

Soeben erschienen / Just published / Zojuist verschenen / Novità:

GEORG BERNARDT SJ

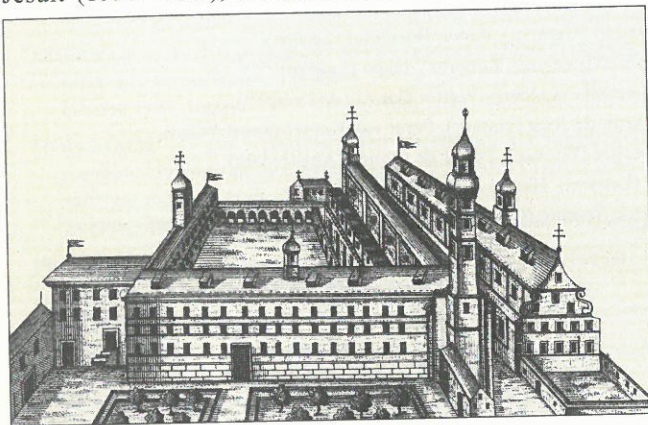
Dramen IV: »Thomas Becket« 1626

SANCTUS THOMAS CANTUARIENSIS

ARCHIEPISCOPUS MARTYR

Lateinisch und deutsch, herausgegeben, übersetzt
und kommentiert von Fidel Rädle

Das früheste erhaltene lateinische Drama über den 1170 im Dom von Canterbury ermordeten Erzbischof Thomas Becket, dessen Geschichte noch im 20. Jahrhundert von bedeutenden Autoren wie Th. S. Eliot (1935) und Jean Anouilh (1959) auf die Bühne gebracht wurde. Der Verfasser, ein bis vor kurzem als Dramatiker unbekannter Münchner Jesuit (1595–1660), schildert in bilderreicher barocker Sprache, mit Ironie und Humor



und ohne jede konfessionelle Polemik den Konflikt zwischen dem englischen König und seinem zu erzbischöflicher Würde aufgestiegenen Freund, der in seinem neuen Amt mit unerwarteter Entschiedenheit die Interessen der Kirche bzw. des Papstes gegen die Ansprüche der weltlichen Macht verteidigt und für seine Standhaftigkeit schließlich mit dem Leben bezahlt.

Mit der Edition dieses Stücks liegt das komplette dramatische Oeuvre Georg Bernardts vor (bereits 1984 erschien »Theophilus Cilix. Ein Faust-Drama der Jesuiten«, 1985 »Tundalus Hiberniae Miles Redivivus. Eine Jenseitsvision aus dem Dreißigjährigen Krieg« und 2006 »Jovianus. Ein Spiel vom Sturz des Mächtigen und vom Bauern als König«). Bernardt ist, nach Jakob Bidermann und mit Georg Stengel, ein herausragender Repräsentant der bayerischen Theaterkultur, die noch in den Anfängen des Dreißigjährigen Krieges ungestört blühte.

*

X, 309 Seiten, 5 Abb. Broschiert, 23x15. (ISBN 978 90 302 1308 7)

= *Geistliche Literatur der Barockzeit*, 8 {GLB 8}

* * *

Bestellschrift / Ordering address / Besteladres / Indirizzo per ordinare:

APA | POSTBUS 806 | NL-1000 AV AMSTERDAM | HOLLAND

E: info@apa-publishers.com | T: +31.[0]20-626 5544 | W: apa-publishers.com



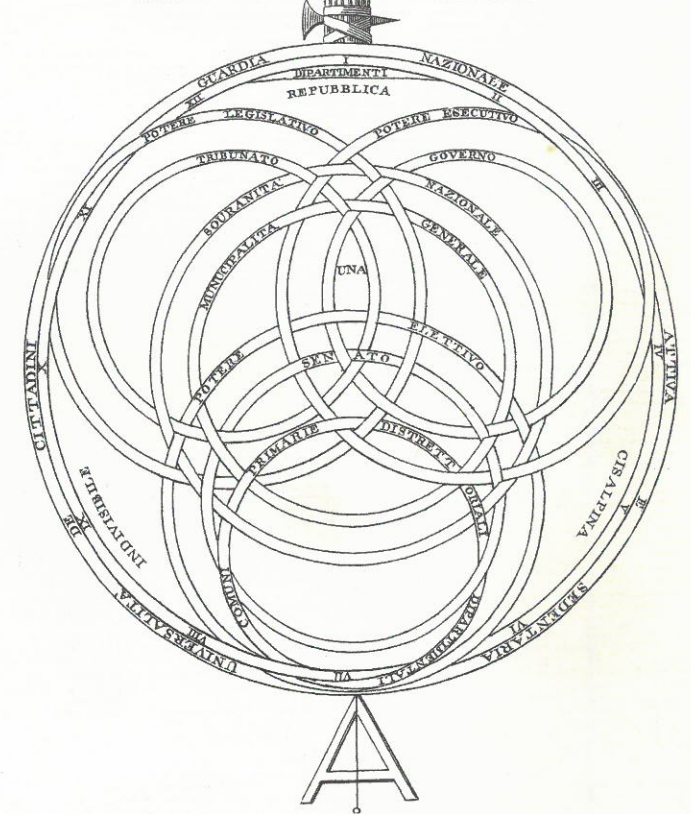
INCONTRI 24 (2009) 1

INCONTRI

Rivista europea di studi italiani

2009 / 1

EMBLEMA
DEL SOGNATO PIANO DI COSTITUZIONE
PER LA REPUBBLICA CISALPINA



APA-Holland University Press
Amsterdam & Utrecht

Incontri

Rivista europea di studi italiani

Caporedattore: Monica Jansen

Redattore finale: Laura Rietveld

Redazione: Asker Pelgrom, Linda Pennings, Rolien Scheffer,

Maria Bonaria Urban, Inge Werner

Segretario di redazione: Jetze Touber

Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:

Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Incontri esce due volte l'anno in fascicoli di circa 100 pagine

Prezzi

€ 25 abbonati privati (abbonamento annuo)

€ 35 biblioteche, istituti (abbonamento annuo)

€ 20 un fascicolo singolo dal 2002 in poi

Nel caso di pagamento dall'estero non tramite IBAN/BIC la somma viene aumentata con € 7 per spese bancarie

ISSN 0169-3379

Indirizzo della casa editrice

APA-Holland University Press

Postbus 806, NL-1000 AV Amsterdam, Olanda

Tel. +31.[0]20 626 55 44

www.apa-publishers.com

e-mail: info@apa-publishers.com

Bankgiro 78366, APA / NL-1000 AV Amsterdam

IBAN: NL83 PSTB 0000 0783 66 / BIC: PSTBNL21

In copertina: Emblema da Sogno, 1801

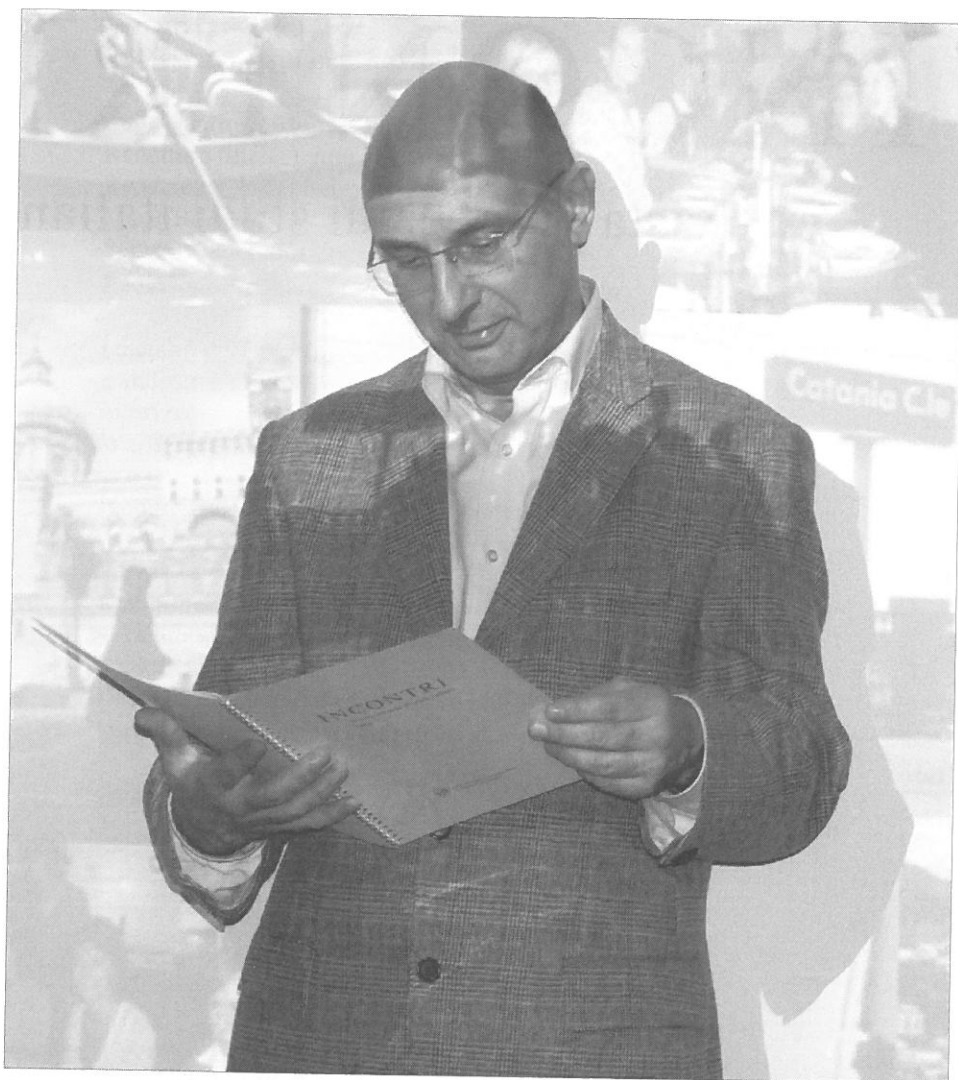
INCONTRI

Rivista europea di studi italiani

2009



APA-Holland University Press
Amsterdam & Utrecht



Harald Hendrix, 75 jaar Italiaans in Utrecht – 7,5 jaar leerstoelhouder/ 75 anni Italiano a Utrecht – 7,5 anni titolare di cattedra (Foto: Ite Op den Dorth)

INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 24 · 2009 · fascicolo 1

NELLA GALASSIA IRREGOLARE
SAGGI IN ONORE DI HARALD HENDRIX

Monica Jansen & Inge Werner, *Inleiding* 5

Monica Jansen & Inge Werner, *Introduzione* 8

ARTICOLI

Paolo Procaccioli, *L'irregolare. Un protagonista per il Cinquecento italiano* 11

Philiep Bossier, *Quantum of solace. Vie traverse sulla mappa letteraria del Cinquecento e l'esempio di Maddalena Campiglia* 17

Henk van Veen, *De Medici en de anderen. Medici-mecenaat en patricisch mecenaat in zeventiende-eeuws Florence* 26

Arjan de Koomen, *Scorticare en criticasters. Michelangelo's zelfportret in het Laatste Oordeel (met 4 afb.)* 33

Arnold Witte, *Federico Zuccari's Dode Christus met engelen: een driedubbele nagedachtenis (met 3 afb.)* 45

Raniero Spielman, *Un quadernetto di studente di Pietro della Valle. Il Ms. Fondo Campori 697* 54

José van der Helm, *Il Quinque Linguarum del 1534: il primo dizionario che presenta insieme l'italiano e il nederlandese (con 2 ill.)* 61

Minne G. de Boer, *Oimè disse Bruno – Bylo sprac Bruyn. Over tussenwerpsels in vroeger tijden* 73

Laura Schram-Pighi, *'Dare al rovescio delle cose la stessa dignità che alla facciata'. Il Sogno di un cisalpino, 1801 (con 1 ill.)* 82

Clemens Arts & Monica Jansen, *Una Beatrice 'irregolare'. L'aneddoto storico dei Cenci in alcune riscritture italiane (con 2 ill.)* 91

Stephen Gundle, *Anecdotes and historiography. From Traiano Boccalini's strange death to Benito Mussolini's sexual proclivities* 101

Nico Randerad & Elisabeth de Zutter, *Berlusconi: meerduidigheid aan de macht* 109

TRADUZIONI

Davy van Oers, *Carlo Gozzi's liefdesperikelen in Dalmatië of de gevaren van al te (ver)lichte zeden* 115

Gisèle van Dongen, *Carlo Gozzi, Geschiedenis van mijn tweede liefde, die minder platonisch van aard was en op een komischer noot eindigde dan mijn eerste, 1797* 121

Gandolfo Cascio, *Liefdesomheining. Een introductie op de poëzie van Elio Pecora* 125
Carolien Steenbergen, *Vertalingen van Elio Pecora* 128

RECENSIONI

Gandolfo Cascio, *L'edizione barberiana delle Rime di Michelangelo* 131
Koenraad Du Pont, *Le farfalle di Madrid. Una guerra 'periferica' centrata dalla letteratura* 134
Inge Werner, *Officine del nuovo* 138
Arnold Witte, *Scamozzi's herwaardering in Nederland (met 1 afb.)* 142

SEGNALAZIONI

Recupero memoriale a tre dimensioni 146
Campano tussen de wal van het mecenaat en het schip van patronage 147
De Italiaanse Rembrandtreceptie opnieuw bekeken 148
Marsilio Ficino, het oog der verbeelding en de verborgen betekenis van Renaissanceschilderijen 149
De Medici-prentencollectie in kaart gebracht 151

GLI AUTORI 152

MONICA JANSEN & INGE WERNER

HET ONGEREGELDE UNIVERSUM

ESSAYS TER ERE VAN HARALD HENDRIX

INLEIDING

Dit jaar bestaat de leerstoel Italiaanse Taal en Cultuur van de Universiteit Utrecht 75 jaar. Dit nummer van *Incontri* besteedt aandacht aan deze mijlpaal, en wel door een tweede feestelijke gelegenheid niet voorbij te laten gaan, het 7,5-jarige jubileum van leerstoelhouder Harald Hendrix, dat 1 maart 2009 een feit was. Zijn betrokkenheid bij de Italianistiek in Nederland en Vlaanderen en daarbuiten dienden ter inspiratie voor dit nummer. Hendrix aanvaardde de leerstoel in Utrecht in 2002 met zijn oratie getiteld *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal*. De veelzijdigheid die hij toen signaleerde in de Italiaanse cultuur, literatuur en politiek kenmerkt ook zijn eigen onderzoeksbelangstelling. Niet alleen richt hij zich op het ambivalente, heterodoxe, niet-canonieke in de Italiaanse cultuur, ook gaat zijn belangstelling uit naar wat anderszins afwijkt van de norm, zoals sublieme, monumentale of utopische fenomenen. Ter illustratie dienen zijn studies over Boccacini, Marino, Aretino, Calvino, Berlusconi, Garibaldi, en meer recentelijk de Europese schrijvershuizen. In dit themanummer van *Incontri*, het tijdschrift voor Italië-Studies dat mede door Hendrix werd opgericht, staat dit universum van 'irregolarità' daarom centraal.

In dit nummer treft u verschillende bijdragen aan die, direct of indirect, verband houden met Harald Hendrix' 'tegendraadse' interesses. Na een introductie van het begrip 'irregolarità' door Paolo Procaccioli, waarin Pietro Aretino als emblematische casus dient, volgen twee artikelen die de principes van canonisering bevragen. Philiep Bossier bespreekt de zestiende-eeuwse Venetiaanse schrijfster Maddalena Campiglia die via het niet-traditionele, zelfs problematische, en zeker 'onvrouwelijke' genre van het pastorale drama aanspraak maakte op een plek tussen erkende literatoren. Henk van Veen pleit voor het herzien van het gewicht van het patriciaat in de Florentijnse kunstopdrachtgeving van de zeventiende eeuw. Twee fragmenten uit Baldinucci's *Notizie dei professori del disegno* maken duidelijk dat de dominantie van het Medici-mecenaat in de historiografie niet terecht is.

De invloed van Reformatie en Contrareformatie op wat 'regolare' was en wat 'irregolare' staat centraal in de bijdragen van Arjan de Koomen en Arnold Witte. De Koomen bespreekt het zelfportret dat Michelangelo verstopte in de gevilde huid van Bartolomeus in het *Laatste Oordeel* en stelt dat Michelangelo hier een voorschot nam op de kritiek die hij verwachtte uit orthodoxe hoek – hij zou gevild worden. Witte toont aan dat de veranderende katholieke leer van het Cinquecento haar sporen na liet in drie

onderling verbonden schilderijen – de verbeeldingen van de dode Christus met engelen door Rosso Fiorentino en de broers Taddeo en Federico Zucari. De opdracht die kardinaal Alessandro Farnese aan Taddeo gaf bijvoorbeeld, lijkt te zijn geïnspireerd door de Contrareformatorische trend de hostie te aanbidden tijdens het Veertigurig gebed.

Dat 'irregolarità' ook in talige zin begrepen kan worden, laten drie bijdragen zien die woordenboeken en vertalingen in een diachronisch en transnationaal perspectief plaatsen. Raniero Speelman bespreekt het cahier van de zeventiende-eeuwse reiziger Pietro Della Valle. Hij laat zien hoe dit eerst diende om zijn vorderingen in het Osmaans op te tekenen en vervolgens om een grammatica van het Osmaans samen te stellen met het doel om samen met Perzië een anti-Osmaans verbond te sluiten. José van der Helm laat de lezer kennis maken met het zogenaamde *Quinque linguarum*, een vijftalig woordenboek dat in 1534 het licht zag in Antwerpen maar dat van Venetiaanse makelij was. Voor het eerst vinden we hier de ongebruikelijke talencombinatie Italiaans-Nederlands, een combinatie die echter voor de hand ligt wanneer we de economische positie van de steden Antwerpen en Venetië met elkaar vergelijken. De we eklacht 'Oimé' kondigt een taalkundige onregelmatigheid van een andere orde aan: hoe vertaal je tussenwerpsels uit het Italiaans in het Nederlands, die doorgaans in hun spreektaalige oorsprong afwijken van de norm van de schrijftaal? De oplossingen in de Boccaccio-vertalingen van Coornhert (1564) en Van Breughel (1605) worden door Minne de Boer geanalyseerd tegen het licht van een Franse intermediair, Le Maçons vertaling van de *Decameron*.

'Dare al rovescio delle cose la stessa dignità che alla facciata', oftewel evenveel waarde schenken aan de keerzijde als aan het aangezicht, is een motto ontleend aan Leopardi dat de tocht door het universum van de 'irregolarità' weer een andere wending kan geven. Laura Schram-Pighi trakteert ons op dit inzicht in haar verslag van een ontdekking in de bibliotheek van Verona. Tot de utopische literatuur, lange tijd als 'irregolare' genre beschouwd, behoort de *Sogno* van een tot nog toe anonieme Cisalpino uit 1801. Ideeën kunnen verpakt als literatuur ideologische grenzen overschrijden en tot de verbeelding gaan behoren. Dezelfde functie vervullen historische anekdotes, van onschatbare waarde voor de historiografie omdat ze tijd en plaatsgebonden feiten verbinden met de universele waarde van een kritische moraal. Dit is de verklaring die Hendrix in verschillende studies geeft voor het feit dat bepaalde historische episodes in de culturele herinnering vaak een versie hebben gekregen die afwijkt van de oorspronkelijke vorm. Door Monica Jansen en Clemens Arts wordt Hendrix' inzicht geïllustreerd aan de hand van het tragische verhaal van de zestiende-eeuwse Romeinse schone Beatrice Cenci, misbruikt door haar vader en in de bloei van haar jaren geëxecuteerd wegens vadermoord. De gruwelijke geschiedenis heeft sinds haar herontdekking tijdens de Romantiek twee lezingen van 'irregolarità' opgeleverd, een 'gevaarlijke' en tragische, en een moralistische. Stephen Gundle vertrekt eveneens vanuit de anekdotiek om de discrepantie te analyseren tussen de mythe van Mussolini als veroveraar van talloze vrouwenharten, en de feitelijkheid van deze amoureuze affaires. Op dit punt in de bundel aangekomen kan Hendrix' voorliefde voor 'irregolarità' weer ver-

bonden worden met die voor 'veelzijdigheid'. Nico Randeraad en Elisabeth De Zutter maken in aansluiting op Hendrix' *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal* Berlusconi's 'transformisme' tot de hedendaagse belichaming van het 'irregolare'-begrip, een onregelmatigheid die, zoals recente studies over het fenomeen Berlusconi aantonen, de democratie tot een buigzaam, maar ook breekbaar instrument maakt.

Ook in de vaste rubrieken van *Incontri* zijn sporen van 'irregolarità' te ontdekken. In de rubriek 'Traduzioni' plaatsen Davy van Oers en Gisèle van Dongen een fragment uit Carlo Gozzi's *Memorie inutili* in de veranderende wereld van de achttiende-eeuwse Verlichting waarin uitersten als saaiheid en frivoliteit dicht bij elkaar blijken te liggen. Bij de recensies zijn met name de bijdragen van Gandolfo Cascio en Inge Werner aan het themanummer verbonden. Cascio recenseert een recente editie van de *rime* van Michelangelo Buonarroti, en vraagt zo aandacht voor een alternatieve literaire renaissance die naast de traditionele Petrarkistische lezing staat. Werners bespreking van de congresbundel *Officine del nuovo* tenslotte behandelt het programma voor beschouwingen op 'irregolarità' zoals dat geformuleerd is door *Cinquecento plurale*, een internationale onderzoeksgroep waaraan ook de jubilaris verbonden is. De Italianistiek kan in dit licht bekeken nog vele nieuwe wegen openen die studenten en onderzoekers vertrouwd kunnen maken met de facetten van een land en cultuur die de afwijking tot kunstvorm heeft verheven. Niet zozeer in museale zin, maar eerder in een zich voortdurend ontwikkelende dynamiek en metamorfose. Ook de avant-garde van de Futuristen die met hun extravagante 'draadloze' verbeelding voortuitliepen op de huidige multimedia-maatschappij, is een motor van het 'ongeregelde' universum. Een revolutie in de kunsten die tevens in 2009 herdacht wordt gedurende de lustrumactiviteiten van Italiaans in Utrecht.

MONICA JANSEN & INGE WERNER

NELLA GALASSIA IRREGOLARE

SAGGI IN ONORE DI HARALD HENDRIX

INTRODUZIONE

La cattedra di lingua e cultura italiana compie quest'anno i settantacinque anni della sua esistenza. Questo numero di *Incontri* richiama l'attenzione su questa pietra miliare, mentre non lascia passare inosservata una seconda ragione celebrativa, quella dei sette anni e mezzo, compiutisi il 1 marzo 2009, di Harald Hendrix come titolare di cattedra. Il suo impegno a favore dell'italianistica nei Paesi Bassi, nelle Fiandre ed altrove ha ispirato questo numero. Hendrix accettò la cattedra a Utrecht pronunciando nel 2002 l'orazione intitolata *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal (Molteplicità. Una storia italiana)*. La pluriformità che egli allora segnalava nella cultura, letteratura e politica italiane caratterizza anche il suo interesse investigativo. Non solo egli punta su ciò che è ambivalente, eterodosso e non canonico nella cultura italiana ma si interessa anche a ciò che si distacca dalla norma, come fenomeni sublimi, monumentali o utopici. Servono ad illustrarlo i suoi studi su Boccacini, Marino, Aretino, Calvino, Berlusconi, Garibaldi e più recentemente sulle case degli scrittori. Questo universo di 'irregolarità' forma il nucleo centrale in questo numero tematico di *Incontri*, rivista europea di studi italiani della quale Hendrix è stato uno dei fondatori.

Nel presente numero si trovano raccolti diversi saggi direttamente o indirettamente legati agli interessi 'devianti' di Harald Hendrix. All'introduzione di Paolo Procaccioli, sul concetto di 'irregolarità', nella quale Pietro Aretino funge da caso emblematico, fanno seguito due articoli che mettono in questione i principi di canonizzazione. Philiep Bossier tratta la scrittrice veneziana del sedicesimo secolo Maddalena Campiglia che a mezzo del problematico e certamente non 'femminile' genere del dramma pastorale rivendicò un suo posto tra letterati già affermati. Henk van Veen auspica una revisione dell'importanza del patriziato come committente di opere d'arte nella Firenze del secolo diciassettesimo. Due frammenti tratti da *Notizie dei professori del disegno* di Baldinucci mettono in chiaro che la predominanza del mecenato dei Medici nella storiografia non è giustificata.

L'influsso della Riforma e della Controriforma su ciò che era '(ir)regolare' sta al centro nei contributi di Arjan de Koomen e Arnold Witte. De Koomen esamina l'autoritratto che Michelangelo celò nella pelle 'scorticata' di Bartolomeo nel *Giudizio Universale* e suppone che Michelangelo anticipò in tal modo la critica che si aspettava da parte dell'ortodossia: che sarebbe cioè stato scorticato. Witte mostra che i cambiamenti nella dottrina

cattolica del Cinquecento lasciarono tracce in tre dipinti collegati tra loro. Si tratta delle rappresentazioni di Cristo morto con angeli di Rosso Fiorentino e dei fratelli Taddeo e Federico Zuccari. L'incarico che il cardinale Alessandro Farnese affidò a Taddeo sembra, per esempio, ispirato dalla tendenza della Controriforma ad esporre l'ostia durante la pratica devota detta delle Quarantore.

Che l'irregolarità sia da concepire anche in senso linguistico lo dimostrano tre contributi che pongono vocabolari e traduzioni in una prospettiva diacronica e transnazionale. Raniero Speelman prende in esame il 'quadernetto' del viaggiatore del diciassettesimo secolo Pietro Della Valle e mostra come lo scritto servisse ad annotare i suoi progressi nella lingua turca osmanica e per compilarne quindi una grammatica con lo scopo di formare un'alleanza anti ottomana con la Persia. José van der Helm mette il lettore a conoscenza del cosiddetto *Quinque linguarum*, un dizionario in cinque lingue che fu pubblicato nel 1534 ad Anversa ma che era di fattura veneziana. Vi si trova per la prima volta l'insolita combinazione italiano-olandese, una combinazione del resto ovvia se si paragona la posizione economica di Anversa e di Venezia. L'esclamazione 'Oimé' introduce una irregolarità linguistica d'altro genere: come tradurre interiezioni dall'italiano all'olandese che per la loro origine orale si distaccano dalla norma scritta? Le soluzioni di Coornhert (1564) e di Van Breughel (1605) vengono da Minne de Boer analizzate alla luce di un intermediario francese, la traduzione del *Decamerone* di Le Maçon.

'Dare al rovescio delle cose la stessa dignità che alla facciata' è il motto preso in prestito da Leopardi che può servire a dare una piega diversa all'escursione nell'universo dell'irregolarità. Laura Schram-Pighi ce lo fa capire con il suo resoconto d'una scoperta fatta nella biblioteca di Verona. Il *Sogno*, di un cisalpino finora anonimo del 1801, fa parte della letteratura utopica che a lungo è stata considerata come un genere 'irregolare'. In veste di racconto idee ritenute sovversive possono oltrepassare i confini ideologici e diventare parte dell'immaginario collettivo. È la stessa funzione che assolvono gli aneddoti storici che hanno un inestimabile valore per la storiografia mettendo in relazione fatti legati ad un certo tempo e luogo con il valore universale di una morale critica. Questa è la spiegazione che Hendrix fornisce in diversi studi per il fatto che certi episodi storici nella memoria culturale vengono trasformati in versioni differenti da quella originaria. Monica Jansen e Clemens Arts illustrano tale processo a mezzo della storia tragica del sedicesimo secolo della bella romana Beatrice Cenci, violentata dal padre e giustiziata nel fiore degli anni per parricidio. Questa trucolenta storia ha fruttato, fin dalla riscoperta al tempo del romanticismo, due interpretazioni in termini di 'irregolarità', una 'pericolosa' e tragica ed una moralistica. Anche Stephen Gundle parte dall'aneddotica per analizzare la discrepanza tra il mito di Mussolini come conquistatore di innumerevoli cuori femminili e lo stato di fatto delle sue tresche amorose. A questo punto della raccolta, la preferenza di Hendrix per l'irregolarità viene ad esser collegata con quella per la 'molteplicità'. Nico Randeraad e Elisabeth De Zutter, riallacciandosi a *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal* di Hendrix, indicano nel trasformismo di Berlusconi un'attuale personificazione del concetto di 'irregolare'; una

irregolarità che, come dimostrano recenti studi sul fenomeno Berlusconi, fa della democrazia uno strumento flessibile ma pur fragile.

Anche nelle rubriche fisse di *Incontri* sono presenti tracce di 'irregolarità'. Davy van Oers e Gisèle van Dongen presentano nella rubrica 'Traduzioni' un frammento tratto da *Memorie inutili* di Carlo Gozzi, situato nel mondo in trasformazione del Secolo dei Lumi, ove estremi come noia e frivolezza sembrano toccarsi. Tra le recensioni sono in particolare quelle di Gandolfo Cascio e Inge Werner che vanno messe in relazione con il tema in questione. Cascio recensisce una recente edizione delle *rime* di Michelangelo Buonarroti, richiamando l'attenzione su un rinascimento letterario alternativo rispetto a quello petrarchesco. Infine la recensione di Werner della raccolta congressuale *Officine del nuovo* ha per argomento le riflessioni programmatiche sull' 'irregolarità' come formulate da *Cinquecento plurale*, un gruppo di ricerca del quale fa parte anche il festeggiato. L'italianistica, vista in questa luce, può aprire ancora molte nuove strade per familiarizzare studenti e ricercatori con vari aspetti di un paese e di una cultura che ha elevato la deviazione a forma d'arte, e ciò non tanto in senso museale ma piuttosto in quello di una dinamica in continuo sviluppo. Anche l'avanguardia dei Futuristi che con la loro stravagante immaginazione 'senza fili' anticipavano l'attuale società multimediale è uno dei motori dell'universo irregolare. Questa rivoluzione artistica viene anch'essa commemorata nel 2009 durante le attività per il lustro della cattedra d'italiano a Utrecht.

PAOLO PROCACCIOLI

L'IRREGOLARE. UN PROTAGONISTA

PER IL CINQUECENTO ITALIANO

Senza scomodare categorie antropologiche o giuridiche, e senza neanche ricorrere a Vico e alla ciclicità dei suoi corsi, o a Hegel, è sotto gli occhi di tutti i lettori, e non solo di quelli di cose cinquecentesche italiane, che la regola è un mito destinato a produrre sempre, insieme alla sua negazione, le premesse per la sua riproposizione. E sappiamo ormai troppo bene che lo studio dell'irregolare, di ogni irregolare e di ogni forma di irregolarità, ha una funzione che va ben al di là della messa a fuoco di una qualche porzione dei tanti domini del sapere, e va anche al di là della necessità di garantire lo sfondo dovuto alle gesta dei regolati, ancora più se grandi. Come pure sappiamo che in questo la letteratura non fa eccezione, e conferma costantemente che l'irregolare è un autore (e con esso uno stile, un lessico, un tema, un ritmo argomentativo o compositivo) che non è tale in sé, ma lo diventa solo se e quando è percepito come tale o se a tale si atteggia, o anche se come tale è indicato da chi, a una distanza più o meno grande, è chiamato a mettere ordine in una storia o in una porzione di essa. Insieme, non si può ignorare che, e non di rado, irregolari si diventa, da regolari che si era fino a un certo momento, dopo che una particolare poetica si è imposta sulle altre acquisendo lo status di norma. Penso, per circoscrivere il discorso agli ambiti che mi sono maggiormente familiari e che ho il piacere di condividere col destinatario primo di questa nota, alle vicende tardoquattrocentesche e primocinquecentesche della poesia (e della poetica) cortigiana. Che era quella di riferimento per tutti, da tutti abbracciata, e che solo dopo l'exploit bembiano si trovò a condividere il destino delle figure dell'irregolarità.¹

Senza però volersi provare in una qualche definizione, e evitando di inoltrarsi nei mille inevitabili distinguo e nella serie delle ambascie a quella inevitabilmente connessi, varrà il ribadimento della natura dinamica e intimamente positiva dell'irregolarità intesa sia come repertorio di forme storicamente esperite che come concetto, che in quanto tale è prima di tutto una risorsa. Una risorsa critica in grado di consentire – oggi – una molteplicità di punti di vista allo stesso modo in cui aveva legittimato – ieri – la presenza contemporanea di pratiche diverse o conflittuali.

Non so se è un caso, ma mi sembra comunque significativo il fatto che il Cinquecento del pieno Rinascimento, uno dei secoli più compatti della modernità volgare, che la storiografia non solo letteraria ci presenta solidamente frapposto tra le stagioni nettissime e altrettanto nettamente marcate del tardo Quattrocento umanistico e del primo Seicento barocco, e che dà voce e spazio come nessun altro alle istanze della classicità e della civiltà su quella

modellata – al punto di aver acquisito il tratto generalissimo di secolo del classicismo – sia anche quello che forse più di ogni altro si è alimentato della dialettica – e direi della cultura – dell'irregolarità, e si è riconosciuto nella compresenza dei registri che da quella dialettica discendeva.

Non è però solo questione di etichette e di principi. E neanche solo di precise scelte formali. Sono in ballo, insieme a tutto questo, anche concreti destini umani. In questa circostanza esemplificherò le une e gli altri con alcune brevi notazioni condotte a margine della carriera e della scrittura di Pietro Aretino, un autore che agli occhi del suo secolo e dei successivi si impose proprio innalzando con orgoglio la bandiera dell'irregolarità. Fu sul rifiuto della regola infatti che costruì la sua poetica, col risultato di volgere il suo 'abernunzio', magari non per primo, senz'altro però con una determinazione non consueta, da capo d'accusa a motivo di vanto.

Aretino e la regola: i balletti pro e contra

Lo scrittore, è noto, ebbe a varcare più di una volta il confine tra la regolarità e il suo contrario, e lo fece in tutte e due le direzioni, dapprima muovendo dalla consuetudine alla sua negazione e poi, passati vari decenni, tornando alle misure dell'ordine. Nel corso del secondo decennio del Cinquecento transitò infatti da quella che era allora la regola della poesia cortigiana all'individualità più esasperata; poi, dagli anni Quaranta, intraprese il percorso inverso conformandosi ai dettami del verbo classicistico. Aveva cominciato infatti coll'adesione allo standard lirico prebembiano, in particolare quello della lirica serafiniana, ma poi scoprì, e si fece loro banditore, temi-lessicattteggiamenti che erano espressione di una visione delle cose radicalmente e provocatoriamente anticlassica, della quale diede prova soprattutto nelle pasquinate e nei pronostici, ma alla quale si richiamò costantemente in ogni altra opera, soprattutto in molte pagine epistolari. Passato all'incirca un quarto di secolo, sia pure senza traumi apparenti, orientò nettamente la bussola verso la letteratura alta, e furono la tragedia (*l'Orazia*) e i suoi endecasillabi sciolti e i suoi temi alti e altisonanti. I cambiamenti di rotta erano dunque evidenti, ma non lo era meno la funzionalità di quel percorso allo svolgimento/aggiornamento di un programma che nel suo caso specifico alle ragioni della letteratura intrecciava quelle della politica. Alla fine la constatazione d'obbligo per noi lettori lontani è che Aretino, autore del tutto *sui generis*, finisce per imporsi sul suo tempo proprio in grazia del suo presentarsi di volta in volta come svincolato in tutto dalla norma condivisa e dalla regolarità da quella generata. L'essere irregolare, per come lo scrittore si era costruito dai primissimi anni Venti, era insomma un'opportunità, e quella Aretino utilizzava e a quella faceva ricorso adattandola al suo dosso in nome del primo e più radicale dei postulati dell'anticlassicismo letterario, l'individualità di una scrittura destinata a essere espressione di una contemporaneità dichiarata e di una soggettività irrefrenabile. A questo infatti soprattutto serviva la dichiarazione insistita della propria unicità: 'io in dispetto di coloro che non vorriano ch'io non fossi solo, son unico'.²

Da questo discesero proclami di poetica come l'immediatezza della scrittura contro l'esercizio continuato – e a suo dire sterile – del confronto con i modelli riconosciuti; la naturalezza contro l'artificiosità dello studio; l'ade-

sione alla lingua e al lessico materni contro la lenta acquisizione, *in libris*, di quelli della *regula*. Da tutto questo nacquero a Roma, e di questo si alimentarono poi a Venezia e a lungo nel tempo, ben addentro gli anni della residenza nelle sale di Palazzo Bolani, miti come quello della 'virtù' individuale dello scrittore.

Il 'sistema' delle complicità

A voler guardare la serie delle stagioni in una prospettiva generalissima e senza considerare il fatto che (e prima ancora che l'*Index* intervenisse a imporre le sue categorie) nell'ultima di quelle stagioni le cose sembrarono ricomporsi da sé (al punto che, si è appena visto, lo scrittore fece seguire agli anni delle urla e dei gesti inconsulti altri di una compostezza altrettanto esibita), si potrebbe ricondurre il tutto a un caso di opportunismo macroscopico e addirittura tendente al patologico, oltreché al moralmente riprovevole e al socialmente sconveniente. E dunque si sarebbe in qualche modo legittimati a intendere quello di Pietro Aretino come un 'caso' da studiare con categorie più lombrosiane che strettamente letterarie.

Sia pure, ma allora si dovrà prendere atto di una sfasatura insanabile tra il destino dell'uomo e quello dello scrittore, e in particolare tra la genialità della stagione dell'erranza e la sterilità degli anni in cui la pecorella sarebbe tornata all'ovile. Perché non ci sono dubbi che Aretino era e è tuttora Aretino per quello che ha fatto e detto dagli anni Venti ai primi Quaranta, non certo per l'*Opera nova* che precede quel ventennio né per le repliche dell'ultimo decennio. Semmai, ci si dovrà meravigliare che l'ultima parabola – parabola che la biografia celava dietro il fumo del prestigio sociale e della tenuta ancora ben salda dei rapporti politici, ma il cui calo la critica ha puntualmente registrato – non abbia cancellato né compromesso i tratti dell'immagine precedente. Certo, la tentazione di continuare a risolvere lo scrittore nell'uno o nell'altro di questi versanti, come è stato naturale fare dalla morte a una stagione a noi vicinissima, è forte; ma sarebbe esito parziale oltreché antistorico, che finirebbe per falsare il senso proprio di quella stessa parabola, della quale sono parte integrante i movimenti nelle diverse direzioni, quantunque in sé evidentemente contraddittori.

Del resto non saprei come ignorare il fatto che se Aretino esercitò un ruolo sulla scena cinquecentesca – su quella italiana naturalmente e prima di tutto, ma con echi ammirati e comportamenti conseguenti anche fuori di quella platea – questo fu proprio in nome delle idealità irregolari che il suo destino sembrava imporre e coonestare. In ogni caso era solo a quell'Aretino che negli anni avevano guardato i tanti giovani letterati che a Roma come poi a Venezia si dissero attratti da un magistero che in molti alimentò un vero e proprio culto. Tanto da tradursi in pellegrinaggi e visite *ad limina* puntualmente documentati.

Tutto questo per di più nella stagione del classicismo imperante, e negli stessi luoghi dove di quelle idealità si celebravano i riti più autorevoli e dove si guardava da ogni parte d'Italia per attingere al verbo più puro, e cioè nella Venezia di un Pietro Bembo appena confermato nel suo ruolo dall'ultimo *Furioso*. A Venezia dunque, da dove, ci dicono i fatti, felicemente regnanti Pietro Bembo e Pietro Aretino, si diffondevano contemporaneamente in Italia

la norma e la sua negazione, l'ortodossia e l'eterodossia delle lingue e degli stili, oltreché dei temi.

E inoltre, le biografie e le storie rifuggendo dalle compartimentazioni stagne, e i destini non essendo mai riducibili a categorie improntate a nettezza di posizioni, quelle stesse cose si possono leggere anche in una prospettiva retrograda. Nel senso che per tutti gli anni Trenta nell'irregolarità, almeno nell'irregolarità incarnata dal toscano, si poteva vedere anche una forma di memoria; un modo, non saprei dire se il solo possibile, di certo una modalità allora realmente perseguita, di mantenere in vita materiali propri della tradizione serafiniana sopra richiamata, che proprio il bembismo voleva annullata. L'immissione fortissima di idealità umanistiche e di raffinatezze tematiche e lessicali che insieme al petrarchismo conseguiva all'innesto operato dagli *Asolani* e poi negli anni dalle *Prose* e dalle *Rime*, era destinata a produrre effetti di pulizia etnica proprio nei territori di quel volgare che si diceva di voler tutelare e bonificare. Non a caso è soprattutto nei solchi generosi dei campi fecondati dal Pistoia, da Serafino, dal Tebaldeo, che potremo trovare le origini e le giustificazioni di alcuni dei tratti maggiormente distintivi di quello che poi sarebbe stato il linguaggio aretiniano. La cosa era evidente per i contemporanei, e quelli meno benevoli in tempi di bembismo ormai in via di sempre più autorevole acquisizione ne fecero parola come di un limite grave dello scrittore, un marchio genetico destinato a comprometterne l'onorabilità.³

Ma se si fosse trattato solo di un esito individuale, allora potremmo parlare di improntitudine per lo scrittore e di effetto di fascinazione, o addirittura di complicità, per una cerchia ristretta di accoliti. Le cose però non andarono così. E che i termini della questione fossero ben altri lo dicono fatti oggettivi come gli annali tipografici e come le precise elencazioni dell'*Index*. Fatti oggettivi naturalmente collegati, anzi tali che si possono vedere l'uno come il risvolto dell'altro. Il provvedimento del 1557 ribadito con pienezza di crismi nel '59 consegue infatti, confermandolo e evidenziandone la portata, al primo. Se la vicenda aretiniana non fosse stata ancora sul finire dei Cinquanta quel fenomeno clamoroso che era stato da più di trent'anni, non si spiegherebbero né la perentorietà né l'assolutezza del *diktat*: 'Petri Aretini opera omnia'. Quando sappiamo che all'interno di quei trent'anni e più era possibile circoscrivere una stagione nella quale lo stesso 'Petri Aretini opera omnia' poteva figurare come concretissimo programma editoriale. Alludo naturalmente alla stagione del sodalizio stretto dallo scrittore con Francesco Marcolini, che proprio con Aretino – e per qualche tempo esclusivamente nel suo nome – si fece editore.

Naturalmente si potrebbe obiettare che l'editore era padronissimo di aderire al verbo di colui che il suo tempo comprese nell'élite dei 'divini', e di riconoscersi nella poetica di quello, senza che con questo si debba cambiare di una virgola il senso di un giudizio sullo scrittore, e trasformarlo da negativo in positivo. Ma sarebbe obiezione di poco conto, annullata dai riscontri tutt'altro che ordinari che seguirono negli anni a ogni nuova proposta editoriale aretiniana. Sul sodalizio si è detto molto, per cui non è il caso di entrare nel dettaglio delle tematiche svolte e delle modalità selezionate, ma non si può non rilevare che il Marcolini imprenditore (ancora il 4 settembre 1539

sottoscrivendo un testamento ora recuperato da Piero Lucchi si definiva 'merchadante di libri')⁴, pena la negazione della sua stessa impresa, non poteva derogare dal presupposto primo e fondativo di ogni iniziativa imprenditoriale, che era la sua stessa espansione. E da sempre per un editore l'espansione è connessa all'offerta di un prodotto in grado di promuovere/soddisfare l'interesse del lettore/acquirente. Se dunque nel nome di Aretino il 'merchadante' forlivese avviò e potette continuare con successo un'attività che lo vide consolidare in un tempo quanto mai breve le posizioni acquisite e ampliare significativamente il catalogo, allora vuol dire che esisteva un pubblico di lettori che magari non era disposto a identificarsi del tutto e per sempre in quelle posizioni, ma che in ogni caso era interessato a vederne coltivate idealità e modalità espressive.

Il che autorizza a concludere che quando un esito individuale trova adesione in una parte degli addetti ai lavori e si fa a sua volta modello, e questo modello incontra il favore dei destinatari, allora si è di fronte a una dialettica più ampia, che va al di là del caso o del fenomeno intesi nella loro singolarità per presentarsi come risposta a una domanda forse non generalizzata ma di certo ampia e tanto più significativa quanto più perseguita in una stagione che pure – impossibile negarlo – nell'ufficialità preferiva altre pratiche e si riconosceva in altre idealità.

Perorazione conclusiva

Questi i fatti, i fatti imposti a chi voglia fare i conti con una porzione di storia e seguirne dal di dentro e senza preconcetti lo svolgimento dei vari passaggi. E da questi fatti mi pare consegua il riconoscimento della funzionalità piena della categoria dell'irregolare – che naturalmente nessuno intenderà limitata al profilo dell'inquilino di Palazzo Bolani – alla messa a punto di un quadro compiuto e alla ricostruzione di un percorso storiografico e di un dibattito critico.⁵

Certo, a vedere le cose dal punto di vista dei dati materiali tutto sembrerebbe giustificarsi quasi da sé – 'verum ipsum factum' –; ma anche in una prospettiva meno viziata da tali automatismi la presa d'atto della conaturalità a quel secolo di certe proposte e di certe carriere che leggiamo in tutto o in parte all'insegna dell'irregolarità non sembra più revocabile in dubbio. Un panorama cinquecentesco nel quale non siano compresi, con Pietro Aretino, i personaggi sopra a vario titolo evocati e altri loro assimilabili, non solo sarebbe immagine in sé parziale e anche intimamente antistorica, ma priverebbe le stesse figure dell'ufficialità di una componente – di volta in volta un'occasione di dialogo, una fase della propria sperimentazione formale, un obiettivo polemico – senza la quale non si potrebbe dare conto delle dinamiche interne dei confronti condotti in una stagione la cui complessità – la cui natura intimamente plurale – è ormai un dato acquisito.

Insieme, senza quei momenti ci condanneremmo a una storia destinata a presentarsi come una successione di blocchi uniformi, giustapposti gli uni agli altri, senza sfumature di colore e senza tensioni. E cioè una storia che finisce per rifuggire proprio dalla storia; monolingue e lineare; priva di memoria; che non è in grado di spiegare i suoi stessi sviluppi. Rischi incombenti, che il ricorso a una categoria dinamica come quella dell'irre-

golare può aiutare a ridurre proprio in grazia del quantum di relativismo, mobilità e pluralità che di quella è proprio.

Note

1 Ne ripercorre le vicende, tanto più significative perché seguite *in re*, nella serie cospicua di concrete iniziative editoriali, Luigi Severi, 'Sittibondo nel stampar de' libri'. *Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana 2009.

2 P. Aretino, *Lettere*, I. VI, a cura di Paolo Procaccioli, Roma 2002, p. 200, n. 216.

3 Tra i primi e con la massima virulenza l'autore della *Vita di Pietro Aretino del Berna* (1538), che prima trasporta in mito, un mito naturalmente negativo, la precocissima scelta di campo del poeta esplicitata *sub specie auctorum* ('fugli posto da piccolo innanzi Virgilio e il Petrarca, dall'altro canto l'*Ancroia* et gli amori diversi di Luciano; mirabil cosa che egli spinto da quel furor Poetico, che gli davano i Cieli, tolse di tutti l'*Ancroia* e il Dialogo detto, il che fu grandissimo segno della grandezza dell'animo suo') e *coronarum* ('fugli posto dapoi dalla madre dinanzi Lauro, Heddera, Mirto, Cavoli, Herbetta, et Lattuga; il putto non hebbe si presto viste quelle herbe, che egli allanciatosi il Cavolo, horrevolmente se ne coronò con gran piacer di ciascuno la fronte'), poi gli costruisce intorno una compagnia di autori di infimo ordine: 'non merita altro costui, et de gl'altri, che ci sono assai, come il Poro Poeta, e il Cavalier Bolognese, Quinto Ghirardo, il Tinto propheta, Cardin Capodivacca, ser Dragoncino, Mat-

theo Conte di san Martino, che nuovamente ha fatto la *Piscatoria* a concorrenza dell'*Arcadia* del Sanazzaro Divino, et colui che fece la *Spada di Dante*' (i luoghi citati in Giovanni Alberto Albicante, *Occasioni aretiniane. (Vita di Pietro Aretino, Abbatimento, Nuova contentione)*, a cura di Paolo Procaccioli, Manziana 1999, rispettivamente alle pp. 62, 63, 63-64).

4 Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Testamenti*, b. 1187 (cfr. Piero Lucchi, 'Nuove tessere veneziane per la vita perduta di Francesco Marcolini', in *Un giardino per le arti: 'Francesco Marcolino da Forlì'. La vita, l'opera, il catalogo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007, a cura di Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei, in stampa).

5 Come ora riconosciuto a livello generale in molte delle riflessioni svolte in un recente convegno catanese (*Gli 'irregolari' nella letteratura*, Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma 2007), ma anche come già implicito nella decisione di De Sanctis di dedicare a Pietro Aretino un capitolo specifico della sua storia e di fare della sua parabola di uomo e di scrittore 'l'ultimo atto del *Decamerone*' (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Torino 1962, 2a ed., vol. 2, p. 644).

PAOLO PROCACCIOLI

HET 'IRREGOLARE'

EEN HOOFDROLSPELER VOOR HET ITALIAANSE CINQUECENTO

Deze bijdrage verkent de hermeneutische potentie van het begrip 'irregularità' als theoretisch concept, in het bijzonder in literair opzicht. De betekenis en reikwijdte ervan worden aangetoond aan de hand van de ontwikkelingen in de literaire carrière van Pietro Aretino, een auteur die na een aanvankelijk traditionele beginperiode een – langer en succesrijker – pad bewandelt dat de 'irregularità' als ware literatuuropvatting huldigt, en de laatste tien jaar van zijn leven opnieuw thema's en registers aanspreekt die tot de hogere schrijfkunst behoren.

Om het niet-individuele karakter van het concept te staven, betoogt deze bijdrage dat de 'irregularità' niet slechts het stokpaardje was van de bekendere Aretino, maar ze als literaire stijl ingang vond bij een niet gering aantal tijdgenoten die expliciet zijn voorbeeld volgden, en dat ze bovendien haar weerslag vond in een uitgeefpolitiek die langdurig op het grote publiek mocht rekenen.

PHILIEP BOSSIER

QUANTUM OF SOLACE

VIE TRAVERSE SULLA MAPPA LETTERARIA

DEL CINQUECENTO

E L'ESEMPIO DI MADDALENA CAMPIGLIA

*All'illustre abitante di una Via Traversa
in una vecchia città della Tuscia*

Di Maddalena Campiglia (Vicenza, 1553-1595) esiste oramai un dossier considerevole nell'insieme degli studi dedicati alle variegiate chiavi estetiche praticate nelle arti e nella letteratura in Italia durante il periodo storico subito dopo il concilio di Trento (1545-1563). Disponiamo, oltre all'edizione moderna di una parte della sua opera sia in italiano che in traduzione, di un numero crescente di saggi che mettono in rilievo l'importanza non collaterale di una scrittrice sempre vissuta nei margini della celeberrima Accademia Olimpica della sua città nativa.¹ Tuttavia, per la stragrande maggioranza degli specialisti del secondo Cinquecento, il suo nome rimane tutt'al più una semplice menzione senza che si possa collocare l'importanza culturale della scrittrice in una cornice analitica più vasta e precisa. La ragione di tale lacuna è semplice; manca, allo stato presente delle nostre conoscenze in merito, tuttora l'essenziale: una monografia critica atta a rintracciare la funzione della specifica poetica della presente autrice, responsabile pertanto di uno dei primissimi esempi di una doppia frequenza del dramma pastorale nella microstoria di questo genere letterario immediatamente posteriore alle valenze archetipiche dell'*Aminta* di Torquato Tasso. Infatti, con la 'favola boschereccia' *Flori* (1588) e il ripristino di essa con la *Calisa* dell'anno successivo (1589), Maddalena Campiglia conferma la sua tendenza a demarcarsi rispetto ai modelli letterari a disposizione privilegiando degli esiti estetici chiaramente alternativi. Pressoché assenti risultano anche delle indagini particolareggiate destinate a collegare l'autrice vicentina con le maggiori tendenze dell'insieme delle poetiche post-tridentine del centro-nord italiano. Conviene, insomma, far uscire la Campiglia dal relativo isolamento in cui ancora si trova (come del resto fu il caso durante la sua vita?) nei nostri tentativi di ricostruire il più adeguatamente possibile la storia letteraria del cosiddetto manierismo o inizio del barocco.

Una scrittrice al crocevia delle scelte poetiche in epoca post-tridentina

In verità, è di ordine maggiore la pertinenza del suo tentativo ben circoscritto e ben deliberato di inserirsi – nella veste di scrittrice quasi 'militante' –, prima

nei contorni dell'Accademia più importante della sua città, di seguito in un dibattito più vasto a livello nazionale che ha come tema l'autonomia creatrice rispetto alle regole vigenti in materia di poetica letteraria.² Detto in sintesi, il dossier dell'autrice della *Flori* costituisce la chiave di volta di perlomeno tre livelli centrali nell'evoluzione del sistema letterario alla fine del Cinquecento.

