht *Verrukking* uit 1784 tot en met de door zijn „onkuisheid” aanstootgevende *Grijsaarts bruiloftszang* van 1828 heeft hij gepredikt dat de lichamelijke liefde slechts volmaakt wordt, als in de kus der monden ook de „zielen samenvlieten”¹⁶. Dat is een waarheid die al geformuleerd werd aan het slot van Hoofts *Granida* (*Liefde en Min' aen een vertuyt, / Beyde siel en lichaemmengers*), maar die met name bij de opkomst van de romantiek up to date werd. Het is een belangrijk thema in Friedrich Schlegels roman *Lucinde* (1799), waarin men ondermeer de aansporing leest „Umarme mich fester, Kuss gegen Kuss... Nimm meine Seele ganz und gib mir deine !... O schönes herrliches Zugleich !” De woordkeus doet al vermoeden dat de minnaar tegelijk belangstelling heeft voor „diese weisse Hüfte in dem roten Schein”...¹⁷ En zo was het ook met Bilderdijk. In zijn al in het vorige hoofdstuk gesignaleerde „totaliteitsdenken” past inderdaad de syntese van platonische liefde en lichamelijke erotiek, maar men kan niet ontkennen dat zijn dichterlijke fantasie bij voorkeur bij het laatste verwijlde. Het moet een handig tekstinterpreet zijn die in de rei van Guarini het origineel weet aan te wijzen voor de volgende passus uit de „bewerking” van Bilderdijk :

Dan hijgen op der lippen boord,
 In heete kussen halfgesmoord,
 De vlotgeworden zielen.

Dan smelten, vlieten ze onder een,
 In de onbeschrijfbre zaligheên
 Waar van de kusjens krielen.
 Dan, onverzaadlijk moêgekust,
 In de overstelping van den lust,
 En van de weelde dronken,
 Bezwijmen ze, in de machtloosheid,
 Die de allerhoogsten lust verbeidt,
 Aâmechtig weggezonden !

De Guarini-bewerkingen uit Bilderdijs tweede „Italiaanse” periode brengen de lezer in een totaal andere wereld. Ik nam één van deze latere bewerkingen op in hoofdstuk VII, omdat het origineel niet is herdrukt in de moderne uitgave van Guarini's *Opere*. Men zal beamen dat deze tekst inderdaad thuishoort bij de daar eveneens afgedrukte moraliserend-religieuze vertalingen naar Metastasio en (pseudo-) Leonardo da Vinci : twee bewerkingen uit de „laatste” periode, die hier voor het eerst het licht zien, omdat Bilderdijk zelf ze in portefeuille heeft gehouden ¹⁸.

Een interessant bewerkingsexperiment is Bilderdijs gedicht *Gebed* van 1827 uit de bundel *Schemerschijn*, waaronder hij zelf de aanduiding plaatste „Na Guarini, Madrig. 137-139”. Nader onderzoek leert dat in Bilderdijs achtregelig gedicht inderdaad vertaalde versregels zijn verwerkt uit *verschillende* korte teksten, die bij Guarini voorkomen onder de titel *Christiana compunzione*. Potgieter (en na hem Catharina Ypes), signaleerde met weinig entoesiasme een soortgelijk „vermenging” in één van Bilderdijs Petrarca-bewerkingen ¹⁹.

Men zou nochtans kunnen opmerken dat we hier te doen hebben met een ultra-modern artistiek procédé. Andere voorbeelden daarvan zijn een paar versregels uit Bilderdijs leerdicht *De ziekte der geleerden* (1807), waarbij hij in zijn aantekeningen verwijst naar fragmenten uit Dantes *Inferno*, waaraan ze ontleend zijn ²⁰. Zulke soort zaken treffen we ook aan bij Eliot, Auden, Pound en Hugo Claus. Het gebruik van citaat en ontleening is bijna zou oud als de literatuur zelf, maar de wijze waarop het gebeurt, is gewijzigd in het romantische tijdperk waarvan Bilderdijk ten onzent een der eerste en belangrijkste vertegenwoordigers is ²¹. Het gaat nu niet meer om de renaissancistische „translatio-imitatio-aemulatio”, van algemeen erkende „klassieke” voorbeelden ²². Maar het gaat om een eklektisch gebruiken, verbruiken of verwerken van disparate literaire ingrediënten, waarover een „ludiek” of eventueel zelfs „capricieus” kunstenaar beschikken kan om de autonome wereld van zijn werk op te bouwen. De overgeleverde kultuurschat wordt

niet langer beschouwd als een geheiligd museum of een verzameling voorbeelden ter navolging, maar als een werkplaats met materiaal dat de dichter verbruikt of waaraan hij op zijn beurt verder werkt ; dit is een typisch *romantisch*, of liever *avant-gardistisch* inzicht ²³.

Het hoeft geen betoog dat dit inzicht, of deze houding niet geheel en al die van Bilderdijk was, al wil ik in dit verband toch wel even herinneren aan zijn eigenzinnige of „dichterlijke” vrijheid tegenover het gangbare taalgebruik, zijn vrijheidsdrang tegenover de klassicistisch-literaire- en republikeins-historische tradities waarin hij was opgegroeid, en zijn afkeer en opstandigheid tegenover de tijdgeest waarin hij leven moest ²⁴.

Ook waar Bilderdijk niet verwerkt maar bewerkt, heeft hij eigenaardigheden die allesbehalve typerend mogen worden geacht voor een consciëntieus vertaler. P. E. L. Verkuyl vindt het onbillijk dat Bilderdijk in zijn kritische opmerkingen bij Huygens' (fragmentarische) Guarini-bewerking met geen woord rept over diens virtuoze poging om in de Nederlandse versie het rijmschema en het syllabenaantal van het origineel te handhaven ²⁵. Het gaat om twee fragmenten uit de *Pastor fido*, waaronder de rei na het eerste bedrijf. Het koor van Arkadiërs spreekt o.a. zijn verbazing uit over de innerlijke verdeeldheid van de eeuwige macht, en de tegenstrijdigheid der lotsbestemmingen : daardoor is het mogelijk dat de een verliefd wordt op het meisje dat kennelijk *niet* voor hem is bedoeld, terwijl de man die door het fatum kennelijk *wel* voor haar is bestemd, zich juist afkerig van dat zelfde meisje toont :

Così dunque in se stessa è pur divisa
 quell'eterna possanza ?
 E così l'un destin con l'altro giostra ?
 O, non ben forse ancor doma e conquisa,
 folle umana speranza
 di porte assedio a la superna chiostra,
 rubella al ciel si mostra,
 ed arma, quasi nuovi empi giganti,
 amanti e non amanti ?
 Qui si può tanto ? E di stellato regno
 trionferan duo ciechi, Amore e Sdegno ? ²⁶

Huygens vertaalt :

Staan dan dus onder hun des Hemels machten
 In eeuwigh wederspannen,
 En rent het eene lot het ander tegen ?
 Oft willen wy noch eens van onder trachten

Den Hemel t'overmannen ?
 Heeft noch ons' hoop' niet tooms genoeg gekregen,
 En treckt sy weer den degen,
 En wapent sy van nieuws nieuw' Hemel-winnaers
 Van Minnaers en geen' Minnaers ?
 Is dit ons' macht, en sullen sich twee blinden,
 De Min en Haet, den Stern-dwangh onderwinden ? ²⁷

Bilderdijk tekent hierbij aan : „*Den Stern-dwang*. Neen, het gestarnde Rijk. Doch dit alles is hier zoo flaaauw, zoo van verre, zoo half begrepen, en geheel zonder gevoel overgezet, dat het ieder jammeren moet” ²⁸. Het is niet zo moeilijk vast te stellen wat Bilderdijk hier bedoelt. Afgezien van dat „besterde rijk” is er in Guarini's fragment sprake van de gigantomachie, zoals onder meer uitgebeeld op de metopen van het Parthenon. De wanhopige strijd van de titanen die de bergen op elkaar stapelden om als „rebelln tegen de hemel” de „superbe vesting” te bestormen : „dwaze menselijke hoop”, schrijft Guarini... en Bilderdijk, de heroïsche romantikus, vond van dit beeld niets terug in de tekst van Huygens !

Ik geef een ander voorbeeld. In het eerste bedrijf van *Il pastor fido* troost Ergasto zijn verliefde vriend Mirtillo. Hij raadt deze wanhopige minnaar aan niet langer te zuchten of te schreien, want daardoor wordt het vuur van de liefde geenszins geblust maar integendeel juist aangewakkerd :

Non son, come a te pare,
 questi sospiri ardenti
 refrigerio del core ;
 ma son più tosto impetuosi venti
 che spiran ne l'incendio e 'l fan maggiore
 con turbini d'amore,
 ch'apportan sempre ai miserelli amanti
 foschi nemi di duol, piogge di pianti ²⁹.

Dat wordt bij Huygens :

Die zuchten en dat klagen
 Zijn niet, na uw behagen,
 Verkoelingen des herten,
 Het zijn veel eer onstuyme Winde-vlagen
 Die uwen brand met nieuwe Minne-smerten
 Ontsteken doen, en terten,
 En meestendeel op 's Minnaers hoofd beruyen
 Wat wolcken van verdriet veel' tranen-buyen ³¹.

Bilderdijk merkt op : „*Na uw behagen*. Neen ; naar uw meening. (*Come a te pare*)”. En : „*Meestendeel*. Altijd en gedurig. (*Sem-*

pre)”. Vervolgens geeft Bilderdijk zijn eigen vertaling van de laatste vier regels :

Onstuime stormwindvlagen,
Die in den brand de vlam ten hemel jagen,
En storten steeds een wolkenbreuk van smarte
En tranenregen op 't jamm'renswaardig harte ³¹.

We kunnen ons nuchter afvragen waar bij Bilderdijk bijvoorbeeld die „hemel”, dat „jagen” en dat „jamm'renswaardig harte” vandaan komen. Maar we kunnen ook konstateren – en dáár ging het Bilderdijk waarschijnlijk om – dat zijn vertaling het kosmisch beeld van het onontkoombaar en verpletterend leed der ongelukkige minnaars intensiveert door woordkeus, rijm en ritme. Huygens' bekommernis om het *aantal* lettergrepen en het *schema* van de rijmen is uiteindelijk een cerebrale bekommernis, en betreft „slechts” de uiterlijke navolging van Guarini's tekst. Natuurlijk kan men daar tegenover niet eenvoudig stellen dat Bilderdijk het „gevoel” van het oorspronkelijk beeld tracht weer te geven : hij schijnt veeleer het gevoel te verbeelden dat de situatie in het spel van Guarini bij hem, bij Bilderdijk dus, heeft losgeslagen.

3.

De aartsvertaler Bilderdijk – hij bewerkte duizenden verzen uit een dozijn talen – heeft bij verschillende gelegenheden zijn mening gegeven over de problematiek van het vertalen, die hij karakteriseerde als „de Quadratuur van den Cirkel”... ³² Bilderdijk is een voorstander van de vrije „navolging” tegenover de letterlijke „vertaling”. Hij schrijft bijvoorbeeld bij de uitgave van zijn Ossian-bewerking in 1799 : „Den schrijver te doen spreken, *als of hy-zelf in onze Taal had gedacht en geschreven*, is gewis 't hoogste top-punt van volkomenheid, waartoe men het brengen kan”. En : „men vergenoegte zich met *den geest van Ossiaan, in een Neêrduitsche dichtstijl*” ³³. Beide uitspraken herinneren me aan een paar citaten in een artikel van John W. Draper over *The theory of translation in the eighteenth century*. Eén van Stockdale, die in de voorrede van zijn *Aminta*-vertaling schrijft dat hij wenst uit te drukken : „the sentiments of Tasso *as he would have done had he been an Englishman*”. En één van de *Monthly Review* van 1791 die instemt met de Herodotusvertaler Bedloe, volgens wie een vertaler moet proberen te schrijven zoals de auteur gedaan zou hebben : „had he written in the same language” ³⁴.

Een dergelijke opvatting leidt bij Bilderdijk niet alleen tot aanpassing aan de „bienséance” en de „bon goût”, zoals dat alge-

meen het geval was in de periode van de zonnekoning en het daarop gevolgde optimistische tijdperk van de „meilleur des mondes possibles”³⁵. Zoals we in de volgende paragraaf nog zien zullen, speelt dit aspect bij Bilderdijk inderdaad een rol. Maar hij gaat tegelijk veel verder. In het „Voorbericht” bij zijn (terecht geprezen) Ovidius-vertaling gaat hij ervan uit dat „het de *onderscheiden wijs van gevoelen is*, die den een van den anderen Dichter verschillen doet”. En daarom is ook het vertalen voor Bilderdijk een kwestie van gevoel. Hij vervolgt: „Op deze wijs dan, want een Dichter te lezen en hem te gevoelen, en *zoo ook, hem te gevoelen en uit te drukken*, hangt aan één, stortte zich dezer dagen een gedeelte van zijne (= Ovidius’) Metamorphoses in mijn pen, die ongaarne ledig ligt”³⁶. Geen fabrikage van lettergrepen en rijmschema’s, maar rechtstreekse gemoedsuitstorting! Zoals Huygens als vertaler bij wijze van spreken zijn heil zocht in de prosodische „oppervlaktestructuur” van het origineel, zo trachtte Bilderdijk als herdichtend navolger de gevoelsstroom te vinden die ten grondslag lag aan de „dieptestructuur” of „denktotaliteit” van de oorspronkelijke tekst. Het verwondert al bijna niet meer dat Bilderdijk het in 1799 presteerde een Theokritus-vertaling te schrijven zonder dat hij het origineel bij zich had³⁷! Aan de hand van de lijsten in ons hoofdstuk VIII kan men voorbeelden verzamelen van Bilderdijks onnauwkeurig (= eigenmachtig) citeren en vertalen. Het gaat hem niet om woorden, maar om het *gevoel* dat van het hart van de ene dichter in dat van de andere „overvloeit”:

Mijn dichtkunst is gevoel,
En, 't zij uit eigen bron gevloten,
Of, uit eene andre borst mijn' boezem ingegoten,
Ik zing en ken geen ander doel³⁸.

Vondel raadde zijn mededichters aan „den besten meesteren” de kunst af te zien en ze „behendigh” te bestellen... namelijk zodanig dat „het de boeren niet mercken, nochte voor de Geleerden al te sterck doorschijne”³⁹. Dat is bij de romantische Bilderdijk heel anders. Hij steelt niet „behendigh” uit angst voor boeren en geleerden. Hij rooft als een trotse Napoleontische adelaar.

Ja, wei' men in den bloemhof rond
Van Romeren en Grieken,
En vlieg' men naar den Morgenstond ;
Maar 't zij op eigen wicken !
Daar plondren we als met aadlaarsklauw
De gouden boomgaardvruchten !⁴⁰

Bilderdijk stelt zich als vertaler, zoals hij zelf eens schreef: „in de plaats van den oorspronkelijken Autheur”. Dit standpunt is ener-

zijds zo oud als (pseudo-) Longinus en anderzijds zo jong als Ezra Pound⁴¹. In Bilderdijs tijd had het tweërlei gevolg, waarvan de Nederlandse vertaler zich terdege bewust was. Het eerste, „romantische”, gevolg is dat der opdrijving en overdrijving van emotionele beelden, zoals wij dat al constateerden in de vorige paragraaf en waarover Bilderdijk trouwens zelf geschreven heeft naar aanleiding van zijn Sofokles- en zijn Ossianvertaling⁴². Het tweede „klassicistisch”-„rationalistisch” gevolg is de aanpassing van het origineel aan de toenmalige zeden en gewoonten, en de zogenaamde „goede smaak” of het „juiste oordeel”. Bilderdijk heeft zich daar meermalen aan bezondigd en hij deed dit soms bewust met een pedagogische bedoeling. Zo, waar hij de denkbeelden van Pope en Delille onder het mes nam in zijn vertalingen van *Essay on man* en *L'homme des champs*, en zo eveneens waar hij de stijl en de structuur van zijn toneelvertalingen in overeenstemming bracht met zijn op de Grieken en de grote Fransen geïnspireerde dramatische theorie⁴³. Het wordt interessanter waar hij dit voor het „aufklärungs-klassicisme” typerend procédé als vertaler in dienst gaat stellen van een typisch „romantische” pedagogie, of tenminste van de bedoeling de klassicistische teneur van het oorspronkelijk zonder meer „kaltzustellen”. Ik heb daar vroeger eens over geschreven naar aanleiding van Bilderdijs vertaling van een der „fábulas literarias” van de Spaanse classicist Tomás de Iriarte⁴⁴. Het verschil tussen Bilderdijk en Iriarte wordt al duidelijk wanneer men nagaat hoe in hun beider fabels de *nachtegaal* optreedt. Bij Iriarte is het een vogel die zich ernstig voorneemt zijn natuurlijk talent te beschaven volgens de schoolse regels van de kunst, terwijl bij Bilderdijk de nachtegaal juist optreedt als symbool van het natuurlijke, nog niet door de beschaving gekorrumpeerde talent: „tout est bien sortant des mains du créateur, tout dégenère dans les mains de l'homme”... Zoals Hiëronymus van Alphen *De dichter en de nachtegaal* en zoals C. F. Gellert *Die Nachtigall und die Lerche* schreef, zo schreef Willem Bilderdijk zijn fabel *De nachtegaal en de koekoek*, als romantische verheerlijking van de direkte en natuurlijke gevoelsdichtkunst. De titel lijkt wel een vertaling van een naam die óók boven een Italiaanse fabel staat: *Il rusignuolo e il cuculo* van Lorenzo Pignotti.

Pignotti was een befaamd vertegenwoordiger van de internationaal verbreide achttiende-eeuwse „fabel-epidemie”: een literaire uitwas van de naar het „Nut van 't Algemeen” strevende Aufklärung⁴⁵. Bilderdijk las hem kennelijk graag. De bundel *Favole e novelle* van Lorenzo Pignotti behoorde ofwel tot de Italiaanse boeken die hij meenam bij zijn verbanning, ofwel tot de werken die hij zich kort

daarna heeft aangeschaft⁴⁶. Tijdens zijn verblijf te Hamburg in het tweede halfjaar van 1795 heeft Bilderdijk twee fabels van Pignotti vertaald. Daarvan heeft hij het kortere *La luciola* vrij getrouw naar inhoud en dichtvorm in het Nederlands overgebracht onder de titel *De glintwormvlieg*: een aardige fabel over de hoogmoed⁴⁷.

Bilderdijk heeft zijn andere bewerking naar Pignotti bij de uitgave *niet* als vertaling gepresenteerd: dit kan zowel slordigheid zijn, als vrucht van de overweging dat zijn bewerking wel heel erg vrij is. Waarbij ik wil opmerken dat de bewerkende Nederlander de „ontknoping” van de fabel over de tweestrijd tussen *Liefde en Waan* wel wat pittiger heeft aangebracht dan de oorspronkelijke Italiaan, maar dat zijn verschillende uitbreidingen daarentegen zelden zijn vrij te pleiten van wat hij in andere omstandigheden „lankwijligheid” noemde. Hoezeer Bilderdijk zichzelf bleef in zijn amplificaties, moge blijken uit een enkel voorbeeld, dat meteen ook zijn vrijheid bewijst tegenover de poëtische vormgeving van Pignotti.

Entro il sottil drappo cedente l'orma
Impressa era del fianco rilevato,
E del turgido sen tutta la forma,
Ch'è mezzo ascoso e mezzo disvelato,
Dal cui candor quel della veste è vinto,
O con soave error resta indistinto.

Dat wordt bij Bilderdijk:

De fijne en dunne stof van 't lenige gewaad,
Waar 't zwellen van de heup zich door bemerken laat,
Verschoont de schoonste borst, ten halve overtoegen
En voor de helft ontdekt, voor de aangetrokken oogen,
Terwijl zy 't blanke kleed beschaamt,
En, zachtkens door den band gepraamd,
Heur lieflijk opgezette deelen,
By ieder zuchtjen dat zy aâmt,
Door 't losse plooisel heen doet spelen. —⁴⁸

„Rien de plus originale, rien de plus *soi* que de se nourir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé”, schreef Paul Valéry. Hoe het nader onderzoek van zo'n „assimilatie” openbarend kan zijn voor een vertalend dichter als menselijk individu, zou enigszins kunnen blijken uit mijn vroeger gepubliceerde vergelijking van Bilderdijks gedicht *Gebed* met het proza-origineel van Fénelon waarnaar het werd bewerkt⁴⁹. In het volgende hoofdstuk gaat het om een vertaling van Bilderdijk die niet alleen kenmerkend is voor de vertaler zelf, maar wellicht meer nog voor het literaire klimaat waarin hij leefde.

EEN ROMANTISCHE HEL ¹

1.

Volgens Dantes *Inferno* is de hel een trechtervormige kuil van 9 verdiepingen. In de laagste verdieping of „hellekring” vertoeven de verraders, die zijn vastgevroren in het ijs. Dante en Vergilius ontmoeten er twee in eeuwige haat aan elkaar vastgekleemde figuren, waarvan de een op beestachtige wijze de schedel van de ander knaagt. In de vertaling van Frederica Bremer :

En gelijk men uit honger kauwt op brood,
zo zette de bovenste de tanden in den ander,
daar waar de hersenen aan den nek gevoegd zijn.

De beul is de landverrader graaf Ugolino della Gherardesca uit Pisa, en het slachtoffer is zijn vroegere bondgenoot aartsbisschop Ruggieri degli Ubaldini. Graaf Ugolino vertelt hoe de bisschop hem tijdens zijn aardse bestaan verraderlijk met zijn twee zoons en twee kleinkinderen heeft laten opsluiten in een toren, waar zij de verschrikkelijke hongerdood stierven die hij nu in eeuwigdurende vraatzucht op zijn vijand wreekt ².

De Ugolino-episode is een typisch bloemlezing-stuk sedert het tijdperk van de romantiek. In zijn grote doksologische studie *Dante e la Francia* schrijft Arturo Farinelli dat er in de tweede helft van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw een internationale „Ugolinomania” heerste. Overal in Europa werd Dantes verhaal vertaald, geciteerd en verwerkt in alle mogelijk en onmogelijke literaire genres ³. De Ugolino-bewerkingen uit het Nederlandse taalgebied waren Hiëronymus van Alphen (in 1780), Rhijnvis Feith (in 1809) en Willem Bilderdijk (in 1822). Van Alphen gebruikte zijn eigen proza-bewerking als illustratiemateriaal toen hij in zijn *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen*, over het „hartstogtelijke” schreef. Dr. J. L. Cohen kwalificeert zijn versie als een „vrij getrouwe vertaling” in haar anno 1929 verdedigde dissertatie over Dante in de Nederlandsche letterkunde ⁴. Met betrekking tot de vertalingen van Feith en Bilderdijk merkt zij op dat die in aleksandrijnen zijn geschreven, en dat deze versvorm óók wordt gebruikt in de meeste Franse bewerkingen uit die tijd. Omdat die Franse bewerkingen toen veel „in omloop” waren, acht zij het „zeer waarschijnlijk” dat zowel Bilderdijk als Feith de

Ugolino-episode via een Franse (of eventueel Engelse) versie hebben leren kennen.

Over Feith zijn we op dit punt al gauw uitgepraat. Een vergelijking van zijn vertaling met Dantes origineel leverde me een aantal evidente fouten en opvallende afwijkingen op, die ik goeddeels terugvond... in de *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen* van Hiëronymus van Alphen. De Ugolino-bewerking van Rhijnvis Feith lijkt me dan ook weinig of niets meer dan een bewerking in versvorm van de Nederlandse prozavertaling die Van Alphen al dertig jaar tevoren had gepubliceerd. Het is daarom niet uitgesloten dat Rhijnvis Feith bij het schrijven van zijn pseudo-vertaling zomin het Italiaanse origineel, als een Franse bewerking onder ogen heeft gehad ⁵.

Voor Bilderdijk ligt de zaak anders. Uit de studie van Arturo Farinelli citeert Dr. Cohen enkele fragmenten uit Franse Ugolino-vertalingen, die volgens haar overeenkomst vertonen met Bilderdijks gedicht *Ugolijn (een tafereel uit Dantes hel)*. Nauwkeurige vergelijking met de Franse teksten in hun geheel (én met het overige dichtwerk van Bilderdijk) bewijst echter onomstotelijk dat hier geen sprake kan zijn van ontleningen ⁶.

Rest de kwestie van de door Feith en Bilderdijk gebruikte aleksandrijnen. Dat deze versvorm voorkomt in Franse Dante-vertalingen, bewijst ipso-facto niet dat een Nederlandse Inferno-bewerking in aleksandrijnen dús terug moet gaan op zo'n Franse tekst. Maar er is nog iets anders. Met talrijke bewijsplaatsen valt aan te tonen dat het gebruik van aleksandrijnen in die tijd zeer normaal was. Wanneer de Nederlandse vertalingen *niet* in aleksandrijnen waren geschreven, zou dat eerder een reden tot nadenken zijn! Waar dan nog bijkomt, dat zowel Willem Bilderdijk als Feith ook in hun theoretische geschriften uitdrukkelijk hun voorliefde en bewondering voor de aleksandrijnen hebben getoond ⁷.

2.

Dantes Ugolino-episode begint in het tweeëndertigste canto van zijn *Inferno* en eindigt in het daarop volgende canto. Men kan er vier fasen in onderscheiden:

„Fase I” (*Canto XXXII, regel 124 tot en met regel 139*)

Vergilius en Dante zien twee verdoemden in de hiervoor al genoemde omstandigheden. Dante vraagt degene die aan het achterhoofd van zijn metgezel knaagt de reden van zijn haat en belooft, zo die haat gerechtvaardigd is, de misdaad van de tegenstander bij wijze van wereldlijke vergelding in zijn gedicht bekend te maken.

„Fase II” (*Canto XXXIII, regel 1 tot en met regel 21*)

De knagende zondaar onderbreekt zijn „gruwelijk maal” en kondigt aan dat hij zijn geschiedenis vertellen zal, in de hoop daardoor schande te brengen over zijn vijand en slachtoffer. Hij noemt zijn naam, en zegt dat het ieder bekend is hoe hij door aartsbisschop Ruggieri gevangen werd gezet en gedood. Hij vervolgt :

peró quel che non puoi avere inteso,
cioé come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai se ei m’ha offeso.

(maar dat wat je niet vernomen kunt hebben,
namelijk hoe wreed mijn dood was,
ga je nu horen ; en weten zul je of hij mij beledigd heeft.)

„Fase III” (*Canto XXXIII, regel 22 tot en met regel 75*)

Ugolino begint zijn verhaal met de mededeling dat hij en zijn medegevangenen na vele dagen een droom hadden, die hen deed vrezen voor de hongerdood. Toen zij ontwaakten, bleek inderdaad dat hun geen voedsel meer werd gebracht. Wanneer Ugolino 24 uur later bij de volgende zonsopgang het lijden van de anderen ziet, bijt hij van smart in zijn handen : de kinderen bieden zich dan aan als voedsel voor hun vader. De vierde dag sterft Ugolino’s eerste metgezel ; de anderen volgen hem in de dood „tussen de vijfde dag en de zesde”. Na nog twee dagen te hebben geleden, bezwijkt tenslotte ook Ugolino zelf.

„Fase IV” (*Canto XXXIII, regel 76 tot en met regel 78*)

De laatste fase bestaat uit slechts één terzine :

Quand’ebbe detto ciò, con gli occhi torti
riprese il teschio misero coi denti,
che furo all’osso, come d’un can, forti.

(Toen hij dit gezegd had, greep met verdraaide ogen,
hij opnieuw de ellendige schedel met zijn tanden,
die, als van een hond, krachtig waren tegenover de beenderen.)

3.

In de (helaas in latere uitgaven niet meer herdrukte) „Toelichtingen” bij de uitgaven van zijn gedicht *Florence*, spreekt Potgieter een vernietigend maar niet geadstrueerd oordeel uit over Bilderdijs Dante-vertaling⁸. Men kan het met hem eens zijn, zonder in alle opzichten akkoord te gaan met het bezwaar dat Dr. Cohen meende te moeten maken tegen de verschillende „uitbreidingen” die Bilderdijk aan het Italiaanse origineel heeft gegeven. Want een gedeelte van die „uitbreidingen” kan gemakkelijk worden verklaard uit de bedoeling van zijn vertaling. Bilderdijk kondigt zijn

gedicht aan als „een tafereel uit Dantes hel”. Hij geeft een afgerond geheel, waaraan de kontekst der overige *Inferno*-canti uiteraard ontbreekt. Een lezer van de geïsoleerde Ugolino-episode kan bijvoorbeeld niet weten dat Dante en Vergilius zich op het moment van het verhaal in de diepste helleput bevinden, waar de verraders worden gestraft. Dat moet er dus worden bijverteld. Maar zelfs in het kader van het gehele gedicht houdt dit beroemde fragment een zekere vaagheid. Daarop is ook uitdrukkelijk gewezen in een bekende kommentaar van Niccolò Tommaseo (1837), die er ondermeer aan herinnert dat Ugolino niet ingaat op zijn eigen verraad en op dat van zijn tegenstander Ruggieri, waardoor toch eigenlijk hun gezamenlijke aanwezigheid in deze hellekring zou moeten worden verklaard⁹. In de regels 16 tot en met 19 van Canto XXXIII (de voorlaatste *terzine* van onze „fase II”) zegt Ugolino :

Che per l'effetto dei suoi mai pensieri
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, *dir non è mestieri...*

(Dat, tengevolge van zijn kwaadaardige verzinsels hem mijn vertrouwen schenkend, ik gevangen werd en later gedood, *hoeft niet verteld te worden...*)

Hieruit blijkt dat de dichter het droeve lot van Ugolino en de zijnen bekend veronderstelt. Dat is ook heel logisch, om de eenvoudige reden dat bisschop Ruggieri nog maar twaalf jaar dood was toen Dante zijn *Inferno* schreef. Zijn verraderlijk en wreedaardig optreden tegenover Ugolino en diens kinderen had ongeveer twintig jaar tevoren plaats gehad, en de uiterlijke gebeurtenissen lagen Dantes tijdgenoten dus nog betrekkelijk vers in het geheugen¹⁰. In het drieëndertigste canto van de *Inferno* vertelt Ugolino echter „dat wat je niet vernomen kunt hebben”, namelijk het verslag van zijn laatste levensdagen, waaruit blijkt „hoe wreed” zijn dood wel geweest is, en hoe ze hem werd aangekondigd in een huiveringwekkende droom.

Toen Bilderdijk vijf eeuwen later deze zelfde episode als een afgerond geheel in (helaas slechte!) Nederlandse verzen overbracht, kreeg hij te maken met een publiek dat heel wat meer moest weten om zijn gedicht te kunnen begrijpen. Een min of meer „historisch” getinte inleiding was noodzakelijk, en dit verklaart in zijn Nederlandse weergave der Ugolino-episode de aanwezigheid van een aantal regels die men in het origineel van Dante tevergeefs zoekt. Hoewel ik moet vaststellen dat de dichtelijke waarde van deze uitbreiding kan worden aangeduid met het cijfer nul, meen

ik tevens te mogen opmerken dat de toevoeging als zodanig wel degelijk verdedigbaar is¹¹.

Een ander bezwaar tegen de bewerking van Bilderdijk acht Dr. Cohen het feit dat hij de regels 7 tot en met 10 van canto XXXIII (in „fase II”) onvertaald heeft gelaten. Ugolino besluit daarin zijn geschiedenis te vertellen: „in de hoop dat daardoor zijn vijand nog meer gesmaad zal worden op aarde”. Inderdaad zijn deze regels zeer belangrijk als uitdrukking van Ugolino's verschrikkelijke haat tegen Ruggieri. Het is echter onjuist te beweren dat de Nederlandse dichter dit element in zijn bewerking geheel en al zou hebben verwaarloosd. Aan het slot van de zojuist besproken „uitbreiding” van „fase II” zegt Bilderdijs Ugolijn alvorens hij zijn eigenlijke verhaal begint:

Gij, hoor, en oordeel van de afgrijslijkheên des snoden.

Door deze uitspraak (in het retorisch treurspeljargon dier dagen) levert Ugolino de door hem te verhalen schanddaad van zijn vijand duidelijk over aan de veroordeling van de dichter Dante, en daardoor tevens aan die van het nageslacht.

4.

Bilderdijs Ugolino-vertaling bevat een merkwaardige fout. Men vindt ze in „fase III” (canto XXXIII, regel 28 tot en met regel 36), waar Ugolino's voorspellende droom wordt weergegeven:

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e i lupicini al monte
per che i Pisani veder Lucca non ponno.

Con cagne magre, studiose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi della fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e i figli, e con l'agute scane
mi pareo lor veder fender li fianchi.

(Deze verscheen mij als heer en meester
en hij joeg de wolf en de welpen de berg op,
waardoor de inwoners van Pisa de stad Lucca niet kunnen zien.)

Met magere, begerige en afgerichte honden
had hij Gualandi met Sismondi en met Lanfranchi
voor zich uit gezonden.

Na een korte jacht leken mij vermoeid
de vader en de zonen; en het kwam mij voor
dat ik met scherpe tanden hun flanken zag openrijten.)

Met het aanwijzend voornaamwoord *questi* (= deze) in regel 28 is bisschop Ruggieri degli Ubaldini bedoeld, en de namen uit de tweede terzine duiden drie bondgenoten van hem aan. De berg waardoor de inwoners van Pisa de stad Lucca niet kunnen zien, is de Monte San Giuliano, waarheen Ugolino wilde vluchten¹².

Deze voor het begrip van de tekst belangrijke gegevens zijn Bilderdijk klaarblijkelijk niet bekend geweest, en nog grotere moeilijkheid heeft hem het verband tussen de regels 29 en 35 opgeleverd. Daar doet zich de eigenaardigheid voor dat de aanvankelijk als „de wolf en de welpen” aangeduide achtervolgden even later „de vader en de zonen” worden genoemd. In het vizionaire droombeeld van Ugolino gaat de donker vermoede werkelijkheid aanvankelijk schuil achter de symboliek van de jachtpartij, maar bijna gelijktijdig al worden „de wolf en de welpen” als het ware in een andere bewustzijnslaag onderkend als symbolen voor Ugolino en zijn kinderen. Voor Bilderdijk moest deze „surrealistische” beschrijvingswijze wel zeer raadselachtig zijn, en vermoedelijk is het voor hem ook onaanvaardbaar geweest, dat Ugolino zichzelf metaforisch aanduidde met de naam van een vraatzuchtig roofdier. In tegenstelling tot Van Alphen en diens imitator Feith, bij wie we deze passus wél juist aantreffen, vertaalt Bilderdijk foutief :

'k Trok (docht my) blijde en vrij in jaagrendosch te velde,
 En zette langs 't gebergt' het vratig wolvenbroed
 Met sluwe brakken na, en winden, licht te voet.
 Gualandi was vooruit, en, met hem, bei zijn zonen,
 Maar schenen me onvoorziens zich afgemat te toonen,
 En, docht me, 'k zag hun met een scherp genepen koord
 Het saamgewrongen lijf en ingewand versmoord.

We zien dat Bilderdijk een totaal andere voorstelling van deze droom heeft. Weerhouden door de „gelijkstelling” met de wolf en misleid door een taalkundige eigenaardigheid in het Italiaanse origineel (alsmede door een onduidelijke voetnoot in de door hem gebruikte uitgave van de *Divina Commedia*) doet de Nederlandse dichter het voorkomen alsof Ugolino zélf met zijn medegevangenen op wolvenjacht gaat¹³. De namen uit Dantes regel 32 (Gualandi, Sismondi, Lanfranchi) moeten volgens hem een zoon en twee kleinzoons van Ugolino voorstellen. Omdat bij deze interpretatie uiteraard de gruwelijke dood van de wolven onder de hondentanden komt te vervallen, laat Bilderdijk de jagers nu maar ter dood brengen door minstens even wrede mensenhanden !

Natuurlijk is de Nederlandse dichter er in deze passus hopeloos naast, maar een eigenaardigheid die opmerking verdient, is minstens het feit dat Bilderdijk al de aandacht van Ugolino in dit

verkeerd begrepen fragment beperkt tot het lot van diens kinderen. En daarmee bewijst hij altans zijn inzicht in de tragiek van de hoofdpersoon. Hetgeen in de droom van Ugolino werd aangekondigd, was niet op de eerste plaats dat deze zélf moest sterven, maar dat hij als vader de dood van zijn eigen kinderen zou moeten meemaken. Dat Bilderdijk dit volledig doorhad, bewijst zijn uitvoerige en nadrukkelijke vertaling van de regels 40 tot en met 42. Daarin dringt Ugolino aan op deelname in het leed van zijn vaderhart, bij het enkele *vermoeden* dat hij het noodzakelijke voedsel niet zou kunnen geven waar zijn kinderen hem om smeken zouden. Ik geef achtereenvolgens de tekst van Dante en de vertaling van Bilderdijk :

Ben sei crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che il mio cor s'annunziava ;
e se non piangi, di che pianger suoli ?

Die 't aanhoort, ware ontmenscht en harder dan een steen,
Indien hem 't hart niet reeds op 't enkle denkbeeld bloedde
Van 't geen het mijne in eens uit zulk een droom vermoedde.
Ja, wat beschreit hy ooit, die hier geen tranen plengt !

5.

De „stof” van Bilderdijks bewerking is uitgebreider dan die van zijn Nederlandse voorgangers Hiëronymus van Alphen en Rhijnvis Feith. Laatstgenoemden hadden alleen maar belangstelling voor het verhaal van de hongerdood van de vier gevangenen, dat bij Dante voorkomt in de regels 22 tot en met 75 van Canto XXXIII en dat door mij hiervoor werd aangegeven als „fase III”. Van Alphen gebruikt dit gedeelte van de Ugolino-episode in zijn *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen* als voorbeeld van wat hij „pathetische voorstellingen” noemt, en Feith wil er de gevolgen van de wraakzucht mee aantonen in de eerste zang van zijn omvangrijke leerlicht *Het leven*. De eerste schrijver wijst op de „ontroering en schrik” die wordt teweeg gebracht door het verhaal over de ellendige dood van Ugolino, en Feith heeft altijd behagen in de episode gevonden vanwege „den echt aandoenlijken toon”¹⁴. Voor een dergelijke waardering is het zojuist aangeduide *gedeelte* van de Ugolino-episode inderdaad voldoende. Zij kan rustig voorbij gaan aan de fragmenten die ik heb aangegeven als „fase I”, „fase II” en „fase IV”. Maar dat Bilderdijk in zijn Ugolino-bewerking deze stukken wél heeft weergegeven, bewijst juist dat hij de eerste Nederlandse vertaler is geweest die de poëtische kracht heeft ingezien van de Ugolino-episode als kompositorisch geheel.

Dante begint met een beschrijving van de omstandigheden waaronder hij de twee verdoemden aantreft in de hel : d.w.z. terwijl Ugolino op gruwelijke wijze de schedel van Ruggieri knaagt, en door dit „beestachtige teken” zijn haat tegen de verrader aan de dichter openbaart. De enige reden waarom hij zich bereid toont het verhaal van zijn ellendige dood in de hongertoren te vertellen, is gelegen in de hoop zijn vijand daardoor nog méér pijn te kunnen doen, omdat diens schande nu immers ook op aarde bekend zal worden. Onmiddellijk na deze ontzaglijke bewijzen van gruwelijke haat, begint dan het verhaal van het lijden dat Ugolino als liefhebbende vader moest ondergaan toen vier onschuldigen – zijn eigen bloed – samen met hem het slachtoffer werden van Ruggieri's verraad. Zodra hij het laatste woord van dit verslag heeft uitgesproken, slaat de wrekende vader „met verdraaide ogen” zijn tanden weer in het hoofd van de verdoemde voor hem. In Ugolino is een indrukwekkend samengaan van haat en liefde. „Deze man haat veel omdat hij veel heeft bemind”, schreef Francesco de Sanctis in zijn biezonder scherpzinnig en helder geformuleerd essay over Dantes Ugolino ¹⁵. Hij raakt daarmee het wezen van deze beroemde episode, waarin Van Alphen en Feith slechts het leed van de verdrukte vader hebben gezien. Maar Ugolino is juist intrigerend en geweldig, omdat in zijn ziel de gewone vaderliefde samenwoont met het nooit voldane eisen naar dierlijke wraak op degene die hem oneindig kwaad heeft gedaan in zijn kinderen ¹⁶. Wanneer Ugolino in het verslag van zijn lijden verhaalt hoe hij na het eerste hongeretmaal 's morgens „van smart in beide handen” beet, dan krijgt dat detail pas zijn grote dramatische kracht, omdat wij hem tevens kennen als de beestachtige wreker die in de eeuwige verdoemenis de schedel knaagt van de man die zijn kinderen van honger heeft laten sterven. „Naast de tranen staat de vervloeking en dikwijls vinden wij in een enkele zin haat en liefde ; er is woede en er is tederheid : het laatste geluid van de woorden waarmee hij zijn kinderen roept, gaat verloren in het gekraak der gehate beenderen onder zijn tanden”, meent Francesco de Sanctis ¹⁷.

Wij mogen het na deze opmerking van de Italiaanse kritikus temeer als een bewijs van Bilderdijs begrip der Ugolino-episode beschouwen, dat hij – in tegenstelling tot zijn beide Nederlandse voorgangers – zijn vertaling niet heeft besloten met de laatste woorden uit Ugolino's verslag van zijn lijden en sterven, maar de tekst van Dante is blijven volgen, door daarna nog te vertalen :

Hy zweeg, en, als van drift verdubblende op die taal,
Beet met vernieuwde woede in 's vijands hersenschaal.

Wat ons na de beschouwing van de door Van Alphen en Feith *niet* vertaalde gedeelten eveneens duidelijk wordt, is tenslotte de eigenaardigheid dat Rhijnvis Feith, die door middel van de Ugolino-episode de onverzadigbare wraakzucht wilde „uitbeelden”, absoluut niet heeft ingezien dat dit Danteske fragment in zijn totaliteit juist de graaf Ugolino doet kennen als *wreker*, en geenszins als *slachtoffer* van de wraak. En juist in deze laatste kwaliteit tracht Feith hem geheel ten onrechte aan zijn lezers voor te stellen. Hij doet dit, in navolging van Van Alphen, door verzwijging van de kontekst. Dante houdt zich daarin geenszins bezig met eventuele wraakgevoelens van bisschop Ruggieri – want de Italiaanse dichter wijst slechts op diens „verraad” – maar geeft integendeel een indrukwekkende schildering van Ugolino als eeuwige wraakzuchtige, en van bisschop Ruggieri als diens rampzalige slachtoffer.

6.

Een ander, interessant aspect van Bilderdijks bewerking komt aan het licht, wanneer men zijn weergave van de regels 55 tot en met 64 uit Canto XXXIII (in „fase III”) vergelijkt met de pseudo-vertaling van Rhijnvis Feith. Feith geeft de volgende, patetische versie van de passage waarin de kinderen zichzelf aanbieden tot voedsel voor hun vader en grootvader, wanneer Ugolino zich in de handen bijt van smart :

Maar toen de zon verrees, en door een reet het duister
 Van zijn afschuwlijk hol bescheen met doodschen luister ;
 Toen hij zijn kroost daar zag vol zielrust aan zijn zij',
 Toen werd zijn stomme smart afgrijzen, razernij.
 Hij vloekt zijn aanzijn, vloekt het aanzijn zijner telgen,
 En wenscht, dat de aarde opeens hen zamen in mogt zwelgen.
 Hij knaagt van woede bei zijn handen zonder smart.
 Zijn kindren schreijen en verscheuren nog zijn hart.
 De onnooslen waanen, dat de honger hem dus griede,
 En willen nog zijn' nood verligten door hun liefde.
 Zij kussen zijn gewaad en vallen voor hem neêr,
 Omslingren zijnen voet, en roepen, gruwzaam teer :
 „Ach, dit rampzalig vleesch hebt gij ons eens gegeven,
 Neem, neem het wederom – verslind ons om te leven !”

Bilderdijks vertaling is veel soberder en luidt als volgt :

'k Zag, toen een zweem van licht in 't jammerhol kon dringen,
 My-zelven in 't gelaat der vier ellendelingen,
 En zette uit ongeduld de tanden in mijn vleesch.
 Zy, denkend dat mijn woede uit spijsbehoefte rees,
 Vloog elk my schreeuwend toe, en wierp zich aan mijn voeten :

Ach vader, wil aan ons uw scherpen honger boeten ;
 Verzacht uw lijden met ons lichaam ; neem 't weërom,
 Uw gift is 't, die ge ons schonkt, het is uw eigendom. —
 'k Verberg nu, 't geen hun ziel nog dieper kon bedroeven,
 En prang me om al mijn smart in 't nijpend hart te schroeven.

Alleen de laatste regel heeft Bilderdijk toegevoegd, en deze betekent een versterking van het vaderlijk gevoel van Ugolino, die zijn vreselijk lijden verbergen moet om daardoor de smart van zijn kinderen niet te vergroten. De voorafgaande regels met het gruwelijke aanbod van de kinderen geeft hij zonder overdrijving weer. Bilderdijk, die als vertaler graag amplificeerde, heeft bij de beoordeling van deze passus kennelijk aan de (klassicistische !) kant van zijn tijdgenoot Antonio Cesari gestaan. Deze destijds bekende Italiaanse teoretikus zag in de woorden van Ugolino's metgezellen iets tegennatuurlijks en onwaarachtigs, en veroordeelde de hele passus uit naam van hetgeen passend en redelijk is¹⁸. In verband met de uitspraak van deze paladijn van de klassicistische „bon goût”, is ook Bilderdijks vertaling van de slotregels van „fase III” interessant. Als hij heeft verteld dat Ugolino na de dood van zijn zoons en kleinkinderen zelfs geen kracht meer had om hen te bewenen, schrijft Bilderdijk (evenals trouwens Rhijnvis Feith vóór hem) dat het gebrek de oude Ugolino tenslotte op de lijken der anderen deed „bezwijken”. Heel duidelijk blijkt uit deze vertaling dat de graaf tenslotte van uitputting sterft. In het origineel van Dante ontbreekt evenwel de mededeling dat Ugolino zozeer was uitgeput, dat hij zelfs niet meer wenen kon. De laatste regel luidt daar :

Poscia, più che il dolor, potè il digiuno,
 (Vervolgens, meer dan de smart, vermocht het vasten)

Zoals Francesco de Sanctis heeft opgemerkt, laat deze regel, naast de reeds genoemde (en door Bilderdijk uitdrukkelijk gekozen) interpretatie, ook de opvatting toe dat Ugolino tenslotte voor zijn onmenselijk verlangen naar voedsel is bezweken. In het delirium van de honger en de wraakzucht zou hij zich dan aan de lichamen van zijn kinderen hebben vergrepen, terwijl hij in zijn ontstelde verbeelding meende het vlees van zijn vijand voor zich te hebben¹⁹.

Deze interpretatie wordt uitgewerkt in het merkwaardige, in 1778 door Bonucci in het Italiaans vertaalde drama *Roméo et Juliette* van de Franse schrijver Jean-François Ducis. Hij bewerkte het bekende stuk van Shakespeare zodanig dat de oude Montague een tweede Ugolino wordt, die zijn eigen kinderen in de honger-

toren uit Dantes *Inferno* verslindt. In 1778 schreef Julien de Vinezac de heroïde *Montaigu à l'archevêque Roger son tyran*, waarin hij ingaat op de details van deze gruwelijke voorstellingswijze, en Montague laat zeggen :

Mon âme devint sourde au cri de la nature :
 Dans leurs corps palpitants je trouvai ma pâture ²⁰.

De twee hier genoemde bewerkingen van het Ugolino-motief ver-
 tegenwoordigen op typische wijze de door Arturo Farinelli ge-
 signaleerde „ugolinomania”, in de toenmalige Europese letter-
 kunde. Farinelli schrijft dat de belangstelling voor de meest tragi-
 sche gedeelten uit het werk van Dante samenvalt met die voor de
 drama's van Shakespeare en de *Night Thoughts* van Young. Hij
 wijst in dit verband op de toenemende anglomanie in Frankrijk en
 merkt daarbij op dat Dante toch niet kan zijn beschouwd als
 geschikt „tegengif” voor de Engelse invloed ²¹. Ik vind die formulering merkwaardig. Het lijkt immers voor de hand liggend dat
 zowel de belangstelling voor Young en Shakespeare als de aandacht
 voor de meest tragische fragmenten van Dante, kunnen worden verklaard uit één en dezelfde gevoels sfeer : die van de
 preromantische periode, waarin de kunstenaar op enigszins aarzelende wijze de rug toekeert aan de classicistische bon goût, om zich
 te verlustigen in het geheimzinnige en bizarre. Paul van Tieghem
 constateert in deze „overgangstijd” een ondraaglijke tegenstelling
 tussen „l'âme fougueuse des préromantiques et la tradition littéraire” ²². De wijze waarop Voltaire werd geïntrigeerd door de
 „monstrueuze” en tegelijkertijd „geniale” drama's van Shakespeare,
 vormt een bekend bewijs voor de hier bedoelde tegenstelling ²³.
 Minder bekend, maar in gelijke mate typerend, is de door ons
 gekonstateerde „worsteling” met de classicistische prinsiepes waar-
 toe Willem Bilderdijk werd gedwongen, bij zijn onvoltooid gebleven
 toneelbewerkingen naar Pietro Metastasio ²⁴. Jean-François
 Ducis, de man die er niet voor terugschrok Shakespeares *Romeo
 and Juliet* uit te breiden met een op Dantes Ugolino geïnspireerde
 kannibalistische Montague, maakt er anderzijds bezwaar tegen dat
 Shakespeare in zijn *Macbeth* heksen laat optreden. In zijn bewerking
 van de *Othello* onderdrukt hij zelfs het hatelijk karakter van
 Jago, uit respect voor de „bon goût” van zijn lezers. Voltaire
 verwijt Dante „mauvais goût”, maar meent tevens in de *Divina
 Commedia* „des beautés naturelles” aan te treffen. Typerend voor
 de overgangstijd zijn twee andere, door Farinelli gereleveerde uit-
 spraken over de Ugolino-episode. De eerste is van Wilhelm von
 Humboldt, die in 1795 naar aanleiding van een vertaling door

A. W. Schlegel schreef : „die übersetzte Stelle dürfte man doch, und ich weisz nicht ob mit Unrecht, mehr grässlich als schön und erhaben finden”. De tweede is van de abbé Delille ; hij noemt de Ugolino-episode het mooiste gedeelte van de door hem als een „poème bizarre” gekwalificeerde *Inferno*, en de zojuist besproken bewerking van Ducis prijst hij als : „une très belle imitation”...²⁵ Het komt mij voor dat Bilderdijk, zowel in zijn sobere weergave van de passage waarin de kinderen zich tot voedsel van Ugolino aanbieden, als in zijn interpretatie van de laatste regel uit het relaas van de graaf, meer aan de zijde van Von Humboldt (en tevens van Antonio Cesari) staat. Dat is – deze keer altans – aan de kant van de klassicistische „bon goût”.

7.