Il primo livello è quello del lento processo del ridefinirsi dei generi letterari contemporanei. Infatti, dopo il definitivo impiantarsi della precettistica aristotelica quale cornice dominante non solo per capire le opere del passato ma anche per valutare con precisione la produzione coeva, non poche risultano, per esempio nella pratica quotidiana delle Accademie, le perplessità rispetto a delle opere non completamente corrispondenti agli esempi dell'eredità classica. In tale prospettiva, il lavoro della Campiglia contribuisce, a modo suo, ad una delle riflessioni più spiccate del contesto tardocinquecentesco, ossia quella relativa al posizionamento del dramma pastorale, genere risentito nella sincronia post-tridentina come difficilmente classificabile all'orizzonte delle norme aristoteliche alle quali sembra sottrarsi: infatti, a metà strada fra tragedia ed egloga, tutte e due riferibili a modelli antichi, il presente genere non sembra avere un immediato antecedente nel patrimonio greco o latino.³ Inoltre, tale genere perlomeno refrattario spesso mette in scena delle problematiche non neutre quali il dibattito intorno al valore sociale del matrimonio, o l'atto nobilitante dell'amore, o ancora il congiungersi degli ideali di un'età d'oro e i limiti della costruzione sociale umana, o ancora la necessità per l'uomo di padroneggiare gli istinti animali che magari potessero manifestarsi in una natura a prima vista bucolica, insomma un insieme di tematiche ad alto rischio, dato il contesto controllato dell'estetica post-tridentina e dato la mancanza di garanzia attraverso un calzante modello antico.

Tuttavia, a tale 'negatività' del dramma pastorale cinquecentesco corrisponde anche un suo lato prettamente positivo. Infatti, un dato di fatto è notevole: se questo esempio di una nuova tipologia testuale sembra dunque opporsi ad una semplice integrazione nella vigente normativa drammatica, tale suo carattere refrattario si annulla quando si tratta di messinscena riuscite di favole pastorali nella cultura cortigiana contemporanea. Infatti, con la rappresentazione capostipite nel 1573 dell'*Aminta* nell'assetto spettacolare della corte degli Estensi a Ferrara si stabilisce una norma di pratica teatrale in vivo contrasto con l'apparente instabilità o impraticabilità del genere.⁴ A quanto sembra, proprio tale situazione paradossale di un genere letterario di successo però instabile e dunque tutto sommato difficilmente controllabile verrà messa a frutto soprattutto da scrittori professionali emergenti come le donne appunto nel preciso obiettivo di posizionarsi sulla carta letteraria dell'Italia. In tale contesto, è possibile riscontrare un parallelismo tra la frequentazione di determinati generi letterari e il consecutivo schieramento nel sistema letterario: laddove si cerca di sfruttare tutte le ambiguità di un genere poco stabile verrà anche esplorato il potere ambivalente di occupare i margini di una produzione letteraria già confermata e collaudata da illustri predecessori. Autodefinirsi e ambire un riconoscimento pubblico vanno qui di pari passo con la frequentazione letteraria di segmenti ancora poco definiti.

Si tratta qui di alcuni eloquenti segnali del più vasto insieme di meccanismi spesso operati da coloro che si è finiti col chiamare 'irregolari' nel sistema letterario. In tal senso, anche la Campiglia segue un cammino irregolare o, detto in altre parole, traccia per sé stessa una via collaterale in margine alle regole fissate: il dramma pastorale come 'scorciatoia' letteraria per manifestare una sua voce alternativa.

Anche il secondo contesto in cui conviene capire l'importanza di una scrittrice che vuole uscire dall'isolamento come la Campiglia, si trova in stretta connessione con le possibilità offerte dal genere instabile (o non ancora stabilizzato dalla norma) del dramma pastorale. Si tratta del legame molto organico oramai evidenziato nella letteratura secondaria in merito con sempre maggiore insistenza, tra il rinnovamento dei generi letterari tardocinquecenteschi e il ruolo catalizzatore dei comici (e soprattutto delle comiche) dell'arte come agenti di un definitivo professionalizzarsi delle pratiche artistiche a partire dalla metà del Cinquecento.⁵ Infatti, non è un caso che proprio la già indicata rappresentazione dell'*Aminta* alla corte estense abbia conquistato degli accenti mitici perché fu allestimento a cura della compagnia professionistica dei Gelosi. In tale contesto, è logico che Isabella Andreini, figura emblematica per eccellenza della presente compagnia di attori e uno dei primi esempi europei di attrice *star* adorata dal pubblico ma anche detestata da certe autorità ecclesiastiche, abbia fatto anch'essa il passo verso la produzione letteraria del genere in questione praticato con enorme richiamo pubblico sul palcoscenico. Infatti, se la Campiglia firma uno dei primi esempi di dramma pastorale in ambito femminile, tale esempio esplorativo verrà ben presto seguito dalla stessa Andreini, che pubblica proprio nello stesso anno (1588) con *Mirtilla* una sua variante del genere.⁶ Del resto, tale frequentazione in ambito dei comici del genere pastorale acquista una valenza ancora più simbolica se la si considera come una delle rarissime avventure editoriali provenienti da questa costellazione di compagnie girovaghe di mestiere, le quali solo in occasioni di autopromozione scelgono di rompere il solito silenzio in materia di scritti teatrali da essi curati, un silenzio destinato a sigillare il proprio patrimonio artistico di cui sono infatti così gelosi. Risulta molto interessante per l'attuale ricerca sul 'Cinquecento plurale' così affascinante un'ipotesi non ancora del tutto chiarita di maniera convincente: come spiegare il legame tra letterati 'irregolari' e il ruolo preponderante di essi nel processo del professionalizzarsi della letteratura?

Infine, anche lo schieramento di Maddalena Campiglia ad un terzo livello determinante dell'insieme delle poetiche tardocinquecentesche giustifica la nostra attenzione non occasionale per una voce irregolare, o meglio, dinamica ed inventiva rispetto alle regole nella letteratura così altamente codificata fra rinascimento e barocco.⁷ Si tratta della tipica maniera in cui si manipola con sempre maggiore insistenza, verso la fine del secolo, lo strumento della retorica interna di un testo con il doppio obiettivo di far in un primo movimento dimostrazione aperta di perizia in materia e nell'istante appena posteriore della propria capacità di eludere la piena osservanza delle stesse regole del gioco. In altre parole, questi tipi di autore, com'è il caso in Campiglia, si compiacciono della propria eleganza nel praticare e denunciare la propria cornice di lavoro in un'unica operazione di controllo della materia

letteraria. Tale tecnica manipolatrice non ha altro scopo che quello di sottolineare la propria autonomia in materia di regole e di rivendicare nello stesso tempo il corrispettivo diritto a profilare la propria posizione di scrittore come eccezionale ma nondimeno autorevole. Notevole, infatti, risulta in Campiglia lo sforzo retorico con il quale riesce ad imporre la propria voce in materia di esplicite scelte letterarie, laddove nessun argomento specifico le concede in ultima analisi tale palcoscenico pubblico. Approfittando a pieno titolo delle possibilità offerte dallo spazio libero che ella riserva nelle lettere dedicatorie che precedono il suo dramma pastorale *Flori*, l'autrice si profila con intelligenza ma anche con cautela tra tutte le fila più sottili della rete retorica che tale impianto testuale le concede, prima ancora che non si riveli la prima scena del successivo dramma scritto. Risulta duplice l'effetto di tale evento: da un lato, Maddalena si profila quale professionista delle tecniche letterarie, esordiente ma già esperta; dall'altro, ella riesce, sotto la veste di un professionismo in margine non solo a far subentrare un orientamento diverso rispetto al modello (tassiano) richiesto, ma anche ad esprimere con vigore la sua resistenza nei confronti della riserva ingiustificata ma istituzionalizzata riguardo alle donne letterarie, nonché all'esclusività sterile che ne risulta, a suo avviso, in materia di vera creatività genuina.

Come detto, il miglior modo di illustrare tale connubio di tre fattori essenziali nell'opera della scrittrice vicentina, tutte e tre indicatrici delle tendenze della poetica post-tridentina, – l'impiego della pastorale come apice del dibattito sui generi coevi, la scrittura femminile e l'uso di vie alternative per poter partecipare in modo retorico al dibattito letterario –, è di proporre una scheda analitica del sistema delle lettere dedicatorie che accompagna la pubblicazione di *Flori, favola boschereccia*. Ovviamente, in altre occasioni, sarà necessario completare tale indagine con uno studio monografico completo della Vicentina. Per adesso, concentriamoci sulle peculiarità dello 'spazio preambolare' in cui essa esplicita la sua posizione e ambizione di vera scrittrice. Senza cadere nella trappola di un estremismo irregolare troppo precoce (che sarebbe maschile, in questo caso), la Campiglia riesce a dispiegare la sua ambizione tenace in un dittico equilibrato, elegante ed efficace di due lettere dedicatorie che si riflettono come in uno specchio.

Un dittico in forma di specchio: il paratesto in Maddalena Campiglia

L'apparato (para)testuale delle dediche in *Flori* non ha niente di casuale né di episodico: anzi, vi si procede, in modo sistematico e secondo una linea evolutiva ben strutturata e riconoscibile. Proponiamo in questa sede la prima analisi approfondita del presente apparato di dediche. Il fenomeno che vi risale con più evidenza è la bipartizione delle due suppliche di protezione letteraria secondo il sistema delle 'gendered structures', ossia secondo i costumi sociali attribuibili alla divisione dei sessi. Infatti, la prima delle due lettere si indirizza direttamente ad una personalità di spicco della nobiltà vicentina, donna Isabella Pallavicino Lupi marchesana di Soragna, mentre la seconda viene offerta – quasi a garantire l'equilibrio delle istanze autorevoli chiamate a reagire a difesa di un'opera presentata come fragile e minacciata –, ad una persona maschile, Curzio Gonzaga, anch'egli autore. Nell'intento diplomatico della Campiglia, è importante invocare un alleato di estrazione

nobile, autore non solo di liriche amorose ma anche di un poema eroico intitolato *Fido amante*.⁸ La particolarità delle strategie impiegate nel presente spazio preambolare è – invece di schivarla – di sfruttare la perpetua divisione maschile/femminile sottolineando di maniera rispettosa e riverente tutte le convenzioni più usate del codice dominante maschile. Grazie ad un effetto retorico ben costruito, l'autrice riuscirà – come qui verrà dimostrato – ad insinuare al lettore un rapporto di parentela tra codice dominante in letteratura e quello vincitore nella società: il primo sarebbe determinato da un antiquato lessico petrarcheggiante, il secondo dall'evidente predominio maschile. La Campiglia non si ferma qua: utilizza l'opportunità della tematizzazione sessuale nelle lettere per smantellare in un doppio gioco retorico sia la priorità del codice maschile sociale che la predominanza bembista in materia letteraria, togliendo ad ambedue il carattere evidente e soppiantandovi una via alternativa più fresca, più vissuta e più autentica. Il risultato è la difesa del proprio testo come opera originale e l'apologia del proprio atteggiamento come un esplicito distanziarsi dai codici prefissati.

Di maniera audace, l'autrice opera dunque un ribaltamento considerevole: il primo rispetto allo statuto delle norme estetiche, il secondo riguardo alla precedenza maschile. Tale è del resto il tema esplicito della doppia dedica: opporsi alle convenzioni di comodo per sfoggiarsi un autoritratto rivendicativo e militante di una donna che s'intende di affari letterari. Al 'Confesso parimente che la favola mia sia più secondo l'intenzion mia che le regole di coloro che hanno insegnato l'arte di questi poemi' nella 'lettera maschile' – quasi a mo' di aperta disubbidienza in un indirizzo ad un'autorità maschile –, corrisponderà l'esplicita volontà, coerente con l'universo femminile in cui ormai essa si trova, di 'allontanarmi dall'ordinario costume donnesco' nella confessione alla marchesana di Soragna.

La retorica interna di ognuna delle due lettere è organizzata in sequenze testuali che si distribuiscono come spazi paralleli in un unico discorso che si dipana davanti agli occhi del lettore. Ne consegue un sistema eloquente di spazi metatestuali all'interno del paratesto encomiatorio. Dapprima, notiamo l'obbligatorio saluto al destinatario, grazie al quale l'autrice inverte, nelle due lettere, la scala di qualità attribuite ad ognuno dei destinatari: a '[...] il cui valore è stato celato ai poco stimatori della virtù' (la parte maschile finisce dunque, con ironico omaggio all'etimologia latina della parola, in virtù), corrisponde: 'non solo per nobiltà di sangue, e per grandezza di stato, ma per magnanimità, e per valore' (il che fa risalire, nella parte femminile, la massima importanza del valore). In secondo luogo, si inseriscono nel discorso un numero importante di termini che chiamano direttamente in mente il codice petrarcheggiante, rappresentato ormai fuori luogo: nella lettera femminile si denunciano in effetti come ormai sorpassati i concetti imposti dalla tradizione 'quanto donna nel bellissimo sembiante, e negli onestissimi portamenti [...] e la viva candidezza [...] nella più leggiadra maniera', codici ironicamente citati quando l'autrice si rifarà, nella lettera maschile, allo stesso poema eroico scritto dal destinatario: 'dalla vaghezza sua e del leggiadro stile del verso m'ho sentita colmar di desiderio'. In un terzo tempo, il discorso integra la metafora del 'vestimento' letterario, grazie al quale si apre una prospettiva sull'arte autentica di praticare la letteratura. È qui che si legge due volte la

frase più esplicita del discorso che rompe con il modello aristotelico e proponendo una strada altra. Ad Isabella Pallavicina sviluppa la sua argomentazione con fermezza ma completamente secondo la tematica femminile: 'Sogliono tutte le madri d'oggi, dovendo far comparire fuori le loro figlie, comporle nella più leggiadra maniera che si sanno immaginare, ricercando a questo effetto i più riposti e astrusi cantoni dell'arte; il che a me non giova di fare, procurando più tosto d'allontanarmi dall'ordinario costume donnesco'. Si notino in questo spessore testuale tanto il gioco raffinato con il doppio significato della parola 'costume' (abito ma anche abitudine), quanto l'introduzione nel vocabolario di una terminologia che si può riferire così alla situazione madre/figlia come anche al contesto artistico (*far comparir, maniera, comporle, immaginare, effetto, arte*). Nel pendant maschile di questo rifiuto, i toni sono più radicali ancora: 'senza la piena osservazione dei precetti d'Aristotele e degli avvertimenti datici dai commentatori della sua poetica, io crederò che questa [Flori], fatta da donna, e da donna forse poco atta a simile impresa, debba esser letta con lode, almeno con sopportazione'. Proprio tale progetto di scarto rispetto all'insegnamento dei precetti si genera, nell'ultimo strato discorsivo, attraverso il ri-uso in Campiglia del celebre topos del prodotto letterario presentato come procreazione, un topos del resto già preannunciato grazie al tema figlia/costume del segmento precedente. Sarà tale topos abile a servire da explicit per tutte e due le lettere in modo parallelo: 'Miri [E]lla dunque non con l'occhio della serena [S]ua fronte in questa mia figlia estrinseca pompa di vanità volgare (che essendo nata fra' boschi ha della madre imparato a sdegnar i politici addobbamenti), ma, col lume del [S]uo nobilissimo intelletto, la candida lealtà di che ella viene sì riccamente vestita'. Anche qui, l'involucro della lettera 'maschile' permette all'abile praticante della retorica testuale tardocinquecentesca un tono ancora più mordente: 'Poiché non [L]e posso dar cosa più cara di questa mia figlia, vera figlia, e naturale, di che principalmente mi godo': ecco il mio prodotto letterario, mia figlia, sì, vera e naturale, non fabbricata né artificiale.

Come si vede, il risultato dell'impianto retorico attribuito dall'autrice allo spazio delle lettere dedicatorie non è poco. Essa vi esprime in prima linea la sua volontà alternativa entrando nel merito del dibattito letterario. Cita i grandi e fa prova di conoscere i debiti nomi di riferimento: oltre al già citato Aristotele, si rifà anche allo stesso sant'Agostino (ovviamente nella parte maschile del dittico) in un tentativo molto intelligente di anticipare le critiche che certamente verranno: 'So che le opposizioni saranno molte; [...] se da sant'Agostino data non mi fosse licenza con affermar che ogni sorte di virtù allontana l'uomo dai vizi'. Inoltre, proprio con lo scopo di evitare un eccesso di argomentazioni troppo serie o pesanti al momento stesso del suo auspicato accesso da donna di lettere al sistema letterario, un leggero velo di ironia sembra coprire tutti gli strumenti di bravura retorica impiegata dalla nostra esordiente nel campo del teatro pastorale. Infatti, con dolcezza si riferisce all'eccellenza autorevole della drammaturgia ricavata nell'opera stessa del secondo destinatario, quando cioè Maddalena si erige quale lettrice (ma anche critica letteraria *avant la lettre*) del *Fido Amante*. Con ironia attacca soprattutto 'coloro che hanno insegnato l'arte di questi poemi' ovvero codesti 'commentatori della sua [= di Aristotele] poetica' preferendo al limite una

lettura diretta (cfr. 'vera' e 'naturale') dei testi antichi, a scapito di cotali interpretazioni pedantesche (cfr. 'rozz[e]') che rischiano di soffocare l'arte autentica, genuina e vissuta (cfr. 'figlia'). Con ironia indica (di nuovo nella lettera 'maschile') le materie riservate in cui le donne sono chiamate a 'rifugiarsi' quando sentono il bisogno di scrivere: 'so che le opposizioni saranno molte; ma di questa sola far dovrei stima, che fatto avessi meglio spendere il tempo in scritti spirituali, si come avea cominciato'. Con ironia poi espone (al dedicatario maschile) le proprie conoscenze relative a sant'Agostino, iniziando – guarda caso – la frase seguente con 'Confesso', un ammicco appena nascosto al massiccio scritto autobiografico del Padre della Chiesa. In conclusione, la dedica quale forma letteraria (o chissà genere a se stante?) viene qui esplorata da tutte le possibili angolature anticipando nel contempo ogni critica irriverente rispetto ad una donna che scrive e chiede di difendere la sua 'figlia' letteraria. Dopo un'esposizione così intelligente della propria perizia alle soglie di ciò che considera il suo vero esordio (e non questi 'scritti spirituali, si come avea cominciato' appena menzionati), è evidente che lo stesso calcolo professionale gestirà il contenuto e la forma della favola pastorale che segue.

Irregolare, irriverente, resistente

Rimane la domanda importante di come definire l'appartenenza letteraria di Maddalena Campiglia. Da quale parte si trova nel sistema letterario degli ultimi decenni del '500? Innanzi tutto, il suo posizionamento si caratterizza da una fondamentale doppiezza. Da una parte, si nota l'espressa volontà di avere accesso ad un'attività letteraria culturalmente riconosciuta per le donne e il correlativo desiderio di partecipare all'universo accademico che immediatamente le circonda; oltre a questo grido di riconoscimento, si registra dall'altra parte un netto bisogno di distacco, di scarto, e di vera opposizione alle regole. Da tale connubio di fattori contrastanti in materia di *self-fashioning* risulta una situazione ancora in bilico tra auto-escludersi e inserirsi.⁹ Che sarebbe dunque, chi sarebbe? Forse non tanto irregolare ma scettica nei confronti di certe regole automatiche e desuete. Irriverente, quindi (anche se non concede agli altri di esserlo nei suoi confronti). Piuttosto favorevole ad una libertà individuale nello scegliersi l'orizzonte di riferimento. E soprattutto fedele a sé stessa quando si tratta di verità letteraria interpretata e valutata come un'esperienza veramente vissuta e difesa. Comunque sia, con la sua pubblicazione nel contempo prudente ed audace, la Campiglia fa prova di essere in grado, come altre donne prima e dopo di lei, di fare opera di resistenza: contro i dogmatismi e contro ogni rigidità in letteratura.

Con la sua esperienza letteraria assunta come un atto di maternità autentica, la Campiglia ci fa vedere che la letteratura funziona anche come un cosmo deliberatamente costruito come una mappa stradale o come un palazzo, con degli ingressi e delle uscite, con delle strade principali e con delle viuzze nascoste poco praticate. La sua è una proposta di orientarsi sull'esistenza di vie alternative per quelle donne che ancora non fanno parte del sistema letterario in gran parte chiuso a voci non istituzionalizzate. Imporsi senza vergogna sarebbe magari un'operazione subito condannata ad un insuccesso totale. È più saggio concentrarsi sulle possibilità strategiche dietro generi

ancora non stabilizzati nelle Accademie tardocinquecentesche o sul potenziale retorico offerto, a chi accetta la sfida, da uno spazio testuale periferico come le lettere dedicatorie. Grazie all'esempio di Maddalena Campiglia dobbiamo riconsiderare l'esistenza e l'utilità di scorciatoie sulla mappa letteraria, vere vie traverse che portano alla meta desiderata. Anche se non sono per forza garanzie di successo definitivo a lungo termine, esse costituiscono perlomeno un segno di speranza; anzi, offrono un ché di sollievo, un *quantum of solace*.

Note

1 Gli studi più importanti in merito sono tutti menzionati in Maddalena Campiglia, *Flori, A Pastoral Drama*, eds. Virginia Cox and Lisa Sampson, Chicago 2004. Si vedano anche, per la situazione dopo il 2004, Philiep Bossier, "Non si è fermato il desiderio che nacque in me." Maddalena Campiglia e la ribellione alle convenzioni poetiche' in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di Studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana 2007, pp. 55-63, e Philiep Bossier, 'Ambassadors of Intermediate Culture. Italian Actresses on the Early Modern Stage' in *Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradition, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy (1450-1650)*, a cura di Annette de Vries, Leuven-Paris-Dudley 2008, pp. 41-51.

2 Si veda Philiep Bossier, 'Italian Actors as Agents Against Commonplaces in the Age of Counter-Reformation', *The Role of Commonplaces in Western Europe*, Leuven-Paris-Dudley 2009, in corso di stampa.

3 Marziano Guglielminetti, 'Un teatro del piacere e dell'onore', in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, a cura di M. Chiabò e Federico Doglio, Roma 1992, pp. 87-99, Richard Andrews, 'Pastoral Drama', *The Cambridge History of Italian Literature*, eds. Peter Brand and Lino Pertile, Cambridge 1996, pp. 292-298; Daniela Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Parigi 1996, Laura Riccò, 'Ben mille pastorali'. *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma 2004, Lisa Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre*, Oxford 2006.

4 Torquato Tasso, *Aminta* (a cura di Claudio Varese), Milano 1985, Fabio Finotti, 'La scena satiresca e l'*Aminta* del Tasso', in Id., *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze 2004, pp. 191-386, Maria Galli Stampino, *Aminta: Staging the*

Pastoral: Tasso's Aminta and the Emergence of Modern Western Theatre, Tempe 2005.

5 Richard Andrews, 'L'attrice e la cantante fra Cinquecento e Seicento. La presenza femminile in palcoscenico', *Teatro e musica 2* (1999) [numero monografico: *Écritures vocale et scénique* (Actes du colloque international, Université de Toulouse-Le Mirail, 17-19/02/1998)], Anne MacNeil, *Music and Woman of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford 2003, Philiep Bossier, *Ambasciatore della risa. La commedia dell'arte nel secondo Cinquecento*, Firenze 2004, George W. McClure, 'Woman and the Politics of Play in Sixteenth-Century Italy: Torquato Tasso's Theory of Games', *Renaissance Quarterly*, LXI-3 (2008), pp. 750-791, Rina Walthaus & Marguerite Corporaal (Eds), *Heroines of the Golden Stage. Woman and Drama in Spain and England 1500-1700*, Kassel 2008.

6 Isabella Andreini, *La Mirtilla*, a cura di Maria Luisa Doglio, Lucca 1995, Franco Vazzoler, 'Le pastorali dei Comici dell'Arte: la Mirtilla di Isabella Andreini' in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma 1992, pp. 281-299, Luisella Giachino, 'Isabella Andreini: dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità' in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLXXVIII, pp. 530-552.

7 Philiep Bossier, 'Een princelijk en machtig woord'. *Aspecten van literaire dynamiek in de Italiaanse renaissance*. Prolusione accademica, Rijksuniversiteit Groningen, 9-5-2006, PDF-format in <http://redes.eldoc.ub.rug.nl/>, Philiep Bossier, 'Le verbe princier et puissant. Bref aperçu de la dynamique littéraire à la Renaissance italienne', in *Rassegna italiana di letteratura europea* 27-28 (2006), pp. 9-23.

8 Disponiamo di un'edizione moderna in Curzio Gonzaga, *Il fidamante*, a cura di Ester Varini e Ilenia Rocchi, Roma 2000.

9 Ann R. Jones, 'Surprising Fame: Renaissance Gender Ideologies and Woman's Lyric', in *Feminism and Renaissance Studies*, ed. Lorna Hutson,

Oxford 1999, pp. 317-336, Paola Malpezzi Price & Christine Ristaino, 'Arcadia felice and the Limits of Renaissance female Authorship' in *Lucrezia Mari-*

nella and the 'Querelle des Femmes' in Seventeenth-Century Italy, Madison-Teaneck 2008, pp. 25-37.

PHILIEP BOSSIER

QUANTUM OF SOLACE. SLUIPWEGEN OP DE LITERAIRE KAART
VAN DE ZESTIENDE EEUW
EN HET VOORBEELD VAN MADDALENA CAMPIGLIA

In het kader van de midden en laat zestiende-eeuwse academische discussies rond Aristoteles' *Poetica* speelt het genre van het eigentijdse *dramma pastorale* een bijzondere rol. De pastorale is duidelijk een zorgenkindje: enerzijds heel aantrekkelijk voor het publiek, anderzijds moeilijk in te lassen binnen de strikte genrehiërarchie van Aristoteles; enerzijds als genre voortbouwend op de vergiliaanse traditie, anderzijds ideaal voor verwerking van actuele thema's gelieerd aan de typische esthetische probleemstellingen van na het Concilie van Trente (1545-1563); enerzijds de ideale voortzetting van het sedert Petrarca centrale liefdesthema in de literatuur, anderzijds volop de plek waar alternatieve liefdes worden behandeld (herders, nimfen, koning-onderdaan etcetera). Niettemin wordt juist deze situatie van genre-instabiliteit ten volle benut, met name door vrouwelijke auteurs die hun kans grijpen om precies via de omweg van een 'ongecontroleerd' literatuurmodel niet alleen los te raken van de genres die traditioneel aan vrouwen worden toegewezen (liefdespoëzie, vertalingen, gebeden), maar op die manier ook stiekem bij de core business van het literaire debat te worden betrokken. Een ambitieus auteur als Maddalena Campiglia (Vicenza, 1553-1595) gaat uiterst nauwkeurig te werk. Ze volgt bij uitstek een retorische strategie om de meest geschikte wegen te bewandelen met de bedoeling in de erkende literatuur terecht te komen. De pastorale is hierbij een ideale sluipweg. In dit artikel wordt juist deze strategie aangetoond via een grondige analyse van de twee opdrachtbrieven bij Campiglia's *Flori* (1588).

DE MEDICI EN DE ANDEREN

MEDICI-MECENAAT EN PATRICISCH MECENAAT

IN ZEVENTIENDE-EEUWS FLORENCE

In zijn bekende *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy* uit 1962 beperkt Francis Haskell zich wat betreft de niet-Medici opdrachtgevers in Florence in de zeventiende eeuw tot slechts één familie, de gebroeders Andrea, Lorenzo en Ottavio Del Rosso. De reden dat hij deze broers behandelt is dat hun mecenaat en verzamelgedrag zo atypisch waren geweest voor de Florentijnse *scene*: in plaats van zich aan de smaak en de traditie van het 'eigen' Florentijnse *disegno* te houden, hadden zij zich bijna helemaal op het schilderachtige van de Napolitaanse kunst gericht. De tweede editie van zijn boek, in 1980, was voor Haskell kennelijk geen aanleiding om alsnog iets over al die andere, kennelijk dan wél typisch-Florentijnse opdrachtgevers te vertellen: het ging opnieuw alleen over de Del Rosso's.¹

Natuurlijk beseft Haskell in 1980 heel goed dat sinds de eerste verschijning van zijn boek de waardering voor en de kennis over de barokschilderkunst in Florence, waar het tot dan toe nogal aan had ontbroken, enorm was toegenomen.² Waar het echter de bijbehorende kennis en waardering van het Florentijnse mecenaat betrof, had deze zich vrijwel geheel beperkt tot wat de Medici op dat gebied hadden laten zien. Vandaar ook dat Haskell in de aanvullingen die hij toen gaf op wat hij in 1962 had gezegd over Florence, alleen maar gewag maakte van de in de tijd daartussen plaatsgevonden hebbende rehabilitatie van het Medici mecenaat.³

In de jaren na 1980 nam de belangstelling voor de zeventiende-eeuwse Florentijnse kunst alleen nog maar verder toe en gelijke tred daarmee hield het onderzoek naar het Medici-mecenaat.⁴ Op die manier heeft licht het beeld kunnen ontstaan dat juist het mecenaat van de Medici een alomvattend stempel heeft gedrukt op de kunst in Florence van de zeventiende eeuw. Zowel de vloed aan monografieën over Florentijnse of in Florence werkende schilders die de afgelopen twintig jaar is verschenen, als al die vele studies naar het Medici-mecenaat bevatten echter tal van gegevens die er op wijzen dat dit een misleidend beeld is. Het geval wil namelijk dat in die literatuur, naast de Medici-telgen, voortdurend allerlei andere individuen en gezelschappen de kop opsteken als opdrachtgevers. Ook wordt er gerept van 'intellectuele kringen' waar schilderijen met een meer gecompliceerde, allegoriserende thematiek vervolgens mee in verband worden gebracht.⁵ Nu is het niet zo dat in deze literatuur zelf geen belangstelling wordt getoond voor deze, zich buiten de directe kring van het Medici-hof bevindende opdrachtgeversmilieus. Dat gebeurt wel en dan vooral in de studies naar de kunste-

naars. Het essay van Rodolfo Maffei in de catalogus *L'altra bellezza. Francesco Furini* is hiervan een goed voorbeeld.⁶ Maar niemand, noch van hen die zich bezig houden met de Florentijnse zeventiende-eeuwse kunst noch van hen die het Medici-mecenaat bestuderen, komt op het idee om afzonderlijke, meer diepgaande studies te schrijven over mecenasen uit het Florentijnse patriciërsmilieu, zelfs niet over de gebroeders Del Rosso.⁷

Het lijkt alsof er ooit een rem is gezet op de behoefte meer te weten te komen over al die andere Florentijnse opdrachtgevers dan de Medici, over de aard, de beweegredenen en de bedoelingen van hun mecenaat. En in feite is dat ook gebeurd; de tendens die de geschiedschrijving over het Florentijnse patriciaat in de zestiende en zeventiende eeuw, al heel vroeg, heeft gekregen heeft remmend gewerkt. In deze historiografie werd dit patriciaat neergezet als een aanvankelijk nog steeds vitale burgerelite die zich echter vervolgens snel tot een inerte en serviele hofadel transformeerde en die daarmee haar recht op bijzondere historische aandacht had verspeeld.⁸ Het effect van deze beeldvorming is dat er dus ook geen gericht onderzoek is gedaan naar het opdrachtgeverschap van deze groep. Pas de laatste twintig jaar begint dit zo hardnekkige beeld van het Florentijnse patriciaat als nieuwbakken hofaristocratie barsten te vertonen. In 1986 stelde Richard Litchfield in zijn *Emergence of a Bureaucracy*: 'Although the patricians assumed the style of nobles at the ducal Court and moved investments from commercial to land, the degree of "refeudalization" of Tuscan society in the sixteenth and seventeenth centuries was very small'.⁹ Daarna heeft vooral het onderzoek van de groep rond de Franse historicus Jean Boutier, naar het lijkt voorgoed, duidelijk gemaakt dat de zeventiende-eeuwse patriciërs waar het hier over gaat maar tot op zeer beperkte hoogte in 'hovelingen' zijn veranderd. Zij waren voor hun carrière weliswaar steeds vaker – zij het ook lang niet altijd, zoals zij ook lang niet allemaal hun investeringen helemaal overhevelde naar grond – aangewezen op het Medici-hof en op het groothertogelijk bestuurlijk apparaat. Daarmee gaven zij echter nog niet de waarden, belangen en opvattingen op die hun groep vanoudsher haar vorm had gegeven.¹⁰

In deze recente geschiedschrijving over Florence en Toscane wordt het Medici-hof niet, zoals eerder steeds gebruikelijk was, gezien als een proto-absolutistische, centralistische en dirigistische instantie, maar veeleer als tutor en als mediator tussen allerlei verschillende, in het verleden gevormde en vandaaruit overgeleverde institutionele en (sociaal-)economische belangengroeperingen en machtsbasissen.¹¹ Toegepast op het gebied van het mecenaat maakt deze benadering het mogelijk om voor het eerst zicht te krijgen op het totale veld van opdrachtgeving in Florence in de zeventiende eeuw. Er kunnen nu vragen worden gesteld als: hoe positioneerde het mecenaat van de Medici zich tegenover de nuclei van patricische opdrachtgeving die zich in de stad bevonden? Hoever konden de Medici als opdrachtgevers hun gezag over deze andere centra van mecenaat laten gelden? Of nog daaraan voorafgaand: konden ze dat überhaupt wel, of waren het, omgekeerd, de centra van patricisch mecenaat die de opdrachtgeving van het Medici-hof onder spanning wisten te zetten? De recente stroom van studies over zeventiende-eeuwse Florentijnse kunstenaars levert mijns inziens voldoende aanwijzing op om deze laatste vraag bevestigend te kunnen beantwoorden. In

het korte bestek van dit opstel wil ik een paar van die aanwijzingen naar voren halen.

De eerste aanwijzing betreft de manier waarop het afliep met de belangrijkste opdracht die Giovanni Manozzi alias Giovanni da San Giovanni kreeg van het Medici-hof. Manozzi (1592-1636) was een van de meest vooraanstaande Florentijnse schilders uit de eerste helft van de zeventiende eeuw en in 1634 kreeg hij van groothertog Ferdinando II de opdracht om de grote 'Sala terreno' in het Palazzo Pitti met fresco's te decoreren, ter gelegenheid van het huwelijk van Ferdinando met Vittoria della Rovere. Onderwerp van de decoraties was Ferdinando's illustere voorzaat Lorenzo il Magnifico en het fresco-ensemble had een van Giovanni's meest prestigieuze werken moeten worden. Het liep echter allemaal anders en dat weten we van Giovanni's vroegste biograaf, Filippo Baldinucci. Deze vertelt: 'In Florence woonde toen Alessandro Pucci, een zeer voornaam edelman, en een zeer rijk koopman, zeer genereus van inborst en een zeer groot vriend van de schone kunsten, zoals de uitmuntende bouwwerken laten zien die door hem werden opgericht zowel in de stad als daarbuiten'. Pucci wilde zijn stadspaleis van fresco's laten voorzien door Giovanni juist in de tijd dat deze ook bezig was met zijn opdracht voor de groothertog, in het Pitti. Pucci wist de schilder 'zozeer te verlokken met de beschaafde manieren die hem zo eigen waren, en ook met geschenken, dat hij dikke vrienden werd met Giovanni, waarna het gemakkelijk was om niet alleen, zoals hij wilde, veel schilderijen van hem te krijgen, maar om hem zozeer voor zich te winnen dat men wel kan zeggen dat hij in zijn werk voor hem werkelijk altijd alles van zichzelf gaf, zoals de betreffende schilderijen zelf duidelijk laten zien.'¹² Zo geviel het dat Giovanni, 'bij wijze van spreken verliefd werd op de zoete en beleefde manieren van die voorname edelman en er voortdurend op gespist was voor hem te werken'. Daar kwam nog bij dat hij zo verknocht raakte aan het huis en aan de villa's van Alessandro en aan het gezelschap dat daar verkeerde, dat hij er niet was weg te slaan.¹³ Dit, plus de rijke beloningen die hij steeds kreeg van Pucci, maakte dat het werk aan de zaal in het Pitti hem koud begon te laten en hij het verwaarloosde, vooral wanneer de groothertog gedurende langere perioden afwezig was. Eerst wilde Ferdinando nog wel iets hiervan door de vingers zien, maar de toestand escaleerde zo dat hij Giovanni op zekere dag bij zich riep en hem ontsloeg.¹⁴

Uit wat Baldinucci verder nog vertelt in zijn *Notizia* over Giovanni da San Giovanni, valt af te leiden dat Ferdinando's mecenaat hem niet voldoende wist te binden om hem te kunnen behouden voor het hof. Wat Baldinucci suggereert, is dat dit verschillende oorzaken had. Het onderwerp van de Sala terreno gaf Giovanni onvoldoende armslag om zijn grillige inventiviteit bot te vieren, hij kreeg niet genoeg betaald en de groothertog toonde zich te weinig persoonlijk betrokken bij de uitvoering van de opdracht. Maar het belangrijkste was misschien nog wel de moeite die Giovanni had met de mores aan het hof. De gemoedelijke omgang die hij had met de groothertog en het plezier dat deze schiep in Giovanni's scherpe tong, konden toch niet verhinderen dat de schilder zijn ergernis over het hovelingengedrag maar moeilijk kon verbergen. Zo zei hij, toen hij zich tijdens een eerdere opdracht voor Ferdinando geconfronteerd zag met een wel zeer vermoeiende hoveling,

tegen zijn opdrachtgever dat hij wel wist waarvan deze 's nachts droomde. Dat moest Ferdinando natuurlijk horen, waarop Giovanni zei: 'ik ben nog nooit bij uw hofhouding geweest, noch in Florence noch in een van uw villa's, zonder dat hij [die vermoeiende hoveling dus] kwam opduiken, en wel op de meest ongelegen momenten. Dus als het waar is wat de filosofen zeggen, namelijk dat iemand 's nachts droomt van wat hij overdag ziet, dan moet u wel iedere nacht van hem dromen'.¹⁵ Later, toen Giovanni werkte aan de zaal in het Pitti, probeerde Ferdinando tevergeefs een van zijn hovelingen ervan te weerhouden de schilder de les te lezen vanwege zijn getreuzel. De groothertog wist wel hoe dat zou aflopen en zo ging het ook. De hoveling werd door Giovanni ongenadig op zijn nummer gezet, wat tot veel gelach leidde bij de aanwezigen.¹⁶ Allemaal scherts dus, maar toch. Van de kant van Giovanni was het als scherts verholde kritiek en die kon ook te ver gaan. Dat gebeurde toen Giovanni in een duivelsfiguur op een van zijn fresco's in de Sala terreno een zeer voorname hoveling portretteerde die hem naar zijn idee denigrerend behandelde. Dit keer verging Ferdinando toch het lachen en kreeg Giovanni orders deze figuur onmiddellijk te veranderen.¹⁷

Beperking van artistieke vrijheid, karige betaling, gebrek aan aandacht en hoofse neerbuigendheid waren kennelijk wat Giovanni in de armen van Pucci dreef. Daar vond hij een 'alternatief hof' waar hij bewondering en aandacht ontmoette voor zijn talenten, stimulerende omgang en omgeving en gulle beloning. Zeker, berekening was Pucci bij dit alles niet vreemd, maar dat nam niet weg dat hij erin in slaagde Giovanni als kunstenaar alles van zichzelf te laten geven. We kunnen alleen maar vaststellen dat Ferdinando geen wapens bezat om daar tegenover te stellen en dat hij Pucci kennelijk niet kon dwingen of zelfs maar overreden om van Giovanni's diensten af te zien, nu deze voor hem, de groothertog, bezig was. Giovanni werkte voor het hof, maar was niet van het hof, hoewel hij het zo ellendig vond door Ferdinando te zijn ontslagen dat dit uiteindelijk zijn dood zou betekenen, aldus nog altijd Baldinucci. Des te opmerkelijker, zou men kunnen zeggen, dat het hof er niet in slaagde hem vast te houden, met alle consequenties die dat had voor de decoratie van de zaal.

Bij de andere grote representant van de Florentijnse schilderkunst uit de eerste helft van de zeventiende eeuw, Francesco Furini (1603-1643), goede vriend van Giovanni da San Giovanni, treffen we de situatie aan dat het Medici-mecenaat leunde op de resultaten die het patricisch patriciaat met hem had weten te behalen. Daarna wist dit patriciaat op zijn beurt weer te profiteren van de artistieke expertise die de schilder bij zijn opdrachten voor de Medici had opgedaan. Furini werd als kunstenaar in het zadel geholpen door de patriciër Alessandro del Nero, en daarna verder ondersteund door Galileo Galilei, en vond vervolgens toegewijde liefhebbers van zijn kunst, én opdrachtgevers, in de grootste kenners en mecenasen die er toen in de stad waren. Het ging om culturele coryfeeën als Michelangelo Buonarroti il Giovane en Giovambattista Strozzi, maar ook om marchese Giulio Vitelli die in zijn stadspaleis een hele massa werken van onze schilder bijeen bracht en gold als diens bijzondere beschermer. Verder meldde de grote verzamelaar en opdrachtgever Agnolo Galli zich, voor wie Furini in 1632 wel zijn absolute meesterwerk maakte: *Hylas en de nimfen*. Niet vergeten moet ook worden

duca Jacopo Salviati, telg van het beroemde Florentijnse geslacht, die hem al vroeg naar zich toe probeerde te halen.¹⁸

Het was pas toen hij zijn *Hylas en de nimfen* had geschilderd dat Furini bij de Medici in beeld kwam en dan eerst nog alleen bij Cosimo II's broer Lorenzo de' Medici. Die nam Furini over van Galli, maar dit ging niet zonder slag of stoot: 'door prins Don Lorenzo van Toscane werd hij [Furini] met zacht geweld [dolce violenza] verplicht bij hem te komen verblijven in zijn villa della Petraia, waar hij voor die Hoogheid die twee prachtige schilderijen maakte, de ene "De Bevalling van Rachel" en de andere "De Drie Gratiën".'¹⁹ Het 'zoete geweld' dat don Lorenzo uitoefende was niet alleen nodig om Furini uit het patricisch mecenaat van Galli los te weken, maar ook om hem binnen dat van hemzelf te houden. Uiteindelijk zou dit niet lukken: de patricische zuigkracht bleek te groot en was waarschijnlijk nog groter geworden door de prachtige werken die Furini voor don Lorenzo had gemaakt. Het geval wilde dat Jacopo Salviati vanuit Rome, waar hij woonde, Furini voor zichzelf wilde hebben. Vanaf 1645 zijn – aan de hand van de briefwisseling tussen de Salviati en Furini –, de machinaties te volgen die er uiteindelijk toe leidden dat Furini naar Rome afreisde.²⁰ Het is natuurlijk mogelijk om, zoals Maffei doet, bij deze hele episode het accent te leggen op de macht die de Medici hadden over Furini en op de, uit het oogpunt van decorum en fatsoen, onmogelijke opgave waarvoor Salviati zich zag gesteld – en die deze dan ook onuitgevoerd liet –, om namelijk de Medici officieel te verzoeken Furini 'vrij te laten'.²¹ Wat mij echter in deze episode meer betekenis lijkt te hebben gehad, is dat Furini uiteindelijk toch gewoon naar Rome vertrok en daar aan zijn opdrachten voor Salviati begon. Daarna leefde hij nog te kort – hij stierf in 1646 – om te kunnen zeggen of de Medici represailles voor hem in petto hadden. Het schijnt echter van niet, want toen Furini al na twee maanden weer naar Florence was teruggekeerd omdat zijn moeder op sterven lag, kreeg hij opnieuw opdrachten, zij het niet meer van de Medici.²²

Don Lorenzo's ervaringen met Furini lijken op een aantal punten op wat er gebeurde toen Furini in dienst trad van groothertog Ferdinando. In 1636 was Giovanni da San Giovanni overleden tijdens zijn werk aan de Sala terreno in het Palazzo Pitti. Er werden vervolgens vier schilders aangezocht om de fresco's te voltooiën, onder wie Furini. De schilder had toen het mecenaat van de Florentijnse patriciërs al glansrijk doorlopen en hij werd – dat zegt Baldinucci tenminste – door zijn grootste weldoener onder hen, Giulio Vitelli, voor deze opdracht bij het hof voorgedragen.²³ Ferdinando hoefde dus niet, zoals zijn oom, 'dolce violenza' te gebruiken om Furini los te weken uit het patricisch opdrachtgeversmilieu. De Sala terreno moet artistiek een uitdaging zijn geweest voor de kunstenaar, omdat het hier om fresco's ging, iets waarin hij nog nauwelijks of geen ervaring had opgedaan. Ook al had Ferdinando dus geen moeite gehad Furini te krijgen, wel was het zo dat de patricische opdrachtgevers nauwelijks konden wachten tot hij klaar was in Ferdinando's zaal om hem weer zo gauw mogelijk voor henzelf te kunnen opeisen. En toen Furini in 1642 zijn twee fresco's aldaar – eindelijk – had voltooid, was dit ook precies wat er gebeurde.²⁴ Hij zou daarna nooit meer iets voor Ferdinando maken. Voor Furini gold misschien nog wel meer dan voor Giovanni da San

Giovanni dat hij voor het hof werkte, maar niet van het hof was. Furini was evident van de stad en de Medici mochten hem hoogstens voor een bepaalde periode lenen...

Voor mij zijn wat ik hierboven over Manozzi en Furini heb verteld casussen in een verhaal dat moet gaan over mecenaat en opdrachtgeving in Florence in de zeventiende eeuw. Een verhaal waarin voor het eerst duidelijk zal worden wat de verhouding was tussen het Medici-mecenaat en het mecenaat van de patricische bovenlaag en ook binnen dat patricisch mecenaat. Een verhaal dat lang op zich heeft moeten wachten, maar waar nu hard aan wordt gewerkt.²⁵

Noten

1 F. Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, Londen 1980, pp. 210-213. Haskell vermeldt alleen dat 'through del Rosso Luca Giordano was commissioned to decorate the Corsini chapel in the Carmine and the ceiling of the Palazzo Riccardi' (p. 213).

2 F. Haskell, *Patrons and Painters*, cit., pp. 403-404.

3 Ivi.

4 Mijlpalen waren *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, Firenze 1986-1987, a cura di P. Bigongiari e M. Gregori, Florence 1986, en *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori, Florence 2001. Ook is er een stroom van vooral monografische studies over Florentijnse zeventiende-eeuwse schilders op gang gekomen, zoals Francesca Baldassari's *Carlo Dolci*, Turijn 1995; Chiara d'Afflitto's *Lorenzo Lippi*, Florence 2002 en in 2007 de tentoonstellingscatalogus *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, a cura di Mina Gregori e Rodolfo Maffei, Florence 2007. Mijlpalen in het onderzoek naar het Medici-mecenaat waren de tentoonstelling uit 2002 *L'Ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, a cura di Marco Chiarini, Alan P. Darr, Cristina Giannini en de tentoonstelling en catalogus *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, Volume I: da Ferdinando I alle reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, 3 delen, Florence 2005-2007.

5 Naast tal van andere voorbeelden kan hier d'Afflitto's boek over Lorenzo Lippi (cit.) worden aangehaald: p. 92.

6 Rodolfo Maffei, 'La Camera della Luna. Storia di Francesco Furini', *Un'altra bellezza. Francesco Furini*. Catalogus van de tentoonstelling in het Palazzo Pitti, 22 december 2007-27 april 2008, Florence 2007, pp. 27-36; 46-47.

7 De enige uitzondering is bij mijn weten S. Botticelli, 'Il mecenatismo di Agnolo Galli (1604-

1657)', tesi di dottorato van de Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere, anno accademico 1993-1994, relatore prof. C. De Benedictis. Hiervan is alleen een korte samenvatting gepubliceerd: S. Botticelli, 'La collezione di Agnolo Galli. Un esempio di mecenatismo a Firenze nella prima metà del Seicento', *Gazzetta Antiquaria*, 25-26 (1995) pp. 54-63.

8 Zie mijn 'The Accademia degli Alterati and Civic Virtue', *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, Arjan van Dixhoorn en Susie Speakman Sutch (eds.), Leiden/Boston 2008, pp. 285-308.

9 R. Burr Litchfield, *Emergency of a Bureaucracy. The Florentine Patricians 1530-1790*, Princeton 1986, p. 336.

10 Zie o.a. Jean Boutier, 'Un "Who's who" de la noblesse florentine au XVIIe siècle: L'Istoria delle famiglie della città di Firenze de Piero Monaldi', *Sociétés et idéologies des Temps modernes. Hommage à Arlette Jouanna*, deel 1, Montpellier 1996, pp. 79-100.

11 Zie o.a. J. Boutier, S. Landi and O. Rouchon ed., *Les dynamiques d'un état italien: Florence et la Toscane, XIVe-XIXe siècle*, Rennes 2004; en idem, 'Les formes et l'exercice du pouvoir. Remarques sur l'historiographie récente de la Toscane à l'époque des Médicis (XVIIe-XVIIIe siècles)', in M. Ascheri, A. Contini, ed., *La Toscana in età moderna (secoli XVI-XVIII). Politica, istituzioni, società: studi recenti e prospettive di ricerca*, Florence 2005, pp. 1-58.

12 Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno etc.*, ed. F. Ranalli, Florence 1846, IV, pp. 272-273.

13 Ivi, p. 276.

14 Ivi, p. 277.

15 Ivi, p. 237.

16 Ivi, p. 270.

17 Ivi, p. 269-70.

18 Rodolfo Maffei, 'La Camera della Luna'
cit., pp. 27-36; 46-47.

19 Ivi, pp. 37-38.

20 Ivi, p. 52.

21 Ivi.

22 Ivi, p. 55.

23 Ivi, p. 46.

24 Ivi, p. 49.

25 Door de promovendi Bouk Wierda (over de patriciër Bernardo Vecchietti), Klazina Botke (over het mecenaat van de familie Salviati) en Elisa Goudriaan (over patriciërsnetwerken in Florence in de eerste helft van de zeventiende eeuw) en door mijzelf.

HENK VAN VEEN

**I MEDICI E GLI ALTRI. IL MECENATISMO DEI MEDICI
E IL MECENATISMO PATRIZIO A FIRENZE NEL SEICENTO**

Questo contributo vuole segnalare che l'attuale crescente interesse per i pittori operanti a Firenze nel XVII secolo non ha favorito studi specifici sui committenti. Soltanto il mecenatismo dei Medici è stato indagato in modo approfondito, mentre dalle recenti monografie di artisti risulta che, accanto ai Medici, numerosi patrizi appassionati d'arte erano attivi come committenti e mecenati. Il motivo per cui questo gruppo finora è stato ignorato dalle ricerche si spiega per il fatto che i patrizi fiorentini del XVII secolo nella storiografia della città sono stati a lungo considerati come dei cortigiani servili. Questa posizione è soggetta negli ultimi tempi ad una revisione completa e si creano così le condizioni per superare la centralità dei Medici nello studio delle committenze e del mecenatismo a Firenze nel XVII secolo. Soltanto ora si può offrire un'immagine a tutto tondo, in cui si chiariscono i rapporti esistenti fra i Medici e i mecenati patrizi.

In questo contributo si anticipano alcuni risultati di una nuova ricerca; alla luce di due casi particolari si illustra come i margini e le possibilità del mecenatismo dei Medici venissero determinati dall'intervento di committenti patrizi.

ARJAN DE KOOMEN

SCORTICARE EN CRITICASTERS

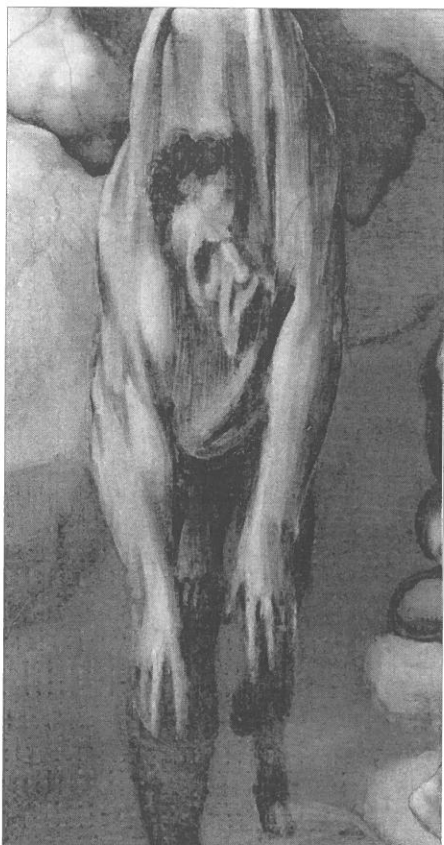
MICHELANGELO'S ZELFPORTRET

IN HET LAATSTE OORDEEL

Een intrigerend voorbeeld van *irregolarità* in de kunst is het slap hangende mensenvel tussen de hemelse prachtlichamen in Michelangelo's *Laatste Oordeel* op de altaarwand van de Sixtijnse Kapel (afb.1). De aanwezigheid van de huid is iconografisch goed te verklaren, want het is het attribuut van de heilige die het in zijn hand houdt. Dat is de apostel Bartolomeus die in Armenië de marteldood zou hebben gevonden door het stropen van zijn huid. Het ongerijmde ligt vooral in het feit dat de gestroopte huid andere gelaatstreken heeft dan de lichamelijke Bartolomeus. Die is namelijk kaal en draagt een lange grijze wolkerige baard, terwijl de afgestroopte versie een korte baard heeft en donker krullend hoofdhaar. Die discrepantie is al opgemerkt in de zestiende eeuw, maar het duurde tot 1923 voordat iemand opmerkte dat de gelaatstreken van de gestroopte huid wel erg op die van Michelangelo zelf lijken.

De identificatie is alom aanvaard, maar het waarom van deze merkwaardige mengeling van zelfetaling en zelfdestructie blijft moeilijk te begrijpen. Het noodt tot diepgravende duidingen, die gevoed worden door de omstandigheid dat we uitzonderlijk veel weten van Michelangelo's karakter en zielenroerselen. Zijn gedichten getuigen van een groeiend verlangen naar Christus en een steeds dieper zinkende afkeer jegens eigen lichaam en bestaan. Daar komt de verpletterende thematiek van het *Laatste Oordeel* nog eens bovenop, nota bene op de altaarwand van het Heilige der Heilige van de Kerk van Rome. Kortom, niemand verwacht hier louter *Spielerei*.