Poscia, più che il dolor, potè il digiuno
(Vervolgens, meer dan de smart, vermocht het vasten)

Zoals opgemerkt, heeft Rhijnvis Feith de laatste woorden van Ugolino opgevat op dezelfde delikate wijze als Bilderdijk. De Zwolse dichter, die zich tevoren wél uitvoerig verlustigd had in het door Bilderdijk en Antonio Cesari niet zeer gewaardeerde tafereel van de kinderen die hun eigen lichaam als voedsel aanbieden voor hun vader, werd blijkbaar aan het slot weerhouden door de slagboom van „de goede smaak”. Hij volgde zijn tijdgenoten niet tot aan het lugubere einde van het pad der „gruwelijkheid”. Maar dezelfde twijfelachtige houding kan men eigenlijk ook opmerken bij Bilderdijk : en daarmee signaleren wij een ander aspekt van zijn gedicht *Ugolijn*. Uit talrijke regels van Bilderdijks bewerking blijkt duidelijk dat ook hij meermalen aan de zijde staat van abbé Delille en van al zijn andere tijdgenoten, wier preromantische verbeelding bovenmatig werd geprikkeld door dit als toppunt van dichterschap beschouwde Danteske fragment²⁶.

François-Thomas de Baculard d’Arnaud werd zich bij de lezing van Dantes *Inferno* ervan bewust hoezeer het menselijk gemoed ontvankelijk is voor de kracht van het patetische, en men krijgt de indruk dat zijn ervaring in overeenstemming met de geest des tijds wordt „verklaard” door een stelling van abbé De Besplas, die in zijn *Essai sur l’éloquence de la chaire* van 1778 schrijft, dat het sombere juist daarom zo’n diepe indruk op ons maakt, omdat de mens erdoor tot het inzicht komt : „qu’ici bas il n’est point à sa place... Quand il (d.i. de mens) gémit, il est dans l’ordre naturel ;

se livrant à la joie, il trompe son esprit et son cœur". Hiëronymus van Alphen verklaart in het eerste deel van zijn *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen* dat de mening van Besplas niet helemaal juist hoeft te zijn, maar hij acht ze toch belangrijk genoeg om er de aandacht van zijn lezers op te vestigen. Zoals gezegd, leverde Van Alphen in het tweede deel van zijn *Theorie* een proza-vertaling van de Ugolino-episode. Het is volgens hem een fragment dat men niet kan lezen „zonder ontroering en schrik” en dat hij daarom aanhaalt als een voorbeeld van „pathetiek”, d.w.z. van datgene wat het menselijk gemoed ervaart: „met vrees, schrik en somberheid, ja zelfs alles wat wegens zijn grootheid en gewichtigheid de ziel met eene soort van ontroering vervult; omdat daarbij altoos iets komt dat *verschrikkend* is”²⁷.

De samenhang van ontroering, droefgeestigheid en verheven somberheid met datgene wat „verschrikkend” is, en het door deze ervaringen bewust geworden besef van de menselijke eksistentie als een soort ongeneeslijk heimwee, vinden wij ook bij Rhijnvis Feith. In zijn brief *Over de navolging der natuur en der schoone natuur* wijst hij op de „bijkomende denkbeelden... van vergankelijkheid, nietigheid, tijd (en) *eeuwigheid*”, die er bij de beschouwing van oude ruïnes toe meewerken dat „een gevoelig hart” gebracht wordt „in dien somberen toestand, die zoo vaak in akeligheid uitloopt”²⁸. Wanneer Bilderdijk anno 1779 in de Voorafpraak bij zijn vertaling van de *Oedipus Rex* over de „statige somberheid” en „aaklige deftigheid” van het treurspel spreekt, denkt hij aan soortgelijke effecten als wanneer hij vijftien jaar later in een brief aan zijn uitgever de noodzakelijkheid van het „akelige” in zijn romances benadrukt²⁹. Het verhevene en aandoenlijke schijnt voor de preromantikus allereerst te bereiken door schilderingen van wat angst, schrik en afgrijzen opwekt. „Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord”, schrijft Diderot. Soortgelijke uitlatingen staan in destijds bekende verhandelingen van John Dennis, Edmund Burke en Edward Young, waarin sprake is van „delightful horror” en „terrible sublime”, als kennelijke graderingen van hetgeen de Nederlandse schrijvers nadien het „akelige” gingen noemen³⁰.

Beslist „akelig” is het door abbé Delille geprezen (maar door Van Alphen en Feith juist *niet* overgenomen), Danteske tafereel, dat Ugolino voorstelt als eeuwige wreker die in de verdoemenis de schedel van zijn vijand knaagt. De wijze waarop Bilderdijk dit tafereel in zijn vertaling heeft behandeld, blijkt al uit de vergelijking van enkele regels. Dante begint zijn drieëndertigste canto („Fase II”) als volgt:

La bocca sollevò dal fiero pasto
 quel peccator, forbendola ai capelli
 del capo ch'egli avea di retro guasto.

Poi cominciò : „Tu vuoi ch'io rinovelli
 disperato dolor che il cor mi preme
 già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Bilderdijk schrijft :

Hy hief den graagen mond van d'aangeknaagden kop,
 Maar grijnzende en bebloed, en zag verwilderd op,
 En greep 't bevrozen haar hem hangende in de tanden
 Met afschrik min dan smaad, en toonde 't in zijn handen.
 „Gy wenscht (dus ving hy aan) dat ik my 't woedend hart
 Op nieuw weêr openscheure in 't melden van mijn smart.
 Ach ! 'k heb geen smart dan in de erinn'ring ! Staak dit vragen :
 'k Moet eeuwig (dit's my rust) aan dit gebeente knagen.
 Ik spreken ! en het bloed niet gudsen uit mijn keel !
 Neen, verg my geen verhaal : 't herdenken is te veel. –

We zien onmiddellijk dat de Nederlander zich niet heeft tevreden gesteld met het door Dante geschilderde beeld van Ugolino, dat De Sanctis later „dit kolossale monument van de haat” zou noemen³¹. Bilderdijk heeft de afgrijslijkheden in dit fragment willen vergroten. Hij verraadt daardoor zijn preromantische voorkeur voor „'t akelige”, dat als het ware werd ervaren als een komponent van de met liefde gekoesterde verheven en sombere gevoelens, die men wel meende te herkennen als het natuurlijk klimaat van de mens, wiens eigenlijke bestemming immers „elders” lag.

Eerst na op deze literair-historische omstandigheden de aandacht te hebben gevestigd, past het ons vast te stellen dat Bilderdijk in de zojuist geciteerde regels (en trouwens ook elders in zijn bewerking) er *niet* in is geslaagd de fout te vermijden, welks afwezigheid in Dantes origineel terecht als een biezondere verdienste is aangemerkt door Niccolò Tommaseo³². Bilderdijk beging de zonde der overdrijving : hetzelfde kwaad dat Francesco de Sanctis openlijk belijdt, wanneer hij over de wijze waarop hij als jongeling de Ugolino-episode placht voor te dragen, aan zijn lezers mededeelt : „Io peccavo per eccesso, volendo accentuare tutto”.

Het is door deze fout (die der overdrijving dus) dat Bilderdijks vertaling, evenals de vroegere, indirecte bewerking van Rhijnvis Feith, in ons taalgebied de „Ugolinomania” uit de eerste tijd van de romantiek vertegenwoordigt, die aan het beroemde fragment van Dante – om in de termen van Von Humboldt te spreken – bijna al het „erhabene” ontnam, om er slechts het „grässliche”

voor terug te geven. Maar door de voorstelling van de totale Ugolino-figuur als lijder en wreker, is Bilderdijks bewerking de eerste, zij het dan weinig gelukte poging, om een *volledig* tafereel uit Dantes *Commedia* als een afgerond geheel in de Nederlandse taal over te brengen. Dat zulks gebeurde met verwaarlozing van Dantes beroemde terzine-vorm is, zoals al betoogd in de eerste paragraaf, een eigenaardigheid die moet worden beschouwd als een literair tijdsverschijnsel. Bilderdijk schreef nu eenmaal in de periode van de „alexandrijnsche” mode.

VI

ENKELE ITALIAANSE TEKSTEN VAN BILDERDIJK

All' amabilissima Donna
CATARINA GUGLEMINA SCHWEICKHARDT

ô Del tuo sesso rarissimo onore,
Donna saggia, leggiadra, celeste Dea ;
Di perfetta grazia perfetta idea ;
Cui Ciprigna è nel volto, e Delio in cuore !

Al suon de' tuoi piacevoli accenti
Stan cheti de' affetti i piu rabiosi venti.
Del tuo bel viso ai raggi ardenti
Fiorisce la neve, e s' inchina il fiore.

Ricevi, ô Diva, questo puro omaggio,
Bench' il mio dono di te sia indegno.
Se dono per questo incorre il tuo sdegno,
Il mondo intero sarebbe un' oltraggio.

4
17 — 96
6

BILDERDIJK

Catalogus eener merkwaaardige verzameling van boeken en handschriften, ... nagelaten door ... Mr. Willem Bilderdijk, Amsterdam 1832, blz. 62. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 351.

(Blijkens een mededeling in de genoemde catalogus schreef Bilderdijk dit gedicht in een bloemlezing Italiaanse poëzie (zie hfdst. I, aantek. 13) uit de zestiende eeuw; het staat eveneens, maar met enkele varianten, op blz. 283 van zijn manuskriptenbundel *Poezy in ballingschap* (Koninklijke Akademie te Amsterdam, kollektie-Klinkert, nr. LXX). Een handschrift, gevolgd door de in hoofdstuk I, par. 1 afgedrukte vertaling door Jan van Walré, bevindt zich in het Bilderdijk-Museum te Amsterdam, Hs. 5 Portef. Bos. In de Koninklijke Akademie te Amsterdam is uit Klinkerts nalatenschap eveneens aanwezig een kopie van dit gedicht door Tollens (nr. CIV, blz. 79), benevens de op een apart blaadje gedrukte vertaling (nr. 320) van Jan van Walré.)

SONETTO.

Non così può viderti afflitta e mesta
 Il tener cor, ch'il tuo duol attizo
 Lume del ciel, di cui l' amabil riso
 La vita e gioia à languida alma desta !

Qual grave affanno inchina quella testa ?
 Qual nembo oscura e copre il vago riso,
 Che agli occhi amanti schiude un paradiso,
 E dolce merce all' altrui pena appresta ?

Discoprimi, ô Donna adorata tanto,
 L' alta cagion del tuo amaro pianto,
 Versando il dolor nel mio fido petto !

Che questa mano asciughi i tuoi lumi !
 Ch' un lieto sol dissecchi quelli fiumi !
 E ch' ogni duol si cangi nel diletto !

1795

B.

Londra.

SONETTO.

„Or ho fatto l' estrema di mia possa” :
 Soffocai pianti e sospiri nel cuore ;
 Celai lo sfogo del fervente ardore,
 Che mi consume e la medulla e l' ossa :

Ne perciò tu pel misero commossa,
 Che, per piacerti, senza dolersi, muore,
 Dispregi insieme e l' amante e l' amore,
 Mentre che fondo in lagrimosa scossa.

o Falsità della più chiara stella !
 Ah come può, che forma così bella
 Nasconda un cuore avido di tormenti ?

Satollati, Nemica cruda e fiera !
 Ma nel fuoco di sdegno e di colera,
 Non proiber almen che mi lamenti.

Het handschrift van de sonnetten staat in Bilderdijks manuskriptenbundel *Poëzy in Ballingschap*, blz. 293, 307, Koninklijke Akademie te Amsterdam, kollektie-Klinkert, nr. LXX ; in dezelfde kollektie bevindt zich een onnauwkeurige kopie door Tollens, nr. CIV, blz. 81, 83. Naar alle waarschijnlijkheid is het jaartal 1795 een vergissing. Dit zal wel moeten zijn : 1796.

TACEA IL PAPIRO...

Tacea il papiro, pur che parli il cuore :
Toglia la mano lo sfortunato scritto :
Non sradicasi così l' almo ardore,
Ch'arde pur sempre inestinto ed invito !
In qualche clima me conduca il fato,
Nè la distanza, nè 'l mare turbato,
Il toglerò mai del fido petto :
Dove sia, lontano come allato,
Tu sempre 'n sarai l' adorato oggetto.

Het gedicht *Tacea il papiro...* werd door Bilderdijk geschreven op de laatste bladzijde van de uitgave *L'Aminta|Favola Boschereccia| di Torquato Tasso. — L'Alceo| Favola Pescatoria| di Antonio Ongaro*, Tratte da' migliori esemplari, e diligentemente corrette da Enrico Mario Tourner, Romano. In Edinburgo 1796; aanwezig in de kollektie-Klinkert, Koninklijke Akademie te Amsterdam, nr. 454 (Het opschrift ontbreekt in het handschrift).

BILDERDIJK AAN C. W. SCHWEICKHARDT

27 juli 1796

Mia Signora !

Non, mia adorabile ! non voglio tormentare questo vostro cuore che non è fatto per la crudeltà, ma per la tenerezza e la clemenza ; non voglio tormentarlo, premendo una cosa che costarebbevi tanto a palesarmi. La delicatezza dell' alma è l' inseparabile scorta del vero ardore, e ne sarà mai offesa o dimenticata da me. Non, Alma della mia vita, sono troppo felice, pur che sia permesso a me d' indovinarvi, e di lusingarmi colla dolce speranza, che non ributate, che non dispregiate intieramente, la vittima che immolandosi al fuoco irresistibile dei vostri bei occhi, nè duolsi nè piange, pur che il suo sacrificio non sia rigettato dalla Divinità a cui è consegnato. Ho veduto colare i vostri pianti, le vostre troppo preziose lagrime, troppo estimabile lagrime, di cui confessomi indegno ; e non chiedo di comparar la mia vita e la mia felicità col tal prezzo. Non, mia Deità, credo che non siate intieramente insensibile ai miei mali ; sentolo : ma se temete d' aprirmi il vostro cuore e di scroprimine 'l fondo, perchè dunque indusiatevi tanto a ricusar ogni segno, ogni cenno, che nei miei acerbissimi dolori potrebbe asscurarmi della vostra pietà ? perchè ricusar gli innocenti baci, che qualche volte benchè raro, i miei labri trementi ardiscono d' imprimere sulla vostra mano adorata ? perchè recusar di sanare la mia piaga, di calmarne almeno gli acuti tormenti, colla vostra dolce alena ? Perchè distornare anch' i vostri vezzosi occhi, fonti della mia vita, e lucide faci dei miei desiri, e di cui ogni mia salute dipende ? Ahime ! Questo dunque non sarà immanità : Compatendo peretamente ai altrui mali, e chiudendo la pietà dentro il petto, mostrarsi e dura e rigida e inflessibile allo sfortunato che ne patisce doppiamente ? — E che temete dunque ? ò Mia Divinità ; voi che leggete nel mio cuore, nei miei pensieri ; che ne siete l' unico oggetto, l' unico idolo ; e a cui tutti miei sentimenti sono aperti ; voi potete dunque sospettarmi d' aver l' alma così nera, che sarei suscettibile della più orribile ingratitudine ? Ah, non credetelo ! Se ora vi amo, se vi adoro, se prosternuto dianzi ai vostri piedi, ne baccio l' orme ; se venero, se adoro le vostre durezza ; che farei dunque, se, mossa per tutto che supporto, consentireste a trattarmi colla questa Divina bontà, collo questo favore, ch' è degno di voi, e (se lice che dica) della purità della mia fiamma ! se consentireste a ritornarmi qualche tenerezza, a mostrarmi qualche scintilla del medesimo fuoco che me consuma ! Ah, perchè far violenza a se stesso, se pur è vero, che non ho da compiangermi del vostro cuore ? se veramente la compazzione che avete per me, non è finta nè simulata ? se ella è più che la fredda pietà, di cui l' inumanità stessa non affrancasi allora che vide la sofferenza d' una creatura umana ? se ella è pietà di tenerezza ; di questa dolce, di questa amorevole spezie, ch' è fatta per consolarmi, per sanar la mia ferita ! ò Rendetemi dunque il più felice del mondo ; e il giorno non verrà mai, ch' io scuoterò le vostre dolce, le vostre adorate catene, o che, sciavo somnesso e adoratore devoto, vengo a cessare d' amar la mia servitù e il mio culto. Apritemi (io vi prego) il vostro cuore, nè dubitate, mia amabile Donna ! avete pietà ; mostratela coll' ingenuità che conviene al

candore del vostro cuore incomparabile, e condescendete a approvar l' omaggio che vi porterà fin che non sarà più
 Della Vostra Signoria, Mia Donna,

Il passionato Servo
 Bilderdijk

Londra
 27 giulio 1796.

BILDERDIJK AAN C. W. SCHWEICKHARDT
 4 november 1796

Egli è pur troppo vero, mia adoratissima, non è calmato questo cuore sensibile e affannato ; non può esserlo. Ahi, se lo sarebbe, non vi amarebbe come fa. Doletevi che dubito del vostro. Non, alma mia, non dubito ; almeno non dubito che credete voi stessa all' amore, che m'assicurate. Ma ohimè ! mentre que guarentitemi questa dolce, questa santa affezione, ne cerco indarno i segni, i caratteri. Parlatemi della gloria della riputazione mia, di... che so io ? Ah sono troppo conosciuto pel mondo, per che non si applauda ciecamente alla mia condotta ; e se mai ardisse di giudicare i miei fatti, sarebbe indegno che me ne caglia. Non si può, non si deve supporre ch' un mio fatto sia soggetto alla dubitazione di chicchessia. Ma, sia che vuole ; Dovrete aver cura d'alcuna cosa per negliger quello ch'è solamente degno d'esser riguardato da un cuore amante ? Sacrificate dunque la mia vita, e ben davvantaggio, sacrificate il mio senno ; che dico, sacrificate questa stessa riputazione, che vi pare sì preziosa, a quella fantasima che vi figurate : Perchè è ben certo, che, rimanendo le cose nello stato dove sono, in poco giorni avrò perduto l'intelletto tutt-a-fatto, colla questa miserabile vita. Non m'amate dunque ; perdonatemi che lo dico, ma bisogna che dica : non m'amate, non m'amate se non una vana opinione, una frivola idea degli uomini, che è sotto dei vostri, sotto dei miei pensieri. Ah, costui ch'ama, non pensa, non vide, non senti, ch'amore e ciò ch'il amore chiede, ma non è capace di considerer colla vostra scrupolosità ciò che diro una turba ignorante tanto che incostante nei suoi giudizi. Vi non è un teatro per l'amante, se non i loro cuori : e non le cale niente, fuor dei sentimenti che si portano l'un l'altro. Eccovi l'amore, mia cara ! Eccovi come vi amo. L'amore è un fuoco ardente, una fiamma che s'alza con impetuosità per divorar ogni cosa che si oppone alla sua violenza. Ah quanto questa quadra è distante da ciò che mostrate nelle vostre lettere, nella vostra condotta. Piangete, mia adorabile ! piangete, e queste lagrime me trafiggono il cuore : aumentano i miei dolori : fanno soffirirmi oltre ogni imaginazione. Lusingatevi d'un giorno più felice ; ma dove è questo giorno ? Non verrà mai pell' infelice, che senti approssimar la sua morte ; che soffre tutta la rabbia, tutto il furore della site amorosa, a cui voi negiate il fonte di restorazione, ma chi non è fatto per contentarsi d'una speme lontana che lei è mostrata, più per illudarle che per darle un conforto vero e stabile. ô dolce ô adorata Divinità della mia alma ! Scusate, perdonate alla mia impazienza, ma non può viver, non può respirar, se non nel lume dei

vostrî occhi, nell' aria che respirate. Voi mi siete tutto, voi il sole che m'illumina, voi la lena di cui vivo. Vi rimprovero nulla. Perirò mille volte più volentieri, che d'affigarmi ; ma che farò ? Almeno lasciate morirmi ; ma lasciate morirmi solo, e che porti nel sepolcro la consolazione, che m'avrete amato se n'avrete avuto il coraggio ; che me piangete nel vostro cuore ; che servarete la mia rimembranza, e ch'ella vi sarà più cara che ne fù lo sventurato stesso, che abandona la sua vita pella vostra tranquillità, che vi chiede perdono d'averla turbata, e che trova la sua unica gloria come la sua unica buon' ora nella morte che va abbracciando con tutto l'ardore, che nutricava mai l'amante il più passionato. Addio, mia carissima Addio. Ricevete il bacio fervente ch'imprimo sul questo papiro. Addio !

Venerdi,
4 Nov. 1796

BILDERDIJK AAN C. W. SCHWEICKHARDT
vermoedelijk op 5 november 1796

Che m'abbattete, ô mia dolcissima, mia incomparabile ! Credete dunque che la sensibilità di questo cuore abbia un termine ; o che le forze per resistere al dolore andiano all' infinito ? Non, mia Divinità, non sono un Dio, o un Sasso esempte di ogni senso : supporto i miei mali, ma deve cedersi all' eccesso d'una sofferanza che vince la natura umana. Sì, posso sofferir l'esilio, la morte, i tormenti i più orribili del corpo : la povertà stessa non m'ha spaventato : ma giamai non poterò sottener l'idea d'abandonarvi, di vivere separato di voi, di vedervi allontanata di me. Questo sorpassa la virilità d'un cuore amante come il mio. Ah ! non voglia il cielo, che vi sacrificherei alla mia impetuosità. Già vi chiedo nulla ; ma lasciate almeno questo cuore sfogarsi nei suoi pianti. Vi chiedo niente, ridico lo : poichè ho niente per domandarvi che conviene allo stato dove siamo ridotti. E che potrei volar, che potrei bramar, se non di morir nelle vostre braccia ? ma non ; questo è pur troppo : ho da morire fuor della vostra vista, anchè non mi lice di espirare ai vostri piedi. Richiamatemi alla vita ? Eh ! quale vita ? Una vita piena d'angoscie, di tormenti ? Sia tale ! potrà ancora supportarsi. ma non, questa vita non è dura, non è crudele ; è impossibile. Non mi la toglierò a me stesso : non ho bisogno di questo : il duol che m'ha ratto il senno, mi la toglierà subito. Non so più che faccia, che dica, che voglia, che scriva. Per pietà, avete compassione del misero, oppresso pei suoi affanni ; nè opprimetelo davvantaggio, mostrandogli, che la vostra morte seguirebbe la sua ! Non puo sofferir questa idea. Vivete, vivete felice, mia Deità ; e dimenticate, se bisogna è, il povero sventurato che cade la vittima della crudissima sorte. Ma almeno, primachè muoja, concedetemi una sola vista, un solo colloquio. Che ho fatto dunque, per non meritar almeno questa unica grazia ? Fra tanto, avete cura della vostra salute. Conplatemi, o mia unica consolazione nel mondo ! A voi tocca di calmar i sfogamenti d'una alma che non si possede più. Non mi parliate d'onora, di riputazione ; della stima d'un mondo vano

e sciocco, e che non conosce la santità d'un amore vero en non fucato, nè la purità d'una alma pietosa e casta. Che m'è tutto un mondo senza di voi ? che m'è tutto un mondo, se vi possedo ? – Ah, mia carissima Donna ! quasi non so se viva ; non so che dica. Ah, m'avete confortato, m'avete vivificato pei vostri dolcissimi, bellissimoi versi. Vi ne ringrazio, con tutta la gratitudine di cui il piú tenero cuore è capace.

E dunque vero, che m'amate ? che non m' (*De rest van deze brief is afgescheurd*)

De handschriften van Bilderdijs brieven bevinden zich in het Bilderdijs-Museum te Amsterdam, resp. onder de nummers C1⁷, C2² en C5⁸ ; daar bevinden zich ook afschriften in de Portefeuelles-Margadant, resp. nr. 57, 70 en 72 van de blauwe nummering. Bilderdijs handschriften maken een zeer verzorgde indruk : ze zijn kennelijk door de dichter zelf overgeschreven van een eerste versie in „klad". Van de brief die vermoedelijk op 5 november 1796 werd geschreven ontbreekt het slot omdat de onderste helft van de laatste (derde) bladzijde werd afgescheurd. Wanneer deze verminking heeft plaatsgehad, is mij niet bekend. Ze wordt reeds vermeld in het afschrift in de Portefeuelles-Margadant, nr. 72 van de blauwe nummering.

VII

ENKELE VERTALINGEN UIT HET ITALIAANS

(PIETRO METASTASIO :)

Perchè l'altrui misura
Ciascun dal proprio core,
Confonde il nostro errore
La colpa, e la virtù.
Se credi tu con pena
Pietà nel petto mio ;
Credo con pena anch'io
Che un traditor sei tu.

OORDEEL OVER ANDEREN

Steeds schatten wij eens anders hart
Naar 't geen wij zijn gemoed ;
Van daar ons oordeel, zoo verward,
Van 't geen een ander doet.
De boze houdt een brave daad
Voor list of huichlarij ;
De brave spreekt zijns naasten kwaad
Van schuldig opzet vrij.

1822.

B.

Deze vertaling van *Bilderdijk* bestaat alleen in handschrift, aanwezig in het *Bilderdijk-Museum* te Amsterdam, onder het nummer Hs. L.R.26. In het manuscript gaat aan deze tekst het Italiaanse origineel van P. Metastasio vooraf. Een afschrift bevindt zich in de kollektie-Leeflang van het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage. De tekst van Metastasio vormt het slot van het zesde toneel van het „dramma” *Isipile*, uit 1732. *Bilderdijk* ontleende de tekst aan deel II, blz. 78, van zijn in 1784 te Londen verschenen Metastasio-uitgave. Voorzover mij bekend, heeft hij de plot van Metastasio's *Isipile* niet benut voor een van zijn onuitgegeven toneelontwerpen.

(PSEUDO - LEONARDO DA VINCI :)

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia,
 Che quel che non si può folle è volere.
 Adunque saggio è l'uomo da tenere,
 Che da quel che non può suo voler toglia.

Però ch'ogni diletto nostro e doglia
 Sta in si e no saper voler potere,
 Adunque quel sol può che co'l dovere
 Ne trahe la ragion fuor di sua soglia.