Binnen de doorgaans nogal zwaarmoedige interpretaties van dit zelfportret zijn verschillende categorieën te onderscheiden. Een kunstgerelateerde: het zelfportret fungeert als signatuur of de losse huid zou een embleem zijn van Michelangelo's fascinatie voor anatomische ontleding.¹ De tweede is een theologisch-devotionele verklaring. Daarbij staat Michelangelo's worsteling met zijn eigen zielenheil centraal, waarbij de ene uitleg meer nadruk legt op de hoop op zaligheid en de andere meer op zijn overtuiging van zijn ongeschiktheid daarvoor, juist omdat zijn lichaam niet deelneemt aan de Opstanding des Vlezes. De derde categorie is psychologisch van aard. Dan wordt de huid een verbeelding van eigen nietigheid, sociale onbegrepenheid of verlangen naar de dood. Ook schaamte over homoseksuele gevoelens is wel eens genoemd. Een vierde type explicatie is humanistisch gekleurd. Het zelfportret wordt dan een intellectuele verwijzing naar het lot van Marsyas.² Mijn belangstelling gaat vooral uit naar een vijfde



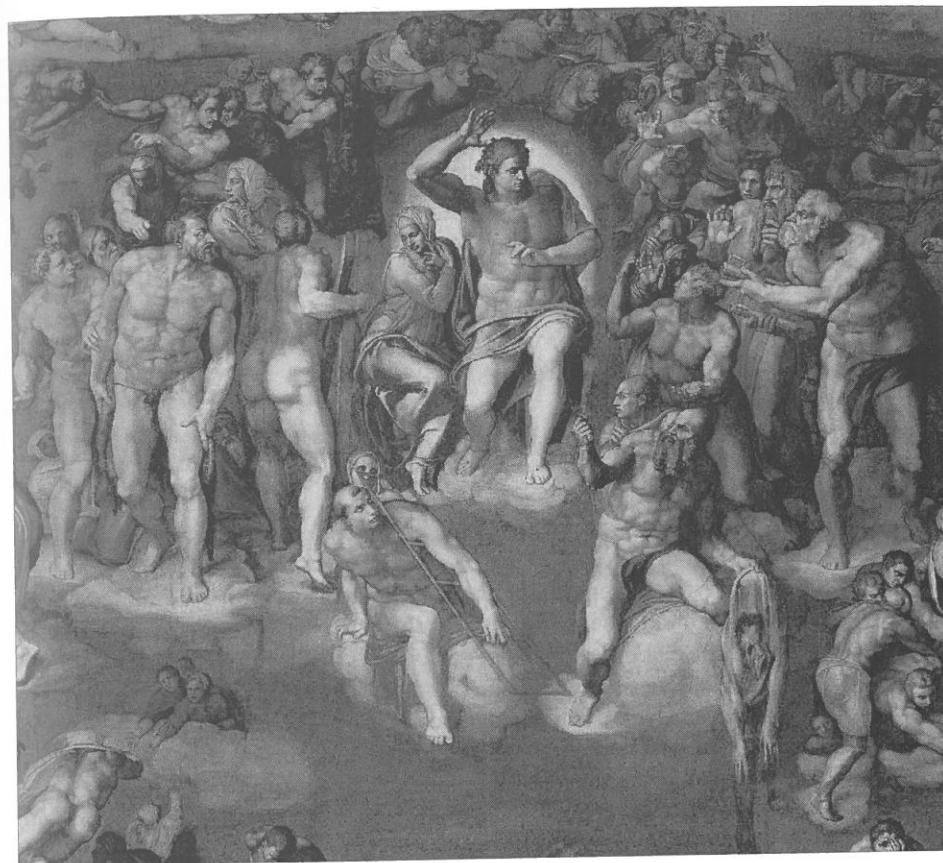
1. Michelangelo Buonarroti, *Laatste Oordeel* (detail 1 De gevilde huid van de Heilige Bartolomeus), fresco, 1537-1541. Sixtijnse Kapel, Vaticaanstad

categorie. Daarin is het zelfportret bovenal een reactie op kritiek. Ik wil een nieuwe aanwijzing aanreiken voor deze interpretatie.

Het lijkt me dat zo'n poging uitermate geschikt is voor dit aan Harald Hendrix opgedragen themanummer. Ik kan namelijk weinig onderwerpen bedenken waarin zoveel van zijn voorkeuren samenkomen. Het gaat om een zonderling zelfportret dat *de grenzen van het lichaam* overschrijdt. De protagonisten van dit essay zijn twee van zijn favoriete zestiende-eeuwers, Michelangelo (1475-1564) en Pietro Aretino (1492-1556), en chronologisch bevinden we ons precies op het door hem gekoesterde breukvlak tussen het *Cinquecento plurale* en het *Cinquecento contrareformatistico*. Voor de Italianist in hem zal een ontsleuteling worden geboden afkomstig uit het literaire domein.

De blindheid van het Cinquecento

Het is eigenlijk een raadsel hoe het kan dat Michelangelo's gelaat eeuwenlang door niemand is herkend. Temeer omdat het *Laatste Oordeel* het meest bediscussieerde kunstwerk van de zestiende eeuw is geweest.³ Er waren genoeg critici die vonden dat Michelangelo te veel een pronkstuk van eigen kunnen in de heilige kapel had aangebracht en die zo'n zelfportret in Christus'



2. Michelangelo Buonarroti, *Laatste Oordeel* (detail 2 Heiligen rond Christus met de Heilige Bartolomeus met scalpel en gevilde huid), fresco, 1537-1541. Sixtijnse Kapel, Vaticaanstad

nabijheid graag zouden hebben aangehaald als bewijs van zijn blasfemisch kunstenaarschap. Maar kennelijk zagen ze het niet. En, zo lijkt het, zijn bewonderaars evenmin.

Die blindheid moet ook voor Michelangelo merkwaardig zijn geweest. Maar hij vond het niet nodig om er zelf over te beginnen. Zijn brieven en gedichten zwijgen erover; zijn biografen Vasari en Condivi heeft hij niets willen influisteren. Vasari noemt weliswaar 'de prachtige Bartolomeus met zijn gevilde huid', maar laat het daarbij. Ook anderen ontging de fysiologische clou. Dezelfde Vasari kreeg een paar jaar eerder, in 1545, een brief van de bevriende Florentijnse geestelijke Don Miniato Pitti, waarin deze verkondigde dat het *Laatste Oordeel* 'mille heresie' bevatte, '[v]oor al in de baardloze huid van Bartolomeus, terwijl de gevilde wel een baard heeft, wat aangeeft dat de huid niet van hem is'.⁴

Als aanklacht tegen ketterij was het argument van Pitti merkwaardig, maar duidelijk is dat de Bartolomeus-groep indertijd goed bekeken werd. Was het niet door verontruste geestelijken, dan toch zeker door de toege-

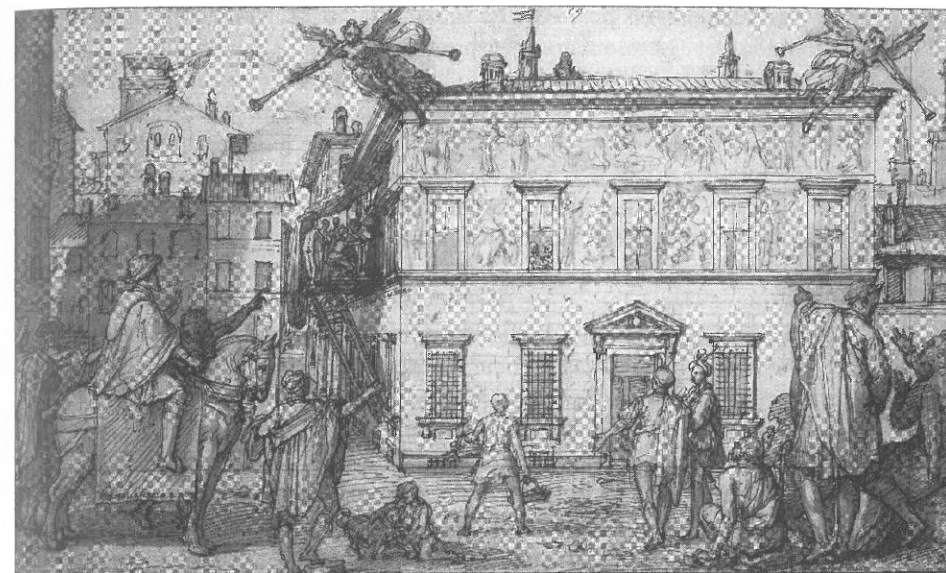
wijde kunstenaars die het fresco als *scuola di anatomia* frequenteerden, eindeloos natekenden en tot in detail bediscussieerden, een fenomeen dat Giovanni Battista Armenini in zijn *Veri precetti della pittura* memoreerde.⁵ Uit hun tekeningen naar en verwerkingen van het fresco blijkt echter geen herkenning van de gestroopte huid. Ook in de vroege reproductiegrafiek, die al in de jaren '40 op de markt kwam, werd de gelijkenis gemist.⁶ Er is echter één graveur die misschien de *pointe* doorhad. Dat is de Italiaans-Franse Nicolas Beatrizet die in 1562 een tiendelige prent vervaardigde waarin hij *Michael Angelvs Inventor* naast de huid graveerde (afb. 2).⁷ Een stille hint wellicht, maar hij kan deze ook toevallig vlakbij zijn eigen signatuur hebben geplaatst.

Het Concilie van Trente droeg ongewild ook aan de herkenning bij. In het slotdecreet van 21 januari 1564, vier weken voor Michelangelo's dood, werd verordonneerd dat de meest schaamtevolle elementen overschilderd moesten worden.⁸ Die beslissing was een compromis tussen bewonderende en verontwaardigde clerus, want de laatste groep vond dat zoveel *arte* in deze gewijde kapel voldoende reden was om het fresco te vernietigen. Deze contrareformatorische klus ging naar Daniele da Volterra, voor wie dat als leerling en vriend van Michelangelo een merkwaardige combinatie van verraad en redding moet zijn geweest. We weten dat de steiger voor deze klus precies de juiste hoogte had om oog in oog te komen met Bartolomeus en zijn huid.⁹ En dat hij er dichtbij is geweest bewijst het minuscule groene lapje waarmee het geslachtsdeel van de apostel is bedekt. Hij moet het gelaat van Michelangelo toen herkend hebben, temeer omdat hij in dezelfde tijd werkte aan de bronzen portretbuste van zijn leermeester. Maar ook hij heeft er geen ruchtbaarheid aangegeven.

Er wordt wel eens geopperd dat bewonderaars de herkenning opzettelijk voor zich hielden, omdat ze Michelangelo in het repressieve klimaat van de Contrareformatie beter tegen zijn eigen egocentrisme konden beschermen.¹⁰ Robert Liebert voegt daar nog aan toe dat de negatie veroorzaakt kan zijn doordat bewonderaars hun held niet in verschrompelde gedaante wensten te zien.¹¹ Of ze het nu niet wilden zien of gewoon niet zagen, feit is dat het zelfportret eeuwen moest wachten op publieke herkenning.

De herkenning

In mei 1923 bezocht de Romeinse arts Francesco La Cava de Sixtijnse Kapel en herkende plotseling met het blote oog Michelangelo's gelaat op de huid van Bartolomeus. 'Un brivido mi corse per la schiena. Era proprio lui!' zoals hij twee jaar later schreef in zijn *Il Volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale*.¹² Aangezien hij tijdens de ontdekking niet wist of anderen de gelijkenis al eerder hadden opgemerkt, vroeg hij aan de zaalwachters of het *Laatste Oordeel* een portret van Michelangelo bevatte, maar die ontkenen. Hij hield zijn ontdekking vervolgens twee jaar voor zichzelf en werkte koortsachtig aan een kunsthistorische studie. Daartoe bestudeerde hij de beschreven, getekende en geschilderde fysionomie van Michelangelo, om te concluderen dat het zeker een zelfportret betreft, zo onweerlegbaar 'come il volto di Cristo nella Sacra Sindone'. Verder verdiepte hij zich in de mentale toestand van de meester tijdens het schilderen van het *Laatste Oordeel* en



3. Federico Zuccari, *Michelangelo te paard, begeleid door Urbino, brengt een bezoek aan de werkzaamheden van de beschildering van Palazzo Mattei*, gewassen pen, ca. 1590. Albertina, Wenen

begreep dat het zelfportret als 'sintesi ed emblema della tragedia dell'anima di Michelangelo' moest worden opgevat. Zoals de ondertitel van zijn boekje, *un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, aangeeft zit zijn duiding in de psychologiserende categorie. Voor hem is het portret gestolde emotie: verdriet, woede, eenzaamheid, verontwaardiging en een onvolwassen verlegenheid, eigenschappen die hem troffen in Michelangelo's ego-documenten. Meer specifiek herkent hij in de hologische gezichtsuitdrukking de trekken van iemand die zijn leven door *invidia* achtervolgd is en nu een 'ira verso tutti i suoi carnefici' vertoont.¹³

La Cava meende verder dat de figuur met de oranje cape direct achter Bartolomeus Urbino voorstelt, de knecht die in 1529 bij Michelangelo kwam en hem assisteerde als verfwrijver tijdens het schilderen van het *Laatste Oordeel*.¹⁴ Hij hield het voor een blijk van Michelangelo's genegenheid en van de wens zijn knecht later in de hemel te treffen.¹⁵ Dat is een sympathieke gedachte, maar niet erg aannemelijk. We weten namelijk enigszins hoe Urbino er uitzag. Hij is afgebeeld in Federico Zuccari's beeldverhaal van het leven van zijn broer Taddeo (afb. 3). Op een van die voorstellingen zien we hoe Michelangelo te paard komt kijken naar de schildering van de façade van palazzo Mattei. Daarbij wordt zijn paard geleid door Urbino, die door Zuccari herkenbaar is gemaakt door zijn naam op de mouw te schrijven. Hij heeft hier een wat woest voorkomen met baard en ook uit andere bronnen weten we dat hij een boers type was. Kortom, geen geschikt model voor de figuur achter Bartolomeus.

Bartolomeus als portrait historié?

De reden dat Bartolomeus zo'n prominente plaats in de compositie heeft gekregen is niet gemakkelijk uit te leggen.¹⁶ Op de voorschetsen ontbreekt hij, zodat de toevoeging van Bartolomeus een *afterthought* van Michelangelo moet zijn geweest. Als deze zichzelf op de huid uitbeeldde, dan zou Bartolomeus evengoed een zestiende-eeuwer kunnen portretteren. La Cava deed hiertoe geen suggestie, maar de meest gehoorde opvatting is dat Bartolomeus de gedaante van Pietro Aretino heeft aangenomen. Die identificatie is gebaseerd op een zekere fysieke gelijkens – veel baard, veel neus en veel wenkbrauw – met het bekende portret van Titiaan in het Palazzo Pitti en op de historische omstandigheid dat Pietro Aretino zich ontpopte tot de bekendste criticaster van het *Laatste Oordeel*. Berucht is de brief uit november 1545, die hij in 1550 publiceerde, waarin hij Michelangelo verwijt dat hij met de opvoering van zovele naakte heiligen juist als Christen het geloof van andere Christenen schoffeert. En dat hij het decorum overtreedt met een voorstelling die 'thuishoort in een of ander wellustig hoerenkot of badhuis en zeker niet in de meest verheven kapel ter wereld'.¹⁷ Curieus natuurlijk dat de man die vanwege zijn auteurschap van de scabreuze *sonnetti lussuriosi* Rome in 1525 had moeten verlaten zich nu opwierp als beschermer van het religieus decorum van de Kerk van Rome.

De grote Michelangelo-biograaf De Tolnay geldt als de pleitbezorger van deze interpretatie, die hij in 1940 publiceerde. Maar hij was niet de eerste. De ontdekking van La Cava leidde in het Italië van 1925 tot een *polemica sui ritratti del Giudizio*.¹⁸ Tijdens de doop van zijn boekje confronteerde de beroemde kunsthistoricus Corrado Ricci (1858-1934) hem met het feit dat hij Bartolomeus niet geïdentificeerd had en deed hem toen Aretino aan de hand. Had La Cava zich aanvankelijk door Ricci laten overrompelen, in een ingezonden stuk in de krant komt hij terug op de kwestie. Hij stelt dat Aretino toch echt andere gelaatstreken heeft: Aretino met hoofdhaar in 1545 tegenover een kale Bartolomeus van 1540, een donkere tegenover een grijze baard, volle lippen bij Titiaan, dunne bij Michelangelo. En hij merkt terecht op dat het venijn in de correspondentie tussen Aretino en Michelangelo pas toesloeg na de voltooiing van het fresco. Tot slot lijkt het hem onlogisch dat Michelangelo, mocht hij revanche op Aretino hebben willen nemen, hem zo'n glorieuze rol in de hemel zou hebben gegund.

De doofheid van de twintigste eeuw

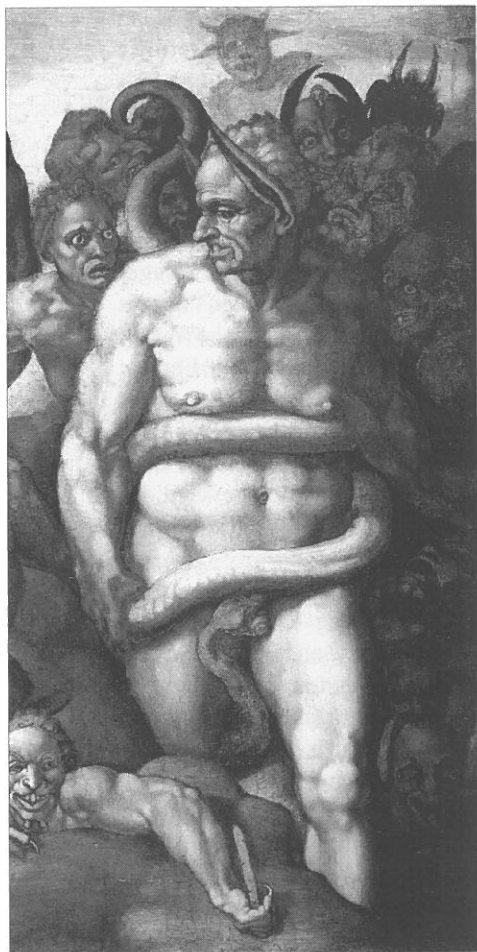
Charles de Tolnay kende deze discussie kennelijk niet. In zijn studie over het *Laatste Oordeel* uit 1940 – waarin hij niet kan nalaten te vermelden dat hij in de winter 1924-25 dezelfde ontdekking deed als La Cava en ter bewijsovering de namen van de vrienden opsomt aan wie hij dat verteld heeft – worden de apostel en zijn huid als Aretino en Michelangelo geïdentificeerd.¹⁹ In de 'brutal figure' van Bartolomeus ziet hij eerder beul dan martelaar, in de huid het slachtoffer, een rolverdeling die hij uitstekend vindt passen op de relatie Aretino-Michelangelo. Hij beroept zich daarbij op Aretino's kwaadaardige brief van november 1545, die uiteraard veel te laat gedateerd is. De Tolnay suggereert echter dat de eerdere correspondentie tussen beiden, die uit 1537-38, al meteen problematisch was. In de eerste brief van 16 september

1537 had Aretino om een tekening gevraagd en spontaan een suggestie gedaan voor een iconografische uitwerking voor de te schilderen wand in de Sixtijnse Kapel. Ook al reageerde Michelangelo in zijn antwoord bijzonder welwillend, De Tolnay meent dat achter de vriendelijke woorden ironie schuil gaat en dat hij de bemoeizucht en hebzucht van Aretino niet kon verdragen. Daarom zou hij in de fresco Bartolomeus-Aretino met mes en zichzelf als slachtoffer van het fileerwerk hebben uitgebeeld.

Deze uitleg staat velen goed aan. Ondanks diverse ontzenuwingen sinds La Cava's weerlegging, stelde de Michelangelo-specialist Alexander Nagel nog kort geleden dat de identificatie 'generally agreed' is en volgens hem is het 'reasonable to assume that Michelangelo, even before finishing the fresco, had advance notice that he was going to be flayed alive by Aretino'.²⁰ Een zin die – zo lijkt mij – ongewild de haperende logica perfect blootlegt. Tekenend is ook hoe ver Frederick Hartt gaat om de Aretino-identificatie overeind te houden. Het feit dat Aretino op Titiaans portret uit 1545 een bruine baard heeft, ziet hij als een aanwijzing dat hij zijn baard moet hebben geverfd. En gezien de kaalheid van Michelangelo's Bartolomeus vraagt hij zich zelfs af of Aretino een pruik droeg.²¹

Laten we de onwaarschijnlijkheid van deze identificatie eens preciseren. De afgestroopte huid vormt – volgens mijn telling – de 214de *giornata* sinds het begin van het werk.²² Tussen deze *giornata* en het moment van de afbraak van de hoge steiger in december 1540, die tot de zone reikte waar Bartolomeus deel van uitmaakte, zitten 61 *giornate*. Dat betekent dat dit detail waarschijnlijk in de eerste helft van 1540 geschilderd is. De vraag is of Michelangelo geweten kan hebben hoe Aretino er op dat moment uitzag. Deze had Rome in 1525 verlaten en woonde sinds 1527 in Venetië. Michelangelo had hem vast gekend als jongeman in Rome en hem waarschijnlijk in 1529 voor het laatst in Venetië gezien. Dat zou betekenen dat hij zich hem herinnerde als 37-jarige, en het lijkt me niet logisch dat Michelangelo iemand die 17 jaar jonger was dan hijzelf, zo oud als deze Bartolomeus zou hebben uitgebeeld.

De briefuitwisseling tussen Michelangelo en Aretino over het *Laatste Oordeel*, bestaande uit vijf brieven van Aretino en één antwoord van Michelangelo, was, zoals gezegd, aanvankelijk vriendelijk.²³ Op Aretino's eerste brief schrijft Michelangelo terug dat hij al begonnen is aan het *Laatste Oordeel* en daarom Aretino's iconografische voorstel niet kan realiseren. Hij besluit met het welwillende 'se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la offerisco con tutto il core'. De Tolnay meent dat dit sarcasme is. Aretino moet echter anders hebben geoordeeld, want hij neemt hem op in de publicatie van zijn brieven in 1542. In januari 1538 en april 1544 schrijft Aretino opnieuw, met een herhaald verzoek voor een tekening zonder dat de toon verslechtert. Kortom, Michelangelo had in 1540 geen enkele reden om Aretino als zijn 'castigator', zoals De Tolnay hem noemt, uit te beelden. En waarom zou hij toen al bevroeden dat de kritiek die zijn *Laatste Oordeel* zou ontlokken vooral van Aretino zou komen?



4. Michelangelo Buonarroti, *Laatste Oordeel* (detail 3 Minos alias Biagio da Cesena), fresco, 1537-1541. Sixtijnse Kapel, Vaticaanstad

Lachen met Cellini

Bartolomeus als Aretino houdt dus geen stand. Maar daarmee hoeft de duiding van de gevilde huid als verwijzing naar overmatige kritiek nog niet af te doen. Een passage uit *Vita* van Benvenuto Cellini (1500-1574) kan helpen die interpretatie beter te begrijpen. Cellini vertelt dat hij bij de aanvang van het pontificaat van Julius III naar Rome reisde om geldzaken te regelen met Bindo Altoviti, de uit Florence verbannen bankier. Hij had voor Altoviti een bronzen buste gemaakt die Michelangelo, zo schrijft hij, bij Bindo gezien had en nadrukkelijk had geprezen. Tijdens zijn verblijf in Rome ging Cellini bij Michelangelo langs, niet alleen om complimenten te innen, maar ook omdat hij van Cosimo I de' Medici de opdracht had gekregen om de kunstenaar over te halen naar Florence terug te keren en de hertog te komen dienen. Tijdens het gesprek bleek Michelangelo daartoe niet te bewegen. Hij antwoordde op de door Cellini overgebrachte uitnodiging dat hij te druk was met de koepel van de Sint-Pieter. Cellini suggereerde daarop dat Urbino, als het model klaar was, het werk in Rome zou kunnen leiden zodat Michelangelo naar Florence kon

terugkomen. Maar ook dat werkte niet. Cellini bleef aanhouden, 'waardoor Michelangelo zo in het nauw kwam dat die zich wendde tot Urbino met een gebaar alsof hij wilde weten wat die ervan dacht'. Die gaf toen op zijn eigen lompe wijze het antwoord dat hij zich niet van zijn meester zou willen scheiden totdat 'ik hem vil of hij mij vilt': 'insino o che io scorticcherò lui, o che lui scorticcherà me'.²⁴ Vanwege deze 'scioche parole' kon Cellini zijn lachen niet houden en vertrok. Twee pagina's verder in de *Vita* is Cellini teruggekeerd in Florence en doet hij verslag van het bezoek aan Michelangelo aan hertog Cosimo. Die was ontstemd over Michelangelo's weigering naar Florence te komen, maar moest onbedaarlijk lachen om de woorden van Urbino: 'ed delle parole del suo Urbino, di quello scorticamento, che gli aveva detto, forte se ne rise'.

De door Cellini opgetekende woordenwisseling is een bijzonder waardevolle bron: het bevat de term *scorticare*, zelfs uitgesproken in de aanwezigheid van Michelangelo. Het bezoek van Cellini aan Rome vond plaats in maart 1550, zo'n tien jaar na de schildering van het zelfportret op de huid.²⁵ Urbino heeft daar zeker van geweten omdat hij als enige Michelangelo bij het schilderen van het fresco geassisteerd had. Maar waarom was Urbino's repliek grappig? Vanwege zijn *modo villanesco* of vanwege de woorden zelf? In een studie over Cellini ziet Dimitrios Zikos het *scorticare* als 'an unmistakable hint at a liaison' tussen Urbino en Michelangelo.²⁶ Ik zie daartoe geen reden. In Battaglia's *Gran Dizionario* wordt geen enkele erotische betekenis vermeld, maar wordt de passage in kwestie aangehaald en uitgelegd als 'sottoporre alle più minuziose ispezioni, alle più crudeli punzioni, alle più efferate vendette, ai peggiori tormenti (con valore iperb.)'. Het is dus een overdrijvende zegswijze voor het ondergaan van excessieve kritiek, een uitdrukking die we natuurlijk ook in het Nederlands kennen als 'iemand fileren'. Met 'scorticare' zei Urbino dus dat hij altijd bij Michelangelo wilde blijven tenzij de onderlinge kift te groot zou worden. Cellini moest waarschijnlijk lachen om deze gruwelijk geformuleerde mate van toewijding, misschien juist uit Urbino's onnozele mond. Maar op hertog Cosimo had het ook een bijzonder komisch effect, zelfs zonder Urbino's presentie. Kennelijk was de uitdrukking ook op woordniveau lachwekkend.

Een belangrijke constatering is dat in Cellini's relaas het gebruik van *scorticare* niet zwaar wordt opgenomen, integendeel. We weten jammer genoeg niet of Michelangelo meelachte bij Urbino's uitspraak. Cellini maakt er geen melding van. Dat duidt erop dat ook hij het zelfportret in het *Laatste Oordeel* niet kende, want anders zou hij vast wel op de reactie van Michelangelo hebben gelet.

Het lijkt me dat we hier een goede aanwijzing hebben dat Michelangelo met zijn zelfportret de gebruikelijke hyperbolische betekenis van 'gefileerd worden' in beeld bracht.²⁷ Niet vanuit een diepgekwetst slachtofferschap, maar als een humoristisch antwoord op de kritiek op het *Laatste Oordeel* die hij verwachtte of al bemerkte had. Daarmee kan het zelfportret in een logisch verband worden geplaatst met Vasari's bekende verhaal van de uitbeelding van Biagio da Cesena in de lagere regionen van het fresco. Tijdens een bezoek van de paus aan de werkplaats van het *Laatste Oordeel* had zijn ceremoniemeester, deze Biagio, in Michelangelo's bijzijn flinke kritiek geuit

op de schaamteloze naaktheid van de tot dan toe voltooide schilderijen.²⁸ Dus eenzelfde kritiek op *il decoro non osservato* waarover Aretino in 1545 sprak. Michelangelo zou hem dat betaald hebben gezet door Biagio rechts- onder op het fresco uit te beelden als Minos met ezelsoren die door een slang in zijn geslachtsdeel wordt gebeten (afb. 4). Juist dat laatste, wat scabreuze detail maakt duidelijk dat er humor in het spel is. Of misschien beter: bijtende spot jegens onkundige oordelen.²⁹ Mijn idee is dat het zelfportret onder Bartolomeus evenzeer humoristisch bedoeld is, een beeldgrap waarin hij met lichte zelfspot de zware veroordeling die zijn schepping zal treffen verbeeldt. Misschien is die spot aangelengd met een tragikomische lamentatie over zijn ouder wordende lichaam, maar het blijft juist *Spielerei*. Het idee om zijn eigen beeltenis op de huid van Bartolomeus aan te brengen, kan een ingeving ter plekke zijn geweest. De vegerige, monochrome schildering wijst op een haastig gerealiseerd tussenvoegsel, dat zeker geen deel uitmaakt van de uitgewerkte ernst van de voorstelling. Het zelfportret lijkt me dan ook geen programmatisch element in de theologie of psychologie van de kunstenaar. Anders dan in zijn gedichten doet Michelangelo hier niet aan zelfonderzoek of zelfbeklag.³⁰ Dat de muur van de Sixtijnse Kapel daar niet voor aangewend kon worden, snapte hij ook wel. Want zo weinig gevoel voor decorum had Michelangelo nu ook weer niet.

Noten

1 Dit idee wordt, naast andere duidingen, naar voren gebracht door Avigdor Posëq, 'Michelangelo's Self-Portrait on the Flayed Skin of St. Bartolomeus', *Gazette des Beaux-Arts*, CXXIV (juli-augustus 1994), pp. 1-14.

2 De identificatie met Marsyas is geïntroduceerd door Edgar Wind in zijn *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) en recent opgepakt door Bernardine Ann Barnes, *Michelangelo's Last Judgment: The Renaissance Response*, Berkeley/Los Angeles 1998, pp. 106-7. De 'verdiende' straf van Marsyas is echter van een geheel andere orde dan het martelaarschap van Bartolomeus en dat verschil verdraagt zich slecht tot het geschilderde onderwerp. Het vaak aangevoerde argument dat Christus hier erg op een Apollo lijkt, verhelpt dat wat mij betreft niet.

3 De zestiende-eeuwse receptie is een bestuderingsthema op zich. Zo is het in de vorige noot genoemde boek van Barnes geheel aan *the Renaissance Response* gewijd.

4 Opgenomen in Frey's editie van Vasari's correspondentie. Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 vols., München 1928-40, I, p. 148, doc. LXIX. Duidelijk is dat Miniato het gebrek aan gelijkenis in zijn herinnering heeft verhaspeld tot de kwestie wel/niet baard. In werkelijkheid hebben ze beiden een baard, maar een heel verschillende.

5 Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Bologna 1586, I, §8 (moderne editie:

Marina Gornerri (ed.), Turijn 1988, p. 80).

6 Voor een overzicht van de vroege reproducties zie Alida Moltoed (ed.), *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, tent. cat. Calcografia Nazionale, Rome 1991.

7 Nicolas Beatrizet, bijgenaamd Beatricetto (1507/15-post 1577) werkte sinds ca. 1540 in Rome en heeft verschillende werken, sculpturen, schilderijen en tekeningen van Michelangelo in prent gebracht. Zie: *The Illustrated Bartsch* 29 (Italian Masters of the Sixteenth Century), 37 (257).

8 *Slotdecreet Concilie van Trente van 21 januari 1564*: 'De schilderijen in de Apostolische Kapel [= Sixtijnse Kapel] worden bedekt; in andere kerken zal zulks vernietigd worden als iets obscens of iets evident onwaars wordt getoond'.

9 Uit documenten blijkt dat de hoogte van de steiger 42 *palmi* (zo'n 9,4 meter) bedroeg en de volle breedte besloeg. Daarmee was het bovenste plankier hoog genoeg om de omstreden combinatie Blasius en Catherina te retoucheren. Bartolomeus en zijn huid bevinden zich op dezelfde hoogte.

10 Dat wordt vaker geopperd. Als ik het goed heb kwam Leo Steinberg als eerste met het argument, 'The Line of Fate in Michelangelo's Painting', in: W. J. Thomas Mitchell (ed.), *The Language of Images*, Chicago 1980, pp. 85-128.

11 Robert S. Liebert, *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images*, New Haven/Londen 1983, p. 345.

12 Francesco La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale: un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Bologna 1925, p. 8.

13 *Ibidem*, p. 40.

14 Al eerder had Louis Chapon in 1892 gesuggereerd dat deze figuur Urbino zou zijn. De Campos 1944 is hem daarin gevolgd. Andere auteurs hebben er daarentegen Tommaso de' Cavalieri in willen herkennen.

15 La Cava verwijst daarbij naar Michelangelo's brief aan Vasari over Urbino's droevige maar vredige streven op 3 december 1555, waarin hij zegt dat 'nè m'è rimasto altra speranza che di rividerlo in paradiso'. Het is natuurlijk niet zo'n sterk argument om met deze vertroosting uit 1555 de hemelse plaatsing van zijn knecht in 1540 aannemelijk te maken.

16 Er is een liturgische verklaring, namelijk dat zijn prominente plaats begrepen kan worden uit de historische omstandigheid dat in 1483 de eerste pauselijke mis in de Sixtijnse Kapel op zijn naamdag viel. Maar er bestond geen Bartolomeus-verering in de Sixtijnse Kapel, dus misschien is dat louter toeval. Van liturgische verklaringen valt bovendien niet te verwachten dat ze *afterthoughts* van de kunstenaar zijn. Dat Michelangelo zelf de iconografie mocht bedenken is niet onaannemelijk. Het feit dat Aretino hem in de brief van 1537 een alternatief programma voor het *Laatste Oordeel* voorstelde, duidt erop dat ook hij meende dat de kunstenaar daarvoor verantwoordelijk was.

17 Paola Barocchi en Renzo Ristori (eds.), *Il Carteggio di Michelangelo*, IV, Florence 1979, p. 215.

18 Zo luidt de kop boven een ingezonden stuk in een krant uit 1925 dat als knipsel in het exemplaar van La Cava's boekje in de UB van Utrecht wordt bewaard. Jammer genoeg ontbreekt de naam van de krant en de datum. Uit de tekst valt op te maken dat het stuk in juni 1925 is geschreven.

19 Charles de Tolnay, 'Le Jugement de Michel Ange: Essai d'interprétation', *Art Quarterly* (1940), pp. 125-146, p. 146, n. 25. Nagenoeg woordelijk herhaald in de Engelse versie van zijn Michelangelo-biografie uit 1960, p. 118f, n. 62.

20 Alexander Nagel, *Michelangelo and the Art of Reform of Painting*, Cambridge 2000, p. 195.

21 Frederick Hartt, 'Michelangelo in Heaven', *Artibus et Historiae* 26 (1992), pp. 191-209, p. 197.

22 In totaal zijn er 452 *giornate* in dit fresco geteld, verdeeld over 10 zones.

23 *Il Carteggio di Michelangelo*, deel IV, op. cit. (noot 17): eerste brief van Aretino 16 september 1537 (pp. 82-84); antwoord van Michelangelo 20 november 1537 (pp. 87-88); tweede brief 20 januari 1538 (pp. 90-91); derde brief april 1544 (pp. 181-182); vierde brief april 1545 (pp. 208-209); vijfde brief november 1545 (pp. 215-221).

24 Giuseppe Guido Ferreo (ed.), *Opere di Benvenuto Cellini*, Turijn 1971, p. 528: 'Con un suo villanesco modo, co' molta gran voce così disse: io non mi voglio spiccare dal mio messer Michelagnoli, insino o che io scorticherò lui, o che lui scorticherà me'.

25 In zijn *Vita* is Cellini niet preciezer over de datum van zijn reis naar Rome dan 'in de eerste jahren van het pontificaat van Julius III'. Voor de precieze datering zie Dimitrios Zikos, 'Benvenuto Cellini's *Bindo Altoviti* and its Predecessors', in: *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker: The Patronage of Bindo Altoviti* (eds. Alon Chong, Donatella Pe-gazzano & Dimitrios Zikos), Boston 2003, pp. 133-172 (p. 137).

26 Volgens Zikos is dit 'confirmed by Cellini's characterization of Urbino: 'il quale era stato seco di molti anni e lo aveva servito più di ragazzo e di serva' and by Michelangelo's grief at Urbino's death (eind 1555)'. Dat maakt het nog niet tot een *unmistakeable hint*. Het feit dat Urbino in 1551 trouwde en met vrouw en kinderen bij Michelangelo bleef wonen, duidt niet meteen op een intieme relatie.

27 Zikos maakt geen verband met het zelfportret in de Sixtijnse Kapel. De enige die dat doet is Poseq, op. cit. (noot 1), p. 9. Hij meent dat de opmerking 'would make sense only if Urbino knew of his master derisive self-portrait'. Ik zie echter niet waarom dat verband zo dwingend is. Poseq gelooft overigens dat Bartolomeus Paulus III voorstelt en daarom kan hij vrij weinig met Cellini's anecdoten.

28 Vasari zegt dat het fresco toen $\frac{3}{4}$ voltooid was. Mocht dat correct zijn, dan was de huid van Bartolomeus al gepasseerd. Opvallend is dat Biagio gezegd zou hebben dat dit geen werk van een pauselijke kapel was maar eerder voor een badhuis of kroeg. Aretino beweerde in zijn brief van november 1545 precies het zelfde.

29 Sommige moderne auteurs spreken over de fellatio door de slang, maar daarmee missen ze de *pointe*.

30 In zijn gedichten uit dezelfde jaren komen de termen *pelle of scorza* of *scorticare* enkele keren voor (in zijn brieven trouwens niet). Dit woordgebruik lijkt bruikbaar voor de ontsluiting van het zelfportret, maar de thematiek van bevrijding uit de oude huid, als metafoor voor sterven en hergeboorte, is niet goed toepasbaar op het fresco. Er is namelijk geen reden om Bartolomeus als een ontpopte Michelangelo te beschouwen. Verder is het niet logisch dat het doodsverlangen dat uit de gedichten blijkt, zou kunnen worden uitgebeeld door de gestroopte huid ten hemel te voeren. Hij wil juist dat zijn ziel uit het lichaam bevrijd wordt om op te kunnen opstijgen, met achterblijving van de huid. In ruimere zin maken de gedichten wel duidelijk hoe huid en vervelling juist in de tijd dat hij het *Laatste Oordeel* schilderde tot zijn beeldspraak behoorde. Zie gedichten 51, 152 en 162. In sonnet 94, mogelijk geschreven voor Tommaso de' Cavalieri rond 1535, voert Michel-

angelo de verpoping van de zijderups en de vervelling van de slang op om de geliefde met zijn huid te bedekken om nabij te kunnen zijn.

ARJAN DE KOOMEN

SCORTICARE E CRITICI DA STRAPAZZO

L'AUTORITRATTO DI MICHELANGELO NEL *GIUDIZIO UNIVERSALE*

Nell'affresco che dipinse sulla parete d'altare della Cappella Sistina tra il 1537 e il 1541, Michelangelo ha impresso le proprie sembianze sulla pelle scorticata dell'apostolo Bartolomeo. Curiosamente però la prima attribuzione di questo autoritratto risale soltanto al 1923; da allora si sono avanzate molteplici teorie sul suo significato, molte delle quali hanno un marcato tenore psicologizzante. Secondo una nota interpretazione la raffigurazione del fisico di Bartolomeo rappresenterebbe Pietro Aretino, avente la pelle moscia di Michelangelo. La fonte su cui si basa è una lettera dell'Aretino del 1545, in cui il *Giudizio universale* viene duramente criticato.

De Koomen avanza l'ipotesi che questa attribuzione sia improbabile. Lo studioso porta a suo sostegno un passaggio della *Vita* di Cellini in cui il garzone di Michelangelo, in sua presenza, usa la parola *scorticare*. L'analisi dell'uso di questo vocabolo spingerebbe a credere che Michelangelo raffigurò nell'affresco la disputa esistente fra lui e i critici che desideravano scorticarlo per il suo lavoro.

ARNOLD WITTE

FEDERICO ZUCCARI'S *DODE CHRISTUS*

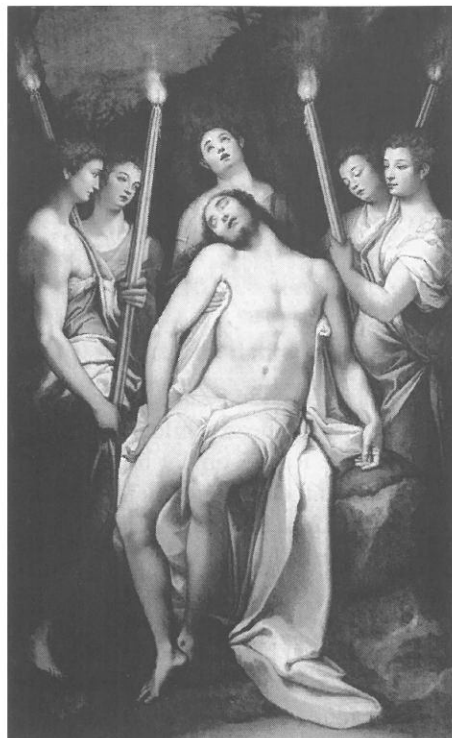
MET ENGELEN:

EEN DRIEDUBBELE NAGEDACHTENIS

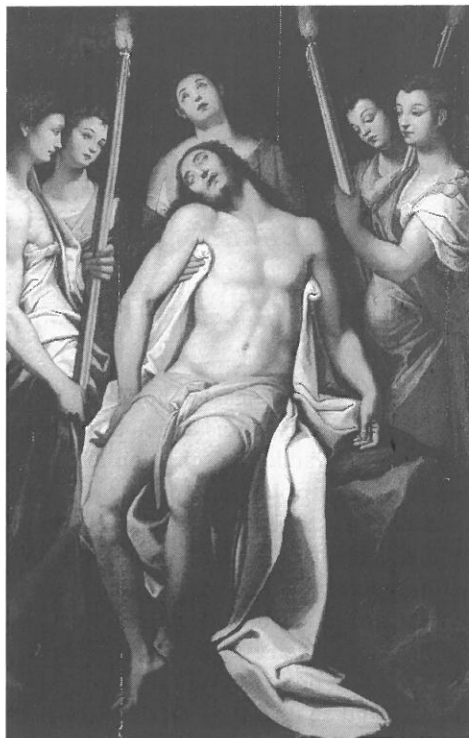
In 1568, krap twee jaar na het vroegtijdig overlijden van Taddeo Zuccari, publiceerde Giorgio Vasari een uitgebreid levensbericht over deze schilder. Hierin werd Taddeo beschreven als een gereïncarneerde Rafael omdat hij geboren werd op de dag dat deze stierf, even oud werd als Rafael en bovendien over bijna net zoveel gratie beschikte in leven en kunst.¹ Deze biografie was gesouffleerd door Federico Zuccari, de jongere broer van de overledene, getuige een briefwisseling tussen Federico en Vasari.² Federico deed er duidelijk alles aan om de nagedachtenis aan zijn broer te bestendigen. In het Pantheon werd een graf voor hem gemaakt, gemodelleerd naar het monument van Rafael in dezelfde kerk, en Federico vervaardigde een serie tekeningen die de jeugd en de artistieke volwassenwording van Taddeo schetste.³ Deze tekeningen waren waarschijnlijk bedoeld als voorstudie voor een permanente decoratie in Federico's eigen huis, om zo de herinnering aan Taddeo's leven en kunst levend te houden.⁴

Federico koesterde daarnaast een speciaal object dat de artistieke en persoonlijke band met zijn broer verbeeldde. Het schilderij *Dode Christus met engelen* van Federico Zuccari in de Galleria Borghese (afb. 1) is, zoals een decennium geleden werd vastgesteld, een replica van een compositie van Taddeo Zuccari uit de periode 1562-1566, die bij zijn overlijden grotendeels voltooid was.⁵ Het oorspronkelijke schilderij (afb. 2) bevindt zich tegenwoordig in een privécollectie in Torre Canavese en verschilt alleen in kleur en modellering van Federico's replica. Beide werken tonen het levenloze lichaam van Christus omringd door een vijftal engelen die kaarsen vasthouden. Federico's kopie draait om adoratie voor zijn broer – in ieder geval op het artistieke vlak. Maar het origineel van Taddeo laat op zijn beurt ook de emulatie van een voorbeeld zien waarvan de details tot op heden nog niet nader zijn onderzocht: het is namelijk gebaseerd op een schilderij van Rosso Fiorentino uit 1525-1527 (afb. 3).⁶ De vraag die centraal staat in dit artikel is op welke manieren deze drie schilderijen met elkaar zijn verbonden door middel van artistieke, inhoudelijke en persoonlijke verwijzingen, en hoe de verhouding tussen artistieke emulatie en iconografie van deze werken de verschuivende religieuze opvattingen in het *Cinquecento irregolare* reflecteert.

De opdrachtgever van het schilderij dat door Taddeo Zuccari werd geschilderd was kardinaal Alessandro Farnese (1521-1589). Deze kardinaal was de kleinzoon van paus Paulus III en één van de machtigste prelaten in het



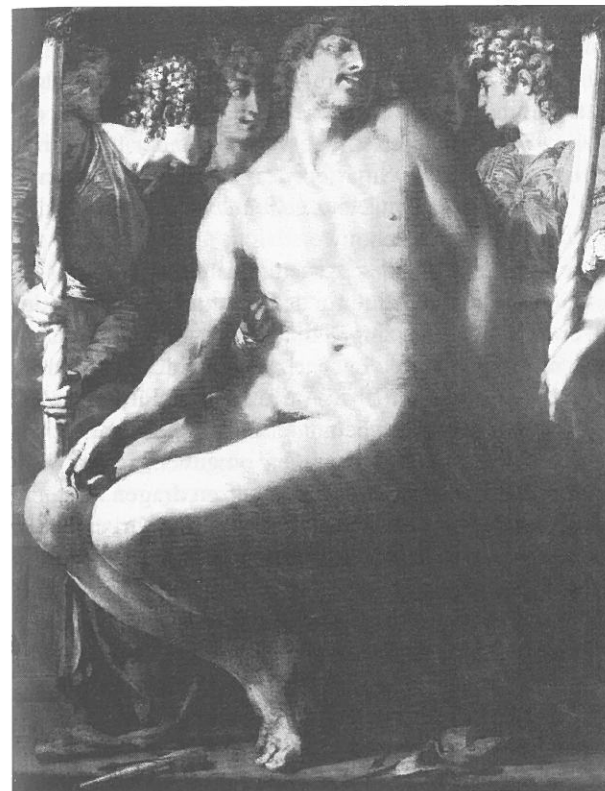
1. Federico Zuccari, *Dode Christus met engelen*, ca. 1567.
Galleria Borghese, Rome



2. Taddeo Zuccari, *Dode Christus met engelen*, ca. 1566.
Privé-collectie Torre Canavese

Rome van de zestiende eeuw. Hij bestelde het werk voor de kapel van Palazzo Farnese te Caprarola, een kleine zestig kilometer ten noorden van Rome gelegen buitenverblijf. Dit paleis was opvallend vanwege de omvang, zijn vijfhoekige structuur en de bijzonder rijke decoratie van de zalen en kamers.⁷ Taddeo en Federico voerden, met een equipe van schilders, een uitgebreid decoratieprogramma uit in dit gebouw.⁸ Dat Taddeo in dit kader ook het altaarstuk van de kapel moest uitvoeren lag dus in de lijn der verwachting. Maar zijn plotselinge dood leidde tot een onverwachte gang van zaken: het altaarstuk werd nooit afgeleverd. Over dit werk noteerde Vasari in de *Vita* van de schilder: 'In diezelfde tijd schilderde Taddeo, naast enkele andere zaken, een bijzonder mooie Christus, welke aan kardinaal Farnese in Caprarola gestuurd moest worden. Dit werk is tegenwoordig bij Federico, zijn broer, die zegt het tot aan zijn levenseinde bij zich te willen houden'.⁹

Vasari's uitspraak dat het schilderij een bijzondere betekenis had voor Federico wordt onderstreept door de manier waarop Federico met de afhandeling van de opdracht omging. Hij maakte rond 1567 eerst zelf een kopie, die hij echter ook niet naar kardinaal Alessandro stuurde, en uiteindelijk voerde hij omstreeks 1569 een fresco uit in de kapel van het paleis in Caprarola met nagenoeg dezelfde compositie – de centraal achter Christus staande



3. Rosso Fiorentino, *Dode Christus met engelen*, ca. 1525-1527.
Museum of Fine Arts, Boston, MA

engel werd hier alleen vervangen door Jozef van Arimathea. Vasari's beschrijving van het werk heeft echter in de latere literatuur voor een vertekening gezorgd door het werk als een Christus met *treurende* engelen te beschrijven. Verschillende auteurs hebben de aandacht gericht op voorbeelden die Taddeo zou hebben gebruikt bij het uitwerken van de compositie. Met name het thema van de *Schmerzsmann* die door engelen wordt omringd en meestal door Maria of anderen wordt betreurd, is daarbij genoemd.¹⁰

Maar om te beginnen is de iconografie van het schilderij van Taddeo, en die van de kopie die Federico ervan maakte, niet die van de *Pietà*. Weliswaar is de voorstelling die van de dode Christus en lijken de kaarsdragende engelen te verwijzen naar de *pleurants* van middeleeuwse voorstellingen, er is toch één cruciaal detail dat niet met de traditionele iconografie overeenstemt: de engelen treuren niet. De middelste engel houdt het lichaam van Christus overeind, als het ware om het te tonen aan de beschouwer, en kijkt omhoog. Zijn gelaatsuitdrukking toont geen sporen van expliciete droefenis. Verder staan aan beide zijden van Christus twee engelen die, zoals Vasari beschrijft, kaarsen dragen die voor de verlichting van de scène zorgen. Deze engelen hebben evenmin een uitdrukking van rouw of bedroefdheid op het gezicht; voor een moderne beschouwer lijken ze eerder onbewogen. Dat dit niet een toevallig effect is, valt af te leiden uit de kopieën – zowel het schilderij als

het fresco van Federico wijkt op dit punt in het geheel niet af. Bovendien bevatten de traditionele voorstellingen van de *Schmerzensmann* meestal passiewerktuigen, zoals een doornenkroon, spijkers of lans, of in andere gevallen de expliciete afbeelding van het bloedende lichaam, kenmerken die hier volledig afwezig zijn. Evenmin is er sprake van een ander belangrijk element in de iconografie van de Man van Smarten: de relatie die Christus met de beschouwer legt door hem aan te kijken, een *Andachtsbild* dat medelijden en medeleven moest opwekken in de beschouwer.¹¹

Ondanks de zeer voor de hand liggende overeenkomsten tussen Rosso's schilderij en de compositie van Taddeo is hier in de literatuur nog niet nader op in gegaan. Toch zijn er allerlei aanwijzingen dat juist dit bijzondere doek het uitgangspunt geweest moet zijn voor de Zuccari. Het schilderij van Rosso Fiorentino, dat zich tegenwoordig in het Boston Museum of Fine Arts bevindt, laat namelijk een zeer vergelijkbare behandeling van het thema zien. Ook hier is het lichaam van Christus door engelen omgeven, lijken deze engelen niet emotioneel geraakt door de dood van Jezus, en dragen zij lange kaarsen. In beide gevallen vertoont het levenloze lichaam van Christus geen enkel teken van marteling en wordt er noch door Christus, noch door de engelen oogcontact gelegd om compassie op te wekken.¹² Het enige verschil tussen de twee composities zit in de setting. Rosso heeft zijn Christus in een verder ongedefinieerde ruimte op een altaar geplaatst, waarvan de twee zijkanten duidelijk zichtbaar zijn, terwijl de Zuccari een grotachtige context suggereren. De vergelijking van juist deze slechts weinig afwijkende details kunnen helpen om tot een beter begrip van de iconografie te komen van zowel het werk van Rosso als van dat van de beide Zuccari.

In een interpretatie van het schilderij van Rosso Fiorentino heeft Regina Stefaniak gesuggereerd dat dit werk als altaarstuk bedoeld was voor het paleis van Leonardo Tornabuoni, die in 1523 benoemd werd tot bisschop van Borgo San Sepolcro. De datering van het werk hangt volgens Stefaniak samen met diens benoeming.¹³ De keuze voor het lichaam van Christus zou verwijzen naar de Herrezen Christus, de patroonheilige van de stad. Aangezien het lichaam op een altaar was gesitueerd en bovendien was afgebeeld zonder de expliciete tekenen van het lijden, zou dit schilderij bovendien inspelen op de juist in die jaren bestaande discussie rondom de presentie van Christus in de geconsacreerde hostie, die samenhang met de reformatorische afwijzing van het principe van de transsubstantiatie. In Rosso's schilderij zijn wel de spijkers en de spons afgebeeld op de vloer voor het altaar, maar het lichaam wordt getoond op het moment dat het lijden voorbij is en de wederopstanding nog moet plaatsvinden. Op die manier benadrukt het werk van Rosso, volgens Stefaniak, het mysterieuze aspect van het Katholieke sacrament van de Eucharistie, waarin de hostie tegelijkertijd wel én niet het lichaam van Christus is, tegenover de reformatorische ontkenning daarvan.