Nè sempre è da voler quel che l'huom puote,
 Spesso par dolce quel che torna amaro,
 Piansi già quel ch'io volsi poi ch'io l'hebbi.

Adunque tu, lettor, di queste note,
 S'a te vuoi esser buono, e a gl'altri caro,
 Vogli sempre poter quel che tu debbi.

ONDERWORPEN WIL

„Chi non può che vuol, quel che può voglia !”

Die, wat hij wil niet kan, moog willen 't geen hij mag !
 De dwaas, de dwaas-alleen wil boven stand en krachten ;
 De wijze bukt gedwee voor 't Hooge Godsgezag,
 En overheert zijn wil, begeerte, lust en trachten.
 Wat 's vreugde of smart op aard ! Zij mengen zich dooreen.
 Wat bonst een woeste drift de Reden van haar zetel ?
 Wat grijpt men naar 't vermaak, zoo roekloos als vermetel ?
 't Verbittert in 't genot, wat d'ooogen lieflijk scheen.

1823. Na Leonardo da Vinci.

B.

Deze vertaling van *Bilderdijk* bestaat alleen in handschrift, aanwezig in de verzameling van het *Bilderdijk-Museum* te Amsterdam, Hs. G 49-28. Het Italiaanse origineel heeft Prof. Umberto Bosco te Rome voor mij overgenomen uit R. Du Fresne, *Trattato della pittura di L. da Vinci*, Parigi 1651, een boek dat *Bilderdijk*, blijkens *Catalogus 1832*, blz. 6, in zijn bezit had. Volgens de studie van Francesco Flamini, *La lirica italiana del Rinascimento anteriore al Magnifico*, Pisa 1891, blz. 520 en 690, en de in 1961 door Liliana Reggiani verdedigde ongedrukte doctoraatstesis *La figura di Niccolò Cieco d'Arezzo e la raccolta delle sue rime in testo critico*, waaruit Prof. R. Spongano te Bologna mij een fotokopie bezorgde, moet als auteur van dit sonnet niet Leonardo worden beschouwd, doch Antonio di Matteo di Meglio.

(GIOVAMBATTISTA PASTORINI :)

Costanza Mirabile
De' Genovesi
in un gravissimo travaglio.

Sonnetto XLII

Genova mia, se con asciutto Ciglio
Piagato, e guasto il tuo bel Corpo io miro,
Non è poca pietà d'ingrato Figlio,
Ma ribello mi sembra ogni sospiro.

La maestà di tue rovine ammiro,
Trofei della Costanza, e del Consiglio :
E dove o volgo il passo, o il guardo giro,
Incontro il tuo valor nel tuo periglio.

Più val d'ogni vittoria un bel soffrire ;
E de' tuoi torti alta vendetta fai,
Col vederti distrutta, e nol sentire.

Anzi girar la libertà mirai,
E bacciar lieta ogni rovina, e dire :
Rovine sì, ma Servitù non mai.

OP HET BOMBARDEEREN VAN GENUA

Naar het Italiaansch van Bastorini.

Zoo ik, mijn moederstad, met onbetrane kaken
 Uw schoon geschonden zie, verbrijzeld, en vergaan,
 Het is in 't hart uws zoons geen strafbaar plichtverzaken ;
 Maar 't zuchten ware uw' roem, uw heldendeugd verraân.

Ik eer de majesteit dier neêrgevelde daken,
 (Troféén van den Moed !) en bid haar knielend aan.
 Waar voet of oog zich wend', waar vlam of donders kraken,
 Ik zie Standvastigheid (en onverwrikbaar) staan.

Geen schooner zegenpraal dan 't edel leedverduren !
 Verheven is uw wraak, by de omgestorte muren
 Uw ondergang te zien, van schrik en kommer vrij :

De Vrijheid zweeft in 't rond door de uitgeblaakte wallen,
 En kust het dierbaar puin, voor haar behoud gevallen,
 En zegt : Een puinhoop, ja ; maar nimmer slaverny !

1812.

Bilderdijs vertaling verscheen in de bundel *Affodillen*, dl. I, Haarlem 1814, blz. 143 (herdrukt in *De dichtwerken*, dl. XIII, blz. 203). De tekst van Pastorini ontleen ik aan : *Poesie del P. Giovambattista Pastorini Della Compagnia di Gesù Opera postuma*, Palermo 1756, blz. 65 (aanwezig in de Biblioteca Nazionale Centrale te Rome, onder nr. 6.19.B.37).

(BATTISTA GUARINI :)

Moristi, Zabarella,
 Anzi salisti al ciel luce novella,
 E fuor di questo mar del mondo rio
 Scorgi l'anime a Dio,
 Quasi Fabro celeste al vero porto.
 Dunque chi t'è per morto,
 Perche'n terra lasciasti il mortal velo,
 Non sà come immortal si voli al cielo.

OP DE DOOD EENS GODVRUCHTIGEN

Gy stierft niet, neen ; maar steegt naar 't Ongeschapen licht,
 Van voor ons sterfelijk gezicht
 Dees nacht des stervens uit, waarin we om redding hijgen ;
 En wie, omdat ge alhier het stofkleed achterliet,
 U dood acht en de traan van eeuwig afscheid biedt,
 Weet van onsterfelijkheid noch tot den Hemel stijgen.

1827.
 Na Guarini.
 Madrigale 137.

VIII
BIBLIOGRAFISCHE LIJSTEN

1. *Bilderdijsks vertalingen uit het Italiaans*

Chronologische lijst volgens de auteurs *

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

Inferno, canto XXXII en canto XXXIII (Ugolino-episode)

Ugolijn (Een tafereel uit Dantes hel)

In : *Nieuwe oprakeling*, Dordrecht 1827, blz. 179. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 131.

Vertaling gedateerd 1826.

Deze vertaling wordt besproken in ons hoofdstuk V : *Een romantische hel*.

FRANCESCO PETRARCA (1304-1374)

I'vo piangendo i miei passati tempi

(sonetto 317 ; *Il canzoniere*, uitg. Dino Provenzal (B.U.R., Milano 1954, nr. 365, blz. 405.)

Zielzucht

In : *Rotsgalmen*, dl. I, Leiden 1824, blz. 114. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XII, blz. 237.

Vertaling gedateerd 1823. Besproken door A. S. Kok, *Van dichters en schrijvers. Studiën en schetsen van Nederlandsche letterkunde*, dl. II, Culemborg 1899, blz. 65, en (zeer kort) door Catharina Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1934, blz. 266 (vgl. ons hoofdstuk IV, par. 1).

Canzone, io l'ammonisco

(Canzone 16, (*Italia mia*), r. 113 e.v. ; *Il canzoniere*, uitg. Provenzal, nr. 128, blz. 174.)

Wees gewaarschouwd, ô mijn lied !

In : Voorbericht *Krekelzangen*, dl. III, Rotterdam 1823. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XV, blz. 215.

Vertaling gepubliceerd in 1823. Besproken door Ypes, blz. 267, 268 (vgl. ons hoofdstuk IV, par. 1).

E volea dir ; ô di miei tristi e lenti

(Verschillende door C. Huygens bijeengebrachte fragmenten uit het *Canzoniere*)

Ik stamelde : ô mijn droeve en al te loome dagen !

In : C. Huygens *Koren-Bloemen. Nederlandsche gedichten. Met ophelde-*

* Een map met typoskripten of fotokopieën van Bilderdijsks vertalingen, en van de originele Italiaanse teksten, werd door mij gedeponereerd in het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te 's-Gravenhage.

rende aantekeningen van Mr. W. Bilderdijk, dl. V, Leiden 1825, blz. 204. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 457.

Vertalende bewerking gepubliceerd in 1825. Besproken door E. J. Potgieter (zeer kort) in de aantekeningen bij *Gedroomd paardrijden* en door Ypes, blz. 267, 306 (vgl. ons hoofdstuk IV, par. 2).

ANTONIO DI MATTEO DI MEGLIO (ca. 1459); TOEGESCHREVEN AAN LEONARDO DA VINCI

Chi non può che vuol, quel che può voglia
Onderworpen wil

Handschrift van Bilderdijk, aanwezig in de verzameling van het *Bilderdijk-Museum* te Amsterdam, hs. G 49-28.

Vertaling gedateerd 1823. Zie hoofdstuk IV, par. 2 en hoofdstuk VII.

MICHELANGIOLO BUONARROTI (1475-1564)

Scarco d'un importuna e greve salma

(*Rime*, a cura di Enzo Noë Girardi, Bari 1960, nr. 51, r. 12-14, blz. 25 : de Italiaanse tekst en een moderne Nederlandse vertaling staan in H. A. Enno van Gelder, *Michelangelo, Verbeelders van christelijk humanisme*, Den Haag 1957, blz. 138, 139. Een Nederlandse vertaling van Nico van Suchtelen in Michelangelo, *Sonnetten*, Amsterdam, Geschenk W.B.-Vereniging 1947, blz. 16)

Toevlucht

In : *Avondschemering*, Brussel 1828, blz. 29. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. VI, blz. 82.

Vertaling gedateerd 1827. Besproken door Kok, dl. II, blz. 65 e.v. (vgl. ons hoofdstuk IV, par. 1).

VITTORIA COLONNA (1492-1547)

Non dee temer del mondo affanni o guerra

(*Rime e lettere*, Firenze 1860, blz. 165. Een in spelling en interpunctie afwijkende versie uit een editie van 1548 wordt meegedeeld door J. Pan in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XV, blz. 546)

Gerustheid

In : *Keur van Nederlandsche letteren*, Jrg. 2, dl. XIII, blz. 50. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 340.

Vertaling gedateerd 1827. Besproken door Kok, dl. II ; blz. 69 e.v. (vgl. ons hoofdstuk IV, par. 1).

GASPARA STAMPA (1523-1554)

Deb lasciate, signor, le maggior cure

(*Rime*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano 1954, nr. 158, blz. 170 ; de Italiaanse tekst en een moderne Nederlandse vertaling staan in Gaspara Stampa, *Venetiaanse sonnetten. In het Nederlands vertaald en ingeleid* door W. van Elden, Den Haag 1961, blz. 42, 43.)

Gaspara Stampa aan Collaltino

In : *Nieuwe dichtschakeering*, dl. I, Rotterdam 1819, blz. 181. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIII, blz. 231.

Vertaling gedateerd 1818. Besproken door Kok, dl. II, blz. 80 e.v. (vgl. ons hoofdstuk IV, par. 1).

BATTISTA GUARINI (1538-1612)

Ben è soave cosa

(*Il pastor fido*, laatste gedeelte van de rei na de tweede akte; *Opere*, à cura di Luigi Fassò, Torino 1950, blz. 114).

De ware kus

In *Mengelpoëzy*, dl. I Amsterdam 1799, blz. 255. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 109.

Gedicht (bij publikatie *niet* als vertaling vermeld) gedateerd 1798. (Het handschrift – aanwezig in de verzameling van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, nr. LXX, blz. 309 – heeft de datering: Brunswijk 15-6-1798, en de aantekening „V. Guarini, P.F.Act.2 ben e soava cosa”. Vgl. *Dichtwerken*, dl. XV, blz. 428, en ons hoofdstuk IV, par. 2).

Moristi, Zabarella

(Madrigale 28 *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, dl. II, Verona 1737, blz. 101.)

Op de dood eens godvruchtigen

In: *Avondschemering*, Brussel 1828, blz. 113. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 285.

Vertaling gedateerd 1827 (Vgl. ons hoofdstuk IV, par. 2 en hoofdstuk VII).

Orazione spirituale

(Madrigale 33 *Delle Opere...*, *Opere*, uitg. Fassò, blz. 459)

Gebed

In: *Nieuwe vermaking*, Rotterdam 1829, blz. 111. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. VI, blz. 65.

Vertaling gedateerd 1827. (Vgl. ons hoofdstuk IV, par. 2).

*Christiana Compunzione 1**Christiana Compunzione 2*

(Madrigale 130 en 131 *Delle opere...*, *Opere*, uitg. Fassò, blz. 458, 459)

Gebed

In: *Schemerschijn*, Gent 1829, blz. 76. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. VI, blz. 109.

Vertalende bewerking gedateerd 1827. (Vgl. ons hoofdstuk IV, par. 2).

GIOVAMBATTISTA PASTORINI (1650-1732)

Genova mia, se con asciutto ciglio

(Sonnetto 42 in *Poesie del P. Giovambattista Pastorini della Compagnia di Gesù*, opera postuma, Palermo 1756, blz. 65)

Op het bombardeeren van Genua

In: *Affodillen*, dl. I, Haarlem 1814, blz. 143. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIII, blz. 203.

Vertaling gedateerd 1812. Bilderdijk vermeldt als bron „Naar het Italiaansch van Bastorini”: zie hoofdstuk IV, par. 1 en hoofdstuk VII.

PIETRO METASTASIO (1698-1782)

Perchè l'altrui misura

(*Isipille*, eerste bedrijf, zesde toneel)

Oordeel over anderen

Handschrift in het Bilderdijk-Museum te Amsterdam, onder het nummer Hs. L.R.26. Aan Bilderdijks vertaling gaat het origineel van Metastasio vooraf.

Vertaling gedateerd 1822. Zie hoofdstuk IV, par. 2 en hoofdstuk VII.

Met de morgenzon verschijnt

In : P. C. Hoofts *gedichten, met ophelderende aanteekeningen* van Mr. W. Bilderdijk, Leyden 1823, dl. III, blz. 8. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 433.

Ongedateerde vertaling n.a.v. Hoofts *Granida*, r. 120, 121, met de notitie „Naar het Italiaansch van Metastasio”.

LORENZO PIGNOTTI (1739-1812)

Amore, e la vanità

(*Favola* nr. 8, *Favole e novelle*, Parigi 1786, blz. 55 e.v.)

De spiegel ; of liefde en waan

In : *Mengelpoëzy*, dl. II, Amsterdam 1799, blz. 43. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. I, blz. 370.

Gedicht (bij publikatie *niet* als vertaling vermeld) gedateerd 1793 (moet zijn : 1795). Alleen in het handschrift („Poëzy in ballingschap”, Koninklijke Akademie te Amsterdam, nr. LXX) vermeldt Bilderdijk zijn bron ; zie ook *Dichtwerken*, dl. XV, blz. 429). Vgl. ons hoofdstuk IV, par. 3.

La lucciola

(*Favola* nr. 3, *Favole e novelle*, Parigi 1786, blz. 87 e.v.)

De glintwormvlieg

In : *Mengelpoëzy*, dl. II, Amsterdam 1799, blz. 77. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. I, blz. 389.

Vertaling gedateerd Hamburg 1795. Vgl. ons hoofdstuk IV, par. 3.

2. Bilderdijks citaten uit het Italiaans

Chronologische lijst volgens de auteurs

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

Il pianto stesso li pianger non lascia

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Bij den dood van mijn jongste zoontjen* in *Mengelingen*, dl. IV, Amsterdam 1808, blz. 195. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 449.

Gedicht gedateerd 1806.

Het citaat van Dante blijkt afkomstig uit *Inferno*, canto XXXIII, 94.

*O voi ch'avete gl'intelletti sani,
Mirate la dottrina*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Godsdienstleer dezes tijds* in *Oprakeling*, Dordrecht 1826, blz. 89. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 134.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Dante blijkt afkomstig uit *Inferno*, canto IX, 61-62.

*Non v'accorgete voi, che noi siam vermi,
Nati a formar l'angelica farfalla
Che vola alla giustizia senza schermi*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Vrijheid van ziel* in *De voet in 't graf*, Rotterdam 1827, blz. 83. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 193.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Dante blijkt afkomstig uit *Purgatorio*, canto X, 124-126.

FRANCESCO PETRARCA (1304-1374)

Non è questo il terren ch' i' toccai pria ?

Non è questo il mio nido,

Ove nudrito fui sì dolcemente ?

Non è questa la patria in ch' io mi fido,

Madre benigna e pia,

Che copre l'un e l'altro mio parente ?

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Zucht der bejammering* in *Rotsgalmen* dl. II, Leiden 1824, blz. 59. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XII, blz. 243.

Gedicht gedateerd 1823.

Het citaat van Petrarca blijkt afkomstig uit Canzone 16 (*Il canzoniere*, nr. 128, uitg. Dino Provenzal, B.U.R., Milano 1954, blz. 173); zijn toepassing wordt besproken in de dissertatie van Catharina Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1934, blz. 269: zie hoofdstuk IV, par. 1.

*Oh felice colui che trova il guado
Di questo alpestro e rapido torrente,
Ch'a nome Vita, ch'a molti è si a grado.*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Zinstaat* in *Rotsgalmen*, dl. II, Leiden 1824, blz. 80. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIII, blz. 423.

Gedicht gedateerd 1823.

Het citaat van Petrarca blijkt afkomstig uit de *Trionfo della eternità*; zijn toepassing wordt besproken door Ypes, blz. 269: zie hoofdstuk IV, par. 1.

*Quel vago impallidir che 'l dolce viso
D'un amoroso neve ricoperse. —*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Het*

Noorden in *Nieuwe oprakeling*, Dordrecht 1827, blz. 27. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 148.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Petrarca blijkt afkomstig uit sonetto 98 (*Il canzoniere*, uitg. Provenzal, nr. 123, blz. 157); zijn toepassing wordt besproken door *Ypes*, blz. 269, 270: zie hoofdstuk IV, par. 1.

*Il tempo passa e l'ore son sì pronte
A fornir il viaggio,
Cb'assai spazio non aggio
Pur a pensar com'io corro alla morte.*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Toekomst* in *De voet in 't graf*, Rotterdam 1827, blz. 176. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 185.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Petrarca blijkt afkomstig uit Canzone 4 (*Il canzoniere*, uitg. Provenzal, nr. 37, blz. 57); zijn toepassing wordt besproken door *Ypes*, blz. 270: zie hoofdstuk IV, par. 1.

Vivendo simul morimur, rapimurque manendo

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Uitzicht op mijn dood* in *Het nicotiaansche kruid en Uitzicht op mijn dood*, Rotterdam 1832. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XII, blz. 367.

Gedicht gedateerd 1824 e.v.

Het citaat van Petrarca blijkt afkomstig uit diens latijnse *Poëmata* en werd geïdentificeerd door *Ypes*, blz. 269.

LUDOVICO ARIOSTO (1474-1533)

*Il sonno venne e sparse il corpo stanco
Col ramo intinto nel liquor di Lete*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Slaapverkwikking* in *De voet in 't graf*, Rotterdam 1827, blz. 18. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XII, blz. 272.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Ariosto blijkt afkomstig uit *Orlando furioso*, canto XXV, strofe 93, en begint daar als volgt: „che 'l sonne venne...” etc.

*Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun' arte ove hanno posto cura*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Vrouwenroem* in *De voet in 't graf*, Rotterdam 1827, blz. 56. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 173.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Ariosto blijkt afkomstig uit *Orlando Furioso*, canto XX, strofe 2.

MICHELANGIOLO BUONARROTI (1475-1564)

*Ohimè, ohimè che pur pensando
 Agli anni corsi, lasso ! non ritrovo
 Fra tanti un giorno che sia stato mio.*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Herinnering* in *De voet in 't graf*, Rotterdam 1827, blz. 71. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 210.

Gedicht gedateerd 1826.

Het citaat van Michelangiolo blijkt afkomstig uit *Rime* LI, 12-14. Bilderdijk citeert de beginregels van de tweede strofe van het gedicht en hij doet dit misschien wel uit het hoofd. In Michelangiolo Buonarroti, *Rime* a cura di Enzo Noè Girardi, Bari 1960, blz. 25, luidt dit citaat :

*Ohimè, ohimè, pur ritirando
 vo 'l mio passato tempo e non ritrovo
 in tutto un giorno che sia stato mio !*

BATTISTA GUARINI (1538-1612)

O felice augelletto

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Aan een sijsjen* in *Oprakeling*, Dordrecht 1826, blz. 134. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 186.

Gedicht gedateerd 1824.

Het citaat van Guarini blijkt afkomstig uit een madrigaal met de beginregel *Dolcissimo usignuolo*, dat wordt geciteerd door F. Ulivi, *La poetica del Guarini e il „Pastor fido“*, Humanitas, vol. VI (1951), blz. 88 e.v. (Ik dank deze inlichting aan Dr. P. E. L. Verkuyl).

*O mille volte fortunato e mille,
 Chi sa por meta a suoi pensieri, in tanto,
 Che, per vana speranza immoderata
 Di moderato ben non perda il frutto !*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Genieten* in *Nieuwe mengelingen*, dl. II, Amsterdam 1806, blz. 97. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. V, blz. 67.

Gedicht gedateerd 1805.

Het citaat van Guarini blijkt afkomstig uit het toneelstuk *Il pastor fido*, vijfde akte, eerste scène (enkele komma's zijn door mij geplaatst ; *perda* in r. 4 moet zijn : *perde*).

*Lieto nido, esca dolce, aura cortese
 Bramano i Cigni : e non ci va in Parnaso
 Con le cure mordaci ; a chi pur garre
 Sempre col suo destino, e perde il canto e la favella*

Met vermelding van de auteursnaam als citaat in de *Voorrede* bij de bundel *Mengelpoëzy*, dl. I, Amsterdam 1799. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XV, blz. 72.

Voorrede gedateerd : Brunswijk, Oogstmaand 1798.

Het citaat van Guarini blijkt afkomstig uit *Il pastor fido*, vijfde akte,

eerste scène. Blijkens de uitgave van Luigi Fassò (*Opere di Battista Guarini*, Torino 1950, blz. 215) geeft Bilderdijk een verkorte versie van het citaat (*esca* moet zijn : *èscà* ; *ci* (r. 2) moet zijn : *sì*).

TORQUATO TASSO (1544-1595)

*Or se tu se' vil serva, è il tuo servaggio
(Non ti lagnar) giustizia, e non oltraggio*

Met de vermelding „Tasso l.st.51” als motto boven het gedicht *De kluzenaar aan den Pindus* in *Nasprokkeling*, Brussel 1830, blz. 105. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. I, blz. 293.

Gedicht gedateerd 1825.

Het citaat van Tasso blijkt afkomstig uit *La Gerusalemme liberata*, canto I, strofe 51 (slotregels) : zie hoofdstuk IV, par. 1.

*Deh, mira (egli cantò) spuntar la rosa
Dal verde suo, modesta e virginella*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Het roosjen*, in *Nieuwe mengelingen*, dl. II, Amsterdam 1806, blz. 181. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. VIII, blz. 117.

Gedicht gedateerd 1805.

Het citaat van Tasso blijkt afkomstig uit *La Gerusalemme liberata*, canto XVI, strofe 14 (beginregels) : zie hoofdstuk IV, par. 1.

*Alla più vaga e cara virginella
Che mai spiegasse al vento chioma d'oro*

Zonder vermelding van bron of auteursnaam als motto boven het gedicht *Ode* in *Mengelpoëzy*, dl. I, Amsterdam 1799, blz. 233. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 90.

Gedicht gedateerd 1796.

Het citaat blijkt afkomstig uit het toneelstuk *Aminta*, eerste akte, tweede scène, van Tasso. Vgl. voor Bilderdijs gebruik van dit citaat P. E. L. Verkuyl in *De nieuwe taalgids* 1966, blz. 110 en Martien J. G. de Jong, *Van Bilderdijk tot Lucebert*, Leiden 1967, blz. 31. Zie hoofdstuk IV, par. 1.

GUIDOBALDO BONARELLI (1563-1608)

*Mira come vezzosa l'Aurora
Furando al ciel le stelle,
Empie di fior la terra*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Aard of hemel* in *Avondschemering*, Brussel 1828, blz. 115. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, blz. 125.

Gedicht gedateerd 1825.

Het citaat van Bonarelli blijkt afkomstig uit het toneelstuk *Filli di Sciro*, eerste akte, eerste scène.

PIETRO METASTASIO (1698-1782)

*Sei tradito, e pur, mio core,
Nel tuo caso ancor, che fiero,
Non sei degno di pietà.
Non di Nice, è tuo l'errore,
Che da un sesso menzognero
Pretendesti fedeltà.*

Met vermelding van de auteursnaam als motto boven het gedicht *Aan Barine* in *Nieuwe mengelingen*, dl. II, Amsterdam 1806, blz. 211. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 134.

Gedicht gedateerd 1805.

Het citaat blijkt een gedicht van Metastasio, behorende tot zijn *Componimenti vari. Strofe per musica (Tutte le opere di Pietro Metastasio)*, a cura di Bruno Brunelli, dl. II, Verona 1947, blz. 922).

GIAMBATTISTA FELICE ZAPPI (1667-1719)

In quella età ch'io misurar solea ...

Volledig sonnet in Bilderdijks handschrift en als aan hem toegeschreven werk aanwezig in het Bilderdijk-Museum, nr. A 78¹¹ en, in afschrift, in de Portefeuilles-Margadant, nr. 49 van de blauwe nummering. Zie aantek. 15 bij hoofdstuk I (blz. 110).

NIET GEÏDENTIFICEERD CITAAT

*Queste son le contrade
Si chiare un tempo. —
Qui non veduta altrove
Liberità moderata e senza invidia
Fiorir si vide in dolce sicurezza
Non custodita, e in disarmata pace.*

Ondertekend met de letter B. in de aantekeningen bij Bilderdijks bundel *Het buitenleven. Naar 't Fransch van Delille*, Amsterdam 1803. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. VI, blz. 483.

Deze tekst wordt ten onrechte aan Bilderdijk zelf toegeschreven: zie aantek. 15 bij hoofdstuk I (blz. 110).

NIET GEÏDENTIFICEERD CITAAT

*— Oh! quali in testa
Graziose idee mi desta!*

Zonder vermelding van bron of auteursnaam als motto boven het „Aan Melinde” opgedragen gedicht *De ruiker in Mengelpoëzy*, dl. I, Amsterdam, 1799, blz. 201. Herdrukt in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 111. Gedicht gedateerd 1798.