Vanwege de relatie met de Eucharistie kunnen de werken van Rosso, Taddeo en Federico Zuccari echter ook in de traditie van de eucharistische aanbidding geplaatst worden. Die werd in de loop van de zestiende eeuw steeds belangrijker en leidde tot de devotie van de *Quarant'Ore* – de aanbidding van de geconsacreerde hostie gedurende veertig uur.¹⁴ De gelijkenis tussen het lichaam van Christus en de hostie – in deze schilderkunstige vorm

gesuggereerd door de bleekheid van het lichaam – is dan het hoofdthema van deze werken. Voor het schilderij van Taddeo is zelfs een directe relatie te leggen met de *Quarant'Ore*. Eén van de plekken in Rome waar deze devotie voor het eerst plaats vond, was de kerk van San Lorenzo in Damaso, in het Palazzo della Cancelleria, de residentie van Alessandro Farnese in Rome. Hier ontstond in 1552 een traditie van het organiseren van deze gebedsbijeenkomsten die tot in de achttiende eeuw zou blijven bestaan.¹⁵ Deze kerk was bovendien de titelkerk van kardinaal Farnese.¹⁶ De eerste kapel aan de linkerhand in de San Lorenzo behoorde toe aan de Compagnia del Sacramento die de verering van de hostie promootte, en juist in de periode dat Zuccari aan het schilderij voor Caprarola werkte woedde er een discussie tussen de broederschap en de kardinaal omtrent het verplaatsen van het sacramentsaltaar naar het hoofdaltaar. Alessandro Farnese wilde middels deze verandering meer nadruk geven aan de centrale rol van de hostie in de liturgische ruimte.¹⁷ Dit voorstel werd echter succesvol tegengehouden door de broederschap, en uiteindelijk werden enkele jaren later speciale indulgenties verkregen door Alessandro voor de bestaande kapel. Dit wordt gememoreerd in een plaquette tegen de rechterpilaar van de kapel.

Voor Alessandro Farnese had de eucharistische devotie in de jaren 1560 dus een bijzondere betekenis, en het werk van Rosso Fiorentino bood een ideale compositie om de kern van de eucharistische adoratie te verbeelden. Het is zelfs waarschijnlijk dat ook dit vroegere werk verbonden is met de opkomst van de veertigjarige aanbidding. Per slot van rekening hangt de opkomst van de devotie samen met de oorlog tussen de Fransen en de Spaanse troepen op Italiaanse bodem, een oorlog die in 1527 tot de *Sacco di Roma* leidde.¹⁸ Men verwachtte, onder andere in Milaan, door een voortdurende adoratie van het Lichaam van Christus in de vorm van de hostie het naderende onheil af te kunnen wenden. Tornabuoni, de opdrachtgever van Rosso, trok zich juist in de jaren 1525 tot 1527 terug in Borgo San Sepolcro, om te ontkomen aan de plunderingen die de keizerlijke troepen aanrichtten.¹⁹ Daarnaast is bekend dat de stad een vroeg centrum was van *Quarant'Ore*-devotie.²⁰ De opdracht aan Rosso zou dus kunnen zijn voortgekomen uit de wens het onheil van Borgo San Sepolcro af te wenden. In dat geval was het iconografisch teruggrijpen door Taddeo Zuccari op een werk dat wellicht een vroeg voorbeeld is van de *Quarant'Ore* al helemaal begrijpelijk.

Maar afgezien van de inhoudelijke en compositorische overeenkomsten is er nog een andere reden om aan te nemen dat Zuccari zijn schilderij modelleerde naar dat van Rosso Fiorentino, en dat is de relatie tussen opeenvolgende eigenaren van de twee werken. Op het moment dat Taddeo aan zijn compositie werkte, bevond het schilderij van Rosso zich namelijk, zoals Vasari in zijn biografie van de schilder schrijft, in het bezit van de erfgenamen van aartsbisschop en literator Giovanni della Casa (1503-1556).²¹ Het doek was waarschijnlijk bij Della Casa terecht gekomen door vererving via zijn moeder Lisabetta Tornabuoni.²² Er is echter, behalve de vermelding door Vasari, geen enkele aanwijzing over de locatie waar het werk vervolgens bewaard werd. Het zou gehangen kunnen hebben in Della Casa's appartement in Rome, dat hij tijdens zijn afwezigheid aan Pietro Bembo verhuurde. In een

brief van 1544 schrijft die laatste dat hij kon beschikken over de fraaie woning inclusief de rijke aankleding totdat Della Casa terug zou keren. Bembo maakt in zijn schrijven wel gewag van een portret van Lisabetta Tornabuoni, maar de 'Dode Christus' vermeldt hij niet.²³

In 1556 viel het schilderij van Rosso toe aan Della Casa's erfgenaam, Annibale Rucellai.²⁴ Rucellai deed zijn uiterste best om de naam van zijn oom te zuiveren, wiens literaire werk als zeer vrijzinnig werd beschouwd en niet conform zijn kerkelijke positie; waarschijnlijk was Rucellai verantwoordelijk voor het opschonen van Della Casa's poëzie en proza om te voorkomen dat het op de Index zouden belanden.²⁵ Rucellai doorliep ook op zijn beurt een kerkelijke carrière. Na een periode in Frankrijk verbleven te hebben in dienst van Catherina de' Medici (aan wie hij de benoeming tot bisschop van Carcassonne dankte), verhuisde hij vóór 1559 naar Rome waar hij uiteindelijk gouverneur van de stad werd.

De *Dode Christus met engelen* van Rosso Fiorentino was dus met zekerheid na 1559 in Rome. En net als Della Casa onderhield Annibale Rucellai waarschijnlijk al voorafgaand aan dat jaar goede contacten met kardinaal Farnese; in dezelfde periode dat Rucellai aan het Franse hof verkeerde, bevond Alessandro Farnese zich daar ook.²⁶ De kans is dus groot dat Farnese het werk van Rosso direct of indirect, met het verhaal van Tornabuoni die zich in Borgo San Sepolcro terugtrok op de vlucht voor de keizerlijke troepen, leerde kennen dan wel weer tegenkwam. Toen hij voor de kapel van zijn paleis een altaarstuk liet vervaardigen greep hij terug op dit bestaande model. Gezien al deze verbanden ligt het dus voor de hand dat Farnese de specifieke opdracht gaf aan Taddeo Zuccari om het iconografische voorbeeld van Rosso Fiorentino te volgen, en dat hij hem bovendien toegang verschafte tot de eigenaar van dat schilderij.

Dat Alessandro Farnese het altaarstuk naar het voorbeeld van Della Casa's Rosso wilde laten vervaardigen roept de vraag op welke motieven hij daarvoor had. Iconografisch gezien moet de aanbidding van de hostie, die in zijn directe omgeving steeds populairder werd en waar hij ook zelf mee te maken had, aantrekkelijk geweest zijn voor een prelaat die in een veranderend religieus klimaat moest tonen dat hij de nieuwe devotie volgde. De toevoeging van de figuur van Josef van Arimathea in de tweede en laatste versie van Federico Zuccari, die in fresco werd uitgevoerd in de kapel te Caprarola, is een extra aanwijzing daarvoor. Volgens de Bijbel werd het graf waar Christus in werd begraven door deze rijke bekeerling ter beschikking gesteld.²⁷ De aanwezigheid van deze figuur benadrukte dus nogmaals de context van het graf waarin Zijn lichaam de drie dagen voor de wederopstanding lag – en vestigde daarmee de aandacht nogmaals op de veertig uur die de *Quarant'Ore*-devotie duurde.

Tegelijkertijd zijn juist de motieven van Tornabuoni onmogelijk, en die van Della Casa en Farnese moeilijk te doorgronden als het gaat om de iconografische thematiek van de schilderijen. Over de opvattingen van Tornabuoni ten aanzien van religieuze vernieuwing is niets bekend en de twee anderen stonden op een omslagpunt in het *Cinquecento*. Farnese en Della Casa begonnen hun kerkelijke carrière dankzij netwerken van nepotisme en stonden vooral bekend om hun interesse in kunst, literatuur en de genoegens

van het leven.²⁸ Dit leverde zelfs hindernissen op: Della Casa's openhartige poëzie is waarschijnlijk de reden geweest dat hij nooit tot kardinaal benoemd is, terwijl hij daar wel meermalen voor is voorgedragen. Ook Alessandro Farnese probeerde, na door Paulus III Farnese op de hoogste posten van de katholieke organisatie benoemd te zijn, meermaals paus te worden, maar dat mislukte vanwege zijn twijfelachtige religiositeit. Beiden lijken zich na de opening van het Concilie van Trente, met de trend mee, wel geconformeerd te hebben aan de religieuze vernieuwingen. Op welke manier dat van invloed was op hun beider kunstpatronage, en in het bijzonder op de betekenis die zij aan het werk van Rosso Fiorentino en dat van Taddeo Zuccari hechtten, is binnen de verschillende visies op literatuur en kunst in het *Cinquecento irregolare* moeilijk eenduidig vast te stellen. Of Farnese en Della Casa dus werkelijk de devotie 'nagedachtenis' aan Christus' kruisdood in de Hostie beleden en dat geloof ook uitgedrukt wilden zien in de beeldende kunst, blijft dan ook de vraag. Er kan alleen maar aangenomen worden dat zij zich bewust waren van het feit dat ze niet langer hun oude hedonistische levensstijl konden volhouden, en zich dienden te conformeren aan een nieuwe religieuze werkelijkheid.

In de opdracht aan Taddeo viel de adoratie voor het lichaam van Christus gedurende de veertig uur in het Heilig Graf samen met een impliciete verwijzing naar de persoonlijke band tussen Farnese en Della Casa, die zich ook had uitgestrekt tot op het artistieke vlak. Wellicht dat zij allebei aan het eind van hun leven ook zelf meer waardering kregen voor de religieuze aspecten van de schilderkunst en de devotie betekenis van de Hostie; in ieder geval was het voor Farnese bijna onvermijdelijk om met deze nieuwe trend mee te gaan. En terwijl Vasari suggereert dat voor Federico Zuccari het schilderij van Taddeo vooral als artistiek testament gold, valt ook hier een religieuze connotatie te ontdekken. In een van de nissen van de kapel te Caprarola waar Federico uiteindelijk een iets gewijzigde compositie van Taddeo's compositie in fresco uitvoerde, werd de figuur van de apostel Thaddeus door Federico voorzien van de gelaatstreken van Taddeo. Op deze manier zag zijn broer hier toe op de navolging van zijn laatste werk, en werd hij tegelijkertijd in aanbidding van het lichaam van Christus voorgesteld; en uiteindelijk onderstreepte het ook nog eens de spirituele effectiviteit van Taddeo's eigen compositie.²⁹ Ook hier is dus sprake van meerdere betekenissen die elkaar versterken. Zowel de opdrachtgever als de schilder legden driedubbele associaties – op artistiek, persoonlijk en religieus vlak – in de *Dode Christus met engelen*.

Noten

1 Zie Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, deel 5, Florence 1984, p. 569.

2 Bonita Cleri, 'Pretesti per commenti critici: le note sulla biografia vasariana di "Tadeo Zuccheri, pittore di Sant'Agno in Vado"' in *Federico Zuc-*

cari: le idee, gli scritti, Milaan 1997, pp.13-20 en Sergio Rossi, 'Virtù e fatica: la vita esemplare di Taddeo nel ricordo "tendenzioso" di Federico Zuccari' in *idem*, pp. 53-69.

3 Zie voor de serie tekeningen o.a. John Gere, 'I disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di

suo fratello Taddeo' in *Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, Bonita Cleri (ed.), Sant'Angelo in Vado 1993, pp. 49-56 en Julian Brooks (ed.), *Taddeo and Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles 2007. Voor de relatie tussen de biografische informatie en de kunsttheoretische doelen van Federico is het artikel van Steffi Roettgen, 'Der Maler als Principe. Realität, Hintergrund und Wirkung von Zuccaris akademischem Programm' in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*. Matthias Winner/Detlef Heikamp (eds.), München 1999, pp. 301-315.

4 Detlef Heikamp, 'Federico Zuccari a Firenze' in *Paragone* 1967, meende dat de tekeningen voor Federico's woonhuis in Florence bedoeld waren, terwijl Christina Strunck, 'The original setting of the Early Life of Taddeo Series: A new reading of the pictorial program in the Palazzo Zuccari, Rome' in *Taddeo e Federico Zuccari. Artists-brothers in Renaissance Rome*, Los Angeles 2007, pp. 113-125 meent dat de tekeningen voor de decoratie van diens Romeinse palazzo bedoeld geweest moeten zijn.

5 Zie Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milaan/Rome 1998, deel I, p. 216.

6 Zie John Shearman, 'The "Dead Christ" by Rosso Fiorentino' in *Boston Museum Bulletin* 64/338 (1966), pp. 148-172 over het schilderij van Rosso Fiorentino.

7 Zie voor de architectuur van het Palazzo Farnese in Caprarola onder andere Loren Partridge, 'Vignola and the Villa Farnese at Caprarola (I)' in *Art Bulletin* LII (1970), pp. 81-87 en Fabiano Tiziano Fagliari Zeni Buchicchio, 'Palazzo Farnese a Caprarola' in *Jacopo Barozzi da Vignola*, Richard J. Tuttle (red.), Milaan 2002, pp. 210-233.

8 Zie voor de decoratie van Palazzo Farnese door de Zuccari onder meer Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, Milaan/Rome 1998, deel I, p. 159ff en Loren Partridge, 'Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the Documentary and Graphic Evidence' in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*. Matthias Winner / Detlef Heikamp (eds.), München 1999, p. 159-184.

9 Vasari (zie noot 1), pp. 564-565: 'Fece nel medesimo tempo Taddeo, oltre ad alcune altre cosette, un bellissimo Cristo in un quadro, che doveva essere mandato a Caprarola al Cardinal Farnese, il quale è oggi appresso Federigo suo fratello, che dice volerlo per sé mentre che vive; la qual pittura ha il lume d[al] alcuni Angeli, che piangendo tengono alcune torce.'

10 Onder andere Kristina Herrmann Fiore, 'La Pietà nell'opera di Federico e Taddeo Zuccari' in *Der Maler Federico Zuccari*. cit., pp. 185-206 heeft deze Schmerzensmann-iconografie als voorbeeld voor Taddeo's compositie uitgewerkt.

11 Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, deel 4, Rome etc. 1972, cols. 87-95 en Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000, p. 462 en 471.

12 Dit wordt ook gesteld door John Shearman (zie noot 6), p. 151.

13 Regina Stefaniak, 'Replicating Mysteries of the Passion: Rosso's Dead Christ with Angels' in *Renaissance Quarterly* 45/4 (1992), pp. 677-738.

14 Zie Mark Weil, 'The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions' in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), pp. 218-248.

15 Een van de vroegst gedocumenteerde momenten van de Quarant'Ore in Rome is in 1552, wanneer de Confraternita della Morte er een aanbidding van de hostie organiseert om nieuwe leden mee te trekken – zie Maria Chiabò / Luciana Roberti, 'L'arciconfraternita di S. Maria dell'Orazione e Morte. Inventario dell'archivio' in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 6 (1985), pp. 109-174. Zie verder Christopher Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge etc. 1989, pp. 99-100.

16 Zie Clare Robertson, 'Il Gran Cardinale' *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven/London 1992, pp. 162-168.

17 Idem, p. 163, en Simonetta Valtieri, *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Palazzo della Cancelleria a Roma traverso il suo archivio ritenuto scomparso*, Rome 1984, pp. 59-62.

18 Costanzo Cargnoni, 'Quarante-heures' in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique doctrine et histoire*, deel XII, 2, Parijs 1986, col. 2705-2707.

19 André Chastel, *Il Sacco di Roma 1527*, Turijs 1983, p. 160.

20 Christopher Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge etc. 1989, p. 99.

21 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, deel 4, Florence 1984, p. 481: 'In questo tempo fece al vescovo Tornabuoni, amico suo, un quadro d'un Cristo morto sostenuto da due Angeli, che oggi è appresso agli eredi di monsignor Della Casa, il quale fu una bellissima impresa'.

22 C. Mutini, 'Giovanni della Casa' in *Dizionario biografico degli italiani*, deel 36, p. 699.

23 Idem, p. 704.

24 Amadeo Quondam, 'Introduzione: per esercizio e per scherzo' in *Giovanni della Casa. Un seminario per il centenario*, Amedeo Quondam (red.), Rome 2006, p. 33.

25 Klaus Ley, *Giovanni della Casa (1503-1556) in der Kritik. Ein Beitrag zur Erforschung von Manierismus und Gegenreformation*, Heidelberg 1984 en Giampiero Brunelli, 'Giovanni Della Casa: l'esperienza in corte a Roma' in *Giovanni della Casa. Un seminario per il centenario*, Amedeo Quondam (red.), Rome 2006, p. 155-156.

26 Alessandro Farnese bevond zich tussen 1552 en 1554 aan het Franse hof; zie Stefano Andretta, 'Alessandro Farnese' in *Dizionario biografico degli italiani* deel 45, Rome 1995, p. 59.

27 Gian Domenico Gordini, 'Giuseppe d'Arimathea' in *Bibliotheca Sanctorum*, deel 6, Grot-

taferrata 1965, cols. 1292-1295.

28 Claudia Terribile, 'Quale volto per monsignor Della Casa?' in *Giovanni della Casa. Un seminario per il centenario*, Amedeo Quondam (ed.), Rome 2006, p. 99.

29 Acidini Luchinat (noot 5), deel II, p. 16.

ARNOLD WITTE

CRISTO MORTO CON ANGELI DI FEDERICO ZUCCARI

UNA COMMEMORAZIONE TRIPLA

Partendo da tre quadri collegati l'articolo indaga lo slittamento e il sovrapporsi di significati religiosi, personali e artistici nell'arte del Cinquecento. Il quadro 'Cristo morto con angeli' (ill. 1) di Federico Zuccari, risalente all'incirca al 1567, era una copia di una composizione dipinta da suo fratello Taddeo, morto poco prima (ill. 2). In questo contributo si argomenta che l'opera di Taddeo era a sua volta una variazione di un'opera di Rosso Fiorentino con lo stesso soggetto del 1525-1527 circa (ill. 3). Uno dei possessori dell'opera di Rosso, il famoso letterato e prelado Giovanni della Casa, era in stretto rapporto con il cardinale Alessandro Farnese, che aveva dato l'incarico per l'opera a Taddeo.

La relazione artistica tra questi quadri sembra implicare un rapporto personale tra due autorità ecclesiastiche abbastanza libertine e appassionate d'arte. Nello stesso tempo, al momento in cui Farnese commissionò il quadro a Taddeo Zuccari, la Controriforma aveva acquistato notevole prestigio per cui prevalse l'interpretazione religiosa del quadro di Rosso. Il compito di Taddeo di emulare l'opera di Rosso Fiorentino sembra essere legato anche alla divulgazione dell'adorazione dell'Ostia durante la preghiera delle Quarant'Ore. Tale devozione era diventata rilevante per Farnese proprio in quel momento: la chiesa a lui intitolata, San Lorenzo in Damaso, fu una delle prime sedi in cui si organizzò questa liturgia speciale. Con la scelta per tale composizione Farnese dimostrò di voler associarsi alle nuove tendenze religiose della fine del Cinquecento.

Infine c'era ancora una terza memoria dietro queste copie: Giorgio Vasari affermò nel 1568 che Federico Zuccari avrebbe voluto conservare l'opera in ricordo di suo fratello deceduto in giovane età. Federico considerò probabilmente il dipinto sia come testamento artistico che come rappresentazione spirituale della salvezza dell'anima secondo la fede cattolica. Nell'affresco finale eseguito da Federico Zuccari nel Palazzo Farnese a Caprarola, l'artista raggiunse pittoricamente questo obiettivo attribuendo alla figura dell'apostolo Taddeo la fisionomia del fratello defunto, di modo che venisse rappresentato nell'eterna adorazione del Salvatore. Così facendo, Federico raffigurò l'esempio spirituale per la via verso la salvezza ma sottolineò anche l'efficacia della propria composizione.

RANIERO SPEELMAN

UN QUADERNETTO DI STUDENTE

DI PIETRO DELLA VALLE

IL MS. FONDO CAMPORI 697

Il Fondo Campori della Biblioteca Estense universitaria di Modena custodisce due manoscritti del viaggiatore e letterato romano Pietro Della Valle (1586-1652). Uno, il codice Fondo Campori 697, è un quadernetto inedito in cui lo scrittore fece appunti sul suo processo di apprendimento delle lingue dei paesi d'Oriente in cui si trovava intorno al 1620, il turco ottomano e il persiano. Accanto a parole di quelle lingue e dell'arabo, lo scrittore/studente ne annotò la traduzione italiana, spagnola o latina, spesso insieme ad un commento etimologico o una spiegazione del loro uso secondo il suo maestro o un dizionario. Le annotazioni ubbidiscono ad una chiara sistematicità: il lemma, che il poeta ha preso cura di vocalizzare e che non viene mai traslitterato, viene preceduto dalla lettera A (arabo) o P (persiano) e seguito dalla traduzione (nella prima sezione non di rado indicata con la parola *español*). L'aspetto e la condizione di questo manoscritto non sempre ben leggibile tradiscono le peregrinazioni dell'autore e l'uso intenso fattone.

L'altro manoscritto modenese, il Fondo Campori 693, catalogato come *Memorie de' suoi viaggi*, fu edito da chi scrive sulla rivista elettronica *EJOS*. Si trattava di una specie di 'divan' ossia di un'antologia di poesie in varie lingue curata dal poeta stesso, fra cui poesie in turco e persiano. Non solo ciò è un elemento che accomuna i due manoscritti, ma si potrebbe affermare che il ms. 697 dà una testimonianza unica dell'inizio dell'iter poetico plurilingue di Della Valle che avrebbe avuto poi come risultato il ms. 693, in quanto vi si documenta il processo di apprendimento delle lingue 'orientali' che lo scrittore intraprese a Costantinopoli e proseguì a Isfahan. È perciò che alcuni studiosi ne stanno ora curando l'edizione critica.

Riassumiamo brevemente gli eventi della biografia di Pietro Della Valle che interessano la datazione del quadernetto. Il poeta, probabilmente a causa di un lungo amore infelice, decise di partire in un pellegrinaggio in Terra Santa, allora appartenente all'Impero Ottomano, progetto ispirato o almeno fortemente appoggiato dal suo dotto amico Mario Schipano, che gli promise di far pubblicare le lettere che Della Valle gli avrebbe mandato. Logica fu dunque la sua scelta di Istanbul, porta dell'Oriente, come prima meta del viaggio. Egli ci arrivò il 15 agosto dello stesso anno e si fermò per poco più di un anno. Il 2 settembre 1615 partì per intraprendere la prossima tappa del suo viaggio che lo portò in Egitto, Palestina e Siria. Da lì scelse di prendere la strada di Bagdad, ove conobbe la futura moglie Sitti Maani Gioerida, cristiana della Mesopotamia. Con lei passò in gennaio 1617 in Persia, paese di cui si

prevedeva l'entrata in guerra contro gli ottomani. Della Valle appoggiò fortemente la politica antiottomana e relativamente filo-occidentale dello Shah Abbas, che nei confronti degli ottomani concedeva una maggior libertà ad ebrei, cristiani e seguaci di Zaratustra. Della Valle sperò di poter coinvolgere lo *shah* in un'alleanza contro l'impero ottomano, nemico tradizionale dell'Occidente, e possibilmente di poter convertire i persiani al cristianesimo per mezzo di missionari cristiani che ne avrebbero dovuto imparare la lingua. Alla corte reale di Isfahan, i Della Valle si fermarono fino al 1622 quando vollero ritornare in Italia per la nascita del loro figlio. In attesa di una nave che li avrebbe portati in India, da dove speravano di poter proseguire il loro viaggio, Sitti Maani morì. Pietro rimase ancora per un breve periodo in Persia, per ritentare in gennaio 1623 il rimpatrio per la stessa via dell'India, dove soggiornò altri due anni, in gran parte a Goa.

Della Valle studente di ottomano e persiano

Da quanto Della Valle scrisse nel suo *Diario* in gran parte inedito, e nei suoi *Viaggi*, la raccolta delle lettere indirizzate allo Schipano che lo rese famoso nonché dalle indicazioni da lui fornite nello stesso quadernetto, si può dedurre che lo scrittore prese lezioni di ottomano che inevitabilmente includevano elementi di tutt'e tre le lingue importanti della cultura ottomana, vale a dire, il turco, il persiano e l'arabo. Già in una delle sue prime lettere da Costantinopoli, Della Valle comunica di aver iniziato questi studi di lingua:

Solo do nuova a V. S. che mi son dato allo studio della lingua turca: e della turca più che di altra, perché della greca ho già tanta cognizione che basta per il mio bisogno; e l'arabica, che in queste parti pur potrei apprendere, penso che anche in Italia non mancherebbe chi potesse bene insegnarmela.

All'inizio di questi studi, la componente turca era per lui senz'altro quella più familiare perché quella della comunicazione quotidiana con la maggior parte degli abitanti della città dove si parlavano pure tanti altri idiomi, come il greco, l'armeno, l'arabo, le lingue del Caucaso e dei Balcani. L'enfasi data al turco ottomano si vede fra l'altro dalla presenza di frasi intere ottomane nel primo ciclo di lezioni, generalmente introdotte dalle parole 'ma è frasa turca e significa...', laddove mancano simili costruzioni per le altre due lingue studiate. Ricordiamo che Della Valle scrisse anche una grammatica ottomana, operetta studiata negli anni Trenta in un articolo da Ettore Rossi.

Interessante è il tentativo di distinguere, il più esattamente possibile, la provenienza etimologica del materiale con il quale Pietro si cimentava e di analizzarne la morfologia. Nelle lezioni di persiano, tali commenti divengono piuttosto frequenti e assumono un aspetto riscontrabile ancora oggi nei dizionari. In questo, Pietro Della Valle mostra dunque una sorprendente modernità. Importante per lui è inoltre la frequenza d'uso; incontriamo indicazioni come 'non è molto in uso' (p. 122) e 'parola vecchia' (p. 123). Due esempi di commenti:

مذي [Meni]. Mio, così lo leggo, composto da مذ [men] Io, e 'ي [i] che può esser anco termination d'addievtivi; forse meglio la i è particola del verbo sostantivo 'sei' (p. 125).

ملالت [Melalet] Malanconia, Tristitia, Egritudo lat. da [melel] مل
Defaticari, Laborare, Fastidio etc. (p. 191).

Quanto scrisse Pietro Della Valle nei *Viaggi* su vari suoi maestri, è certo istruttivo per il suo processo di apprendimento e merita una citazione più lunga.

Ma ci ho avuto malissima fortuna; e dirò a V. S. quanto ci ho passato. Nel principio che venni qua passò gran tempo prima che io potessi trovar maestro: poi ne trovai uno ebreo che soleva imparare ai figliuoli, e venne per darmi lezione: ma benché io gli facessi vedere che conosceva benissimo le lettere e le cose appartenente al leggere, studiate da me nell'alfabeto del Raimondo, del quale i Turchi non hanno cosa migliore, voleva con tutto ciò farmi compitar come i fanciulli da capo, *Bèostùn, Bè*. Io gli diceva, lo so: ma esso non la voleva intendere, e sempre rispondeva: *Señor nò: por letra es menester saber*: insomma mi faceva dare alle streghe. Ci ebbi pazienza otto giorni: finalmente non ne poteva più, e lo mandai sulle forche, senza averne imparato cosa alcuna. Seppe il signor ambasciatore questo mio desiderio d'imparare: e perché allora egli ancora prendeva lezioni di ebraico da un altro ebreo valentissimo in più lingue, fece che questo suo venisse a dar lezione a me ancora del turco: ed era un maestro mirabile, perché con occasione di aver dato al signor ambasciatore lezione molto tempo, aveva appreso da lui quasi tutti i termini della grammatica latina. Di modo che sapeva che cosa era verbo, che cosa nome e le altre parti dell'orazione con le loro circostanze, e me le spiegava molto bene: e come quegli che intendeva anche benissimo l'arabo e il persiano, mi esplicava ancora tutte le parole di quelle lingue che la turca ne è piena, e sapeva dirmene non solo il senso quanto spetta al turchesco, ma anche le proprietà, le metafore; e infatti mi dava un gusto il maggiore del mondo. Mi diede costui nel principio cinque lezioni sopra i salmi, traducendomene due in turchesco dall'ebraico, perché allora non avevamo altro libro; ed in questi cinque giorni m'insegnò quanto spetta al nome ed al verbo, ed in una parola quasi tutto quello che c'è di grammatica nella lingua turca.⁷

Il passo ci presenta molte informazioni preziose, in primo luogo sulla preparazione iniziale e sulle aspettative dell'alunno.

Il primo vero maestro di Della Valle fu dunque un dotto ebreo, forse un rabbino, del posto, di cui poc'altro si apprende. Seguirono altri, fra cui uno che si serviva anche di documenti esistenti, non distinguendosi dunque da molti colleghi odierni. Non di rado i documenti in questione, che generalmente servirono a più lezioni, le quali si dovevano svolgere almeno due volte alla settimana, erano stati scritti da un esponente della comunità ebraica (*kehillà*) locale. Della Valle spiega l'origine di questi documenti: l'autore della maggior parte dei testi sui quali lavorò, un tale David, fu un parente del maestro che visse durante il regno di Sultan Murad III (1574-1595) e che aveva trattato affari importanti alla corte, forse da portavoce della *kehillà*. Il maestro da giovane gli aveva fatto da segretario e possedeva molte bozze di lettere, che non solo servivano da materiale di studio ma anche come fonte

di informazioni sulla società ottomana. Un riferimento nella lettera del 25 ottobre 1615 ci informa che le lezioni furono interrotte per un periodo di due mesi, quando il maestro si dedicò ad altro, a grandissimo dispiacere dell'alunno, che prese molto sul serio l'apprendimento e dichiarò di studiare 'come un cane'. Questo significava per lui che ogni giorno imparava una trentina di parole, e ripeteva quelle già imparate ('quelle che so le leggo benissimo').⁸

Potrebbe colpire che Della Valle mai si riferisca all'ebraico, lingua che doveva pur conoscere. Chi si rende conto però del fatto che nella maggior parte delle *kehillòth* della Diaspora l'ebraico non fosse una lingua parlata, ma usata soltanto per il culto, capirà che col suo 'moré' (maestro) Della Valle parlasse prevalentemente lo spagnolo, di cui l'antica variante sefardita, il ladino, era la lingua di comunicazione comune fra gli ebrei dell'Impero Ottomano. Ciò può spiegare i frequenti riferimenti in (o allo) spagnolo, di cui abbonda il testo in questa prima sezione. È logico presupporre che i termini spagnoli che talvolta sono gli unici traduttori del termine straniero, fossero quelli dati dal rabbino. Per il proprio discorso Della Valle usa quasi unicamente l'italiano. La sua conoscenza dello spagnolo deve essere stata buona, data la lunga permanenza a Napoli.

Struttura e contenuto del 'quadernetto'

Il quadernetto segue senza dubbio la struttura dei testi che servivano da materiale didattico e che purtroppo sono andati perduti. Lo possiamo dedurre dalle non poche indicazioni di provenienza dei documenti usati a tale scopo. Tra le suppliche ed altre lettere ufficiali studiate da Della Valle, egli menziona ad esempio 'un biglietto di David a Sultan Murad per gli stessi negozij del precedente in difesa sua e del aga de' gianizeri contra 'l bascià e 'l defterdar' (p. 67, *pascià* e *defterdar* sono alti funzionari ottomani) e 'una supplica d'una donna schiava al vezir Hazzan' (p. 71). Si sarà trattato di bozze di lettere indirizzate a dei pascià o al Gran Signore stesso. Un altro passo (lezione 47 a p. 84) è preso dal *Mirkat*, un libro cui Della Valle si riferisce anche all'inizio della lettera del 4 settembre 1615 e che egli aveva acquistato.⁹ Fra gli ultimi testi studiati si trova, poi, una poesia del famoso poeta Baki (lezione 54). L'ultimo testo utilizzato (lezione 55) è 'Nella 3a canzonetta della carta vecchia trovata in casa'. Pietro si serviva quindi letteralmente di tutto quello che gli veniva sotto mano.

Il corso è suddiviso in lezioni, progressivamente numerate ed alcune munite di indicazioni e istruzioni per lo studio. Così, la lezione 42 reca come indicazione: 'Lettione sexta leggere, repetendo le letioni.' Il testo pare riflettere il lavoro preparatorio per le lezioni poi avute. Ciò spiega le non poche incertezze o espressioni con 'credo', nonché le cancellazioni e correzioni. A p. 99 il testo si interrompe al numero che indica l'inizio della lezione 56, mai scritta.

La seconda parte del quadernetto, a partire dalla pagina 101, nella quale la numerazione delle lezioni parte di nuovo da 1 e va fino a 77, consiste di studi del persiano fatto sulla *Dottrina Cristiana del Padre Xaver della Compagnia di Gesù*. Con meticolosa precisione Della Valle specifica di aver preso tali lezioni dal 16 aprile 1619 da un certo padre 'Gio. Taso. Vin.' (Giovanni

Tommaso Vincenzo o veneziano?) che era dunque subentrato al maestro precedente. Da osservare dunque che tra la prima serie di lezioni registrate nel quadernetto e la seconda sarà trascorso un periodo abbastanza lungo. Già da inizio settembre 1615, come detto sopra, il poeta aveva lasciato Costantinopoli per riprendere i suoi viaggi e da gennaio 1617 il poeta si trovava in Persia, ad Isfahan. Si tratterebbe dunque di un intervallo di circa quattro anni, in cui forse gli era mancato un precettore fisso. Interessante è anche la scelta del materiale preso dalla traduzione persiana di un testo cristiano scritto da o basato sulla vita di Francisco Xaverio, predicatore gesuita attivo in Oriente (fra l'altro a Goa). Pietro Della Valle fu un viaggiatore fuori del comune e in grado di mimetizzarsi alle civiltà circondanti; rimase altresì un cristiano convinto della propria fede e missione. Ma non è da escludersi che Pietro non avesse a disposizione altri testi a permettergli di concentrarsi sulla lingua piuttosto che sulla cultura, e, a differenza dei persiani islamici del tempo, i gesuiti disponevano di libri stampati e quindi relativamente accessibili ed economici. Veramente, la dottrina di Francesco Saverio non doveva aver soddisfatto troppo le sue aspettative, perché ne alternò lo studio a quello dei primi salmi di Davide che aveva già usato prima, ed allo stesso modo, durante le lezioni di ottomano.

La lezione 8 reca la curiosa spiegazione 'Nei salmi di David del Padre Giovanni e 'I Mullà Pir Cassan' (p. 119). Tutt' e due i maestri, il gesuita e il *mollah*, possedevano dunque il libro dei salmi? Laddove facevano di certo parte della Bibbia del primo, il secondo era forse *sufi*, un mistico eterodosso per cui i salmi sono un libro sacro. In ogni caso, i salmi sono di interesse particolare perché, essendo testi noti, permettono di giudicare quanti appunti di lettura faceva Della Valle e di misurare il suo progresso dagli appunti sempre meno frequenti e i brani di testi vieppiù lunghi che riusciva a trattare in una lezione.

Dopo i salmi Della Valle ritorna alla *Dottrina*, per non lasciarla più, per quanto si possa concludere, fino alla fine delle lezioni.

Come per studenti di oggi, anche per Pietro Della Valle studiare una lingua significava studiarne la cultura. Uno dei non scarsi esempi:

Halife (A) خلیفه x Trucco, Cambio propriamente. Ma lo pigliano per Profeta perché i Profeti stanno in terra in cambio di Dio, et anco lo pigliano per Maestro ma no 'l Maestro supremo, ma un discepolo, il meglio ch' in cambio del Maestro insegna a gli altri discepoli e i Turchi lo pronuntiano 'Calfa'. Chiamano finalmente Chalifè del tempo il Re, quasi Profeta o Maestro del suo tempo in cambio di Muhhamad; è di qui credo che sia derivato quel nome ch' in Italiano si dice Califa o Califfa e s' ha per titolo di Principe.¹⁰

Colpisce in ogni modo che dall'inizio delle lezioni di persiano lo spagnolo sparisca praticamente dal quadernetto e venga sostituito dal latino, fatto comprensibile alla luce di quanto osservato qui sopra. Nei colloqui con il frate gesuita, Della Valle si sarà servito della lingua della Chiesa oltre all'italiano. L'abbreviatura del nome pare in ogni modo indicare la provenienza italiana del nuovo maestro. Non si sa se Della Valle continuasse gli studi persiani sempre con lui oppure (anche) con altri. La seconda lezione della serie si

intitola: 'in Gulistan, col molla arabo.' Il titolo potrebbe indicare il proseguimento degli studi durante un viaggio in quella provincia. Si constata che nelle pp. 105 e seguenti le annotazioni diminuiscono, fino a sparire quasi (le pp. 107 e 109 non recano alcun traduttore o commento), per essere riprese poi, forse dopo il ritorno dal vecchio maestro. Nella serie di lezioni persiane Della Valle si riferisce pure, e di frequente, al dizionario del dotto Frans van Ravelingen ossia Francesco Raphelengius, professore e libraio a Leida, che aveva redatto uno dei primi dizionari Persiano-Latino, compiuto nel non lontano 1608 dal famoso umanista Scaligero, altro lume dell'orientalistica neerlandese. I riferimenti a quest'ultimo sono ovviamente in latino.

Per lo meno curioso è che Della Valle fornisca nella seconda serie di lezioni molto spesso molteplici traduttori latini accanto a quelli italiani. Sembrano ridondanti per un uomo colto che sa bene tutt'e due le lingue. Si veda ad esempio i seguenti lemmi (p. 176):

جنگ [Cenk]. Guerra, Combattimento, Bellum, Pugna lat.

چقره [Çire]. Eccedente, Superiore, Excedens, Superior lat., Vincente, Vincitore

Qui il latino non ha il carattere di un richiamo all'*auctoritas*, cioè al dizionario di Raphelengius, né di uno sfoggio di sinonimi, bensì – direi – quello di una spiegazione dei testi a chi non conosce abbastanza l'italiano. Viene da pensare perciò a un'altra funzione del quadernetto, vale a dire quello di preparare un corso di lingua persiana per giovani preti europei in Persia. Tale idea non solo s'inquadra bene nell'ideologia politico-religiosa di Della Valle, che al suo ritorno a Roma fu assunto da Urbano VIII come consulente per la *Congregatio de Propaganda Fide*. Inoltre, ciò aiuta a capire meglio le frequenti ripetizioni riscontrate nella seconda sezione del quadernetto. Non tanto esempi di una dimenticanza di parole da parte del nostro poliglotta, che ripete spesso anche le parole più semplici, come برادر [birader, fratello], باد [bad, vento], بیم [bim, paura] o perfino تو [tu], parola identica in italiano, quanto tentativo di aiuto prestato a chi non aveva gli stessi talenti. In questo contesto, il quadernetto potrebbe costituire parte di un programma più ampio e mai realizzato, cui rientra anche la scrittura della *Grammatica della lingua turchesca*¹¹, nella lettera dedicatoria della quale, indirizzata alla Congregazione, Della Valle menziona esplicitamente l'utilità dello studio del turco per la propaganda della fede.¹²

A proposito di quest'ultimo lavoro colpisce la stretta coincidenza della sua stesura con la scrittura della seconda parte del quadernetto. Infatti, il 22 aprile 1619, meno di una settimana dopo aver iniziato il quadernetto, Pietro scrisse all'amico Schipano di aver cominciato a scrivere una grammatica del turco.¹³ Nel testo stesso del quadernetto mancano infatti quasi i riferimenti alla lingua turca, il che sembra affermare che la sua conoscenza della lingua era ormai a tal punto da permettergli di passare dall'apprendimento pratico alla descrizione teorica. In circa cinque anni, Pietro aveva imparato bene l'ottomano. Possiamo immaginarci che apprendere il persiano, lingua indoeuropea con più elementi riconoscibili per lo studente occidentale, gli costasse meno fatica.

1 Scrive Della Valle, nei suoi *Viaggi* (prima edizione: *Viaggi di Pietro Della Valle il Pellegrino con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi, descritti da lui in 54 lettere familiari* [ecc.], In Roma, Appresso Vitale Mascardi, 1650): 'Lo scrivere lo trovo facile assai, ma il leggere [...] in queste lingue non è possibile senza punti.' (p. 123; ciò che l'autore chiama 'punti' sono le cosiddette *harakat*, che servono alla vocalizzazione delle parole.

2 Raniero Speelman, 'Uno sconosciuto "West-Östlicher Divan" di Pietro Della Valle', in *Electronic Journal of Oriental Studies* (EJOS) 6 (2002), pp. 1-30. La rivista è in corso di risistemazione su un nuovo sito.

3 Curare un testo in cui il turco ottomano, il persiano e l'arabo si incontrano con l'italiano, lo spagnolo e il latino, non era un progetto facile, dato che nessuno degli specialisti coinvolti nel progetto conosceva tutte queste lingue nella determinata fase storica di riferimento. Il lavoro si è perciò diviso come segue:

Nevin Özkan ha trascritto le parti in italiano, spagnolo e latino, e ha scritto l'introduzione destinata al lettore turco; Raniero Speelman ha fatto il controllo finale e ha curato la veste filologica del testo definitivo e l'introduzione italiana. Yücel Dağlı e Mustafa Çiçekler, infine, hanno collaborato con la

traslitterazione ed interpretazione dei lemmi presentandoli in una tabella sinottica.

4 Ms. Ottoboniano Latino 3382 della Biblioteca Vaticana, di cui parti furono pubblicate dal Castellani ('Dal diario inedito di Pietro Della Valle', in *Miscellanea di storia delle esplorazioni XXI* (1996), pp. 153-214 e successivamente ripubblicate in un testo telematico).

5 *Viaggi* cit., p. 65.

6 E. Rossi, 'L'importanza dell'inedita grammatica turca di Pietro Della Valle', in Atti del XIX Congresso internazionale degli orientalisti, Roma 1938, pp. 202-209.

7 *Viaggi* cit., p. 131.

8 *Viaggi* cit., p. 123.

9 Secondo Bull, *op. cit.*, p. 39n, si tratta del trattato di diritto islamico *Al Mirkat al-Wusul ila'l-'Ilm al-Usal* (letteralmente 'la scala d'accesso alla scienza della giurisprudenza').

10 P. 94.

11 E. Rossi menziona che il ms. dell'inedita grammatica porta una dichiarazione del padre Francesco Maria Maggio, della detta congregazione, che l'opera meritava di essere stampata e sarebbe stata utilissima ai missionari (*op. cit.* p. 209).

12 Cfr. E. Rossi, *op. cit.*, p. 303.

13 *Ibidem*.

RANIERO SPEELMAN

EEN CAHIER VAN PIETRO DELLA VALLE

HET MS. FONDO CAMPORI 697

De Romeinse XVII-eeuwse reiziger Pietro Della Valle leerde tijdens zijn verblijf van ruim een jaar in Istanbul bij joodse docenten de Turkse (correcter: Osmaanse) taal en maakte aantekeningen van zijn voortgang in een cahier. Dit manuscript, dat zich bevindt in Modena, is om meerderlei redenen van belang: als een uniek en door passages in zijn later gepubliceerde *Viaggi* geïllustreerd document van een leerproces, om zijn poging tot wetenschappelijk onderscheid tussen de diverse bestanddelen van het Osmaans (Turks, Arabisch en Perzisch), en vooral vanwege wat kan worden opge maakt over de gebruikte lesmaterialen, die veelal van praktische aard waren en bestonden uit afschriften van brieven, petitiees en dergelijke. Na Della Valles 'verhuizing' naar de Perzische hoofdstad Isfahan zou de auteur het schrijven van een grote grammatica van het Osmaans ter hand nemen, terwijl hij tegelijkertijd in hetzelfde cahier zijn vorderingen in de Perzische taal bijhield. De tekst mag misschien niet los worden gezien van Della Valles hoop op de vereniging van Perzië en de westerse mogenheden in een anti-Osmaans verbond, waarin ook religieuze propaganda een rol zou moeten spelen.

IL *QUINQUE LINGUARUM* DEL 1534

IL PRIMO DIZIONARIO CHE PRESENTA INSIEME

L'ITALIANO E IL NEDERLANDESE

Nel 1534 esce ad Anversa presso lo stampatore Joannes Steels¹ il *Quinque Linguarum*, un dizionario in cui si presentano cinque lingue. Il titolo completo del dizionario è:

*Quinque linguarum, Latinae, Theutonicae, Gallicae, Hispanicae, Italicae, dilucidissimus dictionarius mirum quam utilis, ne dicam necessarius, omnibus linguarum studiosis. Vocabulaer in vijfderley talen, Latijn, Duytsch, Walsch, Spaensch ende Italiaensch [...] Vocabulista de le cinque lingue. Cioe Latina, Tudescha, Franzosa, Spagniola, & Italiana.*²

Il *Quinque Linguarum* è un'elaborazione pentaglotta di una nomenclatura, vale a dire un dizionario sistematico inizialmente bilingue che trova la sua origine in Italia. Con la prima edizione anverpiense del dizionario si fa un primo passo verso un pubblico internazionale.³ Nello stesso tempo, con l'aggiunta del nederlandese, il *Quinque Linguarum* rappresenta il primo esempio di un dizionario in cui l'italiano e il nederlandese compaiono insieme.

Il *Quinque Linguarum* si potrebbe definire – nell'ambito del tema dato – 'versatile' e 'irregolare'. Versatile nel senso che il dizionario viene ripresentato tante volte nel corso del XVI secolo e in esso si alternano più lingue in seguito alla richiesta del momento. Irregolare o particolare nel senso che esso fa parte della serie dei cosiddetti dizionari 'pratici', di base volgare, i quali – lontani da ogni intento dotto – si sono sviluppati al di fuori del circuito erudito del tempo.⁴ I dizionari pratici oltretutto contengono non solo liste lessicali ma anche note di grammatica o frasi fatte come quelle delle guide moderne. In tal modo i dizionari venivano usati da un pubblico di viaggiatori e mercanti necessitati a usare la lingua, non a interpretare testi sacri o classici.

In questo contributo presento il pentaglotto del 1534 descrivendolo in relazione con altri dizionari coevi e inquadrandolo nel contesto storico dell'Anversa cinquecentesca.

I dizionari pratici e la tradizione lessicografica

Il *Quinque linguarum* si inserisce nella tradizione dei cosiddetti dizionari pratici. Essi hanno una base volgare e provengono da una tradizione antica di vocabolari semplici e di libri di conversazione tipici del tardo Medioevo. Nei libri di conversazione si imparano le cose sotto forma di dialogo: l'etichetta e

le buone maniere, ma anche le regole della propria lingua. Se i dialoghi sono bilingui lo scopo principale è senza dubbio quello di insegnare una lingua straniera. Di solito un simile libro di dialoghi bilingui è un primo tentativo di confrontare due idiomi, e perciò può venir considerato come lo stadio preliminare di una grammatica o di un vocabolario bilingue. Questi manualetti dialogati, i cui argomenti solitamente vengono tratti dalla vita quotidiana (mangiare e bere, fare compere, la pratica mercantile, ecc.), nascono spesso in un ambiente mercantile plurilingue, dove vi era una grande necessità di imparare un idioma in più.⁵ I manualetti infatti hanno uno scopo pratico: insegnare una lingua straniera a un mercante senza dover usare il latino come mezzo.

Nei dizionari pratici, considerandoli più attentamente, si delineano due tradizioni: la tradizione italo-tedesca, nata in area italiana e quella francese-nederlandese, nata in area nederlandese. A quest'ultima tradizione appartengono i dizionari plurilingui che sono noti sotto il nome di *Vocabulare* del maestro Noël de Berlaimont, di cui a partire dal 1527 verranno stampate ad Anversa diverse edizioni.⁶ Il genere del *Vocabulare*, col metodo parlato per l'apprendimento del nederlandese e del francese, ha avuto un grande successo e una grande diffusione fino al XVIII secolo: sotto il nome di *Colloquia* ne sono uscite numerose edizioni riviste e ampliate con altre lingue.⁷ In un'edizione del 1558 viene aggiunto per la prima volta l'italiano accanto al nederlandese, al francese e allo spagnolo.⁸

Il nostro *Quinque linguarum* ha quindi la sua origine nel territorio italiano. Pur stampato e edito ad Anversa il *Quinque linguarum* si inserisce nella tradizione lessicografica dei vocabolari italo-tedeschi che nel corso del Quattrocento si erano sviluppati a Venezia. Questi vocabolari sono noti sotto il nome del *Solenissimo Vochabuolista* e il primo venne stampato a Venezia nel 1477 presso Adamo di Rottwil.⁹ A loro volta questi vocabolari provengono da un vecchio *Sprachbuch* italo-tedesco conservatosi in diversi manoscritti. Il più antico è del 1424.¹⁰ L'autore del libro di dialoghi è un certo Maestro George ('Zorzi') di Neurenberg, che in quel periodo soggiorna a Venezia. Nel testo compare addirittura il suo indirizzo: 'sul campo de san bortolamio apresso al fontego di thodeschi'.¹¹ Le lezioni nello *Sprachbuch* sono intese originariamente per dei mercanti italiani a Venezia che dovevano imparare il tedesco.

Con la sua edizione anverpiense del 1534 il *Quinque linguarum* continua la tradizione del *Solenissimo Vochabuolista* introducendolo con un nuovo titolo in un ambito internazionale. Da allora, entro questa famiglia di vocabolari, quasi tutte le edizioni posteriori sono note come *Dilucidissimus Dictionarius*.

I dizionari pratici e il pubblico

L'invenzione della stampa aiuta a moltiplicare velocemente i dizionari pratici. In questo modo essi sono alla portata di un pubblico più vasto di cui pochi conoscono il latino. Di qui la fortuna di questo tipo di dizionario immediatamente percepita dagli stampatori. Nel proemio del proprio *Solenissimo Vochabuolista* (1477) Adamo di Rottwil chiarisce la destinazione dell'opera qualificandolo: 'utilissimo per quele che vadeno a pratichando

per el mundo, el sia todescho o taliano' (1r).¹² e ancora in un'edizione del 1479 'utilissimo a imparare legere per quelli che desiderase senza andare a schola' (2r).¹³ Con questo l'editore ne mostra il carattere divulgativo ottenuto grazie alla diffusione della stampa.

La fortuna prosegue nel secolo successivo e aumenta grazie alla flessibilità delle lingue scelte. Si legga a questo proposito nei *Colloquia cum dictionariolo sex linguarum* del 1583¹⁴: 'non ci è nissuno in Francia, né in questi Paesi Bassi né in Spagna ò in Italia negoziando ne' paesi di quà, che non habbi bisogno di queste sei lingue qui descritte e dichiarate' (A5r-v).

Adottando all'interno dell'opera numeri e combinazioni diverse di lingue, gli stampatori sono in grado di rispondere alla richiesta del pubblico. Come i *Colloquia* anche le varie edizioni a stampa del *Solenissimo Vochabuolista* mostrano di poter essere facilmente trasformate in opere plurilingui. Così, entro la tradizione dei dizionari italo-tedeschi, escono nel corso di un secolo e mezzo (1477-1636) 89 edizioni, incluse ristampe e elaborazioni.¹⁵ Dall'edizione originariamente bilingue si arriva finalmente ad edizioni con otto lingue che vengono inserite secondo le circostanze e le esigenze del momento. I *Colloquia* appartenenti alla tradizione francese-nederlandese avranno una fortuna ancora più straordinaria: il testo accresciuto con una complessa opera di otto lingue¹⁶ vedrà fino al XVIII secolo (1527-1759) all'incirca 150 riedizioni circolanti in quasi tutta l'Europa occidentale.¹⁷

Nel XVI secolo possiamo già rintracciare 63 edizioni, incluse ristampe ed elaborazioni, in cui – nel contesto di più lingue – l'italiano è sistemato accanto al nederlandese. Di queste 63 edizioni cinquecentesche, 21 esemplari appartengono alla tradizione italo-tedesca e 42 a quella francese-nederlandese. L'inizio della linea italiano-nederlandese viene segnato da Joannes Steels che, come abbiamo visto, rielabora il *Vochabuolista* in un dizionario a cinque lingue. Grazie a questo intervento il *Quinque linguarum* diventa il primo dizionario a stampa in cui le due lingue compaiono insieme.

Perché uno stampatore anverpiense decide di aggiungere a un dizionario di origine italiana la lingua del luogo, cioè il nederlandese?

Anversa cinquecentesca: ambiente internazionale dei mercanti

Nel secolo XVI Anversa giunse al vertice della sua crescita economica. Caratteristica per questa città era la presenza di mercanti provenienti da tutte le parti d'Europa. Alla fine del secolo Lodovico Guicciardini, che abitava allora ad Anversa, stima il numero di mercanti stranieri in più di mille 'compresi li loro ministri principali'.¹⁸ Lo scrive nella sua *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* del 1567, opera famosa e tradotta presto in nederlandese da Johannes Kiliaan.¹⁹

In questo contesto internazionale la conoscenza di più lingue era necessaria, se non essenziale, per poter partecipare al traffico commerciale. Infatti il tedesco Samuel Kiechel (1563-1617), viaggiando per l'Europa e visitando la città di Anversa, osservò a proposito:

Li è la cosa più normale del mondo che una ragazza o un ragazzo parli tre o quattro lingue, come il francese, l'italiano, lo spagnolo insieme alla sua lingua nederlandese.²⁰

Q V I N Q V E
L I N G V A R V M, L A T I N A E,
 Teuthonicæ, Gallicæ, Hispanicæ, Italicæ,
 dilucidissimus dictionarius, mirum q̄v̄tis
 lis, ne dicam necessarius, omnibus
 linguarum studicis.