3. Aanvullende bibliografische lijst

Deze alfabetisch geordende aanvullende lijst vermeldt auteurs- en zaaknamen die niet elders in dit boek voorkomen. De reden daarvan is, dat alleen de weinige gegevens bekend zijn die hier worden

moegedeeld, of dat er slechts een verwijderd verband bestaat met het onderwerp van deze studie. Onder de trefwoorden die beginnen met het adjektief *Italiaans* heb ik bibliografische gegevens van meer algemene aard opgenomen. De afkortingen K. 1797 en K. 1832 betreffen de katalogi van Bilderdijs in 1797 en 1832 geveilde bibliotheken (zie hoofdstuk I, aantek. 23 (blz. 111) en aantek. 10, of hoofdstuk II, aantek. 63, 64, blz. 115).

LEONE ALBERTI

Nieuwe taal- en dichtkundige versch., dl. II, blz. 165.

Vermelding i.v.m. zijn belang voor de Italiaanse versmaat en bouwkunst (zie ook Tolomei).

GIUSEPPE BARETTI

Hschr. B. 583, adversaria 4 (Ltk. Museum).

Een aantek. over Michelangelo de Jonge, met verwijzing : „zie Baretti”.

TRAIANO BOCCALINI

K. 1797 (68) vermeldt de *Ragguagli di Parnaso* en eveneens een Nederlandse vertaling.

MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE

Hschr. B. 583, adversaria 4 (Ltk. Museum).

Mededelingen over de toneelstukken *Tancia* en *Fiera*, en verwijzing : „zie Baretti”.

CECCO d'ASCOLI

Hschr. B. 583, adversaria 4 (Ltk. Museum).

Bio-bibliografische aantekening.

LEOPOLDO CICOGNARA

Hschr. B. 583 (Ltk. Museum)

Aantekeningen m.b.t. de in 1808 verschenen ragionamenti *Del bello*, afkomstig uit de Jenaische Allgemeine Zeitung van 1818.

GIOVANNI DIODATI

Blijkens K. 1797 en *Dichtw.* dl. I, blz. 482, bezat Bilderdijs zijn Italiaanse bijbelvertaling.

FRANCESCO d'ASSISI

In de bundel *Rotsgalmen* van 1824 staat het gedichtje *De sneeuwen vrouw* (van Franciscus van Assise). Zie *Dichtw.*, dl. XIV, blz. 3. In het voorwoord bij *De dieren* (1817) vermelding van Franciscus' preken voor „zijne Zusters de Ganzen” (*Dichtw.*, dl. XV, blz. 166).

LUIGI GRILLO

K. 1832 vermeldt als nr. 900 : „Favole Esopiane in versi di Luigi Grillo. Londra 1795”.

FRANCESCO GUICCIARDINI

Bilderdijk steunt op zijn historisch werk in *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. V, blz. 52 en dl. VI, blz. 223.

ITALIAANSE TAAL

Zie hoofdstuk I, aantek. 21, 23, 24, en hoofdstuk II, par. 1 en de daarbij behorende aantekeningen.

ITALIAANSE BEELDDE KUNSTEN

Zie : Michelangiolo, Leonardo da Vinci, Leopoldo Cicognara, Francesco Algarotti (*Index nominum*).

In zijn anno 1780 bekroonde *Verhandeling over het verband...*², 1836, blz. 221, schrijft Bilderdijk dat de Italianen slechts de Romeinen nabootsten. K. 1797 en K. 1832 vermelden werken over beeldende kunst en prenten van o.a. Leonardo da Vinci en Rafaël (welke laatste Bilderdijk prijst in zijn bekroonde *Verhandeling...*², blz. 220, en in *Taal- en dichtk. versch.*, dl. II, blz. 56). De Hschr. A 12 + A 13 van het Bilderdijk-Museum te Amsterdam bevatten aantekeningen uit Italiaanse werken (o.a. L. Lanzi) over beeldende kunst. Verder over de beeldende kunst in het algemeen : Gedenkboek *Mr. Willem Bilderdijk* 1906, blz. 209 e.v. ; blz. 362 e.v. ; J. Bosch, *Mr. W. Bilderdijk's briefwisseling*, 1955, blz. 37 en blz. 317 (register) ; *Mengelingen en fragmenten*, nagelaten door Mr. W. Bilderdijk, Amsterdam 1834, blz. 186, 187 ; *Dichtw...*, dl. VII, blz. 94, 187. Over de schilderkunst hield Bilderdijk een in 1794 gedrukte rede (zie C. A. van Swigchem in *Opus Musivum : Een bundel studies aangeboden aan Prof. Dr. M. D. Ozinga*, Assen 1964, blz. 372 noot 17 ; *Gedenkboek* 1906, blz. 221 ; *Dichtw.*, dl. X, blz. 330, dl. XIII, blz. 49) waarvan hij in een brief van 3-10-1808 aan J. Immerzeel (Portefeuilles-Margadant, Bilderdijk-Museum) een Franse en een Duitse vertaling vermeldt, maar waarover hij zich zeer geringschattend uitlaat in brieven van 1794 en 1806 (*Brieven van Mr. W. Bilderdijk*, dl. I, blz. 193, 194, dl. II, blz. 109).

ITALIAANSE BOUWKUNST

In zijn uitgave van C. Huygens' *Koren-Bloemen*, dl. VI, blz. 348, schrijft Bilderdijk dat noch de Romeinen, noch de Italianen „het ware schoon der bouwkunst" ingezien hebben. Alleen de Grieken hadden er in de tijd van Perikles „gevoel voor". Zie verder bij Alberti, Michelangiolo Buonarroti en A. Palladio. C. A. van Swigchem schreef *Mr. W. Bilderdijk en de bouwkunst* in *Opus Musivum*, Assen 1964, blz. 357 e.v. In K. 1797 staan een aantal werken over bouwkunst vermeld. Vgl. Kon. Akademie van wetenschappen te Amsterdam, hschr. LXIX.

ITALIAANSE GESCHIEDENIS

Zie : F. Guicciardini ; P. Sarpi ; Italiaanse Pausen.

K. 1797 en K. 1832 vermelden werken over de (vooral Romeinse) geschiedenis van Italië. Hschr. 129 D28 van de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage bevat Italiaanse aantekeningen uit een boek over de pauselijke nuntius bij Catharina de Medici van 1561-1565. Hschr. B. 583, *adversaria* 2, (Ltk. Museum) bevat aantekeningen uit J. Ch.-L. Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes*.

ITALIAANSE LANDSCHAPPEN EN STEDEN

K. 1797 en K. 1832 vermelden verschillende reisbeschrijvingen en andere werken m.b.t. Italië en afzonderlijke Italiaanse steden. Vgl. ook *Dichtw.*, dl. III, blz. 443, 444 (over Sardinië), *Dichtw.*, dl. VI, blz. 439 (een passus m.b.t. de Etna in *De ziekte der geleerden*) en blz. 471 en 488. In Hschr. B. 583, *adversaria 2* (Ltk. Museum) staan aantekeningen uit : „Petit Radel, *Voyage en Italie*, 3 vol., Paris 1815”.

ITALIAANSE PAUSEN

Uitspraken over verschillende pausen in Willem Bilderdijk, *Een protestant aan zijn medeprotestanten*, Amsterdam 1816, en ook verspreid in de *Geschiedenis des Vaderlands*, bv. in dl. V, blz. 181 201, 217, resp. over Alexander VI, Paulus IV, Sixtus V. In Hschr. B. 583 (blauw papier ; Ltk. Museum) aantekeningen over Pius II en Clemens VI. Zie ook bij Leo X.

ITALIAANSE VOLKSAARD

Zie hoofdstuk II, par. 4 en aantek. 44 e.v.

GIAMBATTISTA MARINO

In een brief aan M. Tydeman van 2 dec. 1811 schrijft Bilderdijk : „Een voorbijgaande smaak doet somtijds lang een poët hoogstellen, die toch daarna valt. Wat had Italië niet met Marino op” (*Briefwisseling Tydeman*, dl. I, blz. 318).

PIER JACOPO MARTELLO

Hschr. B. 583, adversaria 3 (Ltk. Museum)

Een citaat van 6 regels met als opschrift „Versi Martelliani”.

LORENZO de'MEDICI

Hschr. B. 583, adversaria 4 (Ltk. Museum)

Citaten, w.o. dit : „Un certo vizio commune a donne, le quale, parendo, intendere assai, divengono insopportabile, volende giudicare ogni cosa”.

ORSINI (of : Ursinen)

Italiaans geslacht dat een rol speelt in Bilderdijks genealogische fantasieën. Zie : *Brieven van Mr. W. Bilderdijk*, dl. I, blz. 145, 167, *Briefwisseling Tydeman*, dl. I, blz. 44, 283, dl. II, blz. 58, 338, 363 ; *Dichtw.*, dl. I, blz. 491 ; het anonieme *Levensbericht* van Bilderdijk in de postume uitgave W. Bilderdijk, *Het nicoteaansche kruid en Uitzicht op mijnen dood*, Rotterdam 1832, blz. 37 ; R. A. Kollewijn, *Bilderdiijk, Zijn leven en zijn werken*, dl. I, Amsterdam 1891, blz. 53 ; M. G. Wildeman, *Bilderdiijk en de genealogie* in *Gedenboek Mr. Willem Bilderdijk*, 1906, blz. 21 e.v.

GIOVANNI PAISIELLO

De bezwaren tegen den geest der eeuw van Mr. I. da Costa toegelicht, Leiden 1823, blz. 36.

Lof voor de muziek van Paisiello i.t.t. die van Joseph Haydn.

ANDREA PALLADIO

De bezwaren tegen den geest der eeuw van Mr. I. da Costa toegelicht, Leiden 1823, blz. 35.

Lof voor zijn smaak die beschaafder was dan die van Michelangelo (vgl. *Briefwisseling Tydeman*, dl. II, blz. 256). Blijkens K. 1797 bezat *Bilderdijk I quattro libri dell' architettura*.

ANGIOLO POLIZIANO

K. 1832 vermeldt *Stanze en Orfeo*. In Hschr. B. 583, adversaria 2 (Ltk. Museum) een tweetal Italiaanse citaten met als bronvermelding: Ang. Polit. XIII.

G. R. RASTRELLI

K. 1832 vermeldt als nr. 769: „Il Calvario, poema di G. R. Rastrelli, colle note dell'abbate G. B. Basso Bassi. Nap. 1777”.

JACOPO SANNAZARO

K. 1797 (65 en 138) vermeldt de Latijnse werken van Sannazaro; ook de Nederlandse vertaling door P. Vlaming van zijn Italiaanse *Arcadia* (145), die eveneens vermeld wordt in K. 1832 (81). *Bilderdijk* vertaalde een Latijns epigram van hem: *Dichtw.*, dl. IX, blz. 504 (vgl. *Dichtw.*, dl. XV, blz. 375, 404, 535; van ditzelfde epigram staat een Italiaanse parafrase in sonnetvorm in *Poesie del P. Giovambattista Pastorini della Compagnia di Gesù*, Palermo 1756, blz. 67: d.w.z. 2 bladzijden na het door *Bilderdijk* vertaalde Italiaanse sonnet van Pastorini: zie onder: *Bilderdijsk vertalingen uit het Italiaans* in de eerste paragraaf (blz. 87) van dit hoofdstuk.

PAOLO SARPI

Bilderdijk vermeldt hem terloops als geschiedschrijver van het concilie van Trente in zijn *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. VII, blz. 187.

CLAUDIO TOLOMEI

Nieuwe taal- en dichtkundige versch., dl. II, blz. 165.

Vermelding i.v.m. zijn belang voor de Italiaanse versmaat (vgl. Alberti).

TOMMASO d'AQUINO

Bilderdijk noemt hem een dogmatist en schrijft in *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. II, blz. 122, dat Thomas een groot man zou zijn geweest: „indien hij de scholastieke filosofie voor af gegaan en niet gevolgd ware, maar 200 jaren lang de steun der Roomsch-Katholieke Kerk geweest is”. (Vgl. *Briefwisseling Tydeman*, dl. I, blz. 319).

DEODATI de' TOVAZZI

*Verhandeling over het verband van de dichtkunst en welsprekendheid met de wijsbegeerte*², Amsterdam 1836.

Vermelding op blz. 216 van: „Deodati de' Tovazzi, *Dissertation sur l'excellence de la langue Italienne*”.

AANTEKENINGEN

I. Taal van lust en weelde

1. R. A. Kollewijn, *Bilderdijk, zijn leven en werken*, Amsterdam 1891, dl. I, 219 e.v.

2. T.a.p., blz. 244.

3. T.a.p., blz. 287 en 296. Ook: J. Wesseling: *Bilderdijk en Engeland*, blz. 34 (Ongedrukt Gents proefschrift van 1949). Vgl. ook aantek. 8 en 9.

4. *Kollewijn*, dl. I, blz. 255, 259; de vader van C. W. Schweickhardt had contacten met de Italiaanse schilder Girolamo (di) Lapis: zie Gedenkboek *Willem Bilderdijk* 1906, blz. 224, 358.

5. *Brieven van Bilderdijk*, Rotterdam 1836, '37, dl. II, blz. 215.

6. *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, Haarlem 1858, blz. 90. Deze *Ode* heb ik besproken in mijn bundel *Van Bilderdijk tot Lucebert. Tekst en context van Nederlandse gedichten*, Leiden 1967, blz. 31 e.v., waar men ook biografische bijzonderheden over deze periode vindt.

7. *Wesseling*, blz. 22.

8. Vgl. voor dit alles mijn in aantek. 6 genoemde bundel *Van Bilderdijk tot Lucebert*, blz. 18 e.v.

9. Zie mijn polemieek met de secretaris van de vereniging Het Bilderdijk-Museum in *De gids* van 1966 en *De nieuwe taalgids* van 1967.

10. De *Novelle morali di Francesco Soave* verschenen in twee deeltjes te Londen in 1796; het eerste deeltje heeft achterin een lijstje met in het Engels vertaalde idiomatische uitdrukkingen. Het door Bilderdijk aan zijn leerlingen geschonken exemplaar, met daarin het handschrift van het bedoelde gedicht, bevindt zich in de Koninklijke Akademie te Amsterdam, onder nr. 453. Een, qua spelling, op sommige plaatsen afwijkende versie staat in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. X, blz. 367, en werd ontleend aan de *Catalogus eener merkwaardige verzameling van boeken ... nagelaten door ... Mr. Willem Bilderdijk*, Amsterdam 1832, blz. 63.

Van de door mij genoemde polyglot-brief d.d. 6 april 1796 bevindt zich een afschrift in de Portefeuilles-Margadant van het Bilderdijk-Museum, rode nummering nr. 52.

11. Een op Bilderdijs handschriften-bundel *Poëzy in ballingschap*, Koninklijke Akademie te Amsterdam, nr. LXX, blz. 215 gebaseerde versie van dit gedicht wordt (gedeeltelijk!) geciteerd en besproken in Johan Smit, *Bilderdijk et la France*, Amsterdam 1929, blz. 135. Andere handschriften zijn aanwezig in het Bilderdijk-Museum, nr. A 78¹⁰ en in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage nr. 131 C 43. Een kopie in het handschrift van H. Tollens in de Koninklijke Akademie te Amsterdam, nr. C IV, blz. 87.

12. Bilderdijs kladhandschrift staat op een klein blaadje in de kollektie van het Bilderdijk-Museum te Amsterdam, nr. A 78⁹; de dichter schreef ditzelfde vers op blz. 36 van zijn manuskriptenverzameling *Poëzy in Ballingschap* (Koninklijke Akademie te Amsterdam, kollektie-Klinkert, nr. LXX) met de toevoeging: *écrit dans Sa grammaire Italienne*: r. 6 eindigt in deze versie met een uitroepteken en in r. 7 ontbreekt de komma. Een kopie in handschrift met het opschrift *A miss Billab* bevindt zich in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, nr. 131 C 43. Een kopie in het handschrift van H. Tollens bezit de Koninklijke Akademie te Amsterdam, kollektie-Klinkert, nr. CIV, blz. 91. In deze laatste kopie vindt men - behoudens enkele afwijkingen in de tekst - het opschrift *A Mademoiselle +++* en het onderschrift: *Ex tempore | Londres 1796 | Miss Billab. Ecrit dans sa grammaire Italienne*. Dit gedicht wordt geciteerd en besproken in het in de vorige aantekening genoemde proefschrift van Smit, blz. 134, 135 (met varianten).

13. Bilderdijs gedicht staat als eerste in hoofdstuk VI, *Italiaanse teksten van Bilderdijk*. De bloemlezing waarin hij zijn tekst schreef was *Costanzo | Torquato, Bernardo | Tasso | e | poetesse | del secolo XVI*, Venezia 1787. De onder-

tekening van de vertaling luidt: „Jan van Walre” en: „Ex tempore / Haarlem 1832, 7 / 12”. Het handschrift bevindt zich in het Bilderdijk-Museum te Amsterdam, Hs. 5, Portef. Bos. Gedrukt op een apart blaadje is het zelfde gedicht aanwezig in de collectie-Klinkert, Kon. Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, nr. 320.

14. Ik doel hier op het gedicht *Euforion aan Panarete* uit de bundel *Mengelpoëzy* (1799), waaronder de aantekening staat: „Uit mijn eigen Italiaansch / 1796” (*Dichtwerken*, dl. X, blz. 74).

15. De eerste tekst is een 6-regelig gedicht dat begint met de regel *Queste son le contrade...* en dat, ondertekend met de letter B., voorkomt in de aantekeningen bij Bilderdijks bundel *Het buitenleven. Naar 't Fransch van Delille*, Amsterdam 1803; de tekst werd herdrukt in *Dichtw.*, dl. VI, blz. 483, en staat als werk van Bilderdijk vermeld in B. Klinkert, *Lijst der werken van Mr. Willem Bilderdijk...*, Amsterdam 1853, blz. 22. De kwaliteit van dit gedicht ligt in alle opzichten zo ver boven het peil van Bilderdijks andere Italiaanse verzen, dat hij er onmogelijk de auteur van kan zijn. Dezelfde opmerking geldt voor het sonnet *In quella età ch'io misurar solea*, waarvan het handschrift berust in het Bilderdijk-Museum nr. A 78¹¹, en waarvan een afschrift aanwezig is in de Portefeuilles-Margadant, nr. 49 blauwe nummering. Bij toeval vond ik dit gedicht terug in de bloemlezing *Lirici del Settecento* van Mario Fubini: het is van Giambattista Felice Zappi (1667-1719).

16. Gedicht nr. 2 vertoont in het tweede terzet een reminiscentie aan *Le rime* van Petrarca, nr. CLVI (*Rime. Trionfi e Poesie latine a cura di F. Neri* (e.a.), Milano-Napoli 1951, blz. 222): *e vidi lagrimar que'duo bei lumi... che farian gire i monti e stare i fiumi*. Gedicht nr. 3 begint met een verminkt citaat uit *Le rime*, nr. CCCXXVI (*Neri*, blz. 419), waar men leest: *Or ài fatto l'estremo di tua possa*; ook de rijmwoorden *ossa* en *scossa* komen voor in dit gedicht van Petrarca; de vierde regel van Bilderdijk is een variant op *Le rime*, nr. CLV (*Neri*, blz. 221), regel 4: *e ricercami le medolle e gli ossi*. In deze Italiaanse verzen van Bilderdijk meende ik bovendien enkele herinneringen aan Ludovico Ariosto aan te treffen. Men vgl. nr. 1, r. 12, met *Orlando Furioso* IV, 28 - (uitgave a cura di Lanfranco Caretti, Milano-Napoli 1954, blz. 71): *e faccia a tutto il mondo oltraggio*, en het vreemde nr. 2, r. 2, met *Orlando Furioso* XXXV, 71 (*Caretti*, blz. 926): *gran fuoco al cor del Saracino attizza*.

17. Enkele voorbeelden. In nr. 4 staat *Tacea* i.p.v. *Taccia*, *instinto* i.p.v. *non estinto*, *qualche* i.p.v. *qualunque*; de eerste strofe van nr. 2 is onduidelijk. Metrisch in orde zijn in nr. 1 alleen de regels 4, 9 en 12; nr. 2 heeft een goede tweede strofe en vertoont merkwaardigerwijze een verantwoord metrum in r. 13 door het foutieve gebruik van *quelli* i.p.v. *quei*. In de eerste strofe van nr. 2 laat Bilderdijk *attizo* (bedoeld moet hier zijn: *attizò*) rijmen op *riso*, en in r. 10 kan het metrum alleen normaal worden gemaakt door de klemtoon van *amaro* foutief op de eerste lettergreep te leggen; in nr. 3 rijmt *fiera* op *colera* (foutief gespeld voor: *collera*), hetgeen alleen mogelijk is wanneer het laatste woord de klemtoon op de tweede lettergreep krijgt, wat echter een verkeerde uitspraak impliceert.

18. De korrespondentie is in afschrift aanwezig in de Portefeuilles-Margadant van het Bilderdijk-Museum te Amsterdam, waar ook de oorspronkelijke handschriften berusten.

19. Opgemerkt kan worden dat Bilderdijks Italiaanse „taalfouten” niet zelden zijn kennis van andere talen (met name van Latijn en Frans) bewijzen! Het Italiaans in de brieven van Catharina Wilhelmina Schweickhardt is aanzienlijk zwakker.

20. Vgl. J. te Winkel, *Bilderdijk als taalgeleerde* in gedenkboek *Mr. Willem Bilderdijk*, Pretoria-Amsterdam-Potchefstroom 1906, blz. 109 e.v. Bilderdijks *Observationum et emendationum* verscheen in Brunswijk 1806 en in Leiden 1819. Vgl. *Kollewijn*, dl. I, blz. 343, 344, dl. II, blz. 216. Zijn Franse opstel in *Exposition et défense de ma théorie de l'organisation végétale* van Brisseau-Mirbel (1808), wordt besproken in de in noot 11 genoemde dissertatie van *Smit*, blz. 141 e.v.

21. *Brieven van Mr. Willem Bilderdijk*, Amsterdam 1836 e.v. dl. I, blz. 70, 274, dl. II, blz. 107, dl. III, blz. 315; W. Bilderdijk, *Nieuwe taal- en dichtkundige verscheidenheden*, dl. II, Rotterdam 1824, blz. 159. De naam *Boccaccio* komt merkwaardigerwijze niet meer in Bilderdijks geschriften voor. Van de in aantekening 10

en aantek. 23 genoemde katalogi van Bilderdijs bibliotheken heeft die van 1797 een viertal nummers van of m.b.t. Boccaccio, terwijl die van 1832 alleen een bloemlezing uit de novellen in Duitse vertaling vermeldt. Blijkens hschr. B 583, adversaria 4 (Ltk. Museum, 's-Gravenhage) kende Bilderdijk ook Boccaccio's commentaar op Dante. Volgens J. Berg, *Over den invloed van de Italiaansche letterkunde op de Nederlandsche gedurende de negentiende eeuw*, Amsterdam 1919, blz. 150, werd de Boccaccio-vertaling van S. H. Weiland (1829) weinig gewaardeerd en dateert het sukses van de *Decameron* in Nederland van het begin der twintigste eeuw.

22. Behalve de hiervoor genoemde proefschriften van J. Wesseling (noot 3) en J. Smit (noot 11) bestaat R. Schokker, *Bilderdijk en Duitschland*, Harderwijk 1933. Vgl. ook de in noot 20 genoemde studie van Te Winkel en de Amerikaanse dissertatie van Walter Lagerwey, *Bilderdijk and the German Enlighment*, Michigan 1958 (zie: *De nieuwe taalgids* 1960, blz. 225).

23. Bijvoorbeeld: W. Bilderdijk, *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*, Rotterdam 1820 e.v., dl. I, blz. 116, dl. II, blz. 143, 146; dl. IV, blz. 47; W. Bilderdijk, *Nieuwe taal- en dichtkundige verscheidenheden*, Rotterdam 1824 e.v. dl. I, blz. 45, 47, dl. II, blz. 15, 95, 111, dl. III, blz. 110, dl. IV, blz. 207, 208. De katalogus van Bilderdijs in 1797 verkochte bibliotheek (*Catalogus librorum Guillelmus Bilderdijk*, 24 juli 1797, aanwezig in de bibliotheek van de Mij. der Ned. letterkunde te Leiden), en de in aantek. 10 genoemde katalogus van zijn nagelaten boeken vermelden ook verschillende werken over Italiaanse taalkunde.

24. *Dichw.*, dl. XIV, blz. 433, dl. XV, blz. 190; *Taal- en dichtk. versch.*, dl. II, blz. 170; *Nieuwe taal- en dichtk.* dl. II, blz. 106, 107.

25. Op één van Bilderdijs duizenden aantekeningenblaadjes (handschrift in het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage, nr. B 583) staat het volgende citaat uit Wieland, *Briefe an einen jungen Dichter* (blz. 252): „Ist die Sprache Ariosto's Tasso's und Metastasio's auch mannigfaltiger, abwechselnder, nachdrücklicher, kräftiger? Und kann man in Abrede seyn, dasz ihre, alle Augenblicke wiederkommenden A, E, I, und O ihr eine dem Ohr endlich sehr langweilige Eintönigkeit geben?“ Bilderdijs commentaar bestaat uit één woord, namelijk: „Zot!“

26. Oorspronkelijk verschenen in W. Bilderdijk, *Krekelzangen*, dl. I, Rotterdam 1822, blz. 99, herdrukt in *Dichw.*, dl. XIII, blz. 310, 311 (vgl. dl. XV, blz. 358 en blz. 512).

II. Toneel der luchtigheid

1. V. Santoli, *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche*, in: „*Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*“, collana diretta da A. Momigliano, vol. IV: *Letterature comparate*, Milano, 1948, blz. 197, 203, 204.