**Vocabulaer in vijfderley talen/ Latijn/
 Duytsch / Walsch / Spaenssch / en Ita-
 lienssch/ s'er profijtelic alle beemin-
 ders der talen.**

**Vocabulaire de cinq langages, Latin, Flameng, Fran-
 coys, Espaniart, et Italien.**

**Vocabulario de cinco lenguajes, Latin, Flamenco, Fran-
 ces, Espagnol, y Italian.**

**Vocabulista de le cinque lingue. Cioe Latina, Tudescha,
 Franzosa, Spagniola, & Italiana.**

M. D. XXXIII.

**Vancunt a Ioanne Steels in ædibus
 Delphorum, Antuerpiæ.**

Antwerpen int huys van De'ft

1. *Quinque linguarum*,
 Antwerpen, Joannes Steels,
 1534.
 Frontespizio

Dove hanno imparato le lingue questi ragazzi? Una delle possibilità era frequentare una scuola locale. Ad Anversa già all'inizio del secolo, accanto alle scuole tradizionali latine, erano sorte delle scuole in cui si usava il volgare come lingua d'insegnamento. Intorno al 1579 c'erano più di 150 scuole dove si insegnavano innanzitutto materie pratiche come la contabilità, l'aritmetica e le lingue moderne.²¹ Materie tutte quante necessarie per una carriera commerciale. I maestri che insegnavano in quelle scuole, svilupparono nel tempo dei manuali come base del loro insegnamento. Essi usavano insegnare più di una lingua; un professore di lingua era – si può dire – orientato verso più lingue, fra cui le più importanti erano il francese, l'italiano, lo spagnolo e il tedesco. Tale multilinguismo era uno strumento essenziale per adeguarsi al mercato.²² Gabriel Meurier per esempio, l'autore più produttivo di manuali di lingua del suo tempo, insegnava il francese, lo spagnolo, e anchel'italiano.²³

Nell'Anversa cinquecentesca 17 maestri di scuola, fra cui una sola maestra²⁴, insegnarono l'italiano.²⁵ Lì la conoscenza di questa lingua era abbastanza diffusa nell'ambiente internazionale. In Italia alla fine del Medioevo

erano sorte tecniche commerciali innovatrici che nel corso del secolo vennero introdotte ad Anversa. Agli italiani si devono il sistema delle commissionarie, la tecnica del cambio e il sistema bancario, il metodo della contabilità a partita doppia, ecc. La presenza in nederlandese dei termini commerciali italiani, quali *netto*, *bruto*, *giro*, *kassa*, *valuta*, *bankroet* (it. *banca rotta*) si deve al prestigio degli italiani in quel periodo nel campo commerciale.²⁶

Grazie a quel prestigio l'italiano diventò all'epoca una specie di lingua franca del commercio. Non mancano le indicazioni per questa affermazione: dai documenti commerciali del periodo risulta che era molto comune scrivere in italiano. Questa usanza si estendeva a ditte non italiane: l'italiano si adoperava persino nelle lettere scritte fra di loro; nelle lettere stese in nederlandese si alternano frasi intere in italiano con altre in nederlandese. Un altro esempio di familiarità con la lingua italiana sono i libri contabili della ditta internazionale del Della Faille, una famiglia locale molto nota: essi sono sempre tenuti in italiano.²⁷

La conoscenza dell'italiano era dunque essenziale per il mercante che aveva ambizioni internazionali. Una maniera di imparare le tecniche commerciali, e anche l'italiano come lingua commerciale, era un periodo di tirocinio nel paese d'origine. All'epoca per un giovane mercante fiammingo era indispensabile avere la sua formazione in Italia. Egli imparava il mestiere da connazionali che si erano stabiliti già prima. Dai documenti ufficiali²⁸ risulta che a Venezia alla fine del XV secolo avevano preso dimora i primi mercanti provenienti dai Paesi Bassi, con l'intenzione non solo di fare commercio, ma anche di imparare le nuove tecniche commerciali.²⁹ Esercitando queste si imparava automaticamente anche la lingua italiana.

Le prime tracce dell'apprendimento dell'italiano da parte dei nederlandesi si trovano appunto in ambienti mercantili veneziani a cavallo fra il XV e il XVI secolo. Un mercante fiammingo scrive degli appunti in italiano preparati durante il tirocinio, e li traduce nella sua lingua madre, il nederlandese. Il documento, un centinaio di pagine pubblicato recentemente³⁰, è, salvo qualche eccezione, rigorosamente bilingue e riguarda in generale il mestiere del mercante: contiene consigli pratici, sentenze generali accanto ad alcune parti dialogate che mettono in scena la vita quotidiana.

Ora, cosa si può concludere confrontando i dati storici con quelli linguistici? All'inizio del secolo XVI in due aree differenti si nota la necessità di confrontare l'italiano e il nederlandese o viceversa: a Venezia un giovane mercante fiammingo decide di raccogliere delle frasi in italiano per poi tradurle in nederlandese. Nello stesso tempo ad Anversa Joannes Steels decide di stampare un dizionario pentaglotto in cui – contestualmente ad altre lingue – presenta insieme l'italiano e il nederlandese.

Il testo bilingue del mercante fiammingo si potrebbe supporre che servisse essenzialmente come quaderno di appunti personali per imparare o esercitare sul luogo l'italiano, invece la decisione dello stampatore anverpiense ad accogliere nel suo dizionario pentaglotto il nederlandese accanto all'italiano fa pensare ad una destinazione più larga.³¹ Apparentemente l'editore ha voluto rispondere ad una domanda del pubblico, domanda che potrebbe essere fatta dalla comunità italiana residente ad Anversa per poter imparare un po' di nederlandese con l'intenzione di comunicare con la gente del luogo; o magari

fatta dagli stessi mercanti locali che volevano imparare l'italiano quale lingua commerciale di prestigio dell'epoca.

Il *Quinque Linguarum* esaminato da vicino

Il *Quinque linguarum* uscito nel 1534 ad Anversa presenta le seguenti lingue: latino, nederlandese, francese, spagnolo e italiano. Sensibile alle esigenze del pubblico lo stampatore Joannes Steels introduce per la prima volta il nederlandese (che sta dopo il latino) seguito dal francese e dallo spagnolo. L'italiano sta all'ultimo posto e sostituisce il tedesco.³² Le lingue sono disposte secondo un ordine che riflette quello della momentanea diffusione delle parlate straniere nei Paesi Bassi meridionali.³³

Il *Quinque linguarum* consta di due libri ed è organizzato in modo tematico. Nel primo libro gli argomenti trattati – divisi in 55 capitoletti – sono di interesse pratico e vanno dai mestieri agli animali, dalle parentele ai santi, dall'abbigliamento al cibo, dalle parti del corpo umano ai giorni della settimana. Questo ordinamento dei lemmi per argomento è molto tradizionale e si lega al sistema medievale delle glosse.³⁴ Il secondo libro è diviso in solo quattro capitoli dedicati ai verbi, ai sostantivi, ad aggettivi, ai pronomi e avverbi e ad una sequenza di brevi frasi. Alda Rossebastiano Bart, avendo studiato in modo dettagliato la storia della tradizione dei vocabolari di origine italiana, osserva che l'editore Joannes Steels, con la sua edizione pentaglotta, ha rielaborato sostanzialmente la struttura originaria.³⁵ Per questo l'edizione starà alla base di un nuovo raggruppamento di dizionari (famiglia F) noto sotto il nome di *Dilucidissimus Dictionarius*, destinato ad avere molto successo durante tutto il secolo.

Studiando il testo che si trova nella biblioteca reale di Bruxelles³⁶, salta agli occhi la mancanza di un proemio, delle regole di pronuncia e dell'indice iniziale, per cui il libro si apre immediatamente con il primo capitolo. Inoltre si nota l'uso dei soli caratteri romani nell'intero libro. Questo vale anche per la versione nederlandese che, secondo le abitudini grafiche del tempo, sarebbe dovuta essere in gotico. Sul frontespizio invece, dove appare il titolo con le sue traduzioni, si usa il gotico per il nederlandese (fig. 1).

Ecco alcuni esempi tratti dal dizionario stesso. Sotto il capitolo 40 'Delle infirmità et delle malatie' leggiamo:

Latinum	Duytsch	Frangoys	Espaignol	Italiano
[...]	[...]	[...]	[...]	[...]
	crancheyt			infirmita
	crank			infirmo
	de ghicht			la gotta
	dat water			idropsia
	de cortse			la febre
	wee			la doglia
	mijn hooft doet			mi dole
	mi wee			il capo
	[...]			[...] fol. E 3r

Dall'esempio menzionato si può dedurre che non si presentano solo i termini, ma anche più frequenti elementi di fraseologia. Anche nel capitolo 21 'del

Latinum	Duytsch	Frangoys	Espaignol	Italiano
Nescire tibi bene dicere	ic en soude v n; wel connē seggē	je ne le vo9 scauroye biē dire	no te lo sabria bien de3ir	non ti sapra ben dire
Vide ne incidas in morbū aliquem	Siet dat ghi in gheen siecre en valt	Regarde3 q̄ tu ne chie3 en q̄l que m iladie	Guarda te de caer en alguna enfermedad	Guarda te che tu nō pigli quaiche male
Cōuenit mihi vt plorem	Het saēt mi wel te weenen	Il me conuient de pleurer	Conuientē me que llore	Mi vien da piangere
Me plorare neceile erat	Het is noot dat ic weende	Il me tost be3oing de pleurer	Ea necessario que llore	Mi conuenia piangere
Derides me	Ghy bespot mi	Vo9 mocq̄s de moy	Burlas me	Tu fai beffe di me
Saluete	God groet v	dieu vous salue	Dios vos salue	Dio vi salui
Deus vobis det bonū diē	God gheue v goeden dach	Dieu vo9 doint bon iour	Dios os de bus enas dias	dio vi dia del bon di
Bonus annus deus vos iuuet	goet ier god helpe v	bon an dieu vous ayde	buenos años dios vos ayude	buon anno dio vi aiuti
Profic	wel becomt v	bō preut vo9 fa	Buena pro os	bon pro vi facia
Volo	ic wil	ie veulx (ce	yo gero (Itaga	io voglio
Tu voluisti	ghi hebt gewilt	tu as volu	yo que; ite	tu volesti
Ille vult	die wilt	iceluy veult	aquel quere	colui vole
Volo facere	ic wilt doen	ie veulx faire	quero hayer	io voglio fare
Ego feci	ic hebt gedaen	iay faict	yo hyc	io ho fatto
Vade	gaet	va ten	ve	va
Stes	itaet	demeure	esta	sta
Tu neminem finis dormire	ghi en laet nie3 mant slapen	vous ne laissez nulluy dormir	tu a niuno dex as dormir	tu non lassī dormire neiluno
Quare?	waerom?	pour quoy?	por que?	per che?
Quia tota nocte nihil aliud facis quā in iernutare	Om dat ghi alle dē nacht niet en doet dan roncken	pour ce q̄ vo9 ne faictes aultre chose rout la nuict que rōfler	por que toda la noche no haze3 sino roncar	perche tu non fa altro che ronchiare tuta la notte
I dormitum	gaet slapen	alle3 coucher	ve a dormir	va a dormire
Non sum	noch niet	point ncoire	aun non	non ancora
Eas nā neceffe est vt cras temporū iurgas	ic want tis noot dat ghy morgen vroech opitaet	alle3 car il vo9 fault demain leuer bien matin	ve q̄ es necessārio que te leuan tes mañana en buena hora	va peche domane bisogna che tutti leua buon hora
Quid facere?	wat te doene?	a quoy faire?	a que hayer?	a che fare
Oportet te ferre literas Mediolanū versus	ghy moet brie3 ue draghen na Melanen	il vo9 fault porter lettres a Milan	es necesidad q̄ preitoles las letras a Milan	bisogna che tu porti letteras a Milan
Crus vsq̄ adeo mihi dolet vt nequam ire pedeter	mijn been doet mi so wee dat ic niet te voet gaen en can	la sãbe me faict si mal que te ne scay cheminer a pied	tanto me duele la pierna que no pudo caminar a pie	mi fa male la gamba che nō posso chaminare
Accipe equū elige mihi vnū	neet een peert soect mi een	prene3 i cheual mē cherse3 vng	toma el cauallo buique me vno	piglia vn caualo trouanelo

2. *Quinque linguarum*, Antwerpen, Joannes Steels, 1534. Fol. G 5r

pane et del vino et delle cose che si mangiano' i lemmi vengono accompagnati da locuzioni:

<i>Latinum</i>	<i>Duytsch</i>	<i>Francoys</i>	<i>Espaignol</i>	<i>Italiano</i>
[...]	[...]	[...]	[...]	[...]
	een ontbijt			la collatione
	noenmael			il disinare
	na noenmael			la merenda
	na noen eten			merendare
	willen wy			vogliamo
fare				
	ontbiten			colatione
	ugod loons			gran merce a dio

fol. D 1r

Infine nel libro secondo, dedicato alle varie categorie grammaticali, i dialoghi si fanno più frequenti e complessi. Come esempio si legga il dialogo inserito dopo i verbi (fig. 2). È un dialogo 'vivo' che rispecchia la vita quotidiana dando un'immagine del mondo tardo-medievale. Inoltre si noti l'uso del verbo *ronchizare* 'russare' che riflette quella parlata del momento e fa vedere l'origine veneta di questa famiglia di vocabolari:

<i>Latinum</i>	<i>Duytsch</i>	<i>Francoys</i>	<i>Espaignol</i>	<i>Italiano</i>
[...]	¶ Dat. iij. cap.	[...]	[...]	¶ Il. 4. cap. sie
	van redenen			de li verbi
	[...]			[...]
	ghi en laet niemant slapen waerom?			tu non lassi dormire nessuno per che?
	Om dat ghi alle den nacht niet en doet dan roncken			perche tu non fa altro che ronchizare tuta la notte
	gaet slapen noch niet			va a dormire non ancora
	gaet want tis noot dat ghy morgen vroech opstaet			va pe[r]che domane bisogna che tutti [sic] levi a buon hora
	wat te doene? ghi moet brieven draghen na Melanen			a che fare bisogna che tu porti letteras a Milan
	mijn been doet mi zo wee dat ic niet te voet gaen en can			mi fa male la gamba che non posso chaminare
	neemt een peert soect mi een			

fol. G 5r

Per concludere

I dizionari pratici nascono in un ambiente mercantile plurilingue, dove vi era una grande necessità di imparare più lingue. Puntando sull'acquisizione pratica della lingua parlata i dizionari avranno un grande successo per più di due secoli. Essi rappresentano la cultura e la lingua popolare dell'epoca e meno il sapere dotto. Grazie a questa particolarità sono da considerarsi, oltre alla testimonianza del sapere storico-culturale, un'autentica fonte del linguaggio orale e dialettale del tempo e quindi di notevole interesse per lo storico della lingua.

Seguendo la traccia italiano-nederlandese in questo grande repertorio di dizionari pratici vediamo per la prima volta comparire insieme l'italiano e il nederlandese in un dizionario pentaglotto uscito ad Anversa nel 1534. Si tratta del *Quinque linguarum*, elaborazione di un dizionario bilingue di origine italiana. Negli anni successivi nei dizionari pratici, sia in quelli di tradizione italiana che in quelli di tradizione nederlandese, l'uso di questa coppia di lingue prosegue. Solo per il XVI secolo si contano complessivamente 63 edizioni in cui – nel contesto di più lingue – l'italiano è collocato accanto al nederlandese.

Un dizionario eptaglotto che deriva direttamente da quello pentaglotto segna una tappa importante di questo processo. Si tratta del *Septem linguarum Latinae, Teutonicae, Gallicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae, Almanicae* [...] *dilucidissimus dictionarius* stampato da Joannes Crinitus ad Anversa nel 1540.³⁷ Il numero dispari delle sette lingue presenti ostacola la disposizione simmetrica su due pagine. Per questo le lingue sono sistemate su di una pagina sola, sistemazione che richiede il cosiddetto formato oblungo: con base minore dell'altezza e maggiore nella larghezza, forma maneggevole e tascabile propria degli eptaglotti, in anticipo sui tempi.

La produzione di dizionari pratici plurilingui è molto ampia e trova il suo momento culminante nel periodo che va dal primo decennio del Cinquecento ai primi anni del secolo successivo. Si tratta di un fenomeno che è stato insieme di cultura e di mercato, cui hanno contribuito essenzialmente imprenditori agli albori dell'editoria. Il *Quinque linguarum* e il suo derivato diretto, il *Septem linguarum*, hanno la loro origine a Venezia, ma vengono stampati e distribuiti ad Anversa. Non è un evento casuale. Il luogo di nascita da una parte e quello di riedizione e elaborazione dall'altra corrispondono con due centri commerciali importanti del periodo: Venezia ed Anversa. Entrambe città con notevole tradizione tipografica, come la tipografia di Aldo Manuzio a Venezia e quella di Christoffel Plantijn ad Anversa. Inoltre la posizione di Venezia, situata nell'area sud-orientale dell'Europa, è perfettamente speculare a quella di Anversa, situata nell'area nord-ovest: due città portuarie, due centri economici e culturali di rilievo, due ambienti internazionali ospitanti mercanti provenienti da tutte le parti d'Europa.

Note

1 Joannes Steels esercitò l'attività di stampatore, editore e libraio ad Anversa nel periodo 1533-1562.

2 4^o, 30 ff., cfr. Claes 1974, p. 162, n. 97; Alda Rossebastiano Bart, *Antichi vocabolari plurilingui d'uso popolare: la tradizione del 'Solenissimo Vocabuolista'*, Alessandria 1984, pp. 117-118, no. XXXV.

3 In quanto esce per la prima volta fuori d'Italia.

4 Cfr. Anna Maria Finoli, 'Aspetti didattici nei dizionari plurilingui: l'*Utilissimo Vocabulista*', in: *Quaderni del CIRSIL 2*, www.lingue.unibo.it/cirsil, 2003, p. 2.

5 Cfr. Bernard Bisschop, 'The study of foreign languages in the Middle Ages', in *Speculum* 36 (1961), pp. 209-224, che sottolinea nei luoghi di traffico intenso, la necessità per un mercante di capire e parlare più di una lingua; cfr. anche Manlio Cortelazzo, 'La cultura mercantile e marinara', in: *Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 689-691.

6 Il *Vocabulare* ha origine in un libretto di dialoghi, il cosiddetto *Livre des Mestiers* o *Bouc vanden Ambachten*, comparso nei Paesi Bassi nel secolo XVI. In esso vengono presentate in due colonne parallele delle frasi in francese e la loro traduzione in nederlandese (edizione Jan Gessler (ed.), *Het Brugsche Livre des mestiers en zijn navolgingen. Vier aloude conversatieboekjes om Fransch te leeren*, Brugge 1931, 6 vol.). Il libretto deve il suo nome alla lista in ordine alfabetico dei diversi mestieri. Siccome questi libretti di solito cominciano con un'invocazione alla Trinità o alla Vergine Maria (p.es. 'O benoite sainte trinité' – 'O ghebenedide heleghe drievuldicheit'), essi vengono anche detti *benoite boexkens*, cioè 'libretti benedetti'.

7 La storia della tradizione del *Vocabulare* è stata esaminata da René Verdeyen (ed.), *Colloquia et dictionariolum septem linguarum. Gedrukt door Fickaert te Antwerpen in 1616 opnieuw uitgegeven door prof. Dr. R. Verdeyen*, Antwerpen/'s-Gravenhage 1925-1935. Cfr. anche il panorama (geografico e cronologico) delle edizioni in Maria Colombo Timelli, 'Dictionnaires pour voyageurs, dictionnaires pour marchands ou la polyglossie au quotidien au XVIe et XVIIe siècles', in *Linguisticae investigationes* XVI (1992), pp. 395-421.

8 Cfr. Frans Claes, *Lijst van Nederlandse woordenlijsten en woordenboeken gedrukt tot 1600*, Nieuwkoop 1974: 179, no. 171; Nicole Bingen, *Le maître italien (1510-1660): bibliographie des ouvrages d'enseignement de la langue italienne destinés au public de langue française, suivie d'un répertoire des ouvrages bilingues imprimés dans les pays de langue française*, Bruxelles 1987, pp. 22, n. 2a.

9 Con il titolo *Introito e Porta*. Cfr. Rossebastiano Bart, cit.: 41-44, n. I. La storia della tradizione di questa opera è stata esaminata da Rossebastiano Bart.

10 L'edizione diplomatica è stata pubblicata da Oskar Pausch (ed.), *Das älteste italienisch-deutsche Sprachbuch. Eine Überlieferung aus dem Jahre 1424 nach Georg von Nürnberg*, Wien 1972.

11 Ivi, p. 261.

12 Cfr. Rossebastiano Bart cit., pp. 41-42, n. I.

13 Cfr. Rossebastiano Bart cit., p. 45, n. II.

14 Cfr. Claes cit., p. 204, n. 280; Bingen cit., p. 25, n. 17.

15 Rossebastiano Bart cit., p. 10.

16 Recentemente è uscita una ristampa di un'edizione ottolingua veneziana del 1656 in Riccardo Rizza (ed.), *Colloquia, et dictionariolum octo linguarum, Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae, Portugallicae, Viereggiu-Lucca* 1996.

17 Colombo Timelli cit., p. 396.

18 *Descrittione* [412], cfr. l'edizione di Bernardina Aristodemo (ed.), *Lodovico Guicciardini: descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Amsterdam 1994, p. 279.

19 *Beschryvinghe van alle de Nederlanden, anderssins ghenoeemt Neder-Duytslandt* (1612).

20 Citato in Jan Albert Goris, *Lof van Antwerpen. Hoe reizigers Antwerpen zagen, van de XXe tot de XXe eeuw*, Brussel 1940, p. 45.

21 Henri De Groot, 'De zestiende-eeuwse Antwerpse schoolmeesters', in: *Bijdragen tot de geschiedenis, inzonderheid van het oude hertogdom Brabant I*, 3de reeks, 99, 1967, p. 186 si basa sulle *Origenes Antverpiensium* (1610) del gesuita Carolus Scribani.

22 Bingen cit., p. XVI.

23 Un maestro 'insegnando lo spagnolo, l'italiano, il francese, l'aritmética e il far di conto' leggiamo nei conti dell'Arte St. Ambrogio del 1549 (citato in Willem De Vreese, 'Meurier (Gabriel)', in: *Biographie nationale, publiée par Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, tome 14*, Bruxelles 1897, p. 701). A lui dobbiamo una grammaticetta del 1558 in quattro lingue: *Conjugaisons, regles et instructions, mout propre et necessairement requises pour ceux qui desirent apprendre François, Italien, Espagnol et Flamen*, ripresa (parzialmente) a partire del 1568 in varie edizioni del *Vocabulare*.

24 Il suo nome era Anna dei Fournari e insegnò l'italiano fra il 1569 e il 1581 (de Groot cit., p. 200).

25 Anche Lodovico Guicciardini nella sua *Descrittione* fa menzione di maestri d'italiano. *Descrittione* [332], cfr. l'edizione di Aristodemo cit., p. 266.

26 Sulla base di fonti nederlandesi cinque-seicentesche De Bruijn-van der Helm ha rintracciato 194 termini commerciali italiani, di cui 100 sono rimasti nella lingua odierna. Si veda José de Bruijn-van der Helm, *Merce, moneta e monte. Termini commerciali italiani attestati nei testi neerlandesi del secoli XVI e XVII*, Utrecht 1992.

27 Vedi lo studio dettagliato di Wilfrid Brulez, *De firma della Faille en de internationale handel van Vlaamse firma's in de 16e eeuw*, Brussel 1959 su questa famiglia dei mercanti.

28 Pubblicati da Wilfrid Brulez *Marchands flamands à Venise. I (1568-1605)*, Bruxelles 1965. Si tratta di un avviso della 'nazione fiamminga' contenente la firma di 21 mercanti. Le ditte provenienti dai Paesi Bassi meridionali continueranno le relazioni commerciali tra Venezia e Anversa anche nel secolo XVI.

29 Come il metodo della contabilità a partita doppia sorto e adoperato a Venezia e per questo chiamato all'estero 'alla venetia'.

30 *Een koopman in Venetië. Een Italiaans-nederlands gespreksboekje uit de late Middeleeuwen*, pubblicato da De Bruijn-van der Helm e.a., Hilversum 2001.

31 In questo contesto cfr. Nicole Bingen, 'Les éditions d'oeuvres en langue italienne à Anvers à

l'époque de Lodovico Guicciardini', in: *Lodovico Guicciardini (1512-1589). Actes du Colloque international des 28, 29 et 30 mars 1990. Edités par Pierre Jodogne*, Louvain 1991, p. 180 che segnala, oltre alle opere didattiche e bilingui, 23 pubblicazioni in italiano uscite ad Anversa nel 1534-1600.

32 Alda Rossebastiano, 'Bilinguismo italo-tedesco nei manuali didattici del Cinquecento per lo studio delle lingue straniere', in: Konrad Schröder (ed.), *Fremdsprachunterricht 1500-1800*, Wiesbaden 1992, p. 163 osserva giustamente che per la seconda volta nella tradizione dell'opera si perde la traccia dell'originaria destinazione italo-tedesca. Nell'edizione eptaglotta di Joannes Crinitus (1540) ritroviamo il tedesco (indicato in latino: *Almanica*; in nederlandese: *Hoochduytsch*).

33 Rossebastiano Bart cit., p. 260.

34 Per questo tipo di ordinamento cfr. Alda Rossebastiano Bart, 'Alle origini della lessicografia italiana', in: *Lexique 4. La lexicographie au Moyen Age. Coordonné par C. Buridant*, Lille 1986, pp. 113-156.

35 Rossebastiano Bart, cit., 1984, pp. 260-284.

36 Ringrazio David Napolitano per la consultazione dell'esemplare II.12.505.A.

37 Cfr. Rossebastiano Bart 1984, cit., pp. 128-130, n. XLI.

JOSÉ VAN DER HELM

DE QUINQUE LINGUARUM UIT 1534

HET EERSTE GEDRUKTE WOORDENBOEK WAARIN ITALIAANS
NAAST NEDERLANDS VOORKOMT

In 1534 verschijnt bij Joannes Steels een vijftalig woordenboek, de zogenaamde *Quinque linguarum, Latinae, Theutonicae, Gallicae, Hispanicae, Italicae, dilucidissimus dictionarius*. Dit systematisch opgezette woordenboek is weliswaar in Antwerpen gedrukt, maar blijkt afkomstig uit Venetië. Het is ontstaan binnen de lexicografische traditie van de Italiaans-Duitse woordenboeken die daar al in de vijftiende eeuw tot ontwikkeling waren gekomen. Op hun beurt komen deze voort uit het zogenaamde *Sprachbuch* van meester Georg van Neurenberg. Hij gaf les aan Duitse handelslieden in de omgeving van de Fondaco dei Todeschi in Venetië.

De *Quinque linguarum* behoort tot de zogenaamde praktische woordenboeken. Deze hebben een volkstalige basis en komen voort uit een oude traditie van eenvoudige woordenlijsten en zogenaamde gespreksboekjes, die ontstaan in het koopmansmilieu van internationale steden waar de behoefte om een vreemde taal te leren groot was. De gespreksboekjes vormden een instrumentarium bij het taalonderricht waar op een efficiënte manier, zonder bemiddeling van het Latijn, een vreemde taal werd geleerd. Zij fungeerden tevens als taalgidsje of woordentolk in het internationale handelsverkeer.

De *Quinque linguarum* wordt, zoals gezegd, in Antwerpen gedrukt en is het eerste woordenboek waarin Italiaans naast Nederlands voorkomt. Dit is niet toevallig. In het Antwerpen van de zestiende eeuw, centrum van internationale handel en daardoor smeltkroes van kooplieden uit vele landen, is meertaligheid geen onbekend fenomeen. Kennis van vreemde talen werd opgedaan op de plaatselijk scholen, waar de volkstaal als onderwijstaal werd gebruikt. In deze scholen, waarvan er rond 1579 meer dan honderdvijftig waren, werden naast praktische vakken zoals boekhouden en handelsrekenen ook moderne vreemde talen onderwezen. Van deze talen was Italiaans een belangrijke taal. Dit had alles te maken met het prestige dat de Italianen genoten vanwege hun kennis van moderne handelstechnieken.

Plaats van oorsprong en plaats van uitgave van de *Quinque linguarum* komen overeen met de handelscentra in die tijd: Antwerpen en Venetië. Beide steden waren in deze periode centra van Europese boekproductie: zeer bekend is de drukkerij van Christoffel Plantijn in Antwerpen en die van Aldo Manuzio in Venetië. Bovendien correspondeerde de positie van Venetië naadloos met die van Antwerpen: twee havens, twee economische en culturele centra, twee steden met nederzettingen van buitenlandse kooplieden.

MINNE G. DE BOER

OIMÈ, DISSE BRUNO – BYLO SPRAC BRUYN

OVER TUSSENWERPSELS IN VROEGER TIJDEN

In deze bijdrage doe ik een verkennend onderzoek naar de mogelijkheden die de tekst van de *Decameron* plus zijn vertalingen in andere Europese talen kunnen bieden voor het historisch onderzoek naar tussenwerpsels.¹

Vertaling van tussenwerpsels

Bruno en Calandrino werken als huisschilders bij een rijke burger die een villa laat bouwen. De zoon van hun baas, Filippo, heeft een snolletje gehoord, zo mooi dat Calandrino haar met open mond staat aan te gapen. Zij heeft dat door en wil een grap met de sukkel uithalen. Calandrino zegt dan tegen Bruno: je moet me helpen: ik heb nou zo'n prachtwijf ontmoet en die wil wat van me. Bruno speelt het spel mee en zegt: 'Jezus, Calandrino, kijk uit, dat kon wel eens de vrouw van Filippo zijn'. Maar dat kan Calandrino al lang niets meer schelen.

Ik vertel hier in mijn eigen woorden het begin van de vijfde novelle van de negende dag van de *Decameron* van Boccaccio. Voor de tekst van Bruno heb ik een eigentijdse krachtterm proberen te vinden die aan de beschreven situatie recht doet. Merkwaardig genoeg is die krachtterm 'Jezus' nog niet van Boccaccio zelf. Pas zijn tweede Franse vertaler, Antoine Le Maçon, vindt iets vergelijkbaars. Boccaccio zelf gebruikt de standaardkreet *oimè*: "Oimè!" disse Bruno "guarda che ella non sia la moglie di Filippo."² Zijn eerste Franse vertaler, Laurent de Premierfait, heeft een standaardvertaling voor dit tussenwerpsel, namelijk *Laz moy*: "Laz moy!" dist Brunet, "elle par adventure est femme de Philippe"³. Le Maçon voegt dan het waarschuwend element toe en doet dit met een beroep op Onze Lieve Vrouwe: "Nostre Dame", deit Brun; "garde bien que ce ne soit la femme de Phe-lippes"⁴. Dirk Volkertsz Coornhert volgt in zijn eigen Boccacciovertaling meestal trouw de vondsten van Le Maçon, maar hier wordt het hem te gortig. Hij kiest voor een andere krachtterm: "Bylo" sprac Bruyn, "siet wel voor u dat het Philipsens Vrouwe niet en sy"⁵.

Voor wie geïnteresseerd is in tussenwerpsels is dit een leerzame passage. Tussenwerpsels horen tot de spreektaal en speciaal van de spreektaal is de historie slecht te achterhalen, omdat alle bronnen geschreven zijn. We moeten daarom indirecte bronnen gebruiken en daarin zoveel mogelijk informatie proberen te vinden. Een van de beste bronnen zijn realistische dialogen uit de verhalende literatuur. Maar die moeten omzichtig benaderd worden.

Tussenwerpsels worden wel gezien als zinsvervangende woordjes; *x* deelt *y* mee: ik ben geschrokken en jij moet uitkijken. Beschouwing van

tussenwerpsels houdt dan in: welke woordjes worden er gebruikt en welke mededeling wordt daarmee gedaan? Vertalers van de tekst geven equivalenten van de oorspronkelijke unieke referent (dat wil zeggen de aangeduide situatie) in een andere code, een ander taalsysteem. In principe zetten ze hun tekst om in een referent zoals zij zich die voorstellen, gegeven de informatie waarover zij beschikken. Minder creatieve vertalers zetten code in code om, zonder zich om de referent te bekommeren. In de praktijk bevinden vertalers zich ergens tussen beide uitersten.

Laurent de Premierfait past de automatische oplossing toe voor het tussenwerpsel *oimè = laz moy*. De waarschuwing daarentegen wordt inhoudelijk verbogen: van ‘misschien is ze de vrouw van Filippo’ naar ‘toevallig is ze de vrouw van Filippo’. Bij Le Maçon is het omgekeerd. De waarschuwing is identiek: ‘Guarda che ella non sia la moglie di Filippo’ = ‘garde bien que ce ne soit la femme de Phelippes’, maar *oimè* wordt vervangen door *Nostre Dame*. Automatische vertalingen kunnen ons helpen voor het opstellen van een tweetalig woordenboek, waarin we bijvoorbeeld voor 1545 de equivalentie *moglie = femme* (althans in een van de betekenissen van *femme*) kunnen vaststellen en voor 1414 de equivalentie *oimè = laz moy*. Daarentegen geeft deze zin ons geen oplossing voor de betekenis van *par adventure* in 1414 en evenmin het Franse equivalent van *oimè* in 1545. Verder weten we dat *Bylo* geen equivalent is van *oimè*, maar op zijn hoogst een creatieve oplossing voor de betekenis van *Nostre Dame*. Vanwege het unieke karakter van deze passage betekent dit dat we eigenlijk nog niets weten over de betekenis van *Bylo* in 1564, behalve datgene wat we kunnen raden uit de context, aannemende – wat plausibel lijkt – dat Coornhert het verhaal goed begrepen heeft. Deze opmerkingen mogen als achtergrond dienen voor de rest van dit artikel.

De Decameron als bron van onderzoek

Als Nederlandse Italianist ben ik met name geïnteresseerd in die taalkundige onderwerpen waarvoor speciaal een Nederlandse Italianist een bijzondere competentie bezit. Zo heb ik mij de laatste twaalf jaar beziggehouden met het potentieel dat de *Italiaansche Spraakkunst* van Lodewijk Meijer heeft voor de Neerlandistiek⁶ en daar heb ik een belangstelling voor tussenwerpsels aan overgehouden. Dit jaar heb ik een begin gemaakt met de mogelijkheden die de Boccaccio-vertalingen de neerlandici opleveren. Boccaccio's *Decameron* (± 1350) was een van de bekendste narratieve teksten uit de vroege Europese literatuur en is bijna onmiddellijk in de klassieke canon opgenomen. Daardoor heeft het boek niet alleen in Italië een grote taalkundige betekenis gekregen – de taal van Boccaccio is de prozanorm voor het literaire Italiaans geworden – maar zijn ook in de omliggende landen de vertalingen belangrijk geweest voor de ontwikkeling van de volkstaal. De tweede Franse vertaling, uit 1551, was van Antoine Le Maçon, de secretaris en bibliothecaris van Marguerite de Navarre, zuster van koning Frans I, en zijzelf heeft in haar verhalenbundel *L'Heptaméron* Boccaccio nagevolgd. Le Maçon's vertaling is gebruikt door Dirk Coornhert, die er in 1564 vijftig verhalen uit vertaald heeft, de andere vijftig zijn in 1605 vertaald door Gerrit van Breughel. Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat de Amsterdammer Coornhert zijn vertaling

gebruikt heeft als stijloefening voor zijn eigen werk, en wie weet als model voor het Nederduitse proza.

Boccaccio's tekst is goed bekend en uitstekend beschikbaar voor taalkundig onderzoek. Er is een handgemaakte gelemmatiseerde concordans uit 1969, opgesteld door Alfredo Barbina;⁷ verder maakt het werk deel uit van de LIZ-database (het literatuur-corpus van de uitgeverij Zanichelli)⁸, met zijn uitgebreide opvraagmogelijkheden, en online is er een prachtige werkuitgave op het *Decameron Web* van de Brown University, samen met de Engelse vertaling van John Florio, een goede kennis van William Shakespeare.⁹ Ten slotte is er een uitgave in het Manuzio-project, de Italiaanse tegenhanger van het Gutenberg-project of van het Nederlandse Laurens-Costerproject. De Nederlandse vertalingen staan in *dbnl*;¹⁰ ik heb een kleine database gemaakt van de correspondenties tussen de afzonderlijke Italiaanse novellen en de vertaalde, zodat ik onmiddellijk voor ieder verhaal kan zeggen door wie het vertaald is. Dat is lexicologisch erg interessant, want voor ieder woord dat in de beide deelverzamelingen voorkomt weet ik nu wie welke passage vertaald heeft. Zo kan ik aan de hand van talloze voorbeelden nagaan in welke mate de Nederlandse taal in de veertig jaar tussen de periode van de landvoogdes en die van stadhouder Maurits veranderd is. Daardoor beschikken we als het ware over twee dwarsdoorsneden door de tijd. Mijn eerste indruk is dat de verschillen enorm zijn en dus vele mogelijkheden bieden voor de diachronische lexicologie.

Materiaalverzameling

Hier zal ik me bezighouden met de tussenwerpsels, aansluitend bij een eerdere studie¹¹, waarin ik ontdekte dat de Italiaanse grammaticus Benedetto Buommattei (uit 1643) praktisch al zijn voorbeelden aan Boccaccio ontleend had. Zo bleek me dat een narratieve tekst met veel dialogen een belangrijke bron van informatie is voor de historie van de tussenwerpsels, niet alleen in het Italiaans, maar ook in de talen waarin het werk vertaald is. Interessant zijn vooral de vroege vertalingen, maar het onderzoek zou uitgebreid kunnen worden met latere vertalingen, waardoor zich als het ware een diachronie van de tussenwerpsels voor onze ogen zal onrollen. Het punt waarmee ik me hier zal bezighouden is de materiaalverzameling bij Boccaccio, waarvan ik een database gemaakt heb van equivalenten in het Nederlands bij Coornhert en Van Breughel, met alle citaten.

Zoals gezegd, zijn er verschillende concordanties en elektronische teksten, maar die geven woordvormen zonder grammaticaal etiket. We moeten dus enkele strategieën bedenken om dit materiaal te ontsluiten. Ik stel er vijf voor: handmatig werken met de concordans van Barbina, literatuuronderzoek, zoeken naar combinaties in de LIZ, terugvertalen vanuit de Nederlandse vormen en ten slotte het analyseren van alle dialoogpassages van een geselecteerd aantal novellen.

De eerste strategie gaat via de concordans van Barbina. Toen die concordans pas uit was heb ik daarmee een lijst van lemma's gemaakt, en vervolgens bij elk lemma de woordsoort toegevoegd.¹² Deze lijst doorlopend vind ik 13 vormen waarbij de aantekening *Int* (voor *interiezione*) staat. Het zijn (in alfabetische volgorde):

ahi (14x), deh (72x), eh (2x), eia (1x), gnaffé (6x), (alle) guagnele (2x), hi (1x), ho ho (2x), occi (1x), oh (13x), ohioh (1x), oimè (40x), oisè (1x).

Achteraf gezien kan gezegd worden dat mijn opmerking dat de woordvormen geen grammaticaal etiket dragen niet geheel juist is. Als ik een zoekactie had ondernomen op woorden met een *h* erin, en op woorden van twee of drie letters, dan had ik de meeste kunnen vinden.

Deze strategie selecteert op primaire interjecties; een woord als *Dio* staat als substantief te boek en valt buiten de selectie. En omdat de lijst alleen losse woordvormen bevat, vallen alle combinaties uit de boot, zoals *per l'amor di Dio*. De enige uitzondering is *alle guagnele*, omdat het basiswoord niet los voorkomt: het is een vervorming van *Vangelo*.

De tweede strategie gaat via de vakliteratuur, *in casu* het hoofdstuk over interjecties bij Buommattei (1643)¹³, wiens voorbeelden allemaal uit de *Decameron* komen. Hij geeft 26 voorbeeldzinnetjes, maar daar zit nogal wat verdubbeling in. Zo komt *ahi* in vier zinnen voor, *oimè* in drie zinnetjes en *deh* in twee. Een bijzonder geval is *oh* (6 citaten), met of zonder *h*, omdat daar nogal wat homonymie in voorkomt, die niet altijd herkend wordt. Er zijn namelijk vier soorten *o*: het disjunctieve voegwoord, dat 'of' betekent, het *o* dat een vocatief aankondigt en dat slecht van het tussenwerpsel is te onderscheiden, *o signor mio* kan 'mijn heer' of 'o, mijn heer' betekenen. De derde waarde is die van vraagpartikel, verplicht in alle vraagzinnen in de Toscaanse spreektaal. Buommattei citeert 'Oh mangiano i morti' ('kunnen doden dan eten'), met *oh*, en 'o fanno i preti sì fatte cose?' ('doen priesters dergelijke dingen ook?'), met alleen een *o*, en noemt het tussenwerpsels, met als betekenis respectievelijk verbazing en verachting. Maar het zijn gewoon vraagpartikels en de zogenaamde betekenissen zijn interpretaties vanuit de context. Een combinatie van de vocatief *o* en het vraagpartikel *o* vinden we in 'o signor mio dolce, o che ti senti tu?', door Coornhert juist vertaald met 'Wat miscomt u soete lief? Wat ghevoeldy?' Tenslotte is er het tussenwerpsel *oh*, meestal vertaalbaar met het Nederlandse *o*, zoals in 'Oh! – disse il frate – figliuol mio, cotesta è leggier cosa' ('o – zei de frater – mijn zoon, dat is een lichte zonde') of zoals Van Breughel vertaalt: 'O seyde de biechtvader, dit is mijn sone een lichte sake'.

Naast deze voorbeelden geeft Buommattei ook voorbeelden van secundaire tussenwerpsels (dat wil zeggen vormen die afgeleid zijn van andere woordsoorten), bijvoorbeeld *aiuto aiuto!*, in modern Nederlands 'help, help!' Trouwens ook bij Coornhert lezen we: 'Began sy met luyder stemmen te roepen: help help, des Grave van Angiers wilt my hier verkrachten'. En hier zien we dat we niet alleen een methodologisch probleem hebben (hoe vinden we deze vormen?), maar ook een theoretisch probleem: wanneer is *aiuto* 'help' en wanneer 'hulp'? Bijvoorbeeld in 'lei gridante aiuto si sforzava di tirar via'; is dat toen ze 'help!' riep of toen ze om hulp riep? Coornhert kiest voor het laatste en vertaalt 'ende wildese met hem van daer dragen, niet teghenstaende sy luyde kreet om hulpe'. Mijn positie zou zijn dat de keuze vaak moeilijk te maken is en dat we een groot grijs gebied hebben tussen beide interpretaties.

Een derde strategie is gericht zoeken naar combinaties, via de LIZ, die geavanceerde zoekstrategieën heeft. We hoeven niet lang in Boccaccio te lezen voor we door hebben dat de naam des Heren nogal veelvuldig misbruikt wordt. Daarom is het handig om een combinatie van de woorden *per* en *Dio* op te zetten, bijvoorbeeld met een maximum afstand van zes woorden. Hierdoor krijgen we wel 60 zinnen, waarvan de meeste een tussenwerpseluitdrukking bevatten, niet alleen: *per Dio*, maar ook *per l'amor di Dio*, *per la grazia di Dio*, *per lo corpo di Dio*, en ook *mercé per Dio*. En dit is nog niet alles, want ik ben ook al een *al corpo di Dio* tegengekomen. Ook bij de equivalenten van *oimè* kwam ik regelmatig *om Godts wille* tegen.

De vierde strategie bestaat uit het terugvertalen uit het Nederlands. *Deh* wordt alleen al bij Coornhert met een vijftiental equivalenten weergegeven; ieder equivalent kan nagelopen worden vanuit de vertaling naar het origineel en zo komen we ongetwijfeld nieuwe uitdrukkingen tegen. Het is een langdurig zoekproces, en ik moet dat nog uitvoeren, maar verwacht er veel van.

De vijfde strategie is nog veel bewerkelijker maar gezien de resultaten lijkt ze onvermijdelijk voor een totaalbeeld. Deze strategie houdt in dat wij alle dialoogzinnen uit de tekst lichten en die aan een syntactische analyse onderwerpen; dan moeten alle resterende vormen aan het licht komen. Ze berust op twee hoofdgedachten: tussenwerpsels zijn dialoogwoordjes en tussenwerpsels zijn restcategorieën, die overblijven wanneer alle andere benoemd zijn.

Tussenwerpsels in Decameron II.5

Ik heb zo'n analyse uitgevoerd met het verhaal *Andreuccio da Perugia* (Dec 2.5). Hierin komen 41 gespreksbeurten (*battute*) voor, met totaal 1536 woorden, ongeveer een derde van de tekst van de novelle. Weliswaar zijn het niet allemaal zuivere conversatiezinnen; vooral de tekst van Fiordalisa bevat veel narratieve passages. Niettemin heb ik er 27 interjecties, in ruime zin, kunnen vinden, die tot twaalf verschillende categorieën behoren. Deze categorieën zijn in de volgende lijst opgenomen, met bijbehorende voorbeelden.

1) Aanspreekvormen. Het gaat om de beleefde aanspreekvormen *Mes-sere* en *Madonna*, de aanspreekvorm voor onbekende zwervers *buon uomo*, een eigennaam (*Andreuccio*) en de expansie van een eigennaam (*o Andreuccio mio*).

2) Beleefdheidsformules, voorbeeld: 'Lasciaci dormire, *se ti piace*. Formeel is dit tenminste een beleefdheidsformule, in feite geeft het ergernis weer: 'laat ons toch alsjebliëft slapen!'

3) Scheldformules: '*asino fastidioso e ebriaco* che tu devi essere'.

4) Krachttermen: '*Per Dio*, buon uomo, vatti con Dio'.

'*In fè di Dio*, se tu non entri [...]'.
De eerste krachtterm is gebruikt als waarschuwing, de tweede als dreigement.

5) Aansporingen: '*Or via* mettiti avanti, io ti verrò appresso'.
'*Deh!* va con Dio, buon uomo, [...]'.
6) Fatische formules (oftewel opvulformules om het contact vast te

houden): 'Vedi, a noi è presa compassion di te'. De inhoud van *vedi* doet er niet toe: Premierfait maakt er *escoute* van en Le Maçon laat de formule helemaal weg.

7) Aarzelingen: 'Nel vero, [...]'.
'Di vero tu cenerai con esso meco.'

'Veramente in casa lo scarabone Buttafuoco fia stato questo.'

Deze uitdrukkingen liggen op de grens van de bijwoorden en de tussenwerpsels. In de huidige tijd is *veramente* typisch het tussenwerpsel om tijd te winnen in een interview; eigenlijk zouden we dit voorbeeld al als een eerste aanzet tot zo'n standaardreactie kunnen zien.

8) Klacht: 'Ahi lassa me, ché assai chiaro conosco come io ti sia poco cara!'

'Oimè lasso, in come piccol tempo ho io perduto cinquecento fiorini e una sorella!' Deze complexe uitdrukkingen bevatten nog een normaal waarderend adjectief, dat bijvoorbeeld kan afwisselen met *misero/a*. In de vertaling van Premierfait is *lasso* dat adjectief-karakter al kwijtgeraakt, zoals we kunnen zien uit het feit dat het niet langer congruentie vertoont met een vrouwelijke spreker (*laz moy*). In combinatie met *he*, dat (bij Le Maçon) op zich al een vertaling van *ahi* kan zijn, ontwikkelt het zich geleidelijk tot de vorm *helas*, die ook in de Nederlandse teksten doordringt.

9) Geluksprijzing: 'Lodato sia Idio, se io non ho in casa per cui mandare a dire che tu non sii aspettato!' (vrij vertaald: 'Gelukkig heb ik hier wel iemand die ik om een boodschap kan sturen').

10) Verbazing: 'Oh! – o non mi conosci tu?' Opnieuw een combinatie van tussenwerpsel en vraagpartikel.

11) Verontwaardiging: 'Come – non sai chi io mi sono?'
'Come non v'enterrai?'

Deze voorbeelden komen overeen met het Nederlandse *hoezo?*

12) Antwoordvorm: 'Sì, noi siamo qui presso un pozzo.' In Dec 2.5 is er maar één voorbeeld, maar elders vinden we er veel meer, ook een hele verzameling combinaties, van *Messer sì*, tot *Sì bene*.

Het tussenwerpsel *deh*

Ik zal een geval uitwerken: namelijk *deh*. Dit is een moeilijk woord om te begrijpen, omdat het niet meer in de huidige taal aanwezig is.¹⁴ Lezers van Petrarca's poëzie kennen het als een smartenklacht, en ook in de *Decameron* komt het voor in de canzoni uit de conclusies van de giornate. Zo bijvoorbeeld in de *Canzone* die door een van de raam-vertellers wordt aangeheven: 'Deh! dolgati, signor, del mio languire', wat zoiets betekent als 'Ach heer, heb erbarmen met mijn liefdessmart'.¹⁵ *Deh* in poëzie is 'ach'. Maar dat dekt de waarden in het dagelijkse leven niet. Buommattei zet het in twee rubrieken: wens en verachting. Voorbeeld van de wens: 'Deh vedi bel ciottolo; così giungess'egli nelle reni a Calandrino' [Dec 8.3] 'Siet ghy dien keye wel: och gave Godt dat Calandrijn dien worp nu in zijn leyndenen hadde'. Hierin is de wens van Buommattei weer contextueel: hij wordt uitgedrukt door de conjunctief, niet door het tussenwerpsel. Mijn vertaling in modern Nederlands zou zijn: 'Hé, zie je die steen daar; die moest Calandrino maar eens in zijn rug krijgen'. Voorbeeld van de verachting: het al genoemde zinne-

tje 'Deh, andate andate!¹⁶, o fanno i preti sì fatte cose', wat bij Van Breughel wordt: 'wech wech sprack Bellecoleur, Jouw, Jouw, de Papen doen die oock sulcke dinghen?' (waar 'jouw jouw' het equivalent is van *deh*).

Voor ik nu de equivalenten van Coornhert behandel, moet ik een opmerking vooraf maken. Coornhert is een vertaler van een tekst. Hij vertaalt dus niet woord voor woord, maar probeert een Nederduits equivalent van de zinnen te geven. Dat kan betekenen dat hij sommige elementen vrij vertaalt om een beter effect te bereiken; het duidelijkst is dat het geval als hij het tussenwerpsel eenvoudig weglaat. Een voorbeeld is 'Oimè, donna, che hai tu fatto', wat vertaald wordt met 'Wijf, wat hebby ghedaen'. Verder moeten we ons bewust zijn van het feit dat het geen rechtstreekse vertaling uit het Italiaans is, maar dat er een Franse tussentekst is.

Als ik de voorbeelden van *deh* stuk voor stuk bekijk en probeer een natuurlijke vertaling in het huidige Nederlands te geven, dan valt mij op dat ik in de meeste gevallen met *hé* of met *o* aardig uit de voeten kan. Een voorbeeld: Bruno zegt tegen zijn maat Calandrino: 'Deh! come tu se' grosso!' In het Nederlands: 'O, wat ben jij een stommeling!' Maar het zou ook levendiger kunnen: 'Jé-zus, wat ben jij een sufferd'. Dat betekent dat de waarde erg algemeen is: een soort algemene opwinding, die geval voor geval contextueel geïnterpreteerd kan worden.

De oplossing van Coornhert is anders. Hij, of liever zijn Franse voorbeeld ('Mon Dieu, que tu es lourdault') is zich bewust van de etymologische waarde van het woord, dat een verkorting is van het Latijnse *Deus*, of liever nog van de vocatief *Dee*, en dus wordt de bewuste zin van Bruyn tegen Calandrijn: 'Heere Godt welcken loeris zijt ghy?' Dit is geen toeval; in 11 van de 32 voorbeelden wordt de naam van God gebezigd: 6x *Heere Godt*, 1x *lieve Heere Godt*, 3x *om Godts wille*, 1x *Godt segen ons*, en eenmaal *och gave Godt*. Trouwens, de duivel komt ook voor: in 'Deh! come dee poter esser questo' is de vertaling 'Hoe duyvel soude dat komen zijn'. Dit is een initiatief van Coornhert, want Le Maçon heeft 'Comment, Dieu, peult estre cecy?' Andere vertalingen zijn: *o, hou, nu en ey of ey doch*. Bijvoorbeeld 'Riponse Calandrino: "Deh! sì, per l'amor di Dio, facciasi tosto"', vertaald als: 'Ey (sprack Calandrijn) laet dat doch haest gheschieden, dat bid ic u om Gods wille': een mooi voorbeeld van tussenwerpsels in serie. Dit 'ey' vertaalt het Franse *he*: 'He! respondit Calandrino, je t'en prie pour l'amour de Dieu'. Trouwens, *ey* kan ook de vertaling zijn van *ahi*: 'Ahi malvagia femina, tu l'hai avvelenato!', dat de vriendelijke vertaling krijgt: 'Ey snoode teefken ghy hebt hem vergeven'. Hier is de vertaalactiviteit ook interessant geweest. Le Maçon had: 'Ha! meschante garce, tu l'as empoisonné!' Voor hem is *garce* de natuurlijke vrouwelijke tegenhanger van *garçon* (zoals Premierfait, tijdgenoot van Jeanne d'Arc, het toen neutrale woord *pucelle* had), maar Coornhert vat het woord op in zijn negatieve betekenis, die het uiteraard toen ook al had.

Een heel frequente oplossing is ook dat het tussenwerpsel *deh* weergegeven wordt door het modulerend partikel *doch*. (De Duitse pragmatiek noemt dit een *Abtönungspartikel*). 'Deh, questo perché mi fai tu?' ('Maer waerom doet ghy my dit doch?'). Ook dit is een bijdrage van Coornhert (vergelijk Le Maçon: 'Helas! pourquoy me faiz tu cecy?'). Een laatste oplossing is een aantal varianten van de combinatie *och arme*. Als ik het

zo schrijf: *och + arme*, dan is de uitdrukking gemotiveerd en kan ze gelden als leenvertaling van *ahi lasso* of *oimè misera*, dus een combinatie van een tussenwerpsel en een adjectief dat laat zien hoe droef de spreker er aan toe is. Maar er zijn verschillende varianten waarin de transparantie verdwenen is: ik vond (voor *deh* en voor *oimè*): naast *ocharmen* en *acharmen*: *wacharmen*, *wacharman* en *wackermen*: ‘Deh, cuor del corpo mio, che avete voi così subitamente? che è la cagione di questo dolore?’ (‘wacharmen alderliefste, wat deert u dus schielijcken?’; ‘Helas! m’amyé, qu’avez vous si soudainement?’).

In dit artikel heb ik geprobeerd interesse te wekken voor historisch taalonderzoek aan de hand van Boccaccio-vertalingen. Mij concentrerend op tussenwerpsels heb ik laten zien hoeveel informatie er te vinden is in dialogen van novellen.¹⁷ Een veel vertaalde tekst als de *Decameron* kan dan ook nog belangwekkende informatie opleveren voor de diachronie van de doeltalen.

Noten

1 Een eerste vorm van dit artikel is op 2 februari 2008 onder dezelfde titel gepresenteerd als lezing voor de TIN-dag (*Taalkunde In Nederland*) te Utrecht. Nadien zijn de kritische uitgaven van de Franse vertalingen verschenen, waaruit ik het een en ander aan de discussie heb kunnen toevoegen.

2 Giovanni Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di Vittore Branca. Firenze 1976.

3 Jehan Boccace, traduction de Laurent de Premierfait (1411-1414), verzorgd door Giuseppe Di Stefano, Montréal 1998.

4 Messire Jehan Boccace, *Decameron*, traduction de Antoine Le Maçon (1545), verzorgd door Rose M. Bidler, Montréal 2008.

5 *Vijftigh Lustighe Historien oft Nieuwigheden Joannis Boccacij*. Uan Nieuws overgheset in onse Nederduytsche Spraecke door Dirck Coornhert, Secretaris der Stede van Haerlem. t' Amsterdam, Gedrukt by Broer Jansz, 1564.

6 Minne G. de Boer, ‘Pieter staat, de vrouwen spinnen. Naar aanleiding van de heruitgave van Lodewijk Meyers *Italiaansche Spraakkunst*’, *Incontri* 11 (1996), pp. 65-82. ‘Come le Province Unite impararono l'italiano. Presentazione delle grammatiche secentesche di Mulerius, Roemer e Meyer’, in Wolfgang Dahmen, u.a., ‘*Gebrauchsgrammatik und Gelehrte Grammatik*’. *Französische Sprachlehre und Grammatikographie zwischen Maas und Rhein vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, *Romanistisches Kolloquium XV*, Tübingen 2000, pp. 305-340, en voor tussenwerpsels ‘Tussenwerpsels in Lodewijk Meyers *Italiaansche Spraakkunst*. Een oefening in taalkundige historiografie’, *Voortgang*

23 (2005), pp. 131-146. Zie voor tussenwerpsels in het algemeen Minne G. de Boer, ‘Talking about interjections’, *Bulletin of The Henry Sweet Society for the History of Linguistic Ideas*, 50 (May 2008), pp. 31-44 en de Nederlandse bewerking van dat artikel ‘Tussenwerpseltheorieën’, *Voortgang* 26 (2008), pp. 223-254. Hierin wordt een overzicht gegeven van wat er zoal over tussenwerpsels gezegd is.

7 Alfredo Barbina, *Concordanze del 'Decameron'*, Firenze 1969, 2 delen.

8 Pasquale Stoppelli & Eugenio Picchi (a cura di), *LIZ 4.0 Letteratura Italiana Zanichelli*, Bologna 2001.

9 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Biblioteca (Progetto Manuzio), Liber Liber, te downloaden vanaf www.liberliber.it. en Boccaccio, *The Decameron*, een XML versie van de Italiaanse tekst gebaseerd op V. Branca, 1992, Brown University, www.brown.edu.

10 Coornhert op.cit. en Gerrit Hendricksz. van Breughel, *De tweede vijftigh lustige historien ofte nieuwigheden Joannis Boccacij*, *Nu Nieuwelijcks vertaelt in onse Nederduytsche Sprake, tot vermakelijckheit van alle Jonge Lustige Lief-hebberden der Historien*. Amsterdam, Broer Jansz, [1605], 1644.

11 De Boer, op. cit. 2005.

12 Deze lijst is opgesteld gedurende de jaren zeventig, toen een personal computer nog niet binnen het blikveld van de universitair docent lag; het is daarom een getypte lijst met handgeschreven woordsoort-symbolen zonder sorteermogelijkheid; daardoor is het mogelijk dat een enkele vorm bij vergissing buiten beschouwing is gebleven. Ook zijn de

voorbeelden uit de concordans handmatig geteld.

13 Benedetto Buommattei, *Della lingua toscana* [1643], Milano 1807, deel 2. pp. 513-519.

14 Een woord dat continuïteit vertoont kan best in de loop van de tijden van betekenis veranderd zijn, maar er moet toch een verband tussen de recente en de oude betekenis te reconstrueren zijn. Dat geeft op zijn minst een suggestie omtrent de mogelijke oude betekenis.

15 Dit *deh* wordt in de versie van Le Maçon niet vertaald; de Nederlandse vertalingen hebben uiteraard dit type niet omdat de raamvertellingen niet vertaald zijn.

16 Branca's editie geeft *andante andate*, wat wel een tikfout moet zijn. De betekenis is zeker die van een tussenwerpsel (ga nou gauw!), wat Van Breughel overigens niet door lijkt te hebben.

17 Dat dialogen in verhalen voor tussenwerpsels beter materiaal opleveren dan komedies is al eerder aangetoond door Giovanni Nencioni in ‘L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello’, *Studi di grammatica italiana*, 6 (1967), pp. 227-263. Voor hem staat het *parlato parlato* van de novellen dichter bij de spreektaal dan het meer gestileerde *parlato recitato* van toneelstukken.

MINNE G. DE BOER

OIMÈ, DISSE BRUNO – BYLO SPRAC BRUYN
SULLE INTERIEZIONI IN TEMPI ANTICHI

In questo articolo si studiano le interiezioni del *Decameron*, in confronto con le loro corrispondenze in due traduzioni olandesi, quella di Coornhert (1564) e di Van Breughel (1605). Si illustrano le scelte fatte e le strategie adottate dai traduttori olandesi, in parte dovute al testo intermediario, la traduzione francese di Le Maçon.

LAURA SCHRAM-PIGHI

**'DARE AL ROVESCIO DELLE COSE LA STESSA
DIGNITÀ CHE ALLA FACCIATA'**

IL SOGNO DI UN CISALPINO, 1801

Tanti, tanti anni fa, per condurre i miei studenti olandesi lungo gli impervi sentieri della ricerca letteraria, mi capitò di commentare un pensiero di Leopardi, prezioso talismano per ognuno che cerchi la verità, anche per chi voglia diventare 'cacciatore di testi' letterari italiani.

Dovevo portarli dai percorsi rassicuranti dell'informazione scolastica che dà notizie 'certe', regole 'precise', verso le sorprese che i documenti letterari possono riservare alla ricerca della loro 'verità'. Per raggiungere la quale Leopardi raccomandava di 'dare al rovescio delle cose la stessa dignità che alla facciata'.

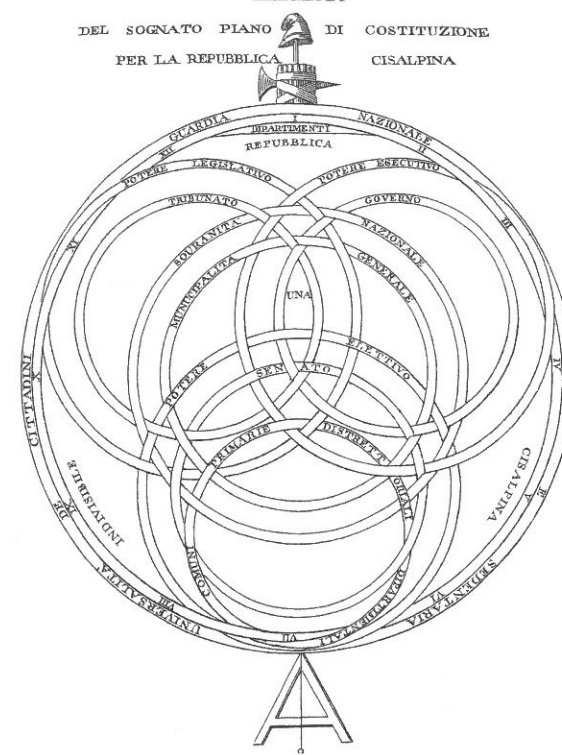
Ma di 'facciate' ce ne sono di tanti tipi: stereotipi come 'obbiettività', o miti inveterati come la perfezione del Rinascimento italiano, o l'idea che le scienze esatte siano le sole vere scienze, e che la letteratura sia il regno del sentimento e della fantasia, non certo delle idee e tanto meno dell'umorismo. Il pensiero leopardiano di fatto ci indicava l'esistenza di una contro-letteratura: testi aperti ad ogni codice extraletterario, che davano spazio ai dialetti, che negavano per affermare, capovolgendo la realtà con l'uso della tremenda arma del comico in tutte le sue sfumature.

Per quei giovani italianisti olandesi incontrare opere che mostravano tutti i limiti della razionalità a favore della immaginazione o della satira, costituì una vera rivelazione. Ricordo ancora l'effetto di sorpresa e le risate quando portai in classe il catalogo di una mostra su Arcimboldi, una parodia della grande pittura del rinascimento italiano, solo per segnalare un esempio di *rovescio* anche in altri campi dell'espressione artistica e non solo in letteratura.

Vivevo allora e insegnavo in Olanda, la patria di Erasmo da Rotterdam fratello amico di Thomas More, autore di una opera che si pone tra vecchio e nuovo mondo, pubblicata a Lovanio nel 1516, poi in latino a Firenze, e per la prima volta tradotta in italiano da Anton Francesco Doni a Venezia nel 1548, il *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus* il cui titolo diventò successivamente *La repubblica nuovamente ritrovata del governo dell'isola di Eutopia, nella quale si vede nuovi modi di governare stati, regger popoli, dar leggi ai senatori, con molta profondità di sapienza. Storia non meno utile che necessaria*. Un testo, pietra miliare della narrativa di viaggi, ma non solo, che si usa ricordare col titolo di *Utopia*.

Era il prototipo moderno di un genere letterario antico quanto il desiderio di viaggiare dell'uomo nella realtà e nella fantasia o qualcosa di più e di

EMBLEMA
DEL SOGNATO PIANO DI COSTITUZIONE
PER LA REPUBBLICA CISALPINA



Emblema da *Sogno*,
1801

diverso? Perché un libro dovrebbe essere *non meno utile che necessario*? E per di più *festivus*? E di quali *nuovi modi di governare stati* si tratta? E inoltre l'*Utopia* di More, che aveva dato origine a tutta una letteratura europea di viaggi fantastici ben nota ai miei studenti olandesi, aveva lasciato traccia anche in quella italiana?

Non potevo supporre che l'invito di Leopardi di dare all'eccezione lo stesso ruolo della regola, di dare valore al diverso dalla norma non per abolirla ma per integrarla, potesse indirizzare tutta la mia ricerca futura e forse anche quella di qualcuno che mi ascoltava.

Nella storia della letteratura italiana dopo le prime opere nate in una cerchia ristretta di letterati su modello dell'*Utopia* di More, i racconti di viaggi in paesi immaginari si diffondono e si confondono col grande romanzo storico, psicologico e sentimentale che stava sviluppandosi a Venezia soprattutto a partire dal secondo Settecento. Questo permette oggi di riconoscere un particolare genere narrativo, che si caricò ben presto in Italia come in Europa di significati nuovi per una società di lettori sempre più vasta, che adeguava all'attualità quelle idee su come *governare stati e regger popoli* indicate come uniche finalità del genere letterario utopico fin dal suo prototipo.

La critica letteraria italiana degli anni Settanta al tempo di quelle prime nostre investigazioni, al massimo segnalava dei testi curiosi, anomali rispetto ai modelli di prosa narrativa, scritti da pochissimi scrittori irregolari, dunque

minori, un *rovescio* del tutto trascurabile rispetto ad una *facciata* che si poteva chiamare Boccaccio e Matteo Bandello, come Machiavelli, Guicciardini, oppure Ariosto, Tasso. E poi via via, Manzoni, Verga, per arrivare a Moravia e Pasolini.

I racconti di viaggi erano comunque solo per i ragazzi, la fantasia e le favole per i bambini, l'umorismo e la satira meglio dimenticarla, quella non era letteratura. Catalogare autori e opere in maggiori e minori, dunque una letteratura vincente e una marginale, giudicata in base al solo parametro estetico, significò per l'Italia la rimozione pressoché totale di una intera produzione letteraria. Il pensiero di Leopardi c'invitava dunque alla lettura di un corpus di documenti che dalla seconda metà del Cinquecento rifletteva il cammino delle idee in una narrativa antagonista in costante dialogo con la protagonista, e che riproduceva pur con le inevitabili varianti, i segni distintivi del prototipo di quel genere letterario che partendo dall'*Utopia* di Thomas More si riconosceva per tre costanti: fantasia, idee e umorismo.¹

Dopo una prima sistemazione del materiale rinvenuto in tanti anni di costante interesse verso la narrativa d'utopia, devo constatare che questo particolare genere narrativo della prosa italiana, riserva ancora notevoli sorprese: basta immergersi in qualche schedario di una delle tante e ricchissime biblioteche delle nostre città di provincia. In una delle quali, a Verona, ho incontrato un *Sogno* di anonimo che mi ha colpito per la singolare attualità della problematica affrontata, quella legata alla costituzione di un nuovo stato, per governare una società futura o immaginarne una migliore della presente. Dato che oggi in Italia ci si propone di aggiornare la costituzione repubblicana esistente da sessant'anni, per permettere lo sviluppo di una Italia futura mi sono domandata se quel *Sogno* di due secoli fa avrebbe potuto suggerire idee *utili se non necessarie* ai nostri governanti. Avevo tra le mani un:

SOGNO DI UN CISALPINO ossia **idee combinate** ad *assicurare la felicità, la libertà e l'indipendenza* della REPUBBLICA CISALPINA. Milano, an. IX Rep. Nella stamperia Serazzi, contrada San Raffaele.

Un testo a stampa di 183 pagine, contenente una dettagliatissima costituzione repubblicana di tempo napoleonico scritta da un anonimo cisalpino, stampata a Milano e finita chissà come e perché tra i fondi di una biblioteca di una città veneta, quella di Verona. Dovevo anzitutto capire che cosa significasse quel termine di *Sogno*: era la cornice letteraria del racconto di un viaggio in paese che non c'è, o indicava il desiderio di chi proponeva un nuovo assetto politico della realtà del suo paese, per rendere stabili nel futuro idee come *felicità, libertà e indipendenza*?

Nei testi italiani di narrativa d'utopia di 'idee combinate' se ne incontrano parecchie tutte più o meno collegate con un unico messaggio politico: poiché il governo della *polis* comprende l'educazione della gioventù, i costumi femminili, la lingua degli abitanti, ma anche la guerra e l'esercito, la religione e i suoi ministri, l'economia, la tecnica, chi scrive può sbrigliare liberamente la sua fantasia. Il viaggio in un altrove o il sogno o il manoscritto ritrovato, o altre cornici di tipo fantastico, che indicano la letterarietà di un testo, permettono al narratore di diffondere le sue idee in un largo cerchio di lettori,

soprattutto se intinge la penna nella ironia, o nella satira o nella parodia per smitizzare o ridimensiona la realtà.

Una delle idee ricorrenti, vivacissima in epoca rinascimentale e costantemente presente nella cultura europea, è quella della città ideale, idea che oggi in Italia è tornata di grande attualità, sia nel senso urbanistico, come governo dell'ambiente naturale e urbano, sia nel senso di governo della cosa pubblica, di costituzione dello stato.

Questo aspetto giuridico e politico è però scarsamente documentato in testi utopici italiani scritti per lo più da letterati e non da giuristi e raramente si manifesta in chi scrive, la consapevolezza che la trasformazione della società possa passare attraverso un totale rinnovamento della sua struttura costituzionale. Nel racconto utopico italiano, un centinaio di testi da metà Settecento a tutto il Novecento, per lo meno nel corpus da me rinvenuto, l'idea di stato si limita alla distinzione tra repubblica e monarchia, mentre più frequente è la questione dei rapporti tra stato e chiesa, oppure l'opposizione pace e guerra.

Solo in pochi casi l'autore si sofferma sulla descrizione degli organismi che regolano la vita collettiva, preferendo porsi nell'ottica del viaggiatore che osserva i costumi e gli usi degli abitanti di paesi diversi dal proprio e ne propone uno migliore ambientandolo nei secoli futuri o in un altrove fantastico. Per questo il *Sogno* del cisalpino anche se non entrava del tutto nei parametri della narrativa d'utopia per l'assenza di umorismo, costituiva un esempio singolare di come un nucleo di idee serie, fossero presentate come fantastiche per poter circolare più facilmente tra il maggior numero di lettori.

Il primo documento di vera e propria costituzione utopistica inserito in un racconto di viaggi è scritto da una principessa di Savoia, Giuseppina di Lorena Carignano (1753-1797) futura nonna del re di Piemonte e Sardegna, Carlo Alberto autore della prima costituzione italiana. La giovane principessa, nel 1771 scrive nella sua lingua materna, il francese, in uno stile colloquiale, un racconto fantastico *Les Aventures d'Amélie* secondo il modello della narrazione d'utopia, con il viaggio per mare, la traversata del Mediterraneo, il naufragio, l'assalto dei pirati turchi alla nave. La protagonista racconta in prima persona come sia capitata su una nave piena di donne destinata all'harem del sultano.

E fin qui il genere letterario è rispettato, ma l'autrice, personaggio centrale della famiglia reale piemontese, esclusa da decisioni politiche da lei non condivise, immagina che le donne, uccisi i loro assalitori, sbarchino su un'isola deserta e fondino uno stato tutto al femminile basato su un codice di leggi del tutto 'rovesciate' rispetto a quelle della militaresca corte piemontese.²

Un interessante esempio di contaminazione tra prosa di idee e narrazione utopica si ha anche nell'opera di un illuminista trentino, Carlantonio Pilati (1733-1802) che scrive nel 1768 le *Riflessioni di un italiano sopra la Chiesa in generale sopra il clero si regolare che secolare, sopra i vescovi ed i pontefici romani e sopra i diritti ecclesiastici de' principi*, nelle quali, forse pensando che un grosso tomo di diritto canonico sfuggisse alla censura, vi inserisce una *Relazione dal regno di Cumba*. Un regno felice situato nell'Atlantico dove alcune navi di frati e preti spediti per 'civilizzare' i

selvaggi infedeli, arrivano a portare solo corruzione e disordine. I rapporti giuridici tra Stato e Chiesa per un intellettuale suddito di un vescovo principe ai confini con l'Europa riformata, costituivano argomento di bruciante attualità: e infatti le *Riflessioni* procurarono innumerevoli guai al suo autore.³

Un altro esempio di narrazione utopica particolarmente attenta a questioni politiche e costituzionali è *Abaritte. Storia verissima* scritto nel 1792 da Ippolito Pindemonte (1753-1828) di ricca famiglia veronese, nel quale un principe persiano va alla ricerca in Francia, Prussia e Inghilterra, di uno stato libero e democratico sconosciuto nella propria patria: la descrizione di una seduta del parlamento inglese, modello di vera democrazia (gli ideali politici francesi avevano già deluso Pindemonte così come Foscolo e il loro amico 'misogallo' Alfieri) a cui assiste il giovane principe vibra della fortissima passione politica di un intellettuale 'nato veneto e che sperava di morire italiano' come dirà più tardi Ippolito Nievo.

Veniamo a conoscere con una certa sorpresa da questo romanzo utopistico di Pindemonte e dalle relazioni dei suoi viaggi e da altri testi giudicati minori, un intellettuale ben diverso da quello che una certa critica ci ha sempre presentato, clericale, pigrissimo, misogino, famoso come traduttore dell'*Odissea*, il modello classico di tutti i racconti di viaggio. Una *facciata* grigia e noiosa fatta passare per vera, dietro la quale c'è un *rovescio* vivacissimo, un intellettuale legato alla cultura europea del suo tempo, che vive il dramma di chi sogna come il nostro anonimo giacobino, la libertà e l'indipendenza della patria.⁴

Ma torniamo al *Sogno* ritrovato: chi poteva essere l'autore anonimo e perché aveva scelto per 'assicurare' le sue 'idee combinate' un genere letterario che fa del capovolgimento della verità un canone fisso? Per capire le parole del frontespizio si dovrà dunque rovesciarle?

Ad una prima lettura il *Sogno* dell'anonimo cisalpino presenta quattro parti ciascuna delle quali richiederebbe un approfondimento. Esse sono: il frontespizio, un'introduzione, la perorazione che prepara la parte principale cioè la costituzione repubblicana, e un emblema che graficamente sintetizza il tutto. Darò qui solo una rapida sbirciatina dietro a questa *facciata* per indicare quali e quante sorprese attendono chi volesse veramente inoltrarsi nel *rovescio* alla ricerca della verità.

Il *Sogno* contiene una parte centrale, la costituzione 'sognata' che lascio all'esame di uno storico del diritto italiano per valutarne la reale proposta innovativa rispetto alle numerose altre costituzioni italiane nate sull'onda della rivoluzione francese e portate in Italia dalle armi di Napoleone. La speranza di poter vivere in una nuova società, esaltava gli animi degli italiani soprattutto di quella parte educata da secoli ad un governo repubblicano di tipo oligarchico che si chiamava Repubblica di San Marco. L'urgenza di fondere in un'unica carta costituzionale la molteplicità degli stati italiani, ciascuno con regole proprie, divenne una sfida che impegnava chiunque avesse capacità e sapere giuridico: i giuristi e gli economisti tra Sette ed Ottocento partecipano alla formazione dell'unità d'Italia quanto e alle volte più che gli eserciti in campo: pensiamo a Cesare Beccaria, Gaetano Filangeri, Antonio Galiani, Vincenzo Cuoco, e a tutta la cultura giuridica dell'Italia del tempo.

Nel *Sogno* la minuziosa descrizione di ogni funzione dello stato e dei rapporti tra le sue varie parti, rivela senza alcun dubbio il pensiero di un giurista esperto nella strutturazione di sistemi complessi. E l'emblema conclusivo rende graficamente in modo estetico, penso unico nel suo genere, tutte 'le idee combinate' espresse nel testo scritto della Costituzione sognata per una Italia futura, repubblicana. Leggiamo ora solo il frontespizio e l'ampia perorazione che introduce la parte più strettamente giuridica.

Nel frontespizio colpisce il gioco della grafica: ogni riga ha un carattere di stampa diverso, *SOGNO* è centrato e in grassetto, 'di un cisalpino' è scritto in caratteri più ornati come fosse un titolo nobiliare. *Felicità, libertà e indipendenza* sono idee combinate messe in particolare rilievo dall'uso del corsivo e del grassetto, e *REPUBBLICA CISALPINA* è in maiuscole al centro della pagina per attirare l'attenzione di chi legge.

Accurata la datazione, anno IX della repubblica, cioè il 1801, la città è Milano e la stamperia Serrazzi, informazioni esagerate trattandosi di un sogno, ma utilissime per entrare nella storia dell'editoria e quindi del percorso delle idee di quegli anni tra Venezia alla vigilia della sua fine, e Milano la nuova capitale di una realtà economica e politica governata a repubblica, prima col nome classicheggiante di *Cispadana* poi *Cisalpina*, poi per la prima volta col nome carico di utopismo di *Repubblica italiana*. Il documento ci immerge in una pagina di storia tra le più concitate di quella parte del Nord Italia investita per prima dagli ideali rivoluzionari, sotto l'occupazione militare di Napoleone, quando una febbre di speranza investì passioni e di interessi, tra gli intrighi più sordidi e gli ideali più nobili che si concentravano nella Milano napoleonica, capitale di uno stato immaginario ancora tutto da inventare.

Si sa quanto fu cocente la delusione dei patrioti italiani del tempo quando il trattato di Campoformio (1797) rivelò i veri i giochi politici di Napoleone, basta leggere *Le lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo. Gli avvenimenti di quella decina d'anni che precedettero i primi moti risorgimentali si svolsero tutti tra Lombardia e Veneto e suscitavano passioni ferocemente antifrancesi che culminarono con le Pasque veronesi: una sollevazione cattolica di chi preferiva conservare una corruzione endemica ben nota come quella della Serenissima, piuttosto di cadere nella corruzione francese, nuova e straniera, mascherata dietro a quelle idee che facevano sognare gli intellettuali italiani patrioti laici e anticlericali.

Ora possiamo chiederci: come e perché un testo anonimo di chiara origine milanese, probabilmente scritto da un giurista di professione, si è incagliato tra i fondi della biblioteca civica di Verona, illustre e antica città della Repubblica di San Marco, all'estero dunque rispetto a Milano?

Posso avanzare delle ipotesi che attendono di essere verificate: una è che sia scritto dall'unico grande costituzionalista del tempo, Giuseppe Compagnoni (1754-1823) a lungo attivo a Venezia e capace di famosi scherzi letterari come le *Veglie del Tasso* (1800) ma non mi meraviglierebbe se il documento appartenesse al ricco fondo Pindemonte ancora poco esplorato. Non si dimentichi che Giovanni, fratello maggiore di Ippolito, fu a lungo membro attivo della municipalità di Milano, e fortunato autore di testi teatrali giacobini inneggianti alla democrazia contro la corrotta oligarchia della

Repubblica di San Marco. Una scelta che gli valse parecchi anni di prigione ai Piombi di Venezia e costrinse il fratello Ippolito a impegnare tutti i beni di famiglia per liberarlo corrompendo i giudici, obbligandolo poi ad andarsene in giro per l'Europa per tre anni di seguito.

I biografi, quelli che costruiscono *le facciate*, parlano di 'ragioni di salute', ma il romanzo utopistico di Ippolito Pindemonte, *Abaritite, storia verissima* (1792) ci dice chiaramente che cosa andasse cercando il nobile veronese con l'appoggio degli intellettuali massonici europei: *felicità, libertà e indipendenza* gli stessi 'sogni' del nostro anonimo costituzionalista cisalpino. La data della stampa del *Sogno* coincide con la data di scrittura, minuziosamente dichiarata nella introduzione per segnare l'adesione ai fatti attuali: chi scrive è rimasto commosso dalla lettura del trattato di Luneville 'pubblicato il 3 Pratile dell'anno IX' che concede alla Repubblica Cisalpina l'indipendenza e la libertà di scegliersi la propria forma di governo'. Questa è dunque quella speranza che doveva essere tradotta in una nuova Costituzione prima che cambiasse il vento della politica portando nuove delusioni.

A questo punto e per un terzo delle pagine del *Sogno*, inizia l'orazione che una voce misteriosa rivolge ai cisalpini riuniti per scegliersi una Costituzione, un esempio di quella 'retorica giacobina' come la definisce Erasmo Leso⁵, che Perelman esamina su un corpus francese nel suo *Traité de l'argumentation*⁶; un bellissimo esempio dell'arte di persuadere e commuovere e quindi influenzare e manipolare, di impressionante attualità.

Dal punto di vista letterario quella ventina di pagine che precedono il testo giuridico della Costituzione proposta nel *Sogno*, colpiscono per la struttura logica che le sostiene l'effetto emotivo che suscita nei cuori del pubblico in ascolto. Il sognatore assiste nel suo sogno e il lettore con lui, ad una grande scena corale, penso al *Guglielmo Tell* di Giacomo Rossini, di pochi anni successivo, melodramma politico come pochi altri, quando sullo sfondo di un grande silenzio si dispiega l'aria della voce solista per toccare i cuori e muovere la storia.

Una successione incalzante di tre periodi interrogativi porta ad affermazioni di concetti fortemente innovativi per gli italiani del tempo:

A tutti dev'essere ugualmente libero di aspirare alla cariche agli onori, e ai vantaggi della Società. Dunque il governo nostro dev'essere fondato sui principi di libertà ed uguaglianza; l'onesta industria, la virtù, ed il merito devono essere la sola misura della felicità degli individui. (*Sogno di un cisalpino*)

L'oratoria rivoluzionaria francese come quella classica ciceroniana sono certamente presenti in chi scrive e varrebbe la pena di rinvenirne le fonti ma l'affermazione che segue ci porta di colpo verso un mondo futuro:

La Sovranità Nazionale risiede nel popolo; ma il popolo non è che la universalità de' Cittadini tutti della Repubblica, non distinta in classi dalle ricchezze [...]. (*Ibid.*, p. 11)

Tre dunque sono i poteri della Società Nazionale: l'elettivo, il legislativo, l'esecutivo. (*Ibid.*, p. 13)

Tacciano le passioni tutte, e l'amor solo della pubblica felicità; della felicità delle presenti, e delle future generazioni parli ai nostri cuori. La

sapienza presieda a nostri detti; l'ordine li diriga; e tacito ognuno l'altro ascolti. (*Ibid.*, p. 31)

Queste idee, sono portate sulla pagina da chi anche con un uso sapiente della punteggiatura, dimostra di saperne valorizzare gli effetti sonori e la profondità del significato, e sono cariche di quella tensione verso il futuro di chi si prepara a creare *nuovi modi di governare stati, regger popoli e dar legge ai senatori* come si legge nel titolo dell'*Utopia* di un gran cancelliere del Regno inglese come Thomas More.

La retorica giacobina italiana che meriterebbe di essere maggiormente documentata per la sua attualità, sulle tracce delle ricerche di Erasmo Leso, mette in circolo nuove idee e passioni ma soprattutto nuove parole: *propaganda* per esempio che è del 1799, e *federalismo* che è un lemma contro il quale si interrompe il *Vocabolario della lingua italiana* di Giuseppe Compagnoni, titolare di diritto Costituzionale all'Università di Ferrara, il primo in Europa.

Si ricordino i suoi *Elementi di diritto costituzionale democratico, ossia principi di giuspubblico universale* singolarmente vicini al *Sogno* del nostro cisalpino. Anche i giornali giacobini sono una fonte inesauribile di neologismi e di parole slogan come *popolo* ma basterebbe il titolo completo del *Saggio di vocabolario* di Giuseppe Compagnoni pubblicato nell'estate del 1798 sul 'Monitore cisalpino' per dirci che i sogni d'indipendenza di un popolo passano anche, per non dire soprattutto, dalle parole. Il *Saggio di vocabolario* di Compagnoni viene annunciato come *Appendice al vocabolario della lingua italiana, onde fissare il significato dei termini continuamente usati al dì d'oggi, e non sempre nel senso istesso generalmente presi*.

A questo dovremmo affiancare pure di anonimo il *Catechismo repubblicano ristampato in Verona a spese della Società patriottica* (Verona 1797) per arrivare al primo *Vocabolario della lingua italiana*, quello di Niccolò Tommaseo, veneziano di lingua illirica cittadino straniero della Repubblica di San Marco come lo era Ugo Foscolo, professore di letteratura italiana all'università di Pavia e poi a Oxford.

I vocabolari come le Costituzioni possono essere considerati documenti di utopismo? Certo quelli che colgono la lingua nel suo farsi, espressione di una società e di un mondo che sta per nascere come era appunto l'Italia nei primissimi anni dell'Ottocento. E così può capitare che dietro a quella *facciata* che si intitola *Sogno di un cisalpino* si scorga una singolare figura, autore pure lui di un vocabolario e insieme di un viaggio in utopia.

Si tratta di Ignazio Lorenzo Thjulen (1746-1833), un commerciante svedese luterano divenuto padre gesuita, autore di un antirivoluzionario *Nuovo vocabolario filosofico-democratico per intendere la lingua rivoluzionaria*. Editto nel 1799 a ridosso del triennio giacobino, al fine di smascherare le frodi linguistiche che si nascondono dietro i nuovi termini democratici. Anche lui dunque alla ricerca della verità cercandola nel rovescio non tanto 'delle cose' ma delle parole.

Un'edizione recente con prefazione di Sergio Romano, ci fa conoscere 'un grande polemista col gusto dell'invenzione linguistica, della satira e della parodia, un instancabile poligrafo; tra le numerose opere si ricorda anche il

romanzo utopico *Viaggio al centro della terra* così commenta la curatrice del *Vocabolario* Chiara Continisio.⁷ Si tratta del *Viaggio al centro della terra* contenente molti singolari avvenimenti e curiose relazioni dei Regni e degli abitanti interni del nostro globo (Venezia 1800), che io stessa dopo averlo letto a Venezia ho definito ‘una delle narrazioni d’utopia più varie e ricche dopo l’*Icosameron* di Casanova’ ma che allora risultava di autore anonimo e che qui viene solo ricordato nel titolo. Mi riservo una più attenta lettura di questo *Viaggio* fantastico al quale vorrei affiancare le *Lettere accademiche sulla questione se siano più felici gli ignoranti che gli scienziati* di Antonio Genovesi (Venezia 1772): ogni viaggio è alla ricerca della felicità? Mi pare che sia *non meno utile che necessario* dare al più presto una risposta a questo quesito.

Viaggio, sogno, felicità, popolo, aristocrazia, federalismo, libertà, democrazia: parole, idee, sogni di ieri e di oggi. Ma per chi come tutti noi si occupa di parole, non sarà forse il termine *verità* quello di più difficile comprensione?

Avvicinandomi al termine di quel viaggio che si chiama vita, mi consola l’idea di poter capire, quando sarà il momento, il senso di ciò che ho sempre inseguito *traffacciate e rovesci* e che abbiamo cercato gioiosamente insieme in anni tanto lontani e pur sempre nel mio cuore tanto vicini.

Note

1 Negli ultimi vent’anni si sono moltiplicati studi e ricerche sulla letteratura d’utopia in Europa e in Italia: si veda Vita Fortunati et R. Trousson, *Dictionary of Literary Utopias*, Paris 2000; Laura Schram Pighi, *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna 2003; Vita Fortunati e R. Trousson, *Histoire transnationale de l’utopie littéraire et de l’utopisme*, Paris 2008.

2 Schram Pighi, 2003, op cit. p. 44 e sgg.

3 Ivi, p. 76 e sgg.

4 Ivi, p. 50.

5 Erasmo Leso, ‘Note sulla retorica giacobini-

na’, in *Retorica e politica*, Padova Liviana 1977, pp. 143-158.

6 Chaim Perelman, Lucie Olvbrechts, *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles 1970.

7 Ignazio Lorenzo Thjulen, *Nuovo vocabolario filosofico-democratico. Per intendere la lingua rivoluzionaria*. Introduzione di Chiara Continisio, prefazione di Sergio Romano, Milano 2004. Inoltre Alessandro Guerra, *Il vile satellite del trono. Lorenzo Ignazio Thjulen: un gesuita svedese per la controrivoluzione*, Milano 2004.

LAURA SCHRAM-PIGHI

‘DARE AL ROVESCIO DELLE COSE LA STESSA DIGNITÀ CHE ALLA FACCIATA’

DE ‘DROOM VAN EEN CISALPIJN’ (1801)

In de Gemeentebibliotheek van Verona, tussen de vele literaire documenten die aan het begin van de negentiende eeuw in Italië blijk gaven van de hoop om verenigd te worden in een droom, die van één natie, één volk en één taal, Italië dus, werd onlangs een grondwet teruggevonden voor een imaginaire staat – de Cisalpijnse Republiek – die niets aan actualiteit heeft ingeboet. Een bewijs van hoe het recht, in haar meest complexe vorm, gepassioneerd proza kan worden en hoe een droom de noodzaak voelt om nieuwe woorden te scheppen voor een nieuwe werkelijkheid.

CLEMENS ARTS & MONICA JANSEN

UNA BEATRICE ‘IRREGOLARE’

L’ANEDDOTO STORICO DEI CENCI

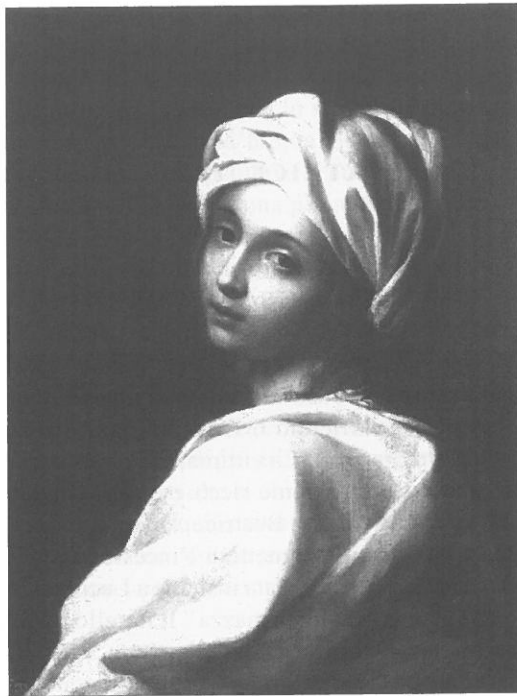
IN ALCUNE RISCRIITTURE ITALIANE

L’11 settembre 1599 a Roma si conclude il processo contro Beatrice Cenci, accusata di parricidio insieme alla matrigna Lucrezia Petroni e al fratello maggiore Giacomo. La vittima, Francesco Cenci, è conosciuta al tempo come un uomo estremamente ricco e crudele che odia tanto i suoi figli da desiderarne la morte. Per Beatrice, la figlia minore, sente un’attrazione perversa che lo induce a commettere l’incesto. Dopo aver sostenuto torture atroci, Beatrice viene decapitata insieme a Lucrezia, e il fratello maggiore Giacomo viene ucciso ‘a colpi di mazza’. Il fratello minore Bernardo riceve *in extremis* la grazia da parte di Papa Clemente VIII. Il popolo accorso in massa ad assistere all’esecuzione è colpito ‘in cuore’ dall’orrendo spettacolo per l’‘iniquità del padre’ e soprattutto per la ‘età, la bellezza e lo straordinario coraggio della giovinetta Beatrice’.

Questi sono più o meno i fatti del caso Cenci secondo le annotazioni dello storico settecentesco Lodovico Muratori, che lo descrive come un ‘raro caso di ribalderia e insieme di giustizia’.¹ Nonostante la divulgazione della vicenda sia stata immediata e continua, il mito di Beatrice Cenci è soprattutto una costruzione romantica che, a partire dalle opere fortunate di Shelley e Stendhal, ha dato origine a numerose rielaborazioni, non solo narrative ma anche in forma pittorica, musicale e filmica.² Benedetto Croce osserva, a proposito della influente biografia di Corrado Ricci dedicata alla bella romana nel 1923, che sui Cenci ‘si è scritta ormai una mezza biblioteca e che ha ispirato anche molti poeti (cosa che avrebbe assai meravigliato la protagonista)’.³ Nonostante il massiccio materiale documentario e storiografico conservato e raccolto, a favorire la narrativizzazione della storia sono state comunque anche le basi labili degli indizi per affermare il vero in modo indiscutibile. Questo vuoto iniziale si rispecchia nel famoso ritratto di Beatrice, una volta solidamente attribuito a Guido Reni, e nella tomba della bella romana in San Pietro in Montorio di fronte alla *Trasfigurazione* di Raffaello, che nel frattempo hanno perso ogni valore referenziale. Come si legge nel volume delle ‘historiettes romaines’ stendhaliane curato per la Pléiade:

d’autres strates [s’ajoutent...] au gisement d’imaginaire, comme pour combler un vide fondateur: le portrait de Béatrix par le Guide n’est pas du Guide et ne représente pas Béatrix; *La Transfiguration* de Raphaël devant laquelle sa dépouille a été ensevelie n’est plus là; l’emplacement même de son tombeau ne se retrouve pas comme Stendhal le constate en le cherchant lui-même; plus elle s’absente, plus elle tyrannise le rêveur.⁴

1. 'Beatrice Cenci' di Guido Reni (1660); ora attribuito a Elisabetta Sirani raffigurante la Sibilla di Samo



I vuoti alla base della ricostruzione storica dell'accaduto ci portano a considerare la funzione cognitiva della 'crosta narrativa' che Harald Hendrix indica nell'aneddoto nella prosa storiografica del Seicento. Esiste infatti un legame intrinseco fra funzioni storiografica (scientifica), retorica e memoriale della storia. Gli aneddoti o *exempla* sono perciò più utili della semplice cronaca per lo storico allo scopo dell'insegnamento:

Gli aneddoti [...] spesso hanno una qualche base empirica, anche se molto incerta, ma [...] si distinguono soprattutto per il fatto che costruiscono attorno a questa base storico-documentaria una *crosta narrativa* che non solo dà coerenza al fatto empirico, ma gli attribuisce anche un significato più astratto.⁵

La 'crosta narrativa' aderisce tanto saldamente al modo in cui la storia dei Cenci è stata tramandata ai posteri da far prevalere le interpretazioni sui fatti.

Come ribadisce ancora Hendrix, per rappresentare il passato in modo coerente, lo storico deve completare la sua documentazione con dati di natura aneddotica e avvicinarsi in tal modo al mestiere del poeta, correndo il rischio di perdere alquanto la sua precisione professionale, ma approfittando delle qualità persuasive che la coerenza tipica della poesia gli offre: 'la storia non si fa, ma i particolari minuti aiutano alla vita e alla moralità della storia'.⁶

Si può quindi supporre che siano prima di tutto i 'particolari' a garantire la longevità della storia di Beatrice nella memoria culturale che sconfini i limiti

dell'ambiente italiano. Oltre a Shelley e Stendhal si possono nominare Dumas, Balzac, Słowacki, Dickens, Melville e Hawthorne, fino ad arrivare ad Artaud che con la versione teatrale dei *Cenci* getta le basi per il suo teatro della crudeltà.

Partendo dal connubio perverso tra padre e figlia, Belinda Jack in *Beatrice's Spell* distingue una 'dangerous tradition' che comporta conseguenze fatali per chi si fa carico della leggenda.⁷ Tale tradizione può essere messa in relazione con la corrente del romanticismo nero e decadente. Con una citazione di Shelley, Mario Praz dimostra che l'attrazione del poeta per il racconto dei Cenci è stimolata prima di tutto dall'incesto in quanto 'cosa irregolare' che produce 'una circostanza molto poetica'.⁸ Tale 'circostanza' non mette però il poeta solo nella posizione di sperimentare passioni sconosciute⁹, ma gli permette anche di raggiungere l'essenza del tragico; Shelley nella prefazione a *The Cenci* osserva che Beatrice non avrebbe dovuto vendicarsi del padre, ma il fatto che lo abbia fatto la rende una figura tragica.¹⁰ Le forme retoriche dell'esempio e della tragedia distinguono così i compiti dello storico e del poeta di fronte alla morale, uno intento a esplorare la zona oscura in cui gli estremi si toccano, l'altro a rimuovere gli errori del passato nel presente. La memoria culturale nella narrativa si esprime prima di tutto come processo di anamnesi, con tutti i dilemmi ontologici ed etici che esso comporta.

L'aneddoto come anamnesi

Dunque a ben guardare i romantici non sembrano tanto interessati nel valore storiografico dell'aneddoto dei Cenci, ma piuttosto in ciò che si sottrae alla razionalità, il mistero perturbante della 'bellezza medusea' con cui Praz coglie quell'attrazione romantica per le 'cose irregolari'. O per dirlo nei termini di Aleida Assmann, i romantici operano il difficile passaggio che dalla manipolazione soggettiva della memoria porta all'anamnesi, quel processo di reminiscenza involontaria o risveglio mistico della memoria, ovvero di una 'contromemoria', che comporta una perdita di soggettività aprendo a una nuova sensibilità verso il passato.¹¹ La rievocazione dell'aneddoto ora viene guidata da forze non più controllabili da parte del soggetto, come per esempio la coscienza, il senso di colpa, l'oblio e la perdita.

In questa 'circostanza' in cui l'autore irrimediabilmente diventa parte della memoria evocata, gioca un ruolo di rilievo non tanto la parola che fissa e che determina ma l'immagine, capace di contenere un'ambivalenza irriducibile.¹² L'immagine così diventa portatrice dell'inconscio e dell'enigmatico. Narratori romantici come Shelley e Stendhal cercano l'ispirazione per raccontare la storia di Beatrice nel ritratto che Guido Reni ne avrebbe dipinto nel carcere, il giorno prima dell'ultimo giudizio.¹³ Tutta la produzione narrativa che trova il suo spunto di partenza nel ritratto di Beatrice può dirsi una 'ekphrasis', la descrizione poetica non tanto dell'opera d'arte pittorica o scultoria stessa ma piuttosto dell'effetto prodotto sullo spettatore, che in questo caso è il raccapriccio davanti alla bellezza sublime, medusea e tragica, di Beatrice. Aleida Assmann descrive l'ecfrasi in termini di intraducibilità fra parola – trasparente, limpida – e immagine – oscura, enigmatica.¹⁴ Questa incommensurabilità si trova però inestricabilmente legata con una

rivendicazione di commensurabilità, cioè una tensione verso una sia pur illusoria resa dell'immagine in parole.

In questo contributo cercheremo di illustrare l'abisso incolmabile tra immagine e parola da una parte e tra memoria storica e anamnesi dall'altra con tre rielaborazioni italiane: il romanzo *Beatrice Cenci* di Guerrazzi del 1854, la tragedia in tre atti *Beatrice Cenci* di Alberto Moravia del 1955 e il film *Beatrice Cenci* di Lucio Fulci del 1969.

La Beatrice di Guerrazzi: innocente e 'bella di sventura'

L'opera del Guerrazzi può essere messa a prima vista nella 'tradizione pericolosa' dei romantici alla ricerca di esperienze estreme. L'autore livornese, che da Flora viene considerato come 'forse lo scrittore più romantico del Romanticismo nostro'¹⁵, ha due vocazioni, la letteratura e la politica, e perciò, secondo il severo giudizio di Benedetto Croce, non è mai diventato il poeta che sognava, ma tutt'al più un 'avvocato' e un 'predicatore'.¹⁶ Nel 1821 a Pisa Guerrazzi rimane fulminato dall'apparizione di Byron e scrive a proposito del *Don Giovanni*: 'Cotesta era la poesia che aveva presentito, ma non saputo definire; cotesto lo esercito sterminato di tutte le facoltà del cuore e della mente: lo universo stemperato sopra la sua tavolozza, l'antica e la moderna sapienza, Dio accanto a Satana.'¹⁷ Il gusto della trasgressione dell'eroe byronico lo ritroviamo nell'equazione Francesco Cenci – Don Giovanni adoperata da Stendhal.¹⁸ In Guerrazzi invece sono molti i paragoni tra Francesco Cenci e Satana senza tramutarsi però mai in un'ambivalenza tale da coinvolgere il soggetto narrante, altro motivo per Croce per definire la sua versione della Cenci 'un orrendo di testa e non di cuore, un'escogitazione di cose non ispirate da reale terrore dell'anima.'¹⁹

Ma non poteva essere altrimenti, dato che il ritratto di Reni evocato all'inizio del romanzo ha convinto Guerrazzi del fatto che 'il bello ed il buono' siano 'pensieri nati gemelli'.²⁰ Infatti, nonostante tutti i particolari sulla malvagità del conte, Satana rimane 'accanto' a Dio, che è presente nella candida e pura Beatrice libera da ogni peccato, sia quello dell'incesto²¹, sia quello del parricidio da lei ammesso durante il processo su consiglio del famoso avvocato Farinacci. Più che l'evidente manipolazione della storia originale sia in chiave religiosa-manzoniana che 'politica' – gravissima è la colpa del Papa Clemente VIII più insensibile alla tortura del boia stesso, ragione per cui la storia è stata letta in chiave risorgimentale e anticlericale²² – colpisce il modo in cui la storia viene evocata e commentata dall'io narrante onnisciente, egli stesso in carcere al momento della scrittura.²³ A partire dall'introduzione viene instaurato un parallelo tra Beatrice, risorta 'bella di sventura' dal suo 'sepulcro d'infamia', e il narratore che, anticipando la propria morte e meditando sull'epitaffio si identifica con la memoria di una 'vittima', ma non di un 'vinto', della storia:

Consumato nelle viscere, egli cadde sopra un mucchio di rovine e di speranze; e non pertanto, morendo, lasciava alle genti il desiderio di costumi migliori, e di tempi meno infelici. Le sue dita, con ultimo moto, segnarono per testamento sopra questa terra desolata le parole: *virtù, libertà*.

Saper interrogare le ceneri, come si esprime lo scrittore, non porta quindi qui tanto allo smarrimento di sé dell'anamnesi quanto piuttosto ad un rafforzamento della conoscenza e testimonianza della verità. Il finale del romanzo potrebbe essere ancora una conferma della persistenza della predica nell'avvocato Guerrazzi, visto che secondo il narratore la tomba di Beatrice, nonostante il tentativo invano del clero di farne sparire le tracce, per il pellegrino in cerca del vero rimane visibile tramite un epitaffio 'che, sostituito dalla mano di Dio a quello che v'incisero gli uomini, non si cancellerà più mai fino alla consumazione dei secoli: "L'avara crudeltà dei Sacerdoti ha bevuto il sangue e divorato gli averi della tradita, che giace qui sotto"'.²⁴

La Beatrice di Moravia: alla ricerca di un'innocenza 'altra'

La tragedia di Alberto Moravia finisce al momento dell'arresto a Rocca della Petrella, la seconda casa dei Cenci e luogo del delitto, quando Beatrice ribatte all'audite: 'Secondo la vostra giustizia voi potrete certamente dimostrare che io sono colpevole della morte di mio padre. Ma non potrete mai dimostrare che io non sia al tempo stesso innocente secondo un'altra giustizia che voi non potete né conoscere né tanto meno amministrare'.²⁵ Questo brano ha convinto Belinda Jack a considerare l'opera teatrale una tragedia che esplora la natura della giustizia e l'inadeguatezza di ogni tipo di società ad amministrarla in modo equo.²⁶ Crediamo però che l' 'altra giustizia' a cui allude Beatrice non sia tanto di natura morale quanto esistenziale e che vada messa in rapporto con un altro tema centrale nel testo teatrale, quello della noia.

Come Guerrazzi anche Moravia rimuove la 'circostanza poetica' dell'incesto²⁷ e la sostituisce con la perdita d'innocenza quando Beatrice, ancora bambina, vede il padre che fa l'amore con una serva.²⁸ Francesco Cenci in questa prospettiva è l'incarnazione della noia alla quale neanche Beatrice, essendo una Cenci, si può sottrarre: 'Quella che io chiamo noia è in realtà incapacità di vivere ed è un'eredità antica che i Cenci si trasmettono col sangue povero e stanco di padre in figlio, da centinaia di anni.'²⁹ Mentre la noia legittima nel padre 'l'esercizio di crudeltà' di cui ha bisogno per sentirsi vivere, nella figlia invece fa da sostegno alla sua innocenza, non nei confronti della morale, ma piuttosto nei confronti dell'esistenza. Anche lei nella sua innocenza, osserva Marzio, il maestro di chitarra, a Olimpio, castellano di Rocca Petrella e amante di Beatrice, è colpevole di eccesso e in questo somiglia al padre.³⁰ La differenza tra padre e figlia è però che la trasgressione compulsiva di Francesco si traduce in nichilismo mentre la ribellione ambivalente di Beatrice assume un valore tragico.³¹

Possiamo chiederci perché Moravia abbia dato tanta importanza a due comparse nella cronaca dei Cenci da innalzare Marzio alla coscienza critica delle azioni degli altri e Olimpio a controparte di Beatrice. La scena chiave secondo noi è il momento, dopo l'omicidio del padre, in cui si palesano le differenze tra i motivi di Beatrice e del complice Olimpio. Mentre Olimpio crede di poter controllare il meccanismo della vita piegandola ai propri obiettivi e ritiene possibile ritornare alla normalità dopo un atto di violenza brutale, Beatrice è dell'opinione che l'accettazione del delitto come mezzo sia invece 'un'ipocrisia eterna'. Olimpio si difende dicendo: 'Noi siamo quello che facciamo, Beatrice. Non ci sarà forse ipocrisia se non all'avvio di questa

nuova vita. Poi tu diventerai simile di dentro ai tuoi atti di fuori. Non avrai più bisogno di simulare la normalità: sarai normale'. Al che Beatrice risponde: 'Io sono ancora la fanciulla che il giorno del delitto si guardava sbigottita le mani sporche di sangue e si domandava perché mai la ragione portasse al torto, la purezza alla corruzione, il desiderio di felicità all'infelicità. Non c'è nulla di comune tra noi, Olimpio, tranne il delitto.'³²

Possiamo spiegare la differenza tra Olimpio e Beatrice riferendoci a uno dei nodi centrali nel pensiero di Moravia, la differenza tra l'uomo come fine e l'uomo come mezzo che egli ha esposto in *L'uomo come fine* scritto nel 1946 e che Raffaele Manica ha parafrasato nei seguenti termini:

L'enunciato moraviano prevede, fin dal titolo, che l'uomo non possa e non debba essere questo – un mezzo – e che sia invece l'unico fine degno di rilievo; porsi un altro fine, vuol dire in realtà non porsi nessuno. In questo senso, l'attuazione della ragione quale progetto che non contempla se non l'attuazione di se stesso, è una follia.³³

In questa luce dell'esistenzialismo moraviano Francesco Cenci rappresenta la bestialità dell'uomo, assunta come destino negativo, Olimpio l'illusione che l'uomo possa essere un mezzo per realizzarsi e Beatrice invece quella conoscenza tragica che mira a raggiungere Moravia, la consapevolezza che l'essenza dell'uomo è il suo fine. Quest'ultimo atteggiamento richiede una visione assoluta dell'esistenza che non permette compromessi, ma l'idea essenzialista dell'uomo come fine si adatta male ad un 'tempo turbato in cui tutte le cose sono stravolte',³⁴ ed indica la 'impraticabilità del genere tragico nel mondo contemporaneo' come analizzata da Giorgio Bárberi Squarotti a proposito tra l'altro della tragedia moraviana.³⁵ La coscienza tragica, nella figura del 'proletario' Marzo, diventa infine alienazione, un valore di scambio privo del valore di riappropriazione, lettura che potrebbe aprire a un'analisi della tragedia in termini marxisti.