2. M. Fubini, *Arcadia e illuminismo* in *Dal Muratori al Baretti*², Bari 1954, blz. 321.

3. Bruno Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milano 1943, dl. I, blz. XXXVII. Vgl. ook Santoli, blz. 237, 238.

4. Santoli, blz. 238.

5. J. Wille, *De literator R. M. van Goens en zijn kring. Studiën over de tweede helft der 18de eeuw*, Zutphen, 1937, blz. 47-49; P. J. C. De Boer, *Rijklof Michael van Goens (1748-1810) en zijn verhouding tot de literatuur van West-Europa*, Amsterdam 1938, blz. 109; H. A. C. Spoelstra, *De invloed van de Duitse letterkunde op de Nederlandsche in de tweede helft van de 18e eeuw*, Amsterdam 1931; J. L. Cohen, *Dante in de Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1929; A. Zijdeveld, *De romancespoëzie in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, Amsterdam 1915, blz. 41; J. C. Brandt Corstius, *Idylle en realiteit. Het werk van Elisabeth Maria Post in verband met de ontwikkeling van de Europese literatuur in de tweede helft van de achttiende eeuw*, Amsterdam 1955, blz. 111. Een verslag van een onderzoek in achttiende-eeuwse bibliotheken geeft S. A. Krijn, *Franse lektuur in Nederland in het begin van de 18e eeuw*, De nieuwe taalgids 1917, blz. 161 e.v. (vgl. aantek. 13).

6. D. J. Volkman, *Hedendaagsche historie van, en reisboek door Italiën*, Nieuwe uitgaaf, 6 dln., Amsterdam 1779 (vgl. *De Boer*, blz. 5; *Wille*, blz. 48).

7. Johannes Berg, *Over den invloed van de Italiaansche letterkunde op de Nederlandsche gedurende de negentiende eeuw*, Amsterdam 1919, blz. 149 (vgl. blz. 5,

118). Het door Berg genoemde blad *Il Discernitore* werd kennelijk ook geraadpleegd door Willem de Clercq. Zie: Margaretha H. Schenkeveld, *Willem de Clercq en de literatuur*, Groningen 1962, blz. 50, noot 4. (Voor de „stordigheid” van het proefschrift van Berg verwijs ik naar het in aantekening 10 genoemde artikel van Robert van Nuffel en naar hoofdstuk IV, slot par. 1 (aantek. 13, 14).

8. Zie: W. N. Margreaves-Mawdsley, *The English della Crusicans and their time 1723-1828*, de Hague 1967; C. P. Brand, *Italy and the English romantics, The Italianate fashion in early nineteenth-century-England*, London 1957; vgl. ook: W. Rehm, *Europäische Romdichtung*², München 1960. (In Frankrijk was de belangstelling voor Italië al sedert het laatst van de zeventiende eeuw sterk verminderd: zie aantek. 77).

9. B. M. Molkenboer, *Het Italiaansch bij Hooft en zijn kring*, De beiaard 1919, I, blz. 409 e.v.; Bilderdijk (*Verhandeling over het verband van de dichtkunst en welsprekendheid met de wijsbegeerte*², Amsterdam, 1836, blz. 213-215 en *Nieuwe taal- en dichtkundige verscheidenheden*, dl. II, blz. 96) brengt de kennis van het Italiaans i.v.m. handelsbetrekkingen en de bemiddelende rol van Frankrijk.

10. Vgl. de konklusies van Berg, blz. 142, 149. Een overzicht van de bestaande studies over de invloed van de Italiaanse letterkunde op de Nederlandse geeft R. O. J. van Nuffel, *Hoever staan we met de studie van de invloed der Italiaanse literatuur op de Nederlandse?*, in *Neophilologus*, 1954, blz. 85 e.v.

11. W. de Clercq, *Verhandeling ter beantwoording der vraag: Welken invloed heeft vreemde letterkunde... gehad op de Nederlandsche taal- en letterkunde*², Amsterdam, 1826, blz. 529.

12. J. C. ten Brummeler Andriessse, *Mr. W. Bilderdijk's eerste huwelijk*, Leiden 1873, blz. 173, 219, 238. Vgl. hfst. IV, par. 3: Pignotti, aantek. 46.

13. *Catalogus librorum Guillelmus Bilderdijk*, 24 juni 1797 (Biblioteek Mij. Ned. ltk. te Leiden); *Catalogus eener merkwaardige verzameling...*, nagelaten door Mr. Willem Bilderdijk, Amsterdam 1832.

14. Dorothy Farnum, *De godin van Oud-Zuilen. Een biografie van Belle van Zuylen of Madame de Charrière 1740-1805*, Amsterdam-Brussel 1960, blz. 16 (Een recente biografie is Simone Dubois' *Belle van Zuylen 1740-1805. Leven op afstand*, Zaltbommel 1969).

15. Arturo Farinelli, *Dante et la Francia. Dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. II, Milano 1908, blz. 165-167.

16. Hieronymus van Alphen, *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen, grootendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van T. J. Riedel, en met bijvoegselen, aantekeningen en eene inleiding vermeerderd*, dl. II, Utrecht 1780, blz. 217 (vgl. dl. I, blz. XI); *De Boer*, blz. 118, 119; *De Clercq*, blz. 278. Een soortgelijke mening treft men zestig jaar later aan bij F. M. Lurasco, *Bloemen uit den Italiaanschen lusthof*, Amsterdam 1882, blz. 77. Vgl. ook Bilderdijks „vergelijking” van het Italiaans met het Nederlands, in zijn aan het slot van hoofdstuk I besproken Byron-bewerking.

17. Martijn J. G. de Jong, *Sulla fortuna di Pietro Metastasio nella letteratura Olandese*, Convivium (Bologna) 1960, blz. 348 e.v. Vgl. J. Th. W. Clemens, *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800)*, Groningen 1964, blz. 81 e.v.

18. Over Metastasio in de geschiedenis der kritiek schreef Sergio Romagnoli een studie in het tweede deel van de onder redactie van Walter Binni uitgegeven serie *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze 1955, blz. 99 e.v.

19. Pietro Metastasio, *Estratto dell' arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* in: *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Verona 1947, dl. II, blz. 955 e.v. Vgl. Romagnoli, blz. 97 e.v.

20. Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luigi Russo, dl. II, Milano 1956, blz. 404.

21. Over het toneelwerk van Bilderdijk schreef ik een nog te publiceren studie (zie aantekening 32 bij hoofdstuk III), waarin eveneens de dramaturgie van Voltaire ter sprake komt. Voor Voltaires bewondering voor Metastasio: Eugène Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris 1898, blz. 207, 209, 212, 213, 214, *Farinelli*, dl. II, blz. 187.

22. W. Bilderdijk, *Het treurspel*, 's-Gravenhage 1808, blz. 213, 214; 182; 187 e.v., 197, 198; 178-180; *Metastasio*, dl. II, blz. 1015, 1016; 1117; Claudio Varese, *Saggio sul Metastasio*, Firenze 1950, blz. 32 e.v., blz. 37.

23. Martien J. G. de Jong, *Een dramatische robinsonade van Willem Bilderdijk*, Verslagen en mededelingen v. d. Kon. Vlaamse Academie voor taal- en letterkunde 1958, blz. 139, 140.
24. *Ten Brummeler Andriessie*, blz. 219, 229, 238.
25. Willem Bilderdijk, *Nieuwe taal- en dichtkundige verscheidenheden* [In 't vervolg afgekort N.T.D.V.], dl. II, Rotterdam, 1824, blz. 107.
26. *Dichtwerken*, dl. XIV, blz. 433. Een citaat uit Metastasio gebruikte Bilderdijk in *Dichtw.*, dl. X, blz. 134.
27. De tekst is afgedrukt in hoofdstuk VII.
28. Martien J. G. de Jong, *Willem Bilderdijk en Pietro Metastasio*, Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde, deel LXXVII, aflevering 4, 1960, blz. 241 e.v. De bij deze uitgave gevoegde inleiding is slechts voor een gedeelte in de nu volgende tekst verwerkt.
29. Ik verwijs naar mijn in aantek. 21 genoemde studie.
30. *Meastasio*, dl. I, blz. 1476, 456; *Varese*, blz. 74, 70, 73. Bilderdijk gebruikt deze scène in zijn ontwerp als derde toneel in het tweede bedrijf. Het aanprijzen als onderwerp voor latere toneelschrijvers gebeurt ook in Richardsons roman *Clarissa Harlowe*: zie het citaat aan het begin van het derde hoofdstuk van Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*⁴, Firenze 1966, blz. 84.
31. *Varese*, blz. 35, 64, 75.
32. De tekst van dit handschrift werd, samen met een hier opnieuw verwerkt commentaar, uitgegeven in Martien J. G. de Jong, *Bilderdijs onvoltooid „korrektie“ op Gian Giorgio Trissino*, De nieuwe taalgids 1959, blz. 193 e.v.
33. Plinio Carli-Augusto Sainati, *Storia della letteratura italiana*⁹, Firenze 1953, blz. 306.
34. A. Andrae, *Sophonisbe in der französischen Tragödie mit Berücksichtigung der Sophonisbebearbeitungen in anderen Litteraturen*, Supplementheft VI der *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, Oppeln und Leipzig 1891; A. J. Axelrod, *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale* (fr., ang., allem.), Lille 1956.
35. *Trsp.*, blz. 178.
36. Gio: Giorgio Trissino, *Sophonisba, Tragedia in: Parnaso Italiano*, tomo XVII *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico*, Venezia 1785, blz. 71-73. Bilderdijk had de hier genoemde uitgave zelf in bezit.
37. *Livius*, Boek XXX, 13. Men vindt de tekst op blz. 411 e.v. van de door mij gebruikte uitgave: Frank Gardner Moore, *Livy with an English translation*, vol. VIII, London-Cambridge-Massachusetts (The Loeb classical library) 1949.
38. *Livius*, boek XXX, 14; Moore, blz. 415 e.v.
39. *Sophonisbe*, IV, 5, Corneille, *Oeuvres* (éd. Ch. Marty-Laveaux), dl. VI, Paris 1865, blz. 533.
40. Vgl. hiervoor: H. Bavinck, *Bilderdijk als denker en dichter*, Kampen 1906, blz. 174 e.v.
41. *Dichtw.*, dl. IV, Haarlem 1857, blz. 14.
42. *Trsp.*, blz. 123, 124, 178.
43. *Bouvy*, blz. 188; P. Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, dl. III, Amsterdam 1732, blz. 247, 322 e.v., *Bouterwek*, (titel in aantek. 62), dl. II, blz. 81 e.v., 93 e.v., 169, 170; *De Boer*, blz. 116. Trissino en andere Italiaanse treurspelschrijvers worden tegen de kritiek van Voltaire en zijn navolgers (c.q. napraters) verdedigd door Pietro Napoli Signorelli in diens *Delle migliori tragedie Greche e Francesi* (1805): zie Emilio Bigli, *Dal Muratori al Cesarotti*, dl. IV, Milano-Napoli 1960, blz. 642.
44. N.T.D.V., dl. II, blz. 95; dez., *Trsp.*, blz. 110, 232; vgl. dez., *Verhandeling*², blz. 215. Zeer ongunstige uitlatingen over de Italiaanse volksaard (wraakzuchtig; oneerlijk) staan er in Bilderdijks postume *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. I, blz. 134 en dl. VII, blz. 52. Vgl. zijn uitgave van P. C. Hoofs *gedichten*, dl. III, Leiden 1823, blz. 27.
45. W. Bilderdijk, *De bezwaren tegen den geest der eeuw van Mr. I da Costa, toegelicht*, Leiden 1823, blz. 35; dez., *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. I, Amsterdam 1833, blz. 134.
46. *Trsp.*, blz. 180.

47. *Trsp.*, blz. 178, 179; vgl. voor Leo X ook aantek. 53. Bilderdijk kende, blijkens zijn *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. V, blz. 28 (vgl. blz. 33 en 95) de Nederlandse vertaling van William Roscoe, *Life and pontificate of Leo the tenth* (1805).

48. *Trsp.*, blz. 181, 116.

49. Vgl. het in 1960 verschenen werk van Federico Doglio, *Teatro tragico in Italia* en de daarop in de *Paesa Sera* van 14 jan. 1961 geleverde kritiek door Vito Pandolfi, die zelf een boek schreef over het Italiaanse toneel na de tweede wereldoorlog. Merkwaardig zijn de pogingen tot „volkstoneel” op basis van klassieke treuspielen door Vittorio Gassman en zijn *Teatro Popolare Italiano*, waarop de aandacht is gevestigd in een interview met Martien J. G. de Jong (*Elseviers weekblad* van 18 febr. 1961). Ook Francesco de Sanctis meende dat de Italiaanse volksaard niet strookte met het dramatische genre (zie het slot van zijn opstel over Dantes *Ugolino* in Sergio Romagnoli, *Lezioni e saggi su Dante*, Torino 1955).

50. J. G. Robertson, *Studies in the genesis of romantic theory in the eighteenth century*, Cambridge 1923, blz. 156; *Bouvy*, blz. 247.

51. Claudio Varese, *Saggio sul Metastasio*, Firenze 1950, blz. 37; *Bouvy*, blz. 191, 246.

52. A. W. Schlegel, *Geschiedenis der tooneelkunst...*, dl. I, Leiden, 1810, blz. 30; De Boer, blz. 116; H. van Alphen, *Theorie...*, dl. I, Utrecht 1778, blz. 176, 177.

53. *Trsp.* blz. 179; de in aantekening 13 genoemde katalogi vermelden in 1797 vier nummers van of over Machiavelli, en in 1832 slechts één. Een aantekening in handschrift A 2³ (kollektie-Sterck) van het Bilderdijk-Museum vermeldt dat de *Mandragora* werd geschreven onder Leo X, die „een groot liefhebber van bouffonnerie was” (vgl. aantek. 47).

54. *Bouvy*, blz. 189; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit*, dl. II Göttingen 1802, blz. 172, 174.

55. *Dichtw.*, dl. XV; blz. 66.

56. *Consideratien over de aanmoediging der tooneelpoëzy*. Handschrift in de bibliotheek der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, nr. XCVIII. 1808-1809. Deze in handschrift bewaarde aantekeningen werden eind 1808 of begin 1809 door Bilderdijk opgesteld, met het oog op het werk van een commissie uit het Koninklijk Instituut, die aan Lodewijk Napoleon rapport moest uitbrengen over de middelen ter verbetering van het nationaal toneel. De aantekeningen bestaan uit twee delen. Ten eerste de eigenlijke *Consideratien over de aanmoediging der tooneelpoëzy* (3 1/4 bladzijden folio), met oorzaken van verval en middelen ter verbetering. Ten tweede de *Consideratien over het repertoire* (1 bladzijde folio), waarin Bilderdijk aangeeft welke soorten stukken voor de schouwburg moeten worden afgekeurd, en welke men dient toe te laten. In dit geschrift verwacht Bilderdijk alle heil van de Frans-klassieke tragedie (vgl. mijn in aantek. 21 genoemde studie).

57. In de *Verhandeling* van 1780, blz. 98, en in de *Brief van den navolger...* van 1780, blz. 20, vestigt Bilderdijk de aandacht op het zevende toneel van het vierde bedrijf in Maffei's *Merope*. Men leest daar:

Con così strani avvenimenti uom forse

Non vide mai favoleggiar le scene.

Deze regels verbreken volgens Bilderdijk de „begocheling” van de toeschouwers, door hen te herinneren aan de toneelfictie en ze bevatten bovendien een anachronisme, omdat er in de tijd van Merope nog geen schouwburg bestond. Bilderdijk prijst daarom de Nederlandse bewerking van dit stuk door Filip Zweerts, waarin Maffei's „fout” is vermeden. (Ik merk terloops even op dat een soortgelijk verschijnsel voorkomt in het door Bilderdijk bewerkte melodrama *Demetrio*, II/12 van Pietro Metastasio, welk stuk hem echter in 1780 nog niet bekend zal zijn geweest). Maffei's *Merope* komt eveneens anno 1808 ter sprake in de verhandeling *Het treurspel* (blz. 227, 228) en ook nu wordt door Bilderdijk een fout gesignaleerd: de „herkenning” vindt namelijk plaats door middel van een ring, welk voorwerp de Nederlander niet groot genoeg acht „om door de aanschouwing uitwerking te doen”; Vgl. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie...*, Stuttgart 1958, (St. 47), blz. 170, die precies dezelfde regels uit Maffei's treurspel citeert (waarbij ik opmerk dat uit mijn in aantekening 21 genoemde studie blijkt dat Bilderdijk een aandachtig

lezer van Lessing is geweest); J. G. Robertson, *Lessing's dramatic theory, Being an introduction to and commentary on his „Hamburgische Dramaturgie“*, Cambridge 1939, blz. 217; Over Voltaires houding tegenover het treurspel van Maffei: zie Bouvy, blz. 198, 252; Henri Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris 1895, blz. 149 e.v. In 1743 schreef Domenico Lazzadini reeds zijn *Osservazioni sopra la Merope del march. Maffei*, Roma 1743.

58. Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*¹⁵, dl. II, Firenze 1961, blz. 588 e.v. (Vgl. mijn overzicht van Alfieri's werk in de *Moderne encyclopedie der wereldliteratuur*, dl. I, Gent-Hilversum 1963).

59. *De Clercq*, blz. 529; zie ook blz. 146, en *Berg*, blz. 45 e.v. De jonge Nicolaas Beets noteerde op 6 februari 1835 in zijn dagboek dat hij een voordracht van M. Siegenbeek had bijgewoond, die de vertaling in aleksandrijnen van de eerste twee bedrijven van een treurspel van Alfieri voorlas: „'t Was, als men denken kan, allerberoerdst. De helft der toehoorders deserteerde dan ook, de zaal bij troepen vrij luidrechtig verlatende. De andere helft bleef om zich met den spreker te vermaken, lachende en à tort et à travers applaudisseerende. Voor geen honderd gulden was ik in 's mans plaats geweest" (H. E. van Gelder, *Hildebrands voorbereiding / het dagboek van de student Nicolaas Beets*, Den Haag 1956, blz. 58).

60. *Ltk. Museum*, hrschr. B 583, adversaria 1; *Dichtw.*, dl. III, blz. 455; *Brieven*, dl. III, blz. 129; zie voor het door Bilderdijk bedoelde treurspel: Vittorio Alfieri, *Tragedie*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco, dl. I, *Filippo*, Asti 1952. Het is niet uitgesloten dat Bilderdijk bij het schrijven van zijn gedicht *Myrrha aan Cinyras* (*Dichtw.*, dl. IV, blz. 316) aan Alfieri's beroemde treurspel *Mirra* heeft gedacht. In Hschr. B 583, adversaria 3 (*Ltk. Museum*) bevindt zich echter een door Bilderdijk opgestelde lijst van Nederlandse toneelstukken waarop twee titels met deze naam voorkomen: één van C. Boon (1714) en één van A. Bogaart (1688 en 1743).

61. Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, Milano 1960, blz. 271, 272; vgl. Aanteekening 63.

62. *Kollektie-Leafang* van het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage, hschr. B 583, adversaria. Bilderdijk heeft kennelijk óók gebruik gemaakt van Flögel, *Geschichte der komischen Literatur*, dl. IV. Friedrich Bouterwek (1765-1828) schreef de *Geschiedenis der neueren Poesie und Beredsamkeit*, in 12 delen. Over hem schrijft Benedetto Croce in *Poesia di Dante*, Bari 1921, blz. 185.

63. *Catalogus librorum Guillelmus Bilderdijk*, 24 juli 1797 (Biblioteek Mij. Ned. Ltk. te Leiden); nr. 140: *Le théâtre italien de Gerardi*, Amsterdam 1721 (4 dln.); *Le théâtre nouveau italien*, Paris 1733 (7 dln.); nr. 145 *Aminta* in de vertaling van Wellekens; nr. 176: *Bibliothèque Italique ou Hist. Litt. de l'It.*, Genève 1728, (16 dln.); nr. 198: *19 Ital. Comédiens. Catalogus eener merkwaardige verzameling...*, nagelaten door Mr. Willem Bilderdijk, Amsterdam 1832, nr. 756: *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Firenze 1803, (5 dln. + 2 dln.); nr. 761: *Le tre più celebri pastorali italiane* (Tasso, Guarini, Bonarelli), Orléans 1787; nr. 763: *L'Aminta di Tasso*, *L'Alceo di Ongaro*, Edinb. 1796; nr. 765: *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, Londra 1784 (12 dln.); nr. 766: *Commedia di Goldoni*, Londra 1795 (3 dln.); *Teatro antico tragico, comico, pastorale, drammatico*, Venezia 1785.

64. *Catalogus eener merkwaardige verzameling...* 1832, blz. 62; *Catalogus librorum...* 1797, nr. 145 (vgl. ook de nummers 18, 139, 151, 178).

65. *Ten Brummeler Andriess*, blz. 173.

66. De afkorting M.S. betekent *Miss Suada*, met welke naam Bilderdijk in zijn Engelse jaren zijn geliefde K. W. Schweickhardt placht aan te duiden. J. Wille (*Dichterlijke zelfbeschrijving van Bilderdijk*, Amsterdam 1943, blz. 51) tekent bij deze naam aan: „Suada was de Latijnsche godin der overredingskracht. B. zal daarbij gedacht hebben aan het nauwe verband met *suavis*: liefelijk". De handschriften van het hier bedoelde gedicht zijn vermeld in aantekening 11 van hoofdstuk I. Ik citeer volgens hschr. A78¹⁰, van het Bilderdijk-Museum.

67. Zie voor het *Aminta*-citaat en de *Ode* waar het bijhoort, aantekening 6 van hoofdstuk I en vooral P. E. L. Verkuyl, *Een pastorale-liefdesverklaring van Bilderdijk?*, De nieuwe taalgijs 1966, blz. 110. In verband met Bilderdijks dramaturgie moet met betrekking tot Tasso nog even worden meegedeeld dat Bilderdijks onvol-

toide „melodrama” *Willem van Holland* indirecte invloed van *La Gerusalemme liberata* vertoont (zie hoofdstuk III) en dat hij in een brief van 1781 terloops een foutief geachte interpretatie door Tasso van de Griekse „episode” in treurspel en heldendicht signaleert. (*Brieven van Mr. Willem Bilderdijk*, dl. I, Amsterdam 1936, blz. 39; J. Bosch, *Mr. W. Bilderdijk's briefwisseling...*, Wageningen 1955, blz. 112.)

68. Zie de in de aantekeningen 13 en 63, 64 genoemde katalogi.

69. C. Huygens, *Koren-Bloemen*. Nederlandsche gedichten. Met ophelderende aantekeningen van Mr. W. Bilderdijk, dl. VI, Leiden 1825 (deze aantekeningen bij Huygens' vertaling komen nog ter sprake in het volgende hoofdstuk IV); P. C. Hoofs *gedichten*. Met ophelderende aantekeningen van Mr. W. Bilderdijk, dl. III, Leiden 1823.

70. Zie de *Lijst van Bilderdijks citaten uit het Italiaans*, in hoofdstuk VIII; *Dichtwerken*, dl. X, blz. 109 e.v. en *Opere di Battista Guarini*, a cura di Luigi Fassó, Torino 1950, blz. 114, 115. Zie hoofdstuk IV, par. 2.

71. *Dichtwerken*, dl. VIII, blz. 117. (Fassó, blz. 68); vgl. hoofdstuk IV, par. 1.

72. Vgl. Aantek. 74 en, voor een korte bespreking van *Alceo*: Gino Franceschini in *Dizionario Bompiani delle opere*, dl. I, blz. 59 en Caterina Leij in *Dizionario Bompiani degli autori*, dl. III, blz. 18. Vgl. Jan Baptista Wellekens, *Verhandeling van het herderdicht* (uitg. J. D. P. Warners), Utrecht, 1965, blz. 89.

73. Voor Bonarelli's *Filli di Sciro* zie, behalve de uitgave van Luigi Fassó in *Teatro del Seicento*, Milano-Napoli 1956, blz. 33 e.v., ook Carlo Cordié in *Dizionario Bompiani delle opere*, dl. IV, blz. 414; zie voor Bilderdijks uitwerking van het citaat onze *Lijst van Bilderdijks citaten uit het Italiaans* in hoofdstuk VIII; de aantekeningen uit *Filli di Sciro* bevinden zich in de verzameling van het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage, Hschr. B 583.

74. Zie voor het eerste gedicht de bronvermelding in hoofdstuk I, aantek. 13, en voor het tweede de bronvermeldingen onder het vierde gedicht in hoofdstuk VI, *Enkele Italiaanse teksten van Bilderdijk*.

75. Aurelio de'Giorgi Bertola, *Osservazioni sopra Metastasio* (1784) gedeeltelijk herdrukt in Emilio Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti...*, dl. IV, Milano-Napoli 1960, blz. 801.

76. Mia I. Gerhardt, *La pastorale, Essai d'analyse littéraire*, Assen 1950, bestudeert de Italiaanse, Spaanse en Franse pastorale (doch niet alleen in dramatische vorm) tot aan de achttiende eeuw: zie blz. 25 van haar werk. Voor de veranderde en veranderende opvattingen over landleven en natuur: M. M. Prinsen, *De idylle in de achttiende eeuw...*, Amsterdam 1934, en J. C. Brandt Corstius, *Idylle en realiteit...*, Amsterdam 1955.

77. Voor Frankrijk: zie René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1927, blz. 188, 189 (voor de Italiaanse belangstelling in het algemeen: blz. 183, 184). Voor Nederland: P. E. L. Verkuyl, *Battista Guarini's „Il pastor fido” in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971, passim.

78. J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland*, dl. II, Groningen 1908, blz. 334, 335; M. M. Prinsen, blz. 125, 127; vgl. Anton van Duinkerken in Joost van den Vondel, *Leeuwendalers*, Utrecht 1948, blz. 13 e.v.