La Beatrice di Fulci: razionalità e irrazionalità a confronto

L'esercizio di Moravia resta vincolato a un livello esclusivamente verbale e mentale, limitato per di più all'incomunicabilità dei personaggi, tutti condannati a recitare la loro parte senza la possibilità di entrare in quella degli altri. Quasi tutte le scene si svolgono in luoghi chiusi, ci sono poche indicazioni scenografiche e c'è poca attenzione per l'aspetto esteriore dei personaggi. L'ingrandimento della messa in scena predomina invece nel film *Beatrice Cenci* di Fulci, non solo per il trasferimento della storia a un mezzo di comunicazione audiovisuale, ma anche per il particolare uso del primo piano adoperato dal regista per focalizzare Beatrice e le torture. Non dimentichiamo che Fulci è noto soprattutto come regista di film dell'orrore serie B quali la *Trilogia della morte* (1980-1981), e che il suo nome si inserisce tra quello dei maestri dell'orrore italiano, Dario Argento, Mario Bava e Riccardo Freda, di cui l'ultimo ha realizzato un fortunato film su Beatrice Cenci nel 1956. Nonostante Fulci consideri *Beatrice Cenci* il suo capolavoro, il film è stato accolto tiepidamente dal pubblico, e freddamente dalla chiesa che l'ha considerato troppo critico nei suoi confronti. Sorprende inoltre che Alberto Moravia l'avrebbe giudicato un film inutile su una banale storia d'incesto.³⁶



2. Beatrice Cenci (Adrienne La Russa) nel film di Lucio Fulci (1969)

L'adattamento cinematografico della cronaca dei Cenci comporta quindi anche il passaggio a un altro genere, di cultura popolare, e quindi a schemi narrativi che si sovrappongono al racconto originale.³⁷ L'intreccio del film scombussola l'ordine temporale degli eventi, tecnica tipica del film dell'orrore per indurre lo spettatore a perdere le sue coordinate e quindi i suoi meccanismi di difesa. Tale strategia di disorientamento che favorisce un approccio irrazionale entra però in conflitto con l'introduzione di un'istanza organizzativa presa in prestito da un altro genere popolare, quello del giallo, con la figura di uno sbirro accanito che dopo un iniziale interesse a scoprire la verità lascia però perdere la sua incorruttibilità per reinserirsi nei meccanismi perversi della giustizia del tempo. La deriva di Beatrice diventa così inevitabile, sottolineata oltretutto dalla struttura circolare del film che inizia e finisce sul patibolo. Il testo della sceneggiatura segue, con alcune eccezioni, abbastanza fedelmente la cronaca del processo di Stendhal. Ne deriva così un altro ibrido, tra ricostruzione storica degli atti legali e della difesa di Farinacci da un lato, e storia di amore e di orrore dall'altro.

La Beatrice di Fulci è 'dominatrice' e la sua innocenza è riconducibile alla sua risolutezza. Vediamo in primo piano come lei sia l'unica degli imputati a sopportare impassibilmente anche il più crudele dei supplizi, la tortura 'capillorum', e come rinunci alla sua resistenza solo per rispettare la debolezza degli altri, pronunciando le parole stendhaliane 'e così sia'. L'ambivalenza di Beatrice proiettata sullo spettatore nei primi piani è quella tra la sua bellezza dai tratti malleabili ancora in via di formazione, e la sua determinatezza ispirata dall'incombenza della morte (ill. 2). Francesco Cenci, vestito di pelle, convince nella sua raffigurazione sadica di una ferocia indomabile e inumana.

Anche se il fascino per questi personaggi perversamente estremi potrebbe far entrare l'interpretazione fulciana nel filone della tradizione romantica pericolosa, la denuncia della cupidigia ecclesiastica spinge invece il regista verso il filone moralistico, e come tale il film è stato recepito: come un pamphlet sul potere e sulle ambizioni politiche.³⁸

Possiamo concludere che nelle versioni italiane appena esaminate la tensione tra ricomposizione e perturbamento della morale si rispecchia nell'aneddoto storiografico da un lato e nella sua anamnesi dall'altro, tensione creata dal contenuto 'irregolare' della storia dei Cenci ed altresì dall'inquietante senso di ingiustizia trasmesso a chi si confronta con essa. L'os-simoro tra Francesco e Beatrice Cenci deve la sua fortuna non solo al fascino dell'orrore ma anche allo sdegno provocato dall'ingiustizia subita e amministrata. Così la loro storia diventa motore di 'controstoria' e di 'contro-memoria'. La 'cosa irregolare' che eccita le menti di illustri artisti può essere ricondotta alle emozioni suscitate dall'irregolarità percepita dal popolo romano in quel giorno in quella piazza nel giorno dell'esecuzione. Come osserva Giorgio Pressburger: 'Già allora il popolo, accorso numeroso allo spettacolo, ritenne che Beatrice fosse vittima innocente dei soprusi paterni e la elesse a sua eroina.'³⁹

Ancora oggi l'ultimo discendente dei Cenci nel giorno 11 settembre fa celebrare una messa commemorativa nella chiesa di Gesù e Maria in via del Corso a Roma.⁴⁰

Note

1 Giorgio Falco & Fiorenzo Forti, a cura di, *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, Milano/Napoli 1964, p. 1390-1391.

2 Fra i maggiori esempi nel campo delle arti visive si menzionano il celebre ritratto di Beatrice una volta ascritto a Guido Reni, l'opera della scultrice americana Harriet Hosmer e i clichés della fotografa inglese Margaret Cameron. Fra le opere musicali ispirate alle tragiche vicende di Beatrice Cenci si ricordano le opere liriche di Ludomir Ró-zycki (1925-26), Berthold Goldschmidt (1949-50) e Alberto Ginastera (1971). Sono dedicati allo stesso personaggio i film di Mario Caserini (1909), Ugo Falena (1910-1911) e Baldassare Negroni (1913, 1926), nonché quelli di Guido Brignone (1941), Riccardo Freda (1956) e Lucio Fulci (1969), e infine l'adattamento più libero *Il quarto comandamento (La Passion Béatrice)* di Bertrand Tavernier (1987).

3 Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, vol. VI, Roma-Bari 1974, p. 31.

4 Philippe Berthier, 'Les Cenci. Notice', in: Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, vol. II, Paris 2007, p. 1453.

5 Harald Hendrix, 'Firenze segreta: l'aneddoto nella prosa storiografica del Seicento', in: Dina Aristodemo e.a., a cura di, *Studi di teoria e storia letteraria in onore di Pieter de Meijer*, Firenze 1996,

pp. 357-58; corsivo nostro.

6 Niccolò Tommaseo, citato da Hendrix, cit., p. 362.

7 Belinda Jack, *Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci*, London 2004, pp. 146, 185, passim.

8 Cit. in Mario Praz, *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 2008 (1948), p. 112.

9 'In writing *The Cenci* my object was to see how I could succeed in describing passions I have never felt...', parole attribuite a Shelley da Edward John Trelawny: *Trelawny's Recollections of the last days of Shelley and Byron*, London 1906 (1858), p. 51.

10 Terry Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford 2003, p. 63. Cfr. anche Claudio Magris a proposito di *Antigone*: 'Ma *Antigone* è una tragedia ossia non è una nitida contrapposizione di pura innocenza e truce colpa, ma è un conflitto nel quale non è possibile assumere una posizione che non comporti inevitabilmente, per tutti i contendenti, anche i più nobili, pure una colpa', in *Davanti alla legge*, Torino 2006, p. 40.

11 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, p. 94.

12 Ivi, p. 220.

13 Il dipinto ora viene datato intorno al 1660 e cautamente attribuito a Elisabetta Sirani. Raffigura molto probabilmente la Sibilla di Samo (ill. 1). Cfr. Stephen Pepper, *Guido Reni*, Oxford 1984, p. 304.

14 Assmann, cit., p. 220.

15 Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana. Vol. 4. Il Settecento e il primo Ottocento*, Milano 1969, p. 521.

16 Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Roma-Bari 1973, p. 37.

17 Cit. in Flora, cit., p. 522.

18 Si veda Clemens Arts, 'Gruwel en bravoure' in Stendhal, *De Cenci's*, Amsterdam 2008, p. 75.

19 Croce, cit., p. 26.

20 Francesco Domenico Guerrazzi, *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI*, 1854, ed. elettronica 2005 consultata su http://www.liberliber.it/biblioteca/g/guerrazzi/beatrice_cenci_storia_del_secolo_xvi/pdf/beatri_p.pdf, p. 6.

21 Una delle scene in cui Guerrazzi riesce meglio a cogliere il chiaroscuro dell'orrendo è forse quella in cui il vecchio Cenci è in procinto di abusare della figlia ma viene impedito giusto in tempo: 'Il Conte lussuriando per ogni fibra, trema; gli occhi gli si aggrinziscono a modo di vipera: una striscia di fiamma di etico gl'imporpora il sommo delle gote; lascia cadersi giù dalle spalle la zimarra, e appaiono le pallide membra del vecchio... piega un ginocchio sopra la estrema sponda del letto, e delirante si curva protendendo le mani...' (ivi, p. 184).

22 Albert Borowitz, 'Portraits of Beatrice: the Cenci Case in Literature and Opera', in: *Crimes gone by. Collected Essays of Albert Borowitz 1966-2005*, *Legal Studies Forum*, 2, 2005 (1973), p. 844.

23 Quando nel 1849 Firenze passa agli austriaci, Guerrazzi viene imprigionato senza che gli fosse consentito di lasciare la Toscana prima dell'arrivo del Granduca. Oltre al romanzo scrive durante la sua

prigionia l'*Apologia* per controbattere le imputazioni mossegli a suo parere ingiustamente (Gaetano Trombatore, a cura di, *Memorialisti dell'Ottocento*, tomo I, Milano-Napoli 1953, p. 468).

24 Guerrazzi, cit., p. 331.

25 Alberto Moravia, *Beatrice Cenci. Tragedia in tre atti*, in: *Teatro*, Milano 1976, p. 187.

26 Belinda Jack, cit., p. 180.

27 Egli si basa sulla biografia di Corrado Ricci ('Schede', a cura di M. R. Coppotelli et.al., in *Beatrice Cenci. La storia, il mito*, a cura di Mario Bevilacqua e Elisabetta Mori, Roma 1999, p. 189).

28 Moravia, cit., p. 146.

29 Ivi, p. 159.

30 Ivi, p. 126.

31 Eagleton, cit., p. 63: 'For Albert Camus in *The Rebel*, every act of rebellion implies a tragic value, which is what distinguishes the rebel from the nihilist'.

32 Moravia, cit., p. 184-185.

33 Raffaele Manica, *Moravia*, Torino 2004, p. 68.

34 Moravia, cit., p. 167.

35 Giorgio Bárberi Squarotti, 'Le tragedie del Novecento italiano', in *Le sorti del 'tragico'. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna 1978, p. 113.

36 Thierry Carteret, 'Béatrice Cenci de Lucio Fulci', *Kinok*, http://www.arkepix.com/kinok/dvd/FULCI_Lucio/dvd_beatricecenci.html.

37 Cfr. Simone Barillari, 'Una storia vivente' in *Panta. Visioni tra cinema e letteratura*, a cura di Francesco Casetti e Elisabetta Sgarbi, Milano 2008, p. 169 e 171: 'In un racconto di genere [...] il genere è spesso autore del racconto più di chi lo scrive'.

38 Carteret, cit.

39 Giorgio Pressburger, 'La storia di Beatrice Cenci', *Corriere della Sera*, 17-8-2004.

40 http://it.wikipedia.org/wiki/Beatrice_Cenci.

CLEMENS ARTS & MONICA JANSEN DE HISTORISCHE ANEKDOTE VAN DE CENCI'S IN ENKELE ITALIAANSE HERSCHRIJVINGEN

Het wrede verhaal van Beatrice Cenci, misbruikt door haar vader en ont-hoofd in 1599 wegens vadermoord, spreekt zeker sinds de Romantiek tot de verbeelding van schrijvers, kunstenaars en musici met Shelley en Stendhal aan kop. Op de vraag hoe deze anekdote onderdeel is geworden van een transnationale culturele herinnering zijn verschillende antwoorden moge-lijk. Een is te vinden in de 'narratieve korst' van de historische anekdote die volgens Hendrix een exemplarische waarde toevoegt aan de feiten. Beatrice's geval illustreert de emblematische onrechtvaardigheid van jus-titie en kerk. Naast de morele invalshoek van de historicus biedt de fascinatie

voor het 'incorrecte' van de romantici een verklaring voor de 'betovering' van Beatrice.

De herinnering van onrecht wordt in deze 'gevaarlijke' traditie een verkenning van grenzen die ook de integriteit van het schrijvende subject op het spel zet. Herinnering moet hier begrepen worden als 'anamnese', door Aleida Assmann gedefinieerd als een proces dat vergelijkbaar is met het artistieke procédé van de 'ekphrasis', en dus als het verbeelden van het emotionele effect op de beschouwer van het onoplosbare conflict tussen morele contrasten. Dit maakt van Beatrice's verhaal een tragedie eerder dan een 'exemplum'. De wisselwerking tussen de twee uitersten wordt onderzocht aan de hand van drie voorbeelden van Italiaanse receptie, Guerrazzi's roman *Beatrice Cenci* uit 1854, Moravia's toneelstuk *Beatrice Cenci* uit 1955 en Lucio Fulci's gelijknamige film uit 1969. In alle drie de gevallen gaan de auteurs de uitdaging aan met de tragedie zonder echter de morele distantie te verliezen.

STEPHEN GUNDLE

ANECDOTES AND HISTORIOGRAPHY

FROM TRAIANO BOCCALINI'S STRANGE DEATH

TO BENITO MUSSOLINI'S SEXUAL PROCLIVITIES

Anecdotes are curious phenomena. Neither entirely false nor, usually, entirely true, they fill a grey area that in the field of biography is somewhat akin to gossip in everyday life. Indeed, the gossip of the past can easily find itself transformed into a supposedly telling anecdote in later periods as fluid and verbal information is committed to paper as stories are told and re-told for later generations. In the sciences, anecdotal evidence is not regarded as useless; on the contrary, it is seen as an important basis for inquiry and potential explanation of otherwise mysterious events or things. To some extent the same is true of historiography. No account of a life or an event that eschewed documentary evidence in favour of a string of plausible and ostensibly reliable anecdotes would be regarded as serious. Yet it may well be an engaging read and it may succeed in bringing a dead personality to life in the way that a cautiously solid and serious work might not. In reality, the contrast between documentary-based biography and anecdote-based life stories is rarely if ever so sharp. Even the most scrupulous of academic biographers cannot document everything. Anecdotes provide supplementary information, they fill in some gaps, and they allow variation of tone. Moreover, some anecdotes, if sourced to contemporary diaries and letters, or if cited in earlier reputable works, acquire a canonical quality that is difficult to deny or challenge.

The British popular biographer Christopher Hibbert, who died in December 2008, authored some forty books, many of them biographies. His subjects included British kings and queens and politicians, especially of the nineteenth century, and some Italian figures, including Garibaldi and Mussolini. Hibbert, whose best-selling works were widely read, was no slapdash amateur. His biography of George IV was the first to use the king's papers. However, his aim was never to advance scholarship. 'The main aim', he declared, 'is to entertain and tell a good, accurate story without attempting to make historical discoveries or change historical opinion in any way. You've got to make the reader want to know what's going to happen next, even if you're writing about something, the outcome of which is well-known'.¹ Stylish description and a brisk narrative pace were the main features of his work. 'They were rich in anecdote and filled with choice quotations,' reported one of his obituaries.² His books show the power of the anecdote both to attract and involve readers and to become a feature of general knowledge.

In his illuminating essay on historiographical anecdotes, Harald Hendrix argues they become 'depositories and vehicles of cultural memory'.³ This occurs because they are 'incorporated into a biographical discourse in which they have an instrumental function'. They 'usually consist', Hendrix asserts, 'of small, more or less independent elements that can be easily identified as separate parts within the overall discourse. They are narrative intervals that have been inserted into a historiographical content and obviously contribute in one way or another to the general purpose of such discourse, which is indeed to create cultural memory'.⁴ His essay sets itself the task of establishing the contextual rhetorical function of anecdotes (why they are used and what meaning they impart) and investigating their effectiveness. He points out that one of their key characteristics is that they are invariably long-lasting. Another characteristic is that they are resistant to contradiction or demolition. Hendrix speculates that this may be because of what a seventeenth century French historian, Antoine Varillas, referred to as historiography's need for 'inner or hidden truth' and not purely for factual truth.⁵ The latter unveils the background to fragmentary facts or at least it casts them in a different, and often more personal, not to say idiosyncratic, light. An *exemplum* has the power to convey efficiently and in a condensed form a logic that may be concealed by empirical facts.

The examples Hendrix explores are primarily two. In the first case, he recounts the story of the death in 1613 of a Venetian critic and author, Traiano Boccalini. For over 200 years down to the present, a story circulated – which was shown to be false as early as 1750 – to the effect that he had been killed by hired assassins who beat him to death in his own home with little sacks filled with sand. The story was first told some 30 years after Boccalini's death when one of the earliest scholars of his work inserted it in a biography published in 1643. Although Venetian medical archives contain documents showing Boccalini died a natural death, the story remained popular. It survived not because it is true but rather because it exemplified the controversial and anti-authoritarian nature of Boccalini's work and imparted the lesson that those who offend the powers that be must expect retribution or retaliation.⁶

The second anecdote also concerns a death in Venice, this time that of the satirist Pietro Aretino in 1556. Allegedly, Aretino died convulsed with laughter after hearing a story about his own sisters supposedly working as prostitutes, by falling backwards in his chair and banging his head on the ground. Hendrix finds that Aretino probably did die by falling from his chair but he traces the rest of the surrounding details to popular rumour and to a 1603 book by Antonio Lorenzino about laughter (*De risu*). The story served as a warning about the effects of excessive laughter.⁷ The anecdote had a limited circulation at first since it did not fit with the prevailing hostile attitude towards Aretino. Its success can be traced to a changing perception of the writer: from libertine and atheist to bohemian intellectual and mocker of authority. It gained favour in the eighteenth century, even though its apparent implausibility fuelled doubts about its authenticity.

Hendrix traces the way in which the facts of these two cases were embellished or falsified to serve a purpose and shows how the resulting anecdote was conveyed through a succession of published works over the

centuries. This method can be embraced by modern historians. There are of course some differences in the way anecdotes were employed in the Renaissance and in the modern and contemporary periods. But Hendrix's philological analysis of the history of given anecdotes is suggestive and can be applied even to some modern anecdotes. Whereas early biographies always had a moral purpose and lives were told in such a way as to highlight the good or bad qualities of the subject and in this way condition the behaviour of the reader, a more recent tendency has been to offer multi-faceted portraits that include the most varied information and sometimes allow space for imagination. In such a context, the anecdote can prosper, almost to the extent of losing some of its functions as *exemplum* and becoming part of an imaginary resuscitation. In the age of the moral biography, only selected great individuals merited such attention. In the modern era, the potential subjects multiplied, just as the bourgeoisie asserted its presence in the once similarly restricted fields of portraiture and public monuments.⁸ In such a context, what the French call *petite histoire*, a mainly journalistic idiom consisting of anecdotes often of an intimate or trivial kind, flourished. At one time despised by professional historians, this type of material has in more recent years been absorbed into the domain of cultural history where it has been mined for anthropological and psycho-social interpretations.⁹

I would like to consider the problem of anecdotes in relation to Mussolini. Many academic and popular biographies, and books of memoirs by former collaborators, have examined the life of the dictator who ruled Italy from 1922 to 1943.¹⁰ Biographies of Mussolini began to appear very early (those of Giorgio Pini and Margherita Sarfatti, which enjoyed semi-official status under the regime – the former more than the latter, in truth – were first published in 1925) and new ones continue to do so at periodic intervals still today. The monumental eight-volume biography by Renzo De Felice (which in some respects is more of a history of Fascism) published between 1965 and 1990, by no means put an end to the matter. In English alone, Denis Mack Smith, Jasper Ridley, Richard Collier, Ivone Kirkpatrick and several others published biographies while De Felice was in the process of completing his volumes. Since 2000, two important biographies by Pierre Milza and Richard Bosworth have appeared.

The Pini and Sarfatti biographies were intended to be exemplary biographies. Both contributed to the construction and perpetuation of the cult of the Duce by presenting an ideal picture of Mussolini that wove together fact and myth. Pini's volume was distributed through official channels and was updated on numerous occasions. All aspects of human interest that appear in it have the function of underlining the unique qualities of the subject, which, according to official orthodoxy, were manifested in his early life and shaped by the experiences he went through prior to founding the *Fasci di combattimento* in 1919. All episodes were glossed and anything less than flattering was suppressed before it reached the public domain.

The process of stage management of the Duce cult, to which the press, photography and newsreels all contributed, meant that there was great curiosity about the real Mussolini, the man behind the image. After the fall of the regime in July 1943, revelations began to appear in the press and publica-

tions. They multiplied after the liberation of Rome in June 1944 and did so further after the final liberation of the country in April 1945. Some of this material was produced by anti-fascists, but public thirst for information about Mussolini meant that many former and not always repentant fascists cashed in with works detailing the ordinary and everyday aspects of a man who had been hailed as a new Caesar and a new Dante among many other excessive accolades. For example, the fascist journalist Asvero Gravelli, who had authored several adulatory texts including *Uno e molti: interpretazioni spirituali di Mussolini* (1938) published in 1952 *Mussolini aneddótico*, a volume that promised to reveal 'la vita oscura di un Uomo illustre' but which in fact consisted of choice titbits taken from works mostly by fascists, some of them published during the *ventennio* itself.¹¹

Mussolini claimed in the preface he wrote for Sarfatti's *Dux* that he considered himself to have been marked from birth as a 'uomo pubblico' (rather than a 'uomo domestico').¹² After his death, however, it was the private or human side of the dictator that commanded most interest. One of the most enduring sources of public fascination about the private life of the dictator was the exposure of his relationship with Claretta Petacci. Piquant details of the affair appeared in a pseudonymous publication of 1944 entitled *Vita segreta di Mussolini* in which the still-living duce was variously mocked as 'il tiranno erotomane' and 'il dittatore daveroniano' and accused of having behaved towards his young mistress like 'un vecchio cliente danaroso'.¹³ Petacci's death alongside her lover and the exhibition of their corpses side by side in Piazzale Loreto in Milan ensured that they would be forever linked in popular memory. However, what most intrigued the public was the sex life of one who since the late 1920s had posed as the family man while also asserting his virility.

Vita segreta di Mussolini referred to Gravelli and a handful of senior fascists as 'ruffiani e mantengoli del tiranno', implying that, among other things, they procured women for the duce. The dictator was also revealed to have had a penchant for seducing foreign female artists and journalists. Stories of this sort would be repeatedly told over the postwar years, most of them drawn from a few pages of a book by Mussolini's attendant Quinto Navarra published in 1946 under the title *Memorie del cameriere di Mussolini*.¹⁴ This volume is filled with curious insights into the habits and personal quirks of the duce but the best-known anecdote concerns sex. According to Navarra, for a period of twenty years, Mussolini 'ricevette quasi regolarmente una diversa donna al giorno'.¹⁵ Allegedly, 'le sue avventure si inserivano tra un'"udienza" ufficiale e l'altra, con regolarità ed orari prestabiliti'. These were not protracted or leisurely encounters. According to Navarra, 'Mai Mussolini destinava all'amore due o tre minuti di più di quelli necessari; destinava alle donne non più del tempo che era solito destinare alle maestranze delle industrie siderurgiche o ai rurali'. The women were chosen for him from among the many who wrote admiring letters. They were received in his normal working environments including the Sala del mappamondo in Palazzo Venezia. They were never offered the hospitality of a cup of tea or any other beverage even though the meetings always took place late in the afternoon. The women were usually bourgeois but not necessarily good-

looking or young; in fact, in this respect Petacci was the exception who confirmed the rule. Navarra claimed that he only realised that the Duce was having sexual relations with his visitors when he noticed the carpets and cushions were stained. The dictator always took care that the women exited the rooms in perfect order, 'inappuntabili e insospettabili'.

This anecdote, related by an informed and quotable source, has had a variable history. Its veracity was partially contested by Paolo Monelli in a book first published in 1950 entitled *Mussolini piccolo borghese*¹⁶, yet it remained current as the Navarra volume sold well and was reprinted many times. Hibbert, writing in 1962, referred to Mussolini as a 'compulsive donnaiolo' while labelling Navarra's information, like that given in other volumes by the Duce's former lovers, as 'necessarily suspect'.¹⁷ De Felice also refers to it as a 'si dice' but, unlike Hibbert, he uses Navarra as a source and surrounds the anecdote with supplementary considerations about Mussolini's utilitarian attitude towards women that lends it credibility.¹⁸ Denis Mack Smith, for many years De Felice's greatest critic¹⁹, mentions Navarra once in his biography but, despite the narrative verve of his prose and his fondness for the telling anecdote, pays no attention to his comments on the Duce's sex life.²⁰ Bosworth briefly reflects on the Duce's sex appeal²¹, but consigns Navarra's 'claims' to an endnote.²² Of all serious biographers, Milza relies heaviest on Navarra as a source. At first sight, he says, Navarra's notes on the Duce's sex life 'semberebbero appartenere alla mera storia aneddótica', suggesting that they are trivial even if true.²³ However, he does not renounce reporting the details of Navarra's memoirs which he finds to be plausible on this question. Having consulted the archives of the Duce's private secretariat, Milza confirms that there was often a gap in the dictator's afternoon schedules. Thus he accepts Navarra's account, with the sole correction, first advanced by Monelli, that perhaps not *all* his female afternoon visitors were subjected to the dictatorial lunge.²⁴

The anecdote unquestionably has a certain plausibility. Mussolini was widely known to have a considerable sexual appetite. As he aged, he indulged the impression that he was no less vital than he had been as a younger man and the rule of silence on his conquests that had once been enforced rigidly was relaxed. This had an impact on his public image. As Milza notes, 'il dongiovannismo mussoliniano fa parte della panoplia di segni che, agli occhi dell'italiano medio, compongono l'immagine del superuomo'²⁵, while Bosworth asserts that sexual prowess was 'linked to his image and charisma'.²⁶ But is it true that Mussolini had sex with a different woman in his office almost every day before Petacci became an important presence in his life?

The publication of Navarra's memoirs by the Longanesi publishing house did nothing to conceal the role played by the ambiguous figure of Leo Longanesi (a one-time fascist who had coined the phrase 'Mussolini ha sempre ragione') in their composition. The fluid, ironical style of the memoirs could never have been achieved by the poorly-educated Navarra himself. A biography of Longanesi by his longstanding friend Indro Montanelli and the journalist Marcello Staglieno published in 1984 revealed that the memoirs were 'dettate in realtà a Leo e uno degli autori di questo libro'.²⁷ 'In realtà', it stated, 'il libro fu scritto da Longanesi e Montanelli, sotto dettatura e sulla

base d'appunti dello stesso Navarra'.²⁸ In this sense, it belonged to the strange cultural battle being fought in postwar Italy over the heritage of Fascism. Both the *Corriere della sera* journalist Montanelli and Longanesi had been keen supporters of Mussolini who had become disenchanted with the Duce well before the fall of the regime. In the climate of general condemnation of Fascism – and of opportunistic detachment from it by individuals – they set themselves up as artificers of the re-absorption of Mussolini as a faulty human being into the collective consciousness of middle Italy. In the face of a widespread demonization of the man, they responded by humanising and domesticating him. Montanelli also authored *Il buonuomo Mussolini* in which, adopting the voice of the Duce, the journalist set out the latter's supposed final will and testament.²⁹ The two men did not hide the fact that they regarded the postwar Italian attitude towards Mussolini as a disgrace.³⁰ The consequent humanisation of the dictator (which was aided by the regular presence in the illustrated weeklies of his widow and their surviving four children) veiled the violence and terror of his regime especially in its last incarnation at Salò, and off-set the political condemnation that was an official cornerstone of the postwar republic. According to the leading expert on Mussolini's posthumous image, Sergio Luzzatto, 'Lo sguardo retrospettivo dal buco della serratura aveva permesso di rappresentare il fascismo non come regime totalitario, ma come fiera delle vanità; Mussolini non come un terribile dittatore, ma semplicemente come il più fatuo degli italiani'.³¹

However, the fortune of the anecdote about Mussolini's afternoon trysts cannot be traced solely to the idiosyncratic campaign of two maverick journalists and nor can it be reduced to the postwar middle class need to somehow minimise the horrors of Fascism. If Mussolini was made to appear to some, through the anecdote, as a typically Italian *gallo*, to others it encapsulated the brutality and misogyny of his persona and, to others still, the sexual politics of Fascism. Although neither Mack Smith nor Bosworth pays attention to Navarra's text, they both refer to Mussolini's brusque sexual conduct, thereby confirming the broad perception through which the anecdote gained currency. Today there is more sensitivity to gender politics than at one time. The sexual paranoia that is often to be found in Fascisms has been most exhaustively analysed in relation to the German case through the work of Klaus Theweleit.³² The picture he gives dovetails with the image of Fascism and Nazism as regimes of sexual excess and perversion. In the Italian cinema of the 1970s this theme was explored at length in works including Pasolini's *Salò o gli ultimi giorni di Sodoma* and Liliana Cavani's *Il portiere della notte*. Thus Navarra's anecdote seems to bear more meaning than it did when it was first recounted.

It is impossible to prove or disprove the truth of the story. Yet, regardless of whether it is true, wholly, in part or not at all, it serves a variety of purposes and satisfies several needs. Its transmission and reception tells us something of changing perceptions of Mussolini. Virtually every biography contains anecdotes, some of which may enjoy special status in the field of general knowledge. Hendrix reminds us that the first duty of the scholar should be to make every effort to discover the empirical truth or otherwise of an anecdote. In the case of some events (a death for example), this may be easier than in

others. However, he also urges that attention should be paid to the way in which anecdotes are formed and transmitted. In addition, analysis is required of their fortune and their rhetorical function. The historian is always pleased to find evidence to disprove a long-standing anecdote, but he or she may find that such a discovery makes no impact at all on cultural memory, which is likely to hold the anecdote to be true for reasons that have nothing to do with scientific accuracy.

Notes

1 Quoted in 'Obituary: Christopher Hibbert', *Daily Telegraph*, 24 December 2008, p. 29.

2 Ibid.

3 Harald Hendrix, 'Historiographical Anecdotes as Depositories and Vehicles of Cultural Memory', in 'Genres as Repositories of Cultural Memory', *Studies in Comparative Literature* 29 (2000), 17-26.

4 Ibid., p. 20.

5 Ibid., p. 21.

6 Ibid., p. 22.

7 Ibid., pp. 22-23.

8 See Joanna Woodall's introduction to Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester 1997.

9 For a discussion of this trend, see Fabrice d'Almeida, *High Society in the Third Reich*, Cambridge 2008, p. 4.

10 Such was the phenomenon of Mussolini's biography during Fascism that Luisa Passerini has dedicated an entire book to it. See *Mussolini immaginario: storia di una biografia 1915-1939*, Rome/Bari 1991.

11 Asvero Gravelli, *Mussolini aneddotico*, Rome 1952. The quotation is taken from the preface by Pierre Pascal, p. v.

12 Benito Mussolini, 'Prefazione' to Margherita Sarfatti, *Dux*, Milan 1926; first published in English 1925, p. 7.

13 Calipso, *Vita segreta di Mussolini*, Rome 1944, p. 27.

14 Milan 1946.

15 Ibid., p. 200.

16 Paolo Monelli, *Mussolini piccolo Borghese*, Milan 1950, pp. 174-80.

17 Christopher Hibbert, *Benito Mussolini: A Biography*, London 1962. The first quotation is on p. 59 and the second on p. 338.

18 Renzo De Felice, *Mussolini il duce, Il Lo Stato totalitario*, Turin 1981, pp. 275-76 and 276n.

19 See Denis Mack Smith, 'Mussolini: reservations about Renzo De Felice's biography', *Modern Italy* 5:2 (2000), 193-210.

20 Denis Mack Smith, *Mussolini*, London 1994; first published 1981, p. 107.

21 R. J. B. Bosworth, *Mussolini*, London 2002, p. 212.

22 Ibid., p. 466, note 145.

23 Pierre Milza, *Mussolini*, Rome 2000; first published 1999, p. 511.

24 Ibid., p. 513. For Monelli, see *Mussolini piccolo borghese*, pp. 174-80.

25 Milza, *Mussolini* cit., p. 511.

26 Bosworth, *Mussolini* cit., p. 212.

27 Indro Montanelli and Marcello Staglieno, *Leo Longanesi*, Milan 1984, p. 47.

28 Ibid., p. 310, n. 2.

29 Indro Montanelli, *Il buonuomo Mussolini*, Milan 1947.

30 He told Denis Mack Smith that he and Longanesi encountered Navarra in 1945, when he had fallen on hard times. In return for some dinners and drinks, he regaled the two journalists with stories of his time attending to Mussolini. Testimony of Denis Mack Smith to the author. In these circumstances it can be assumed that the contents of the memoirs were doubly embroidered.

31 Sergio Luzzatto, *Il corpo del duce*, Turin 1998, p. 122.

32 Klaus Theweleit, *Male Fantasies*, 2 volumes, Cambridge 1989.

Questo articolo esamina il ruolo degli aneddoti nella storiografia. Prendendo spunto da un articolo di Harald Hendrix dedicato alla strana persistenza nella memoria collettiva di aneddoti la cui verità è stata messa in dubbio o smentita dalla ricerca storica, esso valuta il caso dell'aneddotica a proposito della vita sessuale di Benito Mussolini. L'articolo segue l'approccio di Hendrix nel vagliare non solo il contenuto degli aneddoti ma anche il contesto culturale in cui nascono e vengono trasmessi. Quindi tratta il modo in cui si è diffusa la leggenda secondo la quale il duce per vent'anni era abituato ad avere rapporti sessuali con una donna diversa ogni pomeriggio. Trova conferma che la forza dell'aneddotica riposa non tanto nella sua pretesa verità quanto nella luce che apparentemente getta sulla vita del soggetto nel suo complesso.

BERLUSCONI: MEERDUIDIGHEID AAN DE MACHT

In deze bijdrage aan dit speciale nummer van *Incontri* willen wij enkele recente publicaties over de persoon en de politiek van Silvio Berlusconi bespreken. Leidraad is het begrip 'meerduidigheid' dat – naast het begrip 'irregolarità' – een prominente rol speelt in het onderzoek van Harald Hendrix.

Het valt te betwijfelen of Hendrix het zou hebben aangedurfd zijn oratie met dezelfde titel in het Italiaans te laten verschijnen.¹ Het eerste woord ('Veelzijdigheid') levert geen moeilijkheden op. Het vervolg ('Een Italiaans verhaal') wordt precair. 'Una storia italiana', de meest voor de hand liggende vertaling, is de titel van het geruchtmakende boek dat Berlusconi aan de vooravond van de Italiaanse parlementsverkiezingen van 2001 huis aan huis liet bezorgen. Hendrix is zich natuurlijk van het probleem bewust. Sterker nog, we vermoeden dat hij ons opzettelijk doet afvragen welke bedoeling schuilgaat achter zijn titel. We begrijpen zijn opzet al snel doordat hij de oratie opent met een analyse van Berlusconi's boek. Je moet maar durven als kersvers hoogleraar in de Italiaanse taal en cultuur. Maar zoiets past natuurlijk perfect bij zijn stijl en taakopvatting. Voorzichtig uitdagend benadrukt hij de veelzijdigheid van zijn interpretatie van veelzijdigheid. Bovendien, in de eerste alinea vertaalt hij Berlusconi's titel met 'Een Italiaanse geschiedenis', waarmee hij de ondertitel 'Een Italiaans verhaal' voor zijn eigen voordracht kan behouden.

Goed beschouwd is *Una storia italiana* slechts een aanloop in het betoog van Hendrix. Naar aanleiding van de propagandastunt van Berlusconi wijst hij op drie elementen: veelzijdigheid als strategie, het gebruik van nieuwe media, en meerduidigheid. De toepassingen die Hendrix voor deze invalshoeken zoekt, liggen op het terrein van kunst en literatuur. Een vraag die onmiddellijk opkomt (maar die Hendrix niet aan de orde stelt) is of een politicus zich van dezelfde strategieën mag bedienen als de kunstenaar. En als dat al mag (of als we normatieve kwesties buiten beschouwing laten), duikt de volgende vraag op, namelijk of de middelen van de politicus en die van de kunstenaar werkelijk te vergelijken zijn. Hun doelen zijn immers doorgaans wezenlijk anders. Een politicus wil macht, een kunstenaar kunst. Soms wenst een kunstenaar macht, maar het hoogste doel van een politicus is nooit kunst. Aan het slot zullen we op de politieke implicaties van de benadering van Hendrix terugkomen.

Berlusconi is een gewild object voor onderzoekers van de Italiaanse politiek en cultuur. De teller van de catalogus van de nationale bibliotheken staat op dit moment (eind januari 2009) op 452 hits bij een full text search naar 'Berlusconi' (384 keer komt de naam voor in de titel van een boek). Niet zelden wordt de Italiaanse premier geridiculiseerd en worden zijn *gaffes* breed uitgemeten. Wie herinnert zich niet de opwindende en het ongelooftoene hij in 2003 Martin Schulz, een Duitse Europarlementariër en destijds voorzitter van de SPD groep, uitmaakte voor een Kapo in een concentratiekamp. Hendrix echter neemt Berlusconi als onderzoeksobject serieus en laat zich niet meeslepen door aversie of gemakkelijk effectbejag. Dat geldt tot op zekere hoogte ook voor de studies die wij de revue willen laten passeren, ook al lukt het de meeste auteurs niet hun afkeer volkomen te verbergen.

Dat laatste geldt zeker voor Paul Ginsborg, hoogleraar geschiedenis aan de universiteit van Florence, die in 2003 een relatief kort maar indringend beeld schetste van de 'media democratie' die Berlusconi in minder dan tien jaar in het leven had geroepen.² Ginsborg beschouwt Berlusconi niet als een typisch Italiaans fenomeen maar als een nieuw type politicus in de Westerse wereld, dat macht koopt en zich daarvoor niet schaamt of het probeert te verbergen. Persoonlijke rijkdom en controle over de belangrijkste nieuwsmedia worden ingezet om een machtspositie te verwerven en te behouden. Een zorgvuldig geconstrueerd en onderhouden charisma en een wijd vertakt *business imperium* zijn onmisbare instrumenten. Ginsborg noemt, naast Berlusconi, Bernard Tapie, Cem Uzan, Donald Trump, Jean-Marie Messier, als voorbeelden (waarmee hij *en passant* de Italiaanse premier in een niet al te illustre gezelschap plaatst). Democratie is bijzaak voor deze tycoons, al lijkt het primaire doel niet te zijn om de democratie als zodanig omver te werpen. Ginsborg leent het conceptuele onderscheid tussen 'electorale democratieën' en 'liberale democratieën' van Diamond en Plattner (die zich op hun beurt baseren op de analyses van Freedom House) om de minimale democratische ambities van de mediastycoons te onderstrepen. Om tot een electorale democratie gerekend te worden, zijn regelmatige en rechtmatige verkiezingen, waarin verschillende partijen concurreren om de macht, voldoende.

In feite gaat het hier om eisen die Westerse machten na de val van het communisme aan derde wereldlanden en ex-communistische staten hebben gesteld om een transitie naar democratie aannemelijk te maken. Het liberale democratisch ideaal legt de lat een stuk hoger. Naast vrije verkiezingen zijn ook nodig: een scala aan burgerrechten, een functionerende rechtsstaat, onafhankelijke rechtspraak, een open *civil society*, en controle over het leger. Nieuwe democratieën voldoen doorgaans wel aan de voorwaarde van de electorale democratie (vrije verkiezingen) maar niet aan de criteria van de liberale democratie. Italië, zo redeneert Ginsborg, is onder Berlusconi aan het afglijden naar de categorie electorale democratie (cfr. Emilio Gentile die spreekt van *democrazia recitativa*). De eerste variatie op het thema 'meerdere' is hiermee gegeven. Het democratisch gehalte van de Italiaanse staat is door toedoen van Berlusconi meer dan ooit een onderwerp van discussie geworden.

Nog een stukje kritischer dan Ginsborg is Alexander Stille, tegenwoordig San Paolo Professor of International Journalism aan de Columbia University

en zoon van Ugo Stille, voormalig hoofdredacteur van de *Corriere della Sera*. De titel van Stille's boek laat niets te gissen over zijn visie op Berlusconi. Het heet *The Sack of Rome*, met als ondertitel *Media + Money + Celebrity = Power = Silvio Berlusconi*.³ De Italiaanse editie van het boek kwam uit in 2006, vlak voor de verkiezingen. In de Engelse uitgave van 2007 vertelt Stille dat Mediaset al snel nadat de Italiaanse uitgave op de markt was verschenen, een aanklacht tegen hem had ingediend. Na zes maanden bleek de aanklacht niet zoveel voor te stellen. Stille had geschreven dat een naaste medewerker van Berlusconi, Fedele Confalonieri, in 1993 in een juridisch onderzoek verwickeld was geraakt zonder te vermelden dat deze persoon later was vrijgesproken. Volgens Stille ging het Mediaset hier niet om de waarheid (hij had de ommissie graag willen rectificeren, al was het maar – heel Berlusconi's – om er meer aandacht op te vestigen) maar om critici van Berlusconi onder druk te zetten door ze continu te dreigen met een rechtzaak, en deze rechtzaak zo nodig jarenlang te rekken. Daarmee is de toon van het boek gezet. Het is van meet af aan duidelijk dat hier een tegenstander van Berlusconi aan het woord is.

Stille is bezorgd over de voortgaande uitholling van de democratie en verwijt Berlusconi dat hij dit proces, dat niet alleen Italië betreft, versnelt door eigenbelang te laten prevaleren boven algemeen belang. Deze belangenverstrengeling komt op allerlei momenten tijdens de politieke carrière van de 'cavaliere' naar voren, te beginnen bij zijn entrée in de politiek begin 1994. Nadat in 1992-93 de operatie Schone-Handen de oude Italiaanse partijpolitiek op haar kop had gezet, leek de kans groot dat de verkiezingen van 1994 een linkse overwinning zouden opleveren. Dit bedreigde de zakelijke belangen van Berlusconi. Hij vreesde dat de 'communisten' zijn media concern, destijds genaamd Fininvest, zouden ruïneren door het te verplichten enkele tv-zenders op te geven. Daarop besloot hij zichzelf naar voren te schuiven als leider van een nieuwe politieke beweging, Forza Italia, een naam die hij onverwijld als handelsmerk liet registreren. We kennen het vervolg. Als regerings- en oppositieleider heeft hij zich beijverd wetten door te voeren, die zijn financiële en mediaimperium moesten beschermen.

Daarnaast gebruikte hij zijn parlementaire onschendbaarheid om rechtszaken die tegen hem waren aangespannen te ontlopen. Deze strategie van ontduiking van de rechtsgang is niet alleen door de leider van Forza Italia maar ook door een flink aantal aanhangers gevolgd. In de visie van Stille is zo een kwalijke manier van politiek bedrijven gemeengoed geworden, die gekenmerkt wordt door corruptie, egoïsme, bedrog, brutaliteit en intimidatie. Meer dan ooit is de Italiaanse politiek door toedoen van Berlusconi een meerduidig spel geworden, dat met show en schone schijn de verdediging van de particuliere belangen van de leider moet camoufleren. Stille zou er geen moeite mee hebben Berlusconi te beschouwen als een 'toxic leader', een concept recentelijk naar voren gebracht door Jean Lipman-Blumen. Giftige leiders zijn niet zomaar autoritaire persoonlijkheden die een bepaalde machtspositie hebben weten te bereiken, maar individuen, 'die door middel van hun destructieve gedragingen en disfunctionele persoonlijke eigenschappen een ernstig en blijvend effect hebben op mensen, families, organisaties, gemeenschappen, en zelfs hele maatschappijen die zij leiden'.⁴

Lipman-Blumen wijst zelf op een typische eigenschap van Berlusconi, die naadloos in het profiel van de giftige leider past, de dwangmatige aandrang zichzelf als almachtige verlosser naar voren te schuiven.

De 'spettacolarizzazione' van het fenomeen Berlusconi is recentelijk geanalyseerd door Federico Boni, als communicatiesocioloog verbonden aan de universiteit van Milaan.⁵ Hij laat zien hoe de eindeloze reeks representaties van Berlusconi in de media het beeld van een 'superleader' oproept, een figuur dat alle mogelijke helden in zich verenigt: trainer, tycoon, arbeider, heilige, 'palazzinaro' (speculant), zanger, cavaliere, en zelfs huisvrouw (p. 11). 'Meerduidigheid' is in deze analyse een vehikel voor roem en aandacht. Centraal staat het lichaam van Berlusconi, zoals het in de media wordt getoond. De 'body politic', het lichaam van de staat, heeft weer een menselijke vorm aangenomen. De constante aandacht die Berlusconi voor zijn lichaam vraagt, moet een idee van eeuwige jeugd uitdragen. Facelifts, haar-implantaten en antirimpelbehandelingen zijn onderdeel van een continue verkiezingscampagne, die zich in niets onderscheidt van een reclamespot: 'Berlusconi als handelswaar, waarvan de verpakking en de marketing niet alleen de nieuwigheid aanprijzen, maar ook de houdbaarheid' (p. 109). De media (en de kranten in het bijzonder) doen hier nog een schepje bovenop door de fysieke restyling van de leider te verbinden met vernieuwing in de politiek. Het publiek herkent en accepteert de gedaanteverandering moeiteloos, aangezien het door soaps, reality tv, en cartoons aan niets anders gewend is en niets anders verwacht. Berlusconi siert dan ook de cover van het boek in de gedaante van Superman.

Terwijl Boni de opkomst van Berlusconi vooral verbindt met diens mediaverschijning, leggen Michael E. Shin en John A. Agnew (beiden verbonden aan de universiteit van California in Los Angeles) de nadruk op de electorale politiek van Berlusconi en zijn centrum-rechtse aanhang.⁶ Onder aanvoering van de *cavaliere* slaagde de coalitie van Forza Italia, Alleanza Nazionale, de Lega Nord, en een enkele kleine partij erin een geografisch verspreid electoraat aan zich te binden. De aanhang van Berlusconi en zijn coalitiegenoten, zo redeneren Shin en Agnew, is niet één groot nationaal publiek, zoals men misschien zou verwachten op basis van een door de nationale media gestileerd leiderschap, maar een conglomeraat van kiezers met zwaartepunten in het noorden (de Lega Nord aanhang) en het zuiden (Alleanza Nazionale) verbonden door de meer verspreide kiezers van Forza Italia (maar ook bij deze 'partij' zwaartepunten in noord en zuid). Het is Berlusconi's vernuft, gevoed door gericht 'marktonderzoek', dat hij slogans heeft weten te lanceren die het geografisch verspreide electoraat aanspreken. Tegelijk schuilt er een zeker gevaar in deze strategie, dat zich met name in de eerste regering Berlusconi ook heeft gemanifesteerd, namelijk dat niet alleen verschillende electoraten maar ook verschillende karakters en strijdpunten van de leiders van de coalitiepartijen verzoend moeten worden.⁷ Dat is niet altijd even gemakkelijk. Meerduidigheid, of in dit geval beter meer-voudigheid, is voor Berlusconi een noodzakelijke electorale keuze, die gezien de verkiezingsuitslag van 2008 steeds beter voor hem uitpakt.

Hendrix heeft meerduidigheid opgeworpen als nuttig begrip in de bestudering van de Italiaanse taal en cultuur. Dat willen we geenszins bestrijden.

Hij compliceert zijn benadering echter door zich (bijna) te mengen in het debat over de spelregels van de democratie (p. 5 van de oratie). Uiteindelijk stuurt Hendrix aan op een soort intertextuele analyse van *Una storia italiana* en laat de politieke en normatieve discussie voor wat zij is. Als we die discussie wel iets verder willen voeren, rijst onvermijdelijk de vraag: hoeveel meerduidigheid verdraagt de (Italiaanse) democratie? Meerduidigheid is een punt van kritiek op alle politici en behoort in zekere zin tot de politieke realiteit. Voor- en tegenstanders van een politicus zullen altijd tot andere oordelen komen over diens aanpak of presentatie. Bovendien, een politicus heeft altijd te maken met een wereld vóór en achter de schermen, en zal zich in beide goed moeten kunnen bewegen, ook als er zich een discrepantie voordoet. Op basis van onze bespreking van een aantal recente studies over Berlusconi mogen we echter de vraag stellen of de Italiaanse democratie nog meer ambiguïteit aan kan. Ginsborg en Stille menen dat de grens bereikt is. De verdediging van particuliere belangen ten koste van het algemene belang heeft veel weg van het giftige leiderschap, zoals omschreven door Lipman-Blumen. De Italiaanse democratie is in de ogen van Ginsborg en Stille aan het verzinken in een moeras van oppervlakkige meerduidigheid. Boni laat zien hoe dat in zijn werk gaat.

Als een politicus – niet alleen zijn opvattingen maar vooral zijn voorkomen – maar vaak genoeg aandacht in de media krijgt, ontstaat vanzelf een 'media lichaam', dat door spektakel gedragen wordt. Boni wijst ook op de schaduwzijden van deze medialisering maar kan er niet omheen dat Berlusconi zichzelf voortdurend met succes heruitgevonden heeft. De studie van Shin en Agnew omzeilt normatieve vragen door zich te beperken tot het in beeld brengen van de electorale geografie van Berlusconi's coalitie sinds 1994. De Italiaanse kiezer, waar hij ook vandaan komt, kan zich echter afvragen of hij voor pakkende slogans of voor serieuze politiek gestemd heeft. Het 'Contract met de Italianen' dat Berlusconi vlak voor de verkiezingen van 2001 sloot, is typerend. Dit contract bestond uit een vijftal verkiezingsbeloften. Als hij er niet tenminste vier zou inlossen, zou hij zich niet opnieuw verkiesbaar stellen. Volgens Stille slaagde hij slechts op één punt (verhoging van de pensioenen), behaalde hij beduidend minder resultaten dan beloofd op twee andere punten, en faalde volledig op de laatste twee (p. 345). Nochtans heeft Berlusconi de politiek niet verlaten. Integendeel. De meerduidigheid is steviger aan de macht dan ooit.

Noten

1 H. Hendrix, *Veelzijdigheid. Een Italiaans verhaal*. Oratie uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de Italiaanse taal en cultuur aan de Universiteit Utrecht op 22 november 2002, Utrecht 2002.

2 P. Ginsborg, *Berlusconi. Ambizioni patrimoniali in una democrazia mediatica*, Torino 2003. Een herziene versie verscheen ook in het Engels onder de titel *Silvio Berlusconi: Television, Power and Patri-*

mony, London 2005.

3 A. Stille, *The Sack of Rome. Media + Money + Celebrity = Power = Silvio Berlusconi*, London 2007. Ook verschenen in het Nederlands, *Silvio Berlusconi. De innamen van Rome*, Amsterdam 2006.

4 Het citaat is afkomstig uit J. Lipman-Blumen, 'Toxic Leadership: When Grand Illusions Masquerade as Noble Visions', *Leader to Leader*, issue 36 (2005) 32-33, published online 9 maart 2005:

<http://www3.interscience.wiley.com/cgi-bin/fulltext/110427157/PDFSTART>. Dit artikel is grotendeels gebaseerd op het boek *The Allure of Toxic Leaders. Why We Follow Destructive Bosses and Corrupt Politicians – and How We Can Survive Them*, New York 2005.

5 F. Boni, *Il superleader. Fenomenologia mediatica di Silvio Berlusconi*, Roma 2008.

6 Michael E. Shin and John A. Agnew, *Berlusconi's Italy. Mapping Contemporary Italian Politics*, Philadelphia 2008.

7 Zie hierover G. Pasquino, 'The Five Faces of Silvio Berlusconi: The Knight of Anti-politics', *Modern Italy* 12, 1 (2007), pp. 39-54, in het bijzonder pp. 43-44.

NICO RANDERAAD EN ELISABETH DE ZUTTER
BERLUSCONI: LA MOLTEPLICITÀ AL POTERE

In questo contributo gli autori passano in rassegna alcune recenti pubblicazioni sul fenomeno Berlusconi. Il filo rosso del discorso è costituito dal concetto di 'molteplicità', che riveste un ruolo centrale negli studi di Harald Hendrix.