79. M. M. Prinsen, blz. 129; vgl. voor Wellekens' vertaling: R. Pennink, *Silvander (Jan Baptista Wellekens) ...*, Haarlem 1957, blz. 77 e.v.

80. C. M. Geearars, *Hubert Korneliszoon Poot*, Assen 1954, blz. 261, en Pennink, blz. 89 e.v.; Worp, dl. II, blz. 185, 186.

III. Tussen fantasie en theorie

1. Hschr. B 583, adversaria, Letterkundig-Museum, 's-Gravenhage. Bilderdijk heeft slechts twee van deze citaten gebruikt als motto bij zijn eigen werk: zie de *Lijst van Bilderdijks citaten uit het Italiaans*, in hoofdstuk VIII.

2. W. Bilderdijk, *Geschiedenis des Vaderlands*, dl. I, blz. 295 (vgl. J. Smit, *Bilderdijk et la France*, Amsterdam 1929, blz. 185); *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XV, blz. 166; *Het treurspel* (in het vervolg afgekort tot *Trsp*), 's-Gravenhage 1808, blz. 179.

3. Ramon Menéndez Pidal, *Un aspecto en la elaboración del Quijote*, fragment in Maria de Maeztu, *Antología-Siglo XX Prosistas Espanoles. Semblanzas y comentarios*⁵, Madrid 1958, blz. 130.

4. Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Luigi Russo, vol. II, Milano 1956, blz. 81.

5. In het voorwoord bij de editie van 1676. Zie: J. Racine, *Oeuvres* (éd. P. Mesnard), dl. II, Paris 1865, blz. 477; Henri Lion, *Les tragédies, et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris 1895, blz. 276.

6. Dit citaat uit Gravina's *Ragion poetica* werd door Bilderdijk vertaald en bekomentarieerd in zijn bekroonde *Verhandeling over het verband van de dichtkunst en welsprekendheid met de wijsbegeerte*², Amsterdam 1836, blz. 61, 62.

7. Willem Bilderdijk, *Taal- en dichtkundige verscheidenheden*, dl. II, Rotterdam 1821, blz. 44 (in het vervolg afgekort tot: T.D.V.). Een volledige Nederlandse Longinus-vertaling is het proefschrift van J. Ph. Hoogland, *Longinus „Over het verhevene“: Vertaling met inleiding en opmerkingen*, Groningen 1936. Voor de invloed van Longinus op Bilderdijks tijdgenoten zie Alfred Rosenberg, *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Weimar und Berlin 1917; Walter Jackson Bate, *From classic to romantic. Premises of taste in eighteenth-century England*, Cambridge 1946, blz. 46 e.v.; Francis Galloway, *Reason, rule and revolt in English classicism*, New York 1940, blz. 333 e.v.; J. Wille, *De literator R. M. van Goens en zijn kring. Studiën over de achttiende eeuw*, dl. I, Zutphen 1937, blz. 213. Vgl. het overzicht „Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur“ in Karl Viëtor, *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern 1952, welke studie – evenals die van William C. Greene („The Greek criticism of poetry“) in Harry Levin e.a., *Perspectives of criticism*, Cambridge 1950 – onvermeld blijft in Demetrio St. Marin, *Bibliography of the „Essay on the Sublime“*, privaat-uitgave 1967.

8. Men zie hierover H. Bavinck, *Bilderdijk als denker en dichter*, Kampen 1906, en J. Bosch, *Willem Bilderdijk als wijsgerig historievormer*, „Perspectief“, gedenkbundel ter gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de Vereniging voor Calvinistische Wijsbegeerte, Kampen 1961. Vgl. ook *Bilderdijks epos...*, uitgegeven door Isaac da Costa, Leeuwarden 1847, blz. 19; *Trsp.*, blz. 146, 211, 212. Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis...*, Bern 1946, blz. 332, 333, 383.

9. Françoise Voigt, *Roland-Orlando dans l'épopée française et italienne*, Leiden 1938, blz. 149, 139.

10. Vgl. S. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, Leiden 1933; Henri Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVIIe siècle*, Paris 1927, blz. 152, 153; Ota Dubsky, *Essais sur l'évolution du genre chevaleresque dans les littératures romanes*, Praha 1932, blz. 240.

11. *Hauvette*, blz. 245, 246; W. Bilderdijk, *Trsp.*, blz. 232; *Bijdragen tot de tooneelpoëzy*, Leiden 1823, blz. 81 e.v. Men vergelijkte in dit verband de wijze waarop Goethe het motief van een treurspel van Euripides verwerkte in zijn *Iphigenie auf Tauris*!

12. T.D.V., dl. II, blz. 53; *Trsp.*, blz. 137, 146, 147, 211, 212, 213. In zijn anno 1780 bekroonde literair-wijsgerige *Verhandeling*, heeft Bilderdijk (evenals de Duitser Johann Georg Sulzer en zijn landgenoot Hiëronymus van Alphen) het klassicistische behagen als doel van de kunst gelijk gesteld met een streven naar schoonheid. Een later toegevoegde bijlage brengt bovendien de verbinding met het beginsel der *eenheid*, waarbij wordt verwezen naar het *Essai sur le beau* (1759) van de Franse jezuïet J. André en de Nederlandse bewerking daarvan door W. E. de Perponcher, die de „Oorspronkelijke, Eeuwige, Opperste en Hoogstvolmaakte Eenheid“ aanduidt als de „bronwel en 't richtsnoer van 't Weezen zelve der Schoonheid“ (*Verhandeling*, blz. 135, 139, 183; de vertaling van De Perponcher verscheen in diens *Grondbeginselen van de algemeene wetenschap der schoonheid, samenstemming en bevalligheid* (1770). Zie J. Reyers, *W. E. de Perponcher. Een bijdrage tot de kennis van zijn opvoedkundige, literair-aesthetische en maatschappelijke denkbelden*, Zutphen 1942, blz. 58 en 59. Typerend voor de opvattingen van pater André, zijn de door hem geciteerde uitspraken van Horatius en Augustinus: „Denique sit quodvis simplex dum taxat et unum“ en: „omnis porro pulchritudinis forma unitas est“. Vgl. voor het beginsel der Eenheid als bron van het schone bij Marsilio

Ficino en Giordano Bruno; Edgar de Bruyne, *Geschiedenis van de aesthetica / de renaissance*, Antwerpen-Amsterdam 1951, blz. 139.

13. *Trsp.*, blz. 136; *Briefwisseling van Mr. W. Bilderdijk met de hoogleraren en mrs. M. en H. W. Tydeman*, dl. II, Sneek 1867, blz. 307. (Vgl. voor Bilderdijs gebrek aan smaak voor het „burleske” als zodanig: *Dichtw.*, dl. XV, blz. 115 en mijn in aantek. 32 aangekondigde studie).

14. Zie aantek. 3.

15. *Dichtw.*, dl. XV, blz. 166.

16. *Keyser*, blz. 117. Over de literair-theoretische strijd n.a.v. de *Orlando* o.a.: B. Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian renaissance*, Chicago 1961. Vgl. ook de aantek. 21, 22 en 23.

17. *Keyser*, blz. 129 e.v.; Arturo Farinelli, *Dante e la Francia. Dall'età media al secolo di Voltaire*, vol. II, Milano 1908, blz. 175, 197.

18. *Reyers*, blz. 91 (hier staat *Tasso*, waar kennelijk is bedoeld: *Ariosto*).

19. A. Zijderveld, *De romancepoëzie in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, Amsterdam 1915, blz. 307 (vgl. blz. 37). Vgl. voor de waardering van Ariosto: H. Frenzel, *Ariosto und die romantische Dichtung*, Köln-Graz 1962.

20. Brieven van Mr. W. Bilderdijk, dl. II, blz. 114 en blz. 320. Blijkens J. Th. W. Clemens, *Italiaanse boeken in het Nederlands vertaald (tot 1800)* Groningen 1964, blz. 139, bestonden er tot en met de achttiende eeuw slechts twee Nederlandse bewerkingen van Ariosto's *Orlando*, één te Antwerpen van 1615, en één te Amsterdam („De razende Roelant”) van 1649. Voor de negentiende eeuw vermeldt J. Berg, *Over den invloed van de Italiaansche letterkunde op de Nederlandsche gedurende de negentiende eeuw*, Amsterdam 1919, blz. 33, alleen maar de vertaling van enkele fragmenten door Nicolaas Beets.

21. Voltaire in zijn *Lettres philosophiques* n.a.v. een fragment uit Shakespeares *Hamlet*, geciteerd door Paul van Tieghem, *Le preromantisme...*, dl. III, Paris 1947, blz. 26. De uitdrukking „des göttlichen Meisters Ariosto” is van A. W. Schlegel en komt voor in diens *Beiträge zur Kritik der neuesten Literatur*, in het tijdschrift *Athenaeum* van 1798. Zie: Curt Grützmacher, *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel*, Rowohlt-Taschenbuch 1969, dl. I, blz. 95. Vgl. Schlegel over Ariosto in dl. II, blz. 105 e.v. Voor de „erkenning” van Ariosto bij de Duitse pre-romantici zie ook Klaus R. Scherpe, *Gattungspoetik in 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1968, blz. 101, 223.

22. Dit opschrift staat boven het zevende hoofdstuk: opgenomen in Emilio Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti*, dl. IV, Milano-Napoli, 1960, blz. 889 e.v. (ik kursiveer) Over Bilderdijs opvattingen en praktijk als vertaler: zie onze hoofdstukken IV en V. Belangrijk voor een inzicht in de latere Ariosto-waardering is de studie van Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1920.

23. E. J. Potgieter, *Florence, den XIVden mei 1265-1865*, herdruk, Haarlem 1881, blz. 232 e.v. (tekst Zang XVIII). Potgieters „Toelichtingen” zijn niet herdrukt in de uitgave van Jacob Smit (Zwolse drukken en herdrukken, 1960). Vgl. voor *Ariosto e Tasso* de aldus genaamde studie van L. Caretti, Torino 1961.

24. Voor Potgieters kunstopvatting in *Florence*: zie Zang XVII (gesprek Savonarola en Michelangiolo), Zang XIX (Ariosto-Tasso) en vooral Zang XX.

25. *Brieven van Mr. W. Bilderdijk*, dl. I, blz. 39; Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*¹⁵, dl. II, Firenze 1961, blz. 226, 236, 237. De kwestie der episoden komt o.a. ter sprake voor en vanaf Tasso's eigen *Discorsi del poema eroico* tot en na Voltaires *Essai sur la poésie épique*, welk laatste geschrift Willem de Clercq zo aandachtig had gelezen, dat hij eruit kon citeren zonder daar zelf erg in te hebben. Zie: M. H. Schenkeveld, *Willem de Clercq en de literatuur*, Groningen 1962, blz. 20.

26. W. Bilderdijk, *Fingal, in zes zangen naar Ossiaan*, dl. II, Amsterdam 1805, blz. 97-103. Een samenvatting van Bilderdijs uiteenzetting vindt men in de door J. Bosch verzorgde uitgave: W. Bilderdijk, *De ondergang der eerste wereld*, Zwolle 1959, blz. 32, 33, waar echter niet wordt vermeld dat deze beschouwingen (blijkens blz. 102 van Bilderdijs tekst) ook toepasselijk zijn op de held in de *tragedie*. Opmerkenswaard is wel dat Hiëronymus van Alphen (*Theorie der schoone kunsten en wetenschappen, grotendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van T. J. Riedel, en met bijvoegselen, aantekeningen en eene inleiding vermeerderd*, dl. I, Utrecht

1778, blz. 161) de door Bilderdijk gelaakte karaktervastheid van Tasso's held juist ten zeerste bewondert.

27. Zie voor Tasso's allegorische „surplus" bij zijn epos: *Trsp.*, blz. 171. Vgl. hierover *Van Alphen*, dl. I, blz. 337, 338, 342, 353, 354 (met verwijzingen naar Voltaire, over wiens eigen „allegorische" navolging van Ariosto en Tasso ook *Keyser*, blz. 141). Over de Italiaanse voorliefde voor allegorieën schrijft Bilderdijk in *Trsp.*, 116, 181; over de allegorie in het algemeen in *T.D.V.*, dl. II, blz. 58, 62 en in *Dichtw.*, dl. VI, blz. 507.

28. *Verhandeling*, blz. 28, 213, 215; *Trsp.*, 171; *Mengelingen en fragmenten nagelaten door Mr. W. Bilderdijk*, Amsterdam 1834, blz. 123: „immortalem Tassonis Epopeiam tentasse".

29. *Dichtw.*, dl. VI, blz. 516; *Nieuwe T.D.V.*, dl. II, blz. 119.

30. Emilio Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti*, dl. IV, Milano-Napoli 1960, blz. 850 (voor F. Torti); *Sapegno*, dl. II, blz. 235.

31. *Dichtw.*, dl. II, blz. 486; Goethe, *Italienische Reise* (ed. H. von Einem - E. Trunz), Hamburg 1954, blz. 395 (6 sept. 1787).

32. *T.D.V.*, dl. I, blz. 192, 193. Ik kom op het religieus (kalvinistisch) aspect van Bilderdijks literaire theorie nog terug in een uitgebreide studie over zijn werkzaamheden en opvattingen als dramaturg, die een samenvatting is van mijn onuitgegeven Gentse dissertatie *Bilderdijks verborgen werkzaamheid als dramatisch dichter* (1958) en mijn eveneens onuitgegeven bekroonde Vlaamse-Akademie-verhandeling *Tussen classicisme en romantiek* (1964). Zie in dit verband het in aantek. 8 genoemde artikel van J. Bosch en de dissertatie van C. de Deugd, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken. De fenomenologie van een geestesgesteldheid*, Groningen 1966, blz. 131, en vgl. o.a. A. Nivelle, *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin 1970, blz. 51 en 138.

33. *T.D.V.*, dl. I, blz. 188, 189; *De ondergang...* (uitg. Bosch), blz. 21, 28, 29, 38, 39, 49, 50, 130; R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1927, blz. 237 e.v., 300 e.v.; F. M. Manuel, *The eighteenth century confronts the Gods*, Cambridge 1959, hfdst. III, IV; R. O. J. van Nuffel, *Il romanticismo e le sue teorie drammatiche*, Revue Belge de philologie et d'histoire 1948, blz. 25 (citaat Manzoni); *Sapegno*, dl. II, blz. 226-229; W. A. P. Smit, *Van Pascha tot Noah*, dl. I, Zwolle 1956, blz. 177. Zie voor het begrip „machine" ook Van Alphen's *Theorie...*, dl. I, blz. 305 en Bilderdijks *Verhandeling...*², blz. 48, en vgl. P. J. Buynsters, *Tussen twee werelden*, Assen 1963, blz. 138 e.v.

34. Bilderdijks tekst werd in 1957 door mij besproken en uitgegeven: Martien J. G. de Jong, *Een historisch spektakelstuk van Willem Bilderdijk*, Roeping 1957, blz. 185 e.v. Voor Bilderdijks opvattingen over de dichterlijke vrijheid tegenover de geschiedenis zie zijn *Brief van den navolger van Sofokles Edipus*, Amsterdam 1780, blz. 17, 18; *Dichtw.*, dl. I, blz. 483, dl. XV, blz. 114; *Brieven*, dl. III, blz. 10.

35. *De Toverijen van Armida, treurspel* door A. Peys. *Met Konst- en Vliegwerken*, Amsterdam 1732. Volgens J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*², Haarlem 1924, dl. IV, blz. 504, werd dit stuk in 1695, „maar misschien ook reeds veel vroeger" in de Amsterdamse schouwburg vertoond. Prof. Rombauts deelt mede dat het stuk in 1695 werd gedrukt, doch „ongetwijfeld" reeds vroeger werd gespeeld (*Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, dl. V, blz. 475). Het was een opvoering van dit spektakelstuk, die de zeventwintigste augustus 1697 door czaar Peter in Amsterdam werd bijgewoond (Mr. Jacobus Scheltema, *Peter de Groote, keizer van Rusland, in Holland en te Zaandam in 1697 en 1717*, dl. I, Amsterdam 1814, blz. 129). Worp dateert op 1683 en haalt uit de *Tooneel-aantekeningen* van de acteur Marten Corver een merkwaardig bewijs voor het succes van Peys' spektakelstuk aan. Het werd eens zeven keer achter elkaar gespeeld „omdat het zoontje van een der tooneelspelers zoo mooi voor een aapje speelde. De geheele stad was er vol van..." (J. A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg*, uitgegeven door J. F. W. Sterck, Amsterdam 1920, blz. 147 en 198, 199).

36. H. J. de Leeuwe, *Jan Vos' „medea", een Nederlandse bijdrage tot de Europese toneelgeschiedenis*, Levende talen 1963, blz. 23 e.v.; Martien J. G. de Jong, *Preromantiek en „Medea"*, Levende talen 1964, blz. 487 e.v.; W. A. P. Smit, *Het Nederlandse renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur historie*,

Mededelingen der Kon. Nederl. akademie van wetenschappen, afd. letterkunde, nieuwe reeks, deel 27, nr. 4, 1964, blz. 169 e.v.

37. Zie slechts het overzicht in Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weliliteratur*, Stuttgart 1962, blz. 51 e.v. Een bewijs voor de „fortuna” van het Armida-motief in de schilderkunst leveren de illustraties in *Dizionario letterario Bompiani delle opere...*, dl. VIII, Milano 1957, blz. 70 e.v. (Vgl. in het Rijksmuseum te Amsterdam de twee grote, in 1737 door Charles Coypel ontworpen wandtapijten, die in 1763 door Lodewijk XV werden geschonken aan de Spaanse gezant).

38. *Dichtw.*, dl. II, blz. 275 e.v.; dl. XV., blz. 114.

39. *Bray*, blz. 187.

40. *Van Alphen*, dl. I, blz. 304, 305.

41. *Schenkeveld*, blz. 20, 49.

42. In zijn uitgave van Huygen's *Koren-Bloemen*, dl. VI, blz. 360, merkt Bilderdijk op dat we het verlies van Tesselschades vertaling van de *Gerusalemme*, „niet zwaar te beschrijven hebben”.

43. A. de Jager, *Letterkundige aantekeningen*, De taal- en letterbode 1872, blz. 311 e.v. Vgl. (minder nauwkeurig): B. Klinkert, *Lijst der werken, geschreven door of met bijdragen voorzien van wijlen Mr. Willem Bilderdijk...*, Amsterdam 1853, blz. 12. Over de Tasso-vertaling van Nomsz schreef Willem de Clercq in zijn anno 1822 bekroonde *Verhandeling ter beantwoording der vraag: Welken invloed heeft vreemde letterkunde, inzonderheid de Italiaansche, Spaansche, Fransche en Duitsche gehad op de Nederlandsche Taal- en Letterkunde, sinds het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen?*, Amsterdam 1826, blz. 306: „Zoo was ook zijn Tasso eene navolging van de Fransche overzetting van Baour-Lormian; doch kenners beweren, dat hij, schoon niet met het origineel bekend, echter de Fransche vertaling overtroffen heeft”.

44. Hschr. B. 583, adversaria, in het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage. Bilderdijk vertaalt de slotregels van strofe 23 uit Canto XV van de *Gerusalemme* als volgt:

Is dus de zee waar 't landen haar boorden prangt,
Hoe moet zy zijn al waar zy de aarde omvangt!
(se 'l mar qui è tanto, ove 'l terreno il serra,
Che fia colà dov'egli ha in sen la terra?)

Enkele citaten van Tasso gebruikte Bilderdijk als motto bij eigen werk: zie hoofdstuk VIII, par. 2.

45. *T.D.V.*, dl. I, blz. 28, 29.

46. Zie het overzicht door verschillende auteurs in *Dizionario letterario Bompiani delle opere...*, dl. VII, blz. 445 e.v. (Vgl. voor Nederland het proefschrift van Berg (blz. 32) die (blijkens blz. 30, 31) niet twijfelde aan de authenticiteit van *Le veglie* van Giuseppe Compagnoni). Verder voor de „fortuna” van Tasso's werk en van zijn „image” o.a. Umberto Bosco, *L'uomo poeta dei romantici in Aspetti del romanticismo italiano*, Roma 1942; Chandler B. Beall, *La fortune du Tasse en France*, Eugène 1942; Joseph Cottaz, *L'influence des théories du Tasse sur l'épopée en France*, Paris 1942; C. P. Brand, *Torquato Tasso. A study of the poet and of his contribution to english literature*, Cambridge 1965.

47. J. Bosch, *Mr. W. Bilderdijks' briefwisseling*, Wageningen 1955, blz. 117; W. Bilderdijk, *Trsp.*, blz. 212.

48. W. Bilderdijk, *Verhandeling*?, blz. 61, 62, *Catalogus librorum...* 1797, nr. 65. (H. van Alphen's mening in zijn *Theorie...*, dl. I, blz. XXXV, volgens welke Gravina een goed teoretikus was die echter zelf „armhartige tooneelstukken” schreef, vertoont verdacht veel overeenkomst met de opinie van Voltaire: zie Eugène Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris 1898, blz. 195 en vgl. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris 1935, blz. 371. Rijklof Michaël van Goens verwierp Gravina's toneelwerk maar spreekt niet over hem als teoretikus: P. J. C. de Boer, *Rijklof Michaël van Goens (1748-1810) en zijn verhouding tot de literatuur van West-Europa*, Amsterdam 1938, blz. 117.

49. W. Bilderdijk, *Nieuwe T.D.V.*, dl. II, blz. 119 en *Dichtw.*, dl. XIV, blz. 229 en 492. Vgl. *Dichtw.*, dl. V, blz. 129 en blz. 491, dl. VII, blz. 192 e.v., en aantek. 29.

50. Zie het fragment uit *De kunst der poëzy* (1809) in Martien J. G. de Jong en Wim Zaal, *Bilderdijk. Een overzicht van zijn leven en een keuze uit zijn werken*, Kampen 1960, blz. 103.

51. *Bigi*, blz. 69.

52. *Trsp.*, blz. 205 en Hschr. B. 583 (Ltk. Museum te 's-Gravenhage). Vgl. *Bouvy*, blz. 243 en, voor R. M. van Goens, *De Boer*, blz. 112.

53. W. Bilderdijk, *Verhandeling*², blz. 102, 195, 222; *Trsp.*, blz. 201. Blijkens de *catalogus librorum* van 1797 bezat Bilderdijk Algarotti's *Saggio sopra la pittura* in de Franse vertaling van Pingeron (1769), terwijl de *catalogus* van zijn in 1832 geveilde boekery op blz. 47 een Duitse vertaling vermeldt: *Versuche über die Architectur, Malerey und musicalische Opera aus dem Italienischen von Algarotti*, Cassel 1769.

IV. Plondren als met aadlaarsklauw

1. *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. I, blz. 293 e.v. en blz. 489, 490; Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, a cura di Lodovico Magugliani, B.U.R., Milano 1950, Canto I, St. 51, 52, blz. 23, 24.

2. Zie voor deze breuk met Tydeman i.v.m. Bilderdijs politiek standpunt t.o. de Griekse opstand: Martien J. G. de Jong en Wim Zaal, *Bilderdijk. Een overzicht van zijn leven en een keuze uit zijn werken*, Kampen 1960, blz. 149-152.

3. A. Zijderveld, *De romancepoëzie in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, Amsterdam 1915, blz. 191.

4. Tasso, Canto 16, St. 14, 15; *Dichtw.*, dl. VIII, blz. 117; *Il pastor fido* I, 4: het door mij bedoelde fragment staat met een (slechte) Nederlandse vertaling van R. van Engelen in P. E. L. Verkuyl, *Battista Guarini's Il pastor fido in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971, blz. 373, 374 (vgl. blz. 48).

5. E. Bouvy, *Voltaire et la France*, Paris 1898, blz. 150; Carlo Culcasi, *Poesis*, Torino 1946, blz. 59, 60.

6. Zie de lijst van Bilderdijs citaten uit het Italiaans in hfdst. VIII, par. 2, en hoofdstuk I, par. 5. Vgl. de aantekeningen 66, 67 bij hoofdstuk II.

7. Catharina Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*, Amsterdam 1934, blz. 268 e.v.

8. Zowel in het Hschr. B 583 van het Letterkundig Museum te 's-Gravenhage als in Hschr. A 2⁵ (kollektie-Sterck) van het Bilderdijk-Museum staan talrijke citaten uit de poëzie van Petrarca, alsmede uit publikaties over hem van 1812 en 1821. Vgl. ook de opmerking over Bilderdijs Italiaanse gedichten in hoofdstuk I, par. 1 en de daarbij behorende aantek. 16. De *catalogus* van Bilderdijs bibliotheek van 1797 vermeldt een tweedelige uitgave van *Le rime* en van een latijns werk; de *catalogus* van 1832 vermeldt een in 1796 verschenen tweedelig Italiaans werk over Petrarca (nr. 754). Uit een tweetal terloopse vermeldingen van Petrarca blijkt dat Bilderdijk hem tot de grootste figuren uit de Italiaanse letterkunde rekende: *Verhandeling over het verband van de dichtkunst en welsprekendheid met de wijsbegeerte*², Amsterdam 1836, blz. 213, 215 en *De Geuzen: Vaderlandsch gedicht, door Jonckbeere Onno Zuiver van Haren*², dl. II, 's-Gravenhage 1826, blz. 143.

9. A. S. Kok, *Van dichters en schrijvers. Studien en schetsen van Nederlandsche letterkunde*, tweede stuk, Culemborg 1899, blz. 62-71, blz. 80-83; Ypes, blz. 266.

10. Vgl. Hoofdstuk V, par. 1 en de daarbij behorende aantekening 7.

11. *Kok*, blz. 83.

12. Voor Petrarca zie hiervoor aantek. 8. M.b.t. Gaspara Stampa en Vittoria Colonna deelt Mr. J. Pan in Bilderdijs *Dichtwerken*, dl. XV, blz. 501 en blz. 546, mede dat biografische gegevens over deze dichtsteressen te vinden zijn in het boek van William Roscoe over Paus Leo X: een werk dat Bilderdijk bekend was (zie aantekening 47 bij hoofdstuk II). Van Michelangiolo schreef Bilderdijk citaten over op zijn aantekeningenblaadjes (Hschr. B 583, adversaria 3, Ltk. Museum). De *Catalogus librorum* anno 1797 vermeldt een *Vita di Michel Agnolo pittore scultore*, Firenze 1746; de *catalogus* van 1832 vermeldt op blz. 65 een Franse vertaling van Michelangiolo's gedichten. In zijn brochure *De bezwaren tegen den geest der eeuw van Mr. I da Costa toegelicht* (Leiden 1823, blz. 35) noemt Bilderdijk „de in alles

kolossale Michel Angelo" als beeldhouwer „t grootst", wat overeenkomt met zijn opinie in de anno 1780 bekroonde *Verhandeling...* (tweede druk 1836, blz. 220, 221). Het door Bilderdijk vertaalde sonnet van Michelangiolo werd ook vertaald door zijn vrouw, die eveneens enkele bekende epigrammen van Michelangiolo in het Nederlands bewerkte: zie *Kok*, blz. 69 en blz. 102 e.v. Vgl. ook de *Lijst van Bilderdijs citaten* in hoofdstuk VIII.

13. *Dichtw.*, dl. XIII, blz. 203; dl. XV, blz. 395; *Berg*, (Amsterdam 1919), blz. 69.

14. Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, dl. II, Firenze 1950, blz. 770; vgl. Mario Fubini in *Dizionario Bompiani delle opere...*, dl. III, blz. 568.

15. Zie de *Lijst van Bilderdijs vertalingen uit het Italiaans* in hoofdstuk VIII.

16. De hier bedoelde teksten zijn opgenomen en in hun kontekst geplaatst in de onder aantekening 2 genoemde Bloemlezing, blz. 44, 189. Voor de reacties op de aanstootgevende „dartelheid" in *Grijaaris bruiloftszang*: R. A. Kollewijn, *Bilderdijk, zijn leven en zijn werken*, dl. II, Amsterdam 1891, blz. 353 en M. M. Schenkeveld, *Willem de Clercq en de literatuur*, Groningen 1962, blz. 197.

17. Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Halle 1922, blz. 363, 364, 438.

18. Blijkens de katalogus van 1832 bezat Bilderdijk een reproductie van Leonardo's Johannes de Doper (blz. 111) en de verhandeling *Trattato della pittura*, met een levensbeschrijving van de auteur door Rafaelle du Fresne (Parigi 1651); in dit boek heeft hij de door hem (wel zeer vrij) bewerkte tekst van pseudo-Leonardo waarschijnlijk leren kennen: zie hfdst. VII. Voor Bilderdijk en Metastasio: zie Hoofdstuk II.

19. Zie de *Lijst van Bilderdijs vertalingen* in hoofdstuk VIII, onder *Guarini* en *Petrarca*.

20. *Dichtw.*, dl. VI, blz. 400, 508. Voor Bilderdijk en Dante verwijs ik naar hoofdstuk V en naar de eerste twee lijsten in hoofdstuk VIII, onder *Dante Alighieri*. De *Catalogus librorum...* van 1797 vermeldt een Venetiaanse Dante-uitgave van 1596 (zie hoofdstuk V, aantek. 13) en *Della difesa della Comoedia di Dante* (1587). De katalogus van 1832 vermeldt een comedia-uitgave van 1629 en een van 1791. In de kollektie-Sterck van het Bilderdijk-Museum (Hschr. A2⁸⁺¹²) en de kollektie-Leefflang van het Ltk. Museum (Hschr B 583) vond ik talrijke citaten uit de *Commedia* (een enkel door Bilderdijk vertaald en een enkel in het Engels), en een notitie betreffende Boccaccio's Dante-aantekeningen: zie hoofdstuk I, aantek. 21.

21. Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961.

22. J. D. P. Warners, *Translatio-imitatio-aemulatio*, De nieuwe taalgids 1956, 1957.

23. Renato Poggioli, *Teoria dell'avanguardia* (Bologna 1962), in een Engelse vertaling geciteerd door Jean Weisgerber, *The use of quotations in recent literature, Comparative literature* 1970, blz. 36 e.v. Zie ook Jean Weisgerber, *Hugo Claus. Experiment en traditie* („literaire verkenningen"), Leiden 1970.

24. Umberto Bosco: „Si comincia col rifiutare il vincolo delle regole esterne, si continua respingendo ogni tramite letterario, e si finisce col rifiutare come intollerabile il vincolo della stessa parola; si comincia col pregiate il sentimento puro, si continua col miticizzare una poesia „spontanea", „immediata", e si finisce col *dada*." (Preromanticismo e romanticismo, *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, blz. 607). Voor Bilderdijs vrijheden en eksperimenten t.a.v. het gangbare taalgebruik: A. de Jager, *Alphabetische lijst van woorden en spreekwijzen, taalkundig opgehelderd in de werken van Mr. Willem Bilderdijk*, Rotterdam 1839, en: *Proeve over den invloed van Bilderdijs dichtwerken op onze taal*, Leiden 1847; A. Bogaers, *Woordenboek op de dichtwerken van Mr. W. Bilderdijk*, Haarlem 1878. Voor Bilderdijk als geschiedschrijver zie de meningen van R. Fruin en Ph. de Vries in de in aantek. 2 genoemde bloemlezing, blz. 175, en voor zijn houding als dichter tegenover de geschiedenis en de klassicistische literaire theorie: hoofdstuk III, aantek. 34 en aantek. 50.

25. P. E. L. Verkuyl, *Battista Guarini's Il pastor fido in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971, blz. 488.

26. *Il pastor fido*, Coro I, vs. 55-66 : *Opere di Battista Guarini*, a cura di Luigi Fassó, Torino 1950, blz. 77, 78. Fassó geeft de volgende noten bij dit fragment : r. 2 : Del Fato ; r. 3 : Il destino di Silvio contrasta con quello di Mirtillo ; r. 9 : Paragona gli eroi del dramma ai giganti della favola che osarono assediare il cielo ; r. 11 : I due ciechi sono Silvio, che sdegnata amore, e Mirtillo che ama ciecameente.

27. *C. Huygens Koren-Bloemen. Nederlandsche gedichten*. Met ophelderende aantekeningen van Mr. W. Bilderdijk, dl. IV, Leiden 1824, blz. 341.

28. *Huygens*, dl. VI, blz. 374, 375.

29. *Il pastor fido*, I, 2 : *Opere...*, blz. 59.

30. *Huygens*, dl. IV, blz. 339.

31. *Huygens*, dl. VI, blz. 372. [*Wat is drukfout voor Uyt*]

32. *Dichtw.*, dl. XV, blz. 62.

33. *Dichtw.*, dl. XV, blz. 248 ; blz. 59, 62.

34. John W. Draper, *The theory of translation in the eighteenth century*, Neophilologus 1921, blz. 246, 247.

35. *Draper*, blz. 249, 250. Vgl. S. Krijn in *De nieuwe taalgids* 1917, blz. 172, n.a.v. de Homerus-vertaling van Houdar de la Motte ; M. Gillot, *La querelle des anciens et des modernes*, Nancy 1914, blz. 358, 360 ; Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris 1949, dl. I, blz. 328 (vgl. dl. II, blz. 131, 134, 135) ; Daniël Mornet, *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris 1956, blz. 24, 25 ; René Wellek, *A history of modern criticism 1750-1950*, dl. I, New Haven 1955, blz. 131, 239 ; *Zijdeveld*, blz. 299. Vgl. daarentegen voor een „romantisch”, niet op „aanpassing” gericht standpunt inzake vertaling een opmerking van A. W. Schlegel n.a.v. zijn eigen Ariosto-vertaling : Curt Grützmacher, *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, uitg. Rowohlt 1969, dl. II, blz. 108.

36. *Dichtw.*, dl. XV, blz. 249. Zie voor Bilderdijks Ovidius-vertaling : F. Jansons, *Bilderdijk op zijn best*, *De nieuwe taalgids* 1957, blz. 317 e.v.

37. *Dichtw.*, dl. VI, blz. 263. Voor de term „denktotaliteit” zie mijn *Het Nederlandse gedicht na 1880...*, Leiden 1971, blz. 10. Vgl. voor de „dieptestructuur” i.v.m. de mogelijkheid tot vertalen en parafraseren : J. F. Staal in *De gids* 1967, blz. 73.

38. *Dichtw.*, dl. XII, blz. 109 ; dl. XV, blz. 325, 343 (ik kursiveer).

39. Vgl. Warners (zie aantek. 22) in *De nieuwe taalgids* 1957, blz. 87.

40. *Dichtw.*, dl. VIII, blz. 321.

41. *Dichtw.*, dl. VI, blz. 463. Voor (pseudo-)Longinus zie hoofdstuk III, aantek. 7 (m.b.t. zijn opinie over het „herschepend” navolgen, zie bv. het proefschrift van Hoogland, blz. 15, 16) en vgl. G. McFadden in *Actes de IV^e Congrès de l'A.I.L.C.*, The Hague-Paris 1966, blz. 752 e.v. ; voor *Pound* : J. P. Sullivan, *Ezra Pound. A critical anthology*, Penguinbook 1970, blz. 21.

42. W. Bilderdijk, *Over Ossiaan, en deszelfs Fingal in Fingal... naar Ossiaan*, dl. II, Amsterdam 1805, blz. 171 e.v. ; de drie versjes die Bilderdijk in de mond legt van „de vertaler” en „de lezers” zijn herdrukt in *Dichtw.*, dl. XIII, blz. 148. Voor Bilderdijks eigen mening over zijn (eerste) Sofoklesvertaling zie mijn artikel *Bilderdijks vertaling van de Oedipus Rex*, Hermeneus 1962, blz. 14, 16, 17 (dit artikel zal worden verwerkt in de in aantek. 32 bij hoofdstuk III aangekondigde studie).

43. Voor Pope en Delille zie J. Wesseling, *Bilderdijk en Engeland* (onuitgegeven Gents proefschrift 1949), blz. 87 e.v., en J. Smit, *Bilderdijk et la France*, Amsterdam 1829, blz. 112 e.v. *Smit*, blz. 122 e.v., spreekt ook over Bilderdijks vertaling van het treurspel *Cinna* van Corneille : deze bewerking komt, evenals (o.a.) die van de Oedipus Rex, ter sprake in mijn in de vorige aantek. genoemde studie (vgl. ook de „aanpassing” in Bilderdijks Metastasio- en Trissino-bewerkingen, die zijn besproken in hoofdstuk II).

44. Martijn J. G. de Jong, *Spaans classicisme en Nederlandse romantiek in de literaire fabel en de symboliek van de nachtegaal*, *De nieuwe taalgids* 1961, blz. 327 e.v.

45. J. F. Heybroek, *De fabel. Ontwikkeling van een literatuursoort in Nederland en in Vlaanderen*, Amsterdam 1941 ; K. Meuli, *Herkunft und Wesen der Fabel*, Basel 1954 ; M. Windfuhr, *Deutsche Fabeln des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1960.

Vgl. het geannoteerd fragment uit *Saggio della favola* (1788) van Aurelio de' Giorgi Bertola, dat werd herdrukt in Emilio Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti*, dl. IV, Milano-Napoli 1960, blz. 802 e.v. Bilderdijk schreef heel aardige fabels in proza, zie de in aantek. 2 genoemde bloemlezing, blz. 52 e.v. Voor de Italiaanse fabels van Francesco Soave had hij waarschijnlijk niet veel bewondering: zie *Dichtw.*, dl. X, blz. 367 en vgl. hoofdstuk I, aantek. 10. De Nederlandse „Maatschappij tot nut van 't algemeen" werd gesticht in 1784 met het doel mede te werken aan de verbetering van de maatschappelijke, zedelijke en verstandelijke toestand des volks).

46. Blijkens R. A. Kolléwijn, *Bilderdijk zijn leven en zijn werken*, dl. I, Amsterdam 1891, blz. 235 e.v., vertoefde Bilderdijk alleen van 14 mei tot in augustus en van 29 september tot half december 1795 in Hamburg: de vertalingen naar Pignotti hebben de datering Hamburg 1795: zie *Dichtw.*, dl. I, blz. 386 (1793 is drukfout voor 1795) en blz. 393.

47. *Dichtw.*, dl. I, blz. 389 e.v. Handschrift in de Koninklijke Akademie te Amsterdam („Poëzy in ballingschap") nr. LXX, blz. 313 e.v. Bilderdijks exemplaar van Lorenzo Pignotti, *Favole e novelle*, Parigi 1786 (katalogus 1832 en *Dichtw.*, dl. XV, blz. 429) heeft deze tekst op blz. 87 e.v. (het enige exemplaar in Nederland berust in de Amsterdamse universiteitsbibliotheek).

48. *Dichtw.*, dl. I, blz. 373; Pignotti, blz. 57. Bilderdijks titel is *De spiegel; of liefde en waan*, die van Pignotti: *Amore, e la vanità*.

49. Martien J. G. de Jong, *Van Bilderdijk tot Lucebert. Tekst en context van Nederlandse gedichten*, Leiden 1967, blz. 18 e.v.

V. Een romantische hel

1. Vgl. het korte verslag van mijn voordracht *Begrip en onbegrip van Dantes „Inferno" bij de eerste Nederlandse romantici* in de *Handelingen van het XXIV^e Vlaams filologencongres* te Leuven, 1961, en mijn meer uitgewerkte doch alleen in het Italiaans verschenen studie *Comprensione e incomprensione dell' „Inferno" di Dante presso i primi romantici olandesi* in de bundel *Miscellanea dantesca*, Utrecht-Antwerpen, 1965.

2. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento Scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli¹⁴, Milano 1949, blz. 274 e.v. Dante Alighieri, *Divina Comedia*, I. *Inferno*, met een Nederlandse vertaling door Frederica Bremer en inleidende verklaringen van Wilhelmina Kuenen⁴, Haarlem 1950, blz. 379. Nog in 1846 verscheen bij ons *Graaf Ugolino en de Ghibellijnen van Pisa*, een door M. Ballot (= D. J. Wilterdink) uit het Italiaans van Giovanni Rossi vertaalde historische roman in 2 delen.

3. Arturo Farinelli, *Dante e la Francia. Dall' età media al secolo di Voltaire*, dl. II, Milano 1908, blz. 309, 310.

4. J. L. Cohen, *Dante in de Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1929, blz. 96-102, vgl. blz. 72, 81.

5. Martien J. G. de Jong, *Rbijnvis Feith en de Divina Commedia*, De nieuwe taalgids 1961, blz. 95 e.v.

6. Mej. Cohen schrijft dat de vergelijking van Bilderdijks bewerking met die der Franse vertalingen welke zij kon raadplegen weliswaar „geen overtuigend bewijs (van ontlening) leverde", maar dat zij er verscheidene regels in had aangetroffen die toch wel opvallende gelijkenis vertoonden met een tweetal Franse teksten. De eerste daarvan is een aanhef van vier regels uit de bewerking van de Ugolino-episode door Talairat de Brioude, die Arturo Farinelli citeert in zijn komparatistisch werk *Dante e la Francia. Dall' età media al secolo di Voltaire*, dl. II, Milano 1908, blz. 313 e.v. De enige overeenkomst met Bilderdijks *Ugolijn* bestaat hierin, dat de vertaling van Brioude eveneens begint met een retorische vraag. Dat is echter een stijfgeuurd die vrij dikwijls voorkomt bij Bilderdijk; zij kan daarom moeilijk als „bewijs" worden gehanteerd. Toen ik de volledige tekst van Brioude te Parijs vroeg, bleek me bovendien dat er in de hele bewerking geen enkele verdere overeenkomst met de versie van Bilderdijk valt aan te wijzen die niet tevens voorkomt in het origineel van Dante. (*Nouvel Almanach des Muses pour l'an Grégorien 1811*, Paris 1811, blz. 199 e.v.: aanwezig in de *Bibliothèque de l'université de*

France, nr. L.F. in 12 p. 9). Het tweede fragment dat Dr. Cohen citeert, bestaat uit twee regels van een Franse bewerking waarin de bij Dante voorkomende naam *Anselmuccio* wordt weergegeven door de omschrijving *le plus jeune des quatre*, terwijl Bilderdijk heeft: *'t Jongste wicht der twee paar huwelijksbanden, Anselmusje*. Daar uit het Italiaanse origineel blijkt dat er sprake is van vier personen en de naam *Anselmo* bij Dante een diminutiefuitgang heeft, is er geen reden om te veronderstellen dat Bilderdijks weergave zou zijn geïnspireerd op de Franse tekst; temeer niet omdat mej. Cohen de door haar aangehaalde twee regels heeft ontleend aan een citaat van 32 regels bij Farinelli, waarin verder weer geen enkele overeenkomst met Bilderdijks tekst voorkomt.

7. In mijn opstel over *Bilderdijs vertaling van de Oedipus Rex* (Hermeneus, 1962, blz. 10 e.v.) heb ik er al op gewezen dat Bilderdijk ook Popes *Essay on man* en zelfs het proza van *Ossian* (hoofdzakelijk) heeft vertaald in aleksandrijnen. Hij had daarvoor twee redenen, die Dr. Cohen blijkbaar onbekend zijn gebleven. De eerste vindt men in een brief aan Rhijnvis Feith van 1782, waarin de dichter verklaart dat de Nederlandse aleksandrijn het minst eentonige van alle verzen is en zich vatbaar toont voor vijf verscheidenheden van rust, voor ontelbare verscheidenheden van maat en voor „nog meerder van toon”. Drie jaar tevoren schreef Bilderdijk trouwens al aan Daniël van Alphen dat hij Sofokles' *Edipus* alleen maar had durven vertalen vanwege het feit dat de reeds bestaande bewerking van Vondel „slechts” in vijfvoetige jamben was geschreven: een vertaling van *Elektra* durft hij echter niet aan omdat Vondel dit stuk al in aleksandrijnen heeft overgezet en Bilderdijk dus „op verr'na dat voordeel niet hebben kan, 't geen (hij) op de vijfvoetige vaersmaat van 's Dichters Edipus had”. Evenals de toelichting bij zijn *Fingal*-vertaling van 1805 en zijn in 1824 gepubliceerde verhandeling *Van de versificatie* bewijzen deze uitlatingen Bilderdijks grote bewondering voor de aleksandrijnse versvorm. Als tweede reden die Bilderdijk ertoe bracht zijn Dante-vertaling in aleksandrijnen te schrijven, zou men nog zijn bekendheid met „de voorkeur des Algemeens voor de Alexandrijnsche versmaat” kunnen noemen, waarvan hij gewaagt in een onuitgegeven handschrift van 1795; J. Wesseling spreekt over dat handschrift in *De nieuwe taalgids* 1951, blz. 308 e.v. Merkwaardig is in Bilderdijks tijd geenszins dat een dichter aleksandrijnen schrijft, doch veeleer dat sommigen dat niet doen. Vgl. Martien J. G. de Jong, *Een dramatische robinsonade van Willem Bilderdijk*, Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse academie voor taal- en letterkunde, Gent 1958, blz. 154 en „*Het graf' van Rhijnvis Feith (Kantekeningen bij een dissertatie)*” in *Leuvense bijdragen* 1965, blz. 114.

8. E. J. Potgieter, *Florence, den XIVden Mei 1265-1865*, herdruk, Haarlem 1881, blz. 177.

9. *La Divina Commedia con le note di Niccolò Tommaseo ed introduzione di Umberto Cosmo, Inferno*, Torino 1926, blz. 360.

10. Ruggieri stierf in 1295. Zie: G. A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca*, dl. II, Milano 1899, blz. 1710 en Giorgio Siebzeher-Vivanti, *Dizionario della Divina Commedia* a cura di Michele Messina, Firenze 1954, blz. 484. Mario Casella schrijft in het *Dizionario Bompiani delle opere*, dl. II, Milano 1960, blz. 794, dat Dante zeer waarschijnlijk in 1307 aan zijn *Commedia* begon. Vgl. Mario Casella, *Introduzione alle opere di Dante*, Milano 1965, blz. 81.

11. De Nederlandse tekst is te vinden in *De dichtwerken van Bilderdijk*, dl. XIV, Haarlem 1859, blz. 132 e.v.

12. Zie de reeds genoemde *Commedia*-uitgave van de Societe Dantesca.

13. *Dichtwerken*, dl. XIV, blz. 132. Dante gebruikt in r. 29 i.p.v. een participio presente (i.c. *cacciante*) een gerundio (*cacciando*), hetgeen als onderwerp de eerste persoon enkelvoud laat vermoeden. Blijkens de *Catalogus* van zijn bibliotheek (Amsterdam 1832, blz. 15) bezat Bilderdijk de uitgave *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.M.L.C., Roma 1791. In het eerste deel van deze uitgave (aanwezig in de *Biblioteca nazionale centrale* te Rome, onder nr. 69.2 C 11), staat op blz. 463 als aantekening bij de in Ugolino's droom optredende dieren: „suppone, che il sognar di cotali famelici animali indichi patimento di fame”. Later wordt nog meegedeeld dat de wolf en de welpen terugkeren als „lo padre e i figli”, maar uit geen enkele aantekening blijkt dat deze dezelfde zijn als Ugolino en zijn nakomelingen. Wél worden in deze uitgave de

drie namen uit r. 32 verklaard als die der medestanders van bisschop Ruggieri. Een juiste „verklaring” van de in Ugolino's droom gebruikte beelden treft men aan op blz. 155 van de uitgave *Dante con l'esposizioni di Cbristoforo Landino et d'Alessandro Vellutello*, Venetia 1596 (aanwezig in de *Biblioteca nazionale centrale* te Rome, onder nr. 69.7.1.9), waarvan Bilderdijk blijkens de *Catalogus librorum* van de tijdens zijn ballingschap op 24 juli 1797 verkochte boeken (blz. 18) vroeger een eksemplaar in zijn bezit had. (De hier genoemde oude edities van de *Divina Commedia* geven tevens de „oplossing” voor de door mij in noot 4 op blz. 99 van *De nieuwe taalgids* 1961 besproken eigenaardigheid, dat in oudere Dante-vertalingen de tijdsaanduiding in r. 74 wel wordt weergegeven als „drie dagen”. De Venetiaanse uitgave van 1596 heeft daar nl. *tré di* (blz. 156), welke versie in de Romeinse editie van 1791 op blz. 466 wordt besproken en verworpen).

14. H. van Alphen, *Theorie der Schoone Kunsten en Wetenschappen*, grootendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van F. J. Riedel, en met bijvoegselen, aantekeningen, en eene Inleiding vermeerderd, dl. II, Utrecht 1780, blz. 111; Rhijnvis Feith, *Oden en Gedichten*, dl. IV, Amsterdam 1809, blz. X, XI en 129, 130. Hoezeer juist het door Van Alphen en Feith bewerkte gedeelte der Ugolino-episode (dus het verhaal van de hongerdood) tot in onze eeuw bekendheid geniet, bleek mij uit een merkwaardige studie van Leo Spitzer: *Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger” im Italienischen* (Halle 1921). Spitzer vertelt daarin dat hij bij zijn werkzaamheden als censor tijdens de eerste wereldoorlog had gekonstateerd, dat de naam *Ugolino* door Italiaanse krijgsgevangenen werd gebruikt om in gecensureerde brieven mee te delen dat ze gebrek aan voedsel hadden!

15. F. de Sanctis, *L'Ugolino di Dante* (1869), herdrukt in *Lezioni e Saggi su Dante* a cura di Sergio Romagnoli, Torino 1955, blz. 687.

16. Zoals verderop nog blijken zal, heeft Rhijnvis Feith dit absoluut niet beseft.

17. *De Sanctis*, blz. 687.

18. Cesari schreef *Bellezze di Dante* (1824-1826), zijn oordeel wordt geciteerd bij *De Sanctis*, blz. 695.

19. *De Sanctis*, blz. 697.

20. Geciteerd bij *Farinelli*, dl. II, blz. 318, 319.

21. „Non credo che si pensasse allora a Dante come a salutare antidoto contro l'anglomania invadente. Ma è certissimo che il favore accordato ai drammi dello Shakespeare e alle 'Notti' dello Young produsse in Francia un ritorno più frequente agli episodi più tragici a più ammirati di Dante”, *Farinelli*, blz. 309.

22. Paul van Tieghem, *Le préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, dl. III, Paris 1947, blz. 400.

23. Henri Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris 1895, blz. 41-62.

24. Zie hoofdstuk II, par. 2.

25. *Farinelli*, dl. II, blz. 319, 188, 310, 312, 313. Over de latere waardering van Dantes *Commedia* schrijft ook Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, blz. 352 e.v. (Hfdst. XVII). (Vgl. Werner P. Friedrich, *Dante's fame abroad 1350-1850*, Roma 1950 en Lionello Fumi, *Dante e la Francia*, Accademia di Verona 1965.

26. *Farinelli*, dl. II, blz. 311, 309, 310.

27. *Van Alphen*, dl. I, blz. 376; dl. II, blz. 104, 115; ik kursiveer.

28. Vgl. A. Zijdeveld, *De romancepoëzie in Noord-Nederland van 1780 tot 1830*, Amsterdam, 1915, blz. 50, 51; ik kursiveer.

29. *Dichtwerken*, dl. XV, blz. 15; *Brieven van Mr. Willem Bilderdijk*, dl. I, Amsterdam 1836, blz. 198.

30. Vgl. Martien J. G. de Jong, *Preromantiek en „Medea”*, Levende talen 1964.

31. *De Sanctis*, blz. 687.

32. *Tommaseo*, blz. 361.