DAVY VAN OERS

CARLO GOZZI'S LIEFDESPERIKELLEN

IN DALMATIË OF DE GEVAREN

VAN AL TE (VER)LICHTE ZEDEN

De Italiaanse achttiende eeuw is een periode waaruit in vergelijking met andere tijdvakken weinig naar het Nederlands is vertaald. Dit is opvallend, zeker als we kijken naar de ons omringende taalgebieden waar bijvoorbeeld Franse en Engelse vertalingen zijn verschenen van onder andere Vico's *Scienza Nuova* (1744) en Baffo's erotische gedichten. Vico en Baffo zijn wellicht emblematisch voor twee facetten van de achttiende-eeuwse literatuur, het rationele en het sensuele, die paradoxaal samen te brengen zijn onder de noemer van *senso*. Een andere schrijver, Carlo Gozzi (1720-1806), is moeilijker te plaatsen binnen dit kader. Vaak wordt hij beschouwd als de meest conservatieve schrijver uit de Italiaanse achttiende eeuw. Hij stelt zich immers grote vragen bij de veranderingen die zich voltrekken in de maatschappij en de literatuur. In tegenstelling tot de voornamelijk Franse, Duitse, Russische en Engelse vertalingen van (delen van) zijn werk, is zijn oeuvre tot op heden grotendeels ontoegankelijk gebleven voor de Nederlandstalige lezer die het Italiaans niet machtig is. In deze introductie tot een eerste Nederlandse vertaling door Gisèle Van Dongen uit de memoires van Carlo Gozzi wil ik een aantal kenmerken van de achttiende-eeuwse literatuur kort aangrijpen om de positie van Gozzi te verduidelijken.

Dat de achttiende-eeuwse literatuur vaak als 'saai' bestempeld wordt, heeft ongetwijfeld te maken met een thematische en stilistische evolutie onder invloed van de ideeën van de verlichting. Deze filosofische stroming die net zoals in het merendeel van de West-Europese landen ook in Italië het hele politieke, sociale, economische en culturele bestel op haar grondvesten doet daveren, stelt de *ratio* centraal. Dit uit zich in een sociaal geëngageerde literatuur waarin op empirische manier – *senso* – de samenleving wordt onderworpen aan het tribunaal van de rede. Terwijl de verpauperde aristocratie met veel praal haar zwanenzang beleeft, wordt het geconsolideerde maatschappelijke bestel in allerlei gedichten, satires en toneelstukken, van Parini's *Giorno* (1763/5-1801) tot Goldoni's *Locandiera* (1752), op de korrel genomen. Mede onder invloed van de gebroeders Verri kent vooral de journalistiek, samen met genres als het traktaat en de dialoog, een enorme opgang. Hierin wordt een 'burgerlijk' gedachtegoed verspreid dat zal leiden tot een herijking van alle maatschappelijke waarden. Steunend op een principe als gelijkheid wordt de aristocratie verplicht te verzaken aan eeuwenoude privileges. In de bestseller uit de Italiaanse verlichting, *Dei delitti e delle*

pene (1764), verdedigt Beccaria de waardigheid van het individu in zijn pleidooi tegen de doodstraf. Het motto – *cose, non parole* – van het meest militante Italiaanse verlichtingstijdschrift, *Il Caffè*, staat tevens symbool voor de stilistische evolutie die de literatuur ondergaat in de loop van de achttiende eeuw. In reactie op de overdaad en *ricercatezza* van de barok zoekt men immers naar een rationele, sobere stijl die focust op de boodschap, niet op de zeventiende-eeuwse retorische opsmuk van bijvoorbeeld een Marino.

Ratio en *senso* staan niet alleen voor de rationele kant van de verlichting. De andere zijde van de *senso*-medaille betreft immers de cultus van zintuiglijk behagen en verleiding die haar stempel zet op zeden, gebruiken, kunst en literatuur. Alvorens men in de romantiek de omslag maakt van *senso* naar *sentimento*, en de gevoelsmatige, vaak melancholische kant van de liefde gaat primeren, wordt de liefdesthematiek in de literatuur op een veel minder gecompliceerde manier weergegeven. Niet toevallig gaat in de eeuw van het *libertinaggio* zeer veel aandacht naar een galante, vaak lichtvoetige beleving van de liefde, gericht op wellust en lichamelijk genot. Vooral in Venetië maakt deze tendens opgang in een genre waarvoor de achttiende eeuw van fundamenteel belang is: de roman. Er worden vertalingen gepubliceerd van boeken uit de al gevestigde Franse (waaronder Prévost, Marivaux) en Engelse (Richardson, Defoe, Swift, Fielding) romantraditie en ook originele werken van de opkomende Italiaanse romantraditie (Chiari, Piazza, Bianchi, Gritti). De Dogenstad vervult bovendien een voortrekkersrol in de ontwikkeling en bloei van een ander literair genre: de autobiografie. Was de vroegachttiende-eeuwse Italiaanse autobiografie nog vaak een ‘droge’ neerslag van een intellectuele *cursus honorum*, dan ontstaat later in de eeuw en begin negentiende eeuw – erg onder invloed van en in wisselwerking met de roman – een sterk verhalende autobiografie.

In de geromantiseerde autobiografie wordt de grens tussen feit en fictie steeds vager en krijgen liefdesavonturen vaak een prominente plek. Het meest bekende boek uit deze stroming is ongetwijfeld Giacomo Casanova's autobiografie die, geschreven in het Frans, *strictu sensu* niet tot de Italiaanse literatuur behoort. In zijn *Histoire de ma vie* (1789-1798) – volledig in het Nederlands vertaald door Theo Kars¹ – bewandelt de auteur in ontelbare avontuurtjes het pad van de frivole liefde, en kan de lezer zich een uitstekend beeld vormen van de achttiende-eeuwse maatschappij. Lorenzo Da Ponte, stadsgenoot en goede vriend van Casanova (ze zouden nog gezamenlijk aan het libretto van Mozarts *Don Giovanni* gewerkt hebben), schrijft op aangeven van Casanova ook een autobiografie. Zijn *Memorie* (1807-1830) – volledig vertaald door Anton Haakman² – zijn misschien wel iets minder libertijns van inslag, maar daarom niet minder onderhoudend en bovendien, hoewel geschreven begin negentiende eeuw, tevens een portret van het achttiende-eeuwse leven gemaakt door Venetiaanse schrijvers-reizigers.³ Ook de beroemde toneelschrijver Carlo Goldoni is zo'n Venetiaanse reiziger, zij het in mindere mate dan Casanova en Da Ponte. Wellicht omdat hij de laatste dertig jaar van zijn leven in Parijs doorbrengt en zich internationaal wil profileren als de hervormer van de Italiaanse komedie, schrijft hij zijn *Mémoires* (1784-1787) in het Frans. Hoewel een groot deel van zijn komedies

naar het Nederlands is vertaald, is zijn autobiografie tot nu toe onvertaald gebleven. Hetzelfde lot is Carlo Gozzi beschoren, de laatste schrijver die deel uitmaakt van de ‘Venetiaanse romaneske autobiografie’. Zijn *Memorie inutili* (1780-1797) zijn tot op heden niet vertaald naar het Nederlands.

Terwijl de toneelstukken van zijn tijdgenoot Goldoni talloze malen in vertaling zijn verschenen, is het theatrale oeuvre van Gozzi vrijwel onvertaald en vaak ook onbekend. Klinkt de naam Gozzi al bekend in de oren dan is dat grotendeels te danken aan operalibretto's die gebaseerd zijn op zijn werk. Het meest bekend zijn waarschijnlijk Puccini's onvoltooid gebleven *Turandot* (1926), Busoni's *Turandot* (1917) en Prokofjev's *L'amour des trois oranges* (1921), maar ook Wagners eerste volledige opera *Die Feen* (1833) en Casella's *La donna serpente* (1932) zijn geïnspireerd op Gozzi's sprookjesdrama's. Zelf noemt Gozzi ze *Fiabe teatrali*. Ze zijn geschreven tussen 1761 en 1765 en door hun vermenging van sprookjeselementen, mythe en fantasie vormen ze een duidelijke reactie op het ‘eigentijdse’ en realistische theater van Goldoni. Gozzi's tien toneelsprookjes waren immers de inzet van een heuse theaterstrijd op de Venetiaanse podia. Als reactie op Goldoni's toneelhervorming die het ontmaskeren van het komische in de alledaagse realiteit ten doel had, knoopt Gozzi's verbeeldings-toneel opnieuw aan bij traditionele *commedia dell'arte*-elementen zoals maskers, betoveringen en magische gedaanteverwisselingen in een fabelachtige wereld.

Tussen vernieuwing en traditie vertolkt deze toneelstrijd bovendien een conflict tussen twee wereldbeelden. Wanneer Goldoni zich opwerpt als voorstander van een nieuwe ‘verlichte’ moraal die de voorrechten van de adel aantast ten gunste van de ondernemingszin van de burgerij (de klasse waartoe hij zelf ook behoort), bindt Gozzi als verbeterd aristocraat de strijd aan tegen ideologische vernieuwing. Gebelgd door de houding van de voorvechters van culturele en literaire vernieuwing, geeft de graaf Gozzi in een reeks bittere pamfletten en onder andere als medeoprichter van de uiterst conservatieve *Accademia dei Granelleschi* (1747) uiting aan zijn reactionaire instelling. Ook in zijn kalenderboek *La Tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756* (1757) hekelt hij de cultuur van de verlichting. Deze conservatieve houding domineert ook zijn ogenschijnlijk ‘overbodige’ autobiografie. In het relaas van zijn leven weeft hij vaak op zeer vernuftige wijze een waarschuwing in voor de gevolgen van het afzweren van het *Ancien Régime*, ook al beseft hij, rekening houdend met de toen nakende (r)evolutie, dat zijn boodschap waarschijnlijk ‘nutteloos’ is. Inderdaad, gepokt en gemazeld door een alles behalve eenvoudig bestaan, wordt zijn geschreven leven gestuurd door een alomtegenwoordige anti-verlichtingsboodschap.

De onmiddellijke aanleiding tot het schrijven van een autobiografie was van polemische aard. Gozzi had immers een komedie geschreven, *Le droghe d'amore* (1777), waarin hij zijn liefdesrivaal Pier Antonio Gratarol belachelijk maakt, zij het op enigszins verdoken manier. Voor zijn toenmalige stadsgenoten was het echter duidelijk dat onder het mom van een vrij banale komedie over jaloezie met verzonnen personages, Gozzi een liefdesaffaire wilde aanklaarten die heel Venetië bezighield, namelijk die tussen de secretaris van de Senaat, Gratarol, en de gehuwde actrice Teodora Ricci. Gozzi

was voordien de *amante* van Ricci geweest en hoewel relaties met actrices *bon ton* waren, voelde hij zich wellicht gepasseerd door de veel jongere Gratarol. Niet minder belangrijk is dat Gratarol een fervent aanhanger was van de verlichte ideeën. Deze vormden een directe bedreiging voor het voortbestaan van de Republiek. De liefdesaffaire werd een politieke zaak die Gratarol noopte de stad uit te vluchten. Ondertussen ter dood veroordeeld, schreef hij vanuit Stockholm een *Narrazione apologetica* (1779) om zich te verdedigen tegen de volgens hem valse aantijgingen van verraad jegens de Republiek, alsook tegen Gozzi. Als reactie op dit werk dat clandestien Venetië bereikte, begon Gozzi zijn autobiografie te schrijven om zichzelf 'onschuldig' te pleiten in de zaak Gratarol. Niet te verwonderen dus dat het private leven onmiddellijk verstrengeld wordt met het publieke. Zijn autobiografie is voor Gozzi een uitgelezen kans om datgene te doen wat hij eerder via pamfletten en toneelstukken had gedaan, namelijk het verdedigen van de traditie en het bestendigen van de gevestigde orde, zij het ditmaal vertrekkend vanuit zijn persoonlijk leven.

Tussen het einde van de jaren zeventig en midden jaren tachtig schrijft hij een eerste versie van zijn *Memorie inutili*. De maatschappelijke en morele anti-verlichtingsboodschap die hij hier uitdraagt krijgt via een zeer uitgebreid relaas van de affaire Gratarol een omvangrijke plaats. Daarnaast is zijn conflict met Goldoni de gelegenheid bij uitstek om de culturele en literaire traditie te verdedigen. Het boek wordt echter niet gepubliceerd omdat de Republiek die reeds met een been in het graf stond, de zaak Gratarol niet wil oprakelen teneinde de gemoederen te bedaren. Pas na haar val in 1797 en nadat Gozzi ondertussen nog een heel stuk aan zijn memoires heeft toegevoegd, verschijnen de *Memorie inutili* in drie delen. Ze belanden echter snel in de vergetelheid. Pas in 1910 is er een eerste gedeeltelijke herdruk, nadien nog een partiële in 1923. Daarna is het wachten tot 2006 vooraleer de lezer de volledige *Memorie inutili* zoals verschenen in 1797 opnieuw kan smaken. Inderdaad, Gozzi's oeuvre wordt steeds vaker geproefd en origineel, zelfs vooruitstrevend, bevonden.⁴ Terwijl begin negentiende eeuw de Duitse romantici en begin twintigste eeuw de Russische avant-garde reeds bijzondere bewondering hadden voor het fantastische en het irreële in Gozzi's toneel, is het niet alleen in de Lage Landen, maar ook in Italië zelf zeer lang op de achtergrond gebleven. De laatste decennia is er sprake van een Gozzi-revival, vooral dan van het theater, maar ook bijvoorbeeld van zijn egodocumenten, getuige de recente edities van zijn correspondentie (2004) en autobiografie.

Gozzi schildert in zijn egodocumenten een beklijvend portret van de gevolgen van bruuske veranderingen en kritiseert een blind geloof in de vooruitgang. Naast de eerder genoemde esthetische en ideologische opwerpen, stelt Gozzi zich ook vragen bij de toenemende 'vrouwenemancipatie' in de loop van de achttiende eeuw. Immers, steeds meer beklimmen ook vrouwen de sociale ladder om uit hun traditioneel ondergeschikte positie te komen. Zowel het androcentrische waardenpatroon als het patriarchaat komt onder vuur te liggen. Gozzi ziet deze (r)evolutie met lede ogen aan. In zijn autobiografie ensceneert hij via drie, wellicht grotendeels verzonnen, liefdesverhaaltjes de totale revolutie: vrouwen aan de macht. Al gaat het ogenschijnlijk om het relaas van 'onschuldige' puberale liefdes, door onder

andere hun opvallend terugkerend stramien zijn het eerder een soort van fabels met een zedenles. Telkens opnieuw domineren meisjes een naïeve Gozzi, nemen ze het initiatief en de leiding, maar toch falen ze uiteindelijk in deze omgekeerde wereld.

In het verhaal van zijn eerste jeugdliefde dat zich net als het tweede afspeelt in Dalmatië waar Gozzi als jonge twintiger in militaire dienst is, vertelt hij met soms bijtende ironie hoe een jong meisje hem verleidt en nadien bedriegt. De oude wereld wordt bevestigd door de nieuwe wereld van binnenuit te laten ontaarden. Aangezien dit verval geschiedt door toedoen van de vrouwen zelf wordt de boodschap wellicht 'overtuigender': door hun 'immoraliteit' bevestigen ze immers zichzelf in hun tweederangs rol. Gozzi herneemt met een dergelijke omkering van rollen een thema dat vooral in de achttiende-eeuwse opera populair was: de omgekeerde wereld. Net zoals bijvoorbeeld in Baldassare Galuppi's *Il mondo alla roversa ossia le donne che comandano* (1750) zullen we in de Nederlandse vertaling van Gozzi's tweede liefdesverhaal kunnen lezen hoe hij even de wereld omkeert.

Noten

1 G. Casanova, *De geschiedenis van mijn leven*, vertaald door T. Kars, Amsterdam 1993.

2 L. Da Ponte, *Herinneringen*, vertaald door A. Haakman, Amsterdam 1998.

3 Zie o.a.: D. Van Oers, 'Een getemde Don Giovanni. Lorenzo Da Ponte en zijn *Memorie* (1830): (g)een onbeschreven blad?', in *Incontri* 22 (2007/2), pp. 139-150.

4 Zie o.a.: G. Luciani, *Carlo Gozzi ou l'enchanteur désenchanté*, Grenoble 2001; J. Gutiérrez

Carou, *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica*, Venezia 2006; A. Scannapieco, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia 2006; AA.VV., *Carlo Gozzi 1720-1806. Stravaganze sceniche, letterarie battaglie*, a cura di F. Soldini, Venezia 2006; AA.VV., *Studi gozziani*, a cura di M. Cambiagli, Milano 2006.

5 C. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Venezia 2004; C. Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio, Milano 2006.

DAVY VAN OERS

LE VICISSITUDINI SENTIMENTALI DI CARLO GOZZI IN DALMAZIA, OVVERO DEI PERICOLI DI COSTUMI TROPPO LIBERALI

Nel panorama della letteratura italiana tradotta in neerlandese scarseggiano in confronto con altre epoche le traduzioni di opere settecentesche, a maggior ragione se paragonate con le aree linguistiche a noi circostanti. Così anche l'opera dello scrittore veneziano Carlo Gozzi (1720-1806), contemporaneo e concittadino dei più famosi – e dei più tradotti – scrittori Carlo Goldoni, Giacomo Casanova e Lorenzo Da Ponte, è per il lettore neerlandese quasi inaccessibile. Se ancora alcune delle sue *Fiabe* teatrali sono conosciute, soprattutto per via di rimaneggiamenti per libretti d'opera (e le loro traduzioni), il resto della cospicua opera teatrale e non dello scrittore più retrivo del Settecento veneziano rimane nell'ombra. In occasione dello scorso bicentenario della morte di Gozzi, Gisèle Van Dongen propone una prima

traduzione in lingua neerlandese di un brano delle *Memorie inutili* gozziane (1780-1797). Nella sequenza di autobiografie letterarie veneziane sorte a cavallo tra Sette e Ottocento, si tratta di un'autobiografia altro che inutile data la veste polemica che il memorialista Gozzi indossa per divulgare la sua diffidenza nei confronti della cultura dei Lumi. In questo brano lo vedremo da giovane coinvolto in una storia d'amore, quasi casanoviana, ma tutta gozziana, in cui traspaiono i contorni di un mondo che sta per rovesciarsi.

GISÈLE VAN DONGEN

**CARLO GOZZI. GESCHIEDENIS VAN MIJN TWEEDE
LIEFDE, DIE MINDER PLATONISCH VAN AARD
WAS EN OP EEN KOMISCHER NOOT EINDIGDE DAN
MIJN EERSTE, 1797***

Het gebeurde in de tijd dat ik mijn appartement verliet toen de Opperproviandmeester van de Republiek Venetië dat nodig had om er spullen van zijn paardenstallen en schuur, die onder de *Quartieroni* lagen, in onder te brengen, en ik met mijn vriend de heer Innocenzio Massimo een klein huurhuis op de wallen betrok. We konden er slechts korte tijd in wonen, daar het ver weg lag van het Hof en wij toch onze plichten als wachtposten moesten vervullen en omdat het nestje tijdens het barre seizoen door de regens, de hevige noordenwind en de sneeuwval onpraktisch werd.

Massimo kende een winkelier-koopman die in de binnenstad woonde en een huis bezat met vele kamers en voorzien van alle gemakken. Deze handelaar had een knappe, mollige bloem van een vrouw en ik geloof, God vergeve mij, dat Massimo meer bevriend was met haar dan met hem. Hoe het ook zij, hij kon bij deze deftige familie twee van elkaar gescheiden kamers huren, een voor mij en een voor zichzelf. Sterker nog: bij de kamerhuur waren de samen met de heer en mevrouw des huizes genoten maaltijden inbegrepen, die huisbereid, doch overvloedig waren en uit uitgelezen spijzen bestonden.

Nu hadden de twee echtelieden zoons noch dochters maar de koopman had uit christelijke naastenliefde een arm jong meisje als pleegdochter in huis genomen. Dit schaap, dat nauwelijks dertien jaar oud was, deelde de middagen en avondmaaltijden met ons als aangenomen dochter van de heer en mevrouw des huizes, en gedroeg zich uiterst onschuldig. Ze had blonde lokken, grote blauwe ogen, een zachte kwijnende blik en een ietwat bleek gezichtje met hier en daar een lichte blos. Ze was vel over been, maar ze had een kaarsrecht, rank en prachtig postuur dat lang en statig beloofde te worden.

Dit meisje kwam mij aankleden, kammen en mijn haar met zijden strikjes tooien tegen het uur dat ik als dienstmeisje Luce in het Hoftheater moest optreden. Ze schertste en lachte dan terwijl ze mij diep aankeek, waarop ik haar met enkele welgemeende kwinkslagen van replek diende. Dan moest zij nog harder lachen. Op een avond nadat ze mijn haar had geschikt voor de rol van Luce, drukte ze onverhoeds drie of vier allerliefste kusjes op mijn wang.

*Vertaling van: C. Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio, Milano 2006, vol. 2 (XIV), pp. 878-882.

Ik was verrast, maar achtte haar zo onschuldig, dat ik ervan uitging dat ze meende een ander meisje te kussen aangezien ik als meisje verkleed was.

Dit tafereel werd elke verdere avond intenser, en gaandeweg kreeg ik het gevoel dat haar kussen, waaruit een vurig verlangen sprak, lang niet zo onschuldig waren als ik eerst had gedacht. Met respect voor haar vrijgevigheid wees ik haar zacht en ernstig terecht zonder haar echter te krenken en waarschuwde haar dat dergelijke kussen tussen man en vrouw verboden werden door de biechtvaders. Zij barstte in lachen uit en fluisterde me toe te zwijgen en me muisstil te houden. Ze vroeg me de deur van mijn kamer 's nachts op een kier te laten: dan zou ze, als iedereen in bed lag te slapen, bij me komen om me enkele dringende geheimpjes toe te vertrouwen.

Wat zou dat schaaft dat de luiers nog niet ontgroeid is, mij wel te vertellen hebben, zei ik bij mezelf. Uit nieuwsgierigheid en ook uit enige genegenheid die stilaan groeide voor dat gewiekste ding dat zich aan tafel en in huis gedroeg als de heilige Rosa, liet ik mijn deur op een kier staan.

En daar verscheen ze dan even na middernacht aan de rand van mijn bed net toen ik begon in te dommelen. Ze was half naakt en half aangekleed. Ze gaf me eerst een paar kneepjes om me klaarwakker te krijgen en terwijl ze haar armen om mijn hals sloeg en me overspoelde met een vloedgolf van allerverleidelijkste kussen, zei ze:

'Weet je, domoor, wat voor een pleegvader ik wel heb, die me constant de les spelt en me voor het oog van iedereen zo streng behandelt? Hij is een zwijn dat me als zijn adoptiefdochter onder het mom van barmhartigheid in huis heeft gehaald. Zijn brave vrouw gelooft dat, maar dat beest heeft van mij gemaakt wat hij wou, en doet heimelijk met me wat hij wil. Hij is zo jaloers als de pest en foltert me onder vier ogen als de duivel. Jij bent een jongen die me bevult; ik ben smoorverliefd op je. Ik ben niet van plan me nog langer door dat zwijn van vijftig jaar te laten lastigvallen. Ik hoop dat jij ook van mij houdt. Hiermee is alles verteld.'

Ze gaf me geen kans om erover na te denken en stelde mijn deugdzaamheid danig op de proef door mij opnieuw met vurige kussen te overladen. Dit dertienjarige nimfje, dat meer naakt dan gekleed was, knap als een hemels wezen, gedreven door een onstuimige allerstoutmoedigste hartstocht, dat met haar lippen mijn ziel uit mijn mond zoog en háár ziel diep in mij binnenjoeg, liet mijn verstand langzaam wegebben, en nu schuif ik maar het gebruikelijke gordijn voor mijn tweede liefdesvergissingen. Mijn hoger bewustzijn moest het afleggen tegen deze innige genegenheid die louter fysiek was en me in een roes bracht.

Dat ik dit nachtvindertje tijdens die liefdesveldslagen zo vreselijk tekeer zag gaan en haar daarna met neergeslagen blik bloedernstig en als een communicantje aan tafel zag zitten, fascineerde me. Ik begon haar omzichtigheid en ernst trouw na te bootsen. Toch kreeg ik gaandeweg enige wroeging en be kroop me een zekere vrees dat onze heimelijke uitspattingen ontdekt zouden worden. Ze droeg me in het geheim op, niet dagelijks maar met regelmaat, de deur op een kier te zetten. En elke nacht opnieuw verscheen ze in steeds grotere opwinding aan mijn bed, voerde me met steeds hartstochtelijker overgave dronken en stortte me in die zoete zonden waarvoor ik nu weer mijn gordijn moet schuiven.

Ongeveer een maand voor onze Opperproviandmeester Querini van Zadar naar Venetië vertrok om voor zijn opdracht te worden afgelost, besloot ik met hem terug te reizen en naar mijn ouderlijk huis terug te keren. Ik moet bekennen dat ik me zo had laten meeslepen door de manier van doen van dat wufte kind, dat ondanks alle geestkracht die ik bezat, de gedachte alleen al dat ik haar moest verlaten mij diepbedroefd stemde. Een komisch voorval dat drie dagen voor mijn vertrek plaatsgreep, genas mijn gemoed terstond, en liet me het uur van mijn inscheping en vertrek hooglijk prijzen.

Om dit komische en voor mij zeer gelegen komende voorval te vertellen, moet ik een beschrijving geven van de indeling en de bouw van het huis dat we bewoonden. Na de eerste marmeren trap te zijn opgegaan, kwam je in een grote salon terecht. Aan de overkant hiervan ter rechterzijde bevonden zich twee kamers, één waarin de beide echtelieden sliepen, de andere waarin mijn vriend Massimo sliep. Boven de trap aan de linkerkant lag mijn kamer en naast de deur hiervan was er nog een doorgang waar een lange houten trap van meer dan dertig treden naar een hoger gelegen verdieping leidde. Vlak boven deze houten trap was een zolderraampje dat boven het dak uitstak en bedoeld was voor dakwerkers om eventuele loszittende pannen vast te leggen of gebroken pannen met doorsijpelende regen te vervangen. Aan één kant van dit zolderraampje lag een kamertje, dat de kuise cel was waarin mijn hartendiefje sliep.

De zogenaamd menslievende vader koesterde geen enkele verdenking tegen mij, omdat mijn houding ten opzichte van het meisje en haar houding ten opzichte van mij in het openbaar zo beheerst waren en zo natuurlijk, dat ze geen aanleiding gaven tot argwaan. Maar de man was razend jaloers en als de dood dat een bepaalde jongeman uit een aanpalend huis als een sluipende kat via het dak het zolderraampje zou binnenglippen mocht zijn pleegdochter dat voor hem opendoen, en op zijn terrein onder zijn duiven zou schieten. Hij had daarvoor enige geheime aanwijzingen. Zijn niet aflatende jaloezie bracht hem op het idee in het geniep, ik weet niet hoe, aan dit zolderraampje een zware stok te bevestigen met een dun touwtje, op zo'n manier dat je het raampje onmogelijk kon openmaken zonder het touwtje te breken en zonder dat het gevaarte dat loodrecht boven de trap hing, met oorverdovend lawaai naar beneden zou donderen. Deze valstrik moest het wekinstrument vormen van de toeziende vader, die er meer dan ooit op gebrand was de geliefden een uiterst onaangename verrassing te bezorgen voor de liefdesaffaire die hij vermoedde.

Op een nacht, toen ik nagelaten had mijn deur op een kier te zetten omdat ik het gebruikelijke signaal niet had gekregen en ik prinsheerlijk lag te slapen, schrok ik plots wakker van een helse dreun van iets dat van de trap donderde achter mijn houten wand waartegen mijn hoofdkussen steunde. Ik vreesde dat mijn geliefde een smak had gemaakt, maar het was de stok die neerplofte. Ik sprong in alle staten uit mijn bed, greep mijn nachtlampje en wilde toesnellen om het arme kind hulp te bieden. Mijn deur was nog maar nauwelijks open of ik zag de vermeende vader in zijn nachthemd met een lamp en woest zwaaiend met een ontbloot kromzwaard de trap op schieten om zijn wraakplan uit te voeren. Zijn vrouw rende in haar hemd achter hem aan, luid gillend om hem tegen te houden. Ook Massimo, met een lamp en met getrokken zwaard,

schoot bij al dat lawaai in zijn hemd de kamer uit, in de waan verkerend dat het om dieven ging. De echtgenoot holde vloekend de trap op. Zijn vrouw volgde hem krijsend. Ik volgde verbluft zijn vrouw. En Massimo volgde mij schreeuwend: 'Wie of wat is dat daar allemaal? Uit de weg iedereen, ik zal er eens korte metten mee maken.'

Het tafereel kwam als uit een toneelstuk. Het zolderraampje stond open. De gevallen jonge blom zat er in haar hemd onder gehurkt, doodsbang en trillend over al haar leden. Het misdrijf was overduidelijk. We hadden de grootste moeite om met z'n drieën de adoptievader in bedwang te houden, die intussen een razende Roeland geworden was en zijn pleegdochter een kopje kleiner wilde maken. Het was een geraas en getier van jewelste en na lange scheldtirades waarbij niemand, de hemel zij dank, het in zijn hoofd kreeg mij erin te betrekken, kwam uit dat het onschuldige lammetje 's nachts niet alleen via het dak de jongeman binnenliet, maar ook vaak muisstil de trappen afsloopt, de deur naar de straat opendeed, en zich met ik weet niet hoeveel jongens in een bergplaats op de begane grond aan allerlei geneugten afgang.

Na vele zedenpreken, dreigementen, smeekbeden om vergiffenis, beloften, eden dat het nooit meer zou gebeuren en nadat het maagdje een andere slaapkamer toegewezen had gekregen, kwam het uiteindelijk tot een voorlopige verzoening. Drie dagen na dit onzalige voorval ben ik welgemutst uit Zadar vertrokken, nog helemaal van slag door dit tweede liefdesavontuur met een verdorven zedeloze Messalina van dertien jaar oud.

GANDOLFO CASCIO

LIEFDESOMHEINING

EEN INTRODUCTIE

OP DE POËZIE VAN ELIO PECORA

Elio Pecora werd in 1936 in Sant'Arsenio (Salerno) geboren, maar sinds de tweede helft van de jaren '60 woont hij in Rome. Hij maakte in deze stad de vurige literaire activiteit mee van onder anderen Moravia, Pasolini, Morante en Penna, auteurs met wie hij eveneens bevriend was. Hij heeft romans, essays en teksten voor het theater op zijn naam staan, maar is bovenal dichter.¹ Zijn werk is verschenen in bloemlezingen en is in verschillende talen vertaald. De titel van zijn meest recente bundel, die in 2007 bij Mondadori uitkwam in de prestigieuze reeks 'Lo specchio', luidt *Simmetrie*. Hoewel we Pecora niet overduidelijk tot een van de vele poëtische stromingen van de twintigste eeuw kunnen rekenen, hoort zijn werk wel in de hedendaagse traditie thuis, want '[I]e sue poesie reggono alla distanza più della maggior parte dei testi di coloro che sembrano molto più affermati', 'zijn gedichten stijgen uit boven het merendeel van de teksten van auteurs die veel gevestigder lijken'.²

In deze bijdrage introduceren we Pecora voor het eerst in een Nederlandse vertaling met een keuze uit de meest representatieve teksten uit zijn carrière als dichter. In het kort kunnen we stellen dat de stijl van Elio Pecora gekenmerkt wordt door een ingehouden, haast lichtvoetige toon, een gematigd gebruik van rijm en assonantie en een elegant taalgebruik dat zich verre houdt van het experiment. Deze schijnbaar eenvoudige taal verraadt een volstrekte eerbied voor het woord en zijn beeldende kracht. Waarschijnlijk speelt in dit verband ook de muziekstudie van de auteur een belangrijke rol. Het ritme van de gedichten heeft dan ook iets buitengewoon 'zangerigs', zoals bij de Griekse dichters van de lyrische traditie het geval is. Ook in de inhoud van zijn gedichten onderscheidt Pecora zich van de vertegenwoordigers van de neo-avantgardes en voornaamste stromingen uit de tweede helft van de twintigste eeuw, met name de Lombardische lijn (onder andere Vittorio Sereni, Giovanni Raboni, Luciano Erba). Wanneer we hem per se een etiket willen opplakken zouden we hem kunnen vergelijken met – zonder hem daardoor gelijk te stellen aan – Umberto Saba en Sandro Penna.

Twee thema's in Pecora's werk plaatsen de dichter in een grensgebied met de moderniteit, in de negentiende of zelfs de achttiende eeuw. Enerzijds verwerkt hij op een originele manier het romantische motief van de nostalgie; anderzijds gebruikt hij het meer 'libertijnse' thema van de blijheid of tevredenheid van de wereld. Hiertoe verleent hij een bijzondere functie aan de coördinaten ruimte en tijd, die ook narratieve elementen zijn. De kosmos is privébezit, 'omheind' privébezit, terwijl de tijd niet louter een mythische

plaats van het geheugen wordt, maar precies wordt benoemd, zodat hij opnieuw een plek krijgt in het heden. Vandaar dat we mythische en literaire helden (Etrusken en Romeinen, halfgoden en paladijnen, Faust en Achilles) in de gedichten aantreffen, maar ook *personae* uit het bourgeoisie milieu waarin de dichter verkeert (vrienden, zijn moeder, minnaars), en dit haast altijd op enigszins besloten plekken als een *hortus*, een omheinde ruimte of een tuin. Plekken die meeveranderen met de seizoenen, en waar twee gevoelens bij elkaar komen die slechts in schijn van elkaar verschillen: de al eerder genoemde nostalgie, en hoop.

Binnen dit kader is het dominante thema in Pecora's werk de liefde. Angst voor verlies of wanhoop door verlating komen tot uiting in een ingehouden verdriet. Zo is de overpeinzing van het eind van een verhouding nu eens het rationele middel waarmee de dichter zichzelf hervindt (zoals in de gedichten die aan zijn moeder zijn opgedragen³ en in de *Sedici poesie d'amore*⁴), en wordt het dan weer oprechte onrust, zoals in *Recinto d'amore*.⁵ Om een zeker intern evenwicht tussen onderwerp en vorm te behouden gebruikt de dichter een duidelijk klassiekere stijl. Deze strategie heeft bij Pecora een 'hellenische' harmonie tot doel. In deze vorm van hergebruik van de traditie schuilt Pecora's moderniteit binnen het complexe panorama van de hedendaagse Italiaanse poëzie. Ondanks de beweging in zijn poëtische toon blijven zijn timbre en inspiratie, waarin zelfbeheersing doorklinkt, een constante vormen. Dit aspect maakt Pecora's evolutie als dichter tot een zeer coherent geheel. Zijn werk verwordt niet tot zelfanalyse, het is geen protest tegen het Lot, noch een gratuite zoektocht naar vertroosting. Integendeel, de poëzie dient een belangrijker doel, in ieder geval voor de schrijver: verlossing. Zo heeft Pecora zijn eigen heil kunnen vinden op een weldadige plek: de 'regione dei vivi / che sanno dare e sanno ricevere amore'; het 'gebied van de levenden / die liefde kunnen geven en kunnen ontvangen'.

Noten

1 Voor een proeve van het lyrisch oeuvre van Elio Pecora verwijzen we naar de volgende werken: E. Pecora, *La chiave di vetro*, Bologna 1970; *Poesie. 1975-1995*, Rome 1997; *Simmetrie*, Milaan 2007.

2 G. Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un' antologia critica*, Rome 2004, p. 22.

3 Nove poesie per la madre, in Pecora 1997.

4 In Pecora 1997.

5 Idem.

GANDOLFO CASCIO

LA POESIA DI ELIO PECORA

Elio Pecora (1936) è poeta, romanziere, drammaturgo, biografo e saggista. Quella che diamo in queste pagine è la sua prima presentazione in nederlandese, con alcuni testi rappresentativi della sua carriera poetica. Sia negli aspetti formali che di significato, Pecora si distingue dai rappresentanti delle neoavanguardie del Secondo novecento. Il suo stile si caratterizza per il tono misurato, per l'uso sobrio di rime e assonanze, e per un'eleganza linguistica apparentemente semplice che indica un rispetto assoluto per la parola. Per quel che riguarda i contenuti, si individuano fundamentalmente due temi che lo pongono in una zona al limite della prima modernità: l'Ottocento e il Settecento, sviluppando in modo originale il motivo romantico della nostalgia, e quello più 'libertino' della contentezza del mondo. In questo contesto è, dunque, il discorso amoroso che domina la poetica di Elio Pecora, in un cosmo che è una proprietà privata, individuato nel 'recinto' e nei suoi sinonimi. È un lavoro attento che però non si esaurisce nell'autoanalisi, nella protesta o la consolazione; la poesia, infatti, serve piuttosto alla cura, in un luogo salubre la: «regione dei vivi / che sanno dare e sanno ricevere amore».

CAROLIEN STEENBERGEN

VERTALINGEN VAN ELIO PECORA

VIII da 8 Poesie per Berto (1984)¹

Tutti i baci di Lesbia e di Catullo
e gli altri dell'amante più vorace
e di quello più incauto ed estenuato
d'inverno con la lampada azzurrata
– e l'improvviso stupore dell'alba,
nei pomeriggi lunghi dell'estate –
noi ci scambiammo come il dono estremo
che doveva bastarci dentro l'attimo
che in un attimo solo ci toccava.

Da Recinto d'amore (1997)

La luna apparve, tonda, e ci distrasse
(nella finestra, in cima alla magnolia),
stavo per dire: Non sei tu, l'amore.
Io voglio solo prenderti, tenerti
per un eternità che non misuro.
Corsero i giorni, la luna riapparve
(nel vento lieve, sopra la magnolia)
e mi dicesti: Partirò domani,
con la voce di chi non vuol ferire,
intanto caccia nel ventre un coltello.

Libertà (ongepubliceerd)²

Sta forse solo in questo:
dal fondo di un dirupo
accennare un saluto,
sorvolare radente
un avviso di morte,
spalancare le porte
dell'assenza,
cercare seguitando
nel suo nome accentato
il passaggio obbligato.

VIII uit 8 Gedichten voor Berto

Alle kussen van Lesbia en Catullus
en ook die van de gulzigste
en meest onbezonnen, uitgeputte minnaar
– 's winters bij de lamp van blauw glas
en de plotse beduusdheid van het ochtendglorien,
tijdens lange zomermiddagen –
wisselden wij uit als hoogste gift
die ons binnen het ogenblik moest volstaan
die ons in een ogenblik beroerde.

Uit Liefdesomheining

De maan verscheen, bol, en leidde ons af,
(in het raam, aan de top van de magnolia),
ik wilde net zeggen: 'De liefde ben jij niet.
Ik wil je alleen maar nemen, vasthouden
voor een eeuwigheid die ik niet meet'.
De dagen vlogen, de maan verscheen opnieuw
(in de lichte wind, boven de magnolia)
en je zei tegen me: 'Morgen ga ik weg',
met de stem van wie niet wil verwonden,
maar toch een mes de schoot in schiet.

Vrijheid

Misschien bestaat vrijheid alleen hieruit:
vanuit de diepte van steil rotsgebied
een groet traceren
scheerlings boven
een doodswaarschuwing vliegen,
de deuren van afwezigheid
wijd openzetten
zoeken terwijl je
de gedwongen overgang volgt
in haar beklemtoonde naam.

Da *Simmetrie* (2007)

Felice. Ma è possibile che questa felicità,
così colma, comprenda
anche tutti i disagi, tutti gli assilli?
Il sole alto sulla piazza, la folla svagata, i cani,
la violinista con l'orchestra nel registratore,
colombi, voci, motori, le bestemmie dell'uomo in bicicletta,
la vecchia dei fiori puzzolente di orina. Tutto visto, sentito,
e il pensiero dell'amore assente
e il pensiero di essere vivo e breve.
Felicità e disperazione.

Uit *Symmetrieën*

Geluk. Maar kan het zijn dat dit zo volle
geluk, ook alle ongemakken,
alle beproevingen omvat?
De hoge zon op het plein, de verstrooide menigte, de honden,
de violiste met het orkest in de recorder
duiven, geroezemoes, motoren, het gevloek van een man op de fiets,
het oude bloemenvrouwtje dat naar urine stinkt. Alles gezien, gehoord,
en de gedachte aan de afwezige liefde
en de gedachte dat je leeft en kortstondig bent.
Geluk en wanhoop.

Noten

1 In: 'Sodoma', I, 1 – herfst/winter 1984.

2 Libertà in www.italian-poetry.org/pecora
[29.3.2009]

GANDOLFO CASCIO

L'EDIZIONE BARBERIANA DELLE *RIME* DI MICHELANGELO

Recensione*

È ormai accettata l'idea che l'attività poetica di Michelangelo non si debba leggere né nei termini di un compendio all'opera artistica, né che vada licenziata come un documento esclusivamente biografico. Gli studi più recenti, infatti, si orientano proprio nella canonizzazione del lavoro lirico di Michelangelo come uno dei testimoni di un Rinascimento letterario *altro* rispetto alla tradizione petrarchesca, ma ugualmente importante perché ad essa speculare.

Michelangelo lavorò alla stesura di poesie, circa trecento componimenti di vario metro e tematica, già dai primi anni del Cinquecento, fino a praticamente la sua morte. Di queste, però, sebbene si abbia testimonianza di un progetto di pubblicazione negli anni Quaranta, poi abbandonato a causa della morte del curatore Luigi del Riccio, poche circolarono in stampa, o musicate, quando Michelangelo era ancora in vita. Eppure diversi testi erano noti ed erano oggetto di studio negli ambienti accademici fiorentini; così come durante le esequie si celebrò pure la sua opera versificatoria. L'ipotesi oggi più accreditata è che proprio l'autore abbia rimandato, se non sospeso, la stampa, forse anche per i contenuti estremamente delicati dei testi spirituali, composti principalmente negli anni segnati dal concilio tridentino.

Una prima edizione, comunque non integrale, ha la curatela del nipote di Michelangelo, suo omonimo e letterato cruscante, esce nel 1623 presso Giunti 'con licenza de' Superiori', ed è dedicata al cardinale Maffeo Barberini (1568-1644), il quale, nello stesso anno, asside la cattedra di Pietro. Il volume viene redatto modificando molti dei testi a sua disposizione, tanto che Guasti, editore di una delle edizioni critiche delle rime Michelangiololesche, lamenta che 'nella stampa del nipote mancano per l'appunto que' versi in cui la carità del cittadino apparisce più grande [...] quale strazio ne facesse, non ho cuore di dirlo' (p. XLVI). Questi cambiamenti, a volte anche affini alla censura, furono di natura grammaticale (ad esempio, cambiando il genere dei pronomi da maschile in femminile), ma anche nei contenuti. Le ragioni di queste 'migliorie' si possono ricercare sia nel tentativo di accogliere le rime nel *mainstream* del Barocco ormai maturo e imprescindibile, che in quello molto più comprensibile di matrice precettuale e, se si vuole, etica, a salvaguardia del nome dello zio e del proprio, nonché dell'onore del clan Buonarroti.

Il libro si presenta, allora, come un falso, e al contempo come l'unica fonte per i lettori fino all'Ottocento, il secolo in cui l'attenzione alle *Rime* di

*Michelangiolo Buonarroti [sic] il Giovane, *Le Rime di Michelangelo* [1623], a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, Trento, La Finestra editrice, 2006, euro 24.

Michelangelo si diffonde in Europa. Il fatto si spiega sia per il ben noto tentativo dell'epoca riservato a presentare/rappresentare Michelangelo – insieme ad altri eccellenti – come uomo rinascimentale, capace anche di scrivere, ma pure dalla profonda 'necessità' di rendere romantica, nei suoi aspetti più tipicamente contraddittori, la figura del genio creatore, idea questa che è poi la grande invenzione del XIX secolo.

Da queste premesse si spiegano le due edizioni critiche uscite nel giro di pochi anni: quella di ambito italiano curata da Cesare Guasti (1863) e quella tedesca di Carl Frey (1897). Il lavoro si è reso necessario ovviamente per cassare le revisioni applicate dal nipote e ripristinare i testi dell'*editio princeps* alla loro forma naturale; e poi per recensire, collare, emendare e ordinare la prima cronologia dei testimoni. In breve: hanno costituito l'apparato filologico necessario alla comprensione dei testi con procedimenti e una sensibilità più moderni. Oggi lo strumento ormai imprescindibile per indagare le *Rime* è la terza edizione critica, edita nel 1960 da Enzo Noè Girardi, su cui si basano tutte le successive, i commenti, gli studi critici e testuali.

Se questo è l'*iter* che ha preceduto il lettore contemporaneo che vuole avvicinarsi ai testi buonarrotoniani, ben venga la proposta che La Finestra Editrice fa con il volume che presenta la ristampa del testo così come lo volle Michelangelo *junior* e così come circolò tra i lettori, anche quelli illustri come Foscolo, fino alla prima edizione critica già citata. Il volume curato da Marzio Pieri e Luana Salvarani, l'uno ordinario e l'altra assistente presso l'Università di Parma, si inserisce in un progetto ben più ampio che sta a cuore all'editore, cioè quello di creare un 'Archivio Barocco'. Così si intitola la collana cui appartiene anche il volume, che del periodo storico ci presenti le voci più eminenti (basti qui ricordare la 'Marino edition' che ripropone le opere di Giambattista Marino), ma anche quelle di più difficile reperibilità a cui viene oggi garantita l'attenzione che meritano.

In questo scenario editoriale si inserisce anche la proposta delle *Rime* di Michelangelo così come circolarono in tutta Europa fino al recupero ottocentesco delle versioni autografe e manoscritte. Il tentativo di questo volume non è dunque solamente il raffinato tentativo di recupero archeologico di un documento, ma la convinzione che esso sia nella sua interezza la testimonianza di un'epoca, quella del pontificato del fiorentino Urbano VIII dei Barberini.

L'importanza del volume, allora, risiede anche nelle due *introduzioni* fatte dai curatori. Eclettica e ricercata quella di Pieri, intitolata anche con un certo *humor* 'Non è Michelangelo', è l'autentica stesura di una lezione *ex cathedra* che con continui rimandi letterari, non solo antecedenti alle *Rime*, ma anche ad esse posteriori, costringe il lettore a una lettura meditata, non solo del suo testo, ma anche di quelli per cui ha acquistato il libro. Il contributo di Salvarani ('L'ipotesi di Michelangelo. Di alcuni aspetti della revisione di Buonarroti il Giovane') si distingue invece per la chiara capacità di contestualizzare la prova di Michelangelo il Giovane. La studiosa, infatti, nel lavoro del nipote riscontra il tentativo di voler presentare le liriche dell'Antenato in una versione più adatta ai tempi 'come possibile lievito nella corrente di poesia barocca antimarinista, non classicista né cruscante' (p. XIII).

In pratica egli ha fatto un lavoro di modifica e messa a punto che, sebbene rimanga un episodio rimarchevole e deleterio, *in nuce* non è del tutto atipico a un editore del Seicento. Buonarroti il Giovane al fine di razionalizzare – in senso prettamente scientifico e regolatore – e ritmare i versi monchi, ha 'finito', qui in senso etimologico, quello che poteva apparire imperfetto. Perlomeno, così deve averli visti l'editore nella prospettiva del Barocco sponsorizzato nell'area d'influenza barberiniana. La prova di questa tesi convince e aggiungiamo, se messi da parte gli scrupoli del rigore filologico, aiuta anzi a leggere il documento come materiale non solo letterario, ma anche della civiltà letteraria parata anch'essa alla sua 'controriforma', quella cioè di matrice petrarchista 'per riallacciarsi idealmente alla fonte: a un Petrarca "honesto", che recidesse da sé la propaggine "lasciva" del marinismo' (p. XXX). Perplesso ci lascia invece l'ipotesi che nelle rime michelangellesche vuole dimostrare il tentativo di espressione alternativa al visivo e per raffigurare il non-visibile. A questo proposito vengono a mente i versi di Francesco Berni che nell'opera lirica di Michelangelo (almeno quella originale) vedeva proprio la concretezza dell'immanente: 'e' dice cose e voi dite parole'.¹ Non serve, difatti, alla causa di Michelangelo poeta, la riflessione sulla utilità delle *Rime* come elemento completivo e compensativo delle arti figurative, quando ormai è ben provata la loro autonomia d'espressione.

Dell'edizione, elegante nei toni chiari della copertina, è utile anche la riproduzione, sebbene non in forma anastatica, della 'Dedica' della premessa 'A i Lettori' e delle 'Licenzie' che costituiscono ancora un utensile vantaggioso alla comprensione di un periodo estremamente 'letterario': il secolo che ha avuto Galileo, eppure l'ha isolato, che ha voluto cambiare, e gattopardescamente è rimasto immutato, e che delle rime di Michelangelo ha fatto una vicenda di pirandelliani malintesi. Ebbene, anche questa è la *legacy*, il legato, di quel periodo storico che è il Barocco e che, già secondo Ungaretti, iniziò con Michelangelo. Il *Primo*, beninteso.

Note

¹ Francesco Berni, *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, LXV.

KOENRAAD DU PONT
LE FARFALLE DI MADRID
UNA GUERRA 'PERIFERICA' CENTRATA DALLA LETTERATURA

Recensione*

È forse inutile recensire questo libro di Luciano Curreri, dato che in una lunga postfazione l'autore anticipa le principali critiche che potrebbe suscitare il suo singolare approccio alla lunga traccia evanescente lasciata nella narrativa italiana dalla guerra civile spagnola. Una prima possibile obiezione consiste nella struttura capricciosa dell'opera, che, pur seguendo un criterio sostanzialmente cronologico, è complicata da continue anticipazioni e ritorni al passato. Inoltre, la struttura del libro è resa più intricata ancora dall'approccio poliedrico alle opere trattate, o piuttosto alle manifestazioni del motivo, visto che il critico repertoria non solo opere di narrativa ma anche film sulla guerra di Spagna, aggiungendo a questo *corpus* opere in cui 'pare che [la guerra di Spagna] si insinui' (p. 278, si tratta di *Senza sangue* di Baricco) come pure scene, episodi, personaggi e frammenti, pur minimi, di opere non immediatamente associabili ad essa. In realtà, questa completezza e questa molteplicità disciplinare, invocata come argomento contro eventuali accuse di impressionismo, danno risalto soprattutto all'indisciplinatezza del critico, che si lascia guidare dalla propria erudizione, dalla propria sensibilità letteraria e dalle proprie convinzioni.

Ma poiché come critico Curreri si presenta sin dalle prime righe della sua opera, i difetti sopra citati, se non pregi, diventano per lo meno sfide che il lettore accetta volentieri. *Le farfalle di Madrid* è uno studio pionieristico per quanto riguarda la presenza della guerra di Spagna nella letteratura italiana e rimarrà un'opera di riferimento per la ricchezza del *corpus* di testi studiati, come pure per la presa di posizione chiara e coraggiosa dell'autore nella discussione sul ruolo della letteratura nella società contemporanea.

Il segno più marcato di questa presa di posizione è proprio l'identificazione ne *L'antimonio* sciasciano di 'uno spartiacque, quasi un limite letterario "puro" [...] contro l'urgenza della storia e della cronaca [...]' (pp. 177-8). In Sciascia, Curreri legge la volontà di 'far nascere la letteratura dalla memoria e non farla morire' (ivi). Le altre opere discusse sono valutate nei confronti del racconto sciasciano, che occupa un posto tanto centrale che *Le farfalle di Madrid* sembra voler spiegare il significato per la narrativa italiana dell'ultimo racconto de *Gli zii di Sicilia*, piuttosto che della guerra civile spagnola.

*Luciano Curreri, *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*. Roma, Bulzoni, 2007, pp. 337.

Infatti, è il racconto sciasciano a creare nel testo di Curreri due tradizioni non solo costruite, ma anche distinte per il principio che soggiace a questa costruzione: una ricostruita a ritroso nel tempo, dal 1939 al 1960, anno in cui fu pubblicato *L'antimonio*, e l'altra posteriore alla pubblicazione del racconto.

Laddove nel delineare la tradizione su cui s'innesta la resa sciasciana della guerra civile spagnola Curreri parte alla ricerca di influssi precisi e tendenze con le quali il testo sciasciano sembra dialogare, il legame con *L'antimonio* nella tradizione posteriore è di natura non più genetica ma normativa. Nonostante che la doppia linearità così creata operi delle distinzioni nuove ma pertinenti nell'intricata storia della letteratura italiana degli ultimi settanta anni, è giocoforza accettare – come fa anche l'autore nella postfazione – che, tenendo conto dell'assenza di un vero 'romanzo della guerra di Spagna', del carattere marginale di molti testi citati e della presenza solo puntuale della guerra in altri, la 'tradizione letteraria' della guerra di Spagna in Italia è incerta e, piuttosto che dalla lettura di altre opere letterarie sull'argomento, nasce da fattori non letterari come gli sviluppi nel dibattito sul fascismo. Questi fattori non sono certo trascurati, ma relegati dal critico in secondo piano rispetto alla centralità de *L'antimonio*.

Incentriamoci dunque sul significato di questa scelta, tanto più importante quanto anche il titolo del libro di Curreri è stato tratto dal testo di Sciascia: 'Giravamo intorno a Madrid come di notte le farfalle intorno al lume, si avvicinano fino a sentirsi bruciare ed allargano il volo e per un guizzo di vento la fiamma le coglie' (p. 57). Per il protagonista, il 'bruciarsi' nella guerra costituisce il motivo principale dei suoi molteplici ritorni mnemonici al passato della guerra di Spagna, ritorni diretti e indiretti, mediati dal ricordo dell'infanzia, della morte del padre ustionato nella zolfara, della natia Sicilia, vittima rassegnata del reclutamento ingannevole di migliaia di giovani in una guerra violenta che non sostenevano. Non permettendo di penetrare nel nucleo dell'esperienza bellica, questi ritorni risultano nel movimento pendolare 'tra prodromi e postumi' (p. 15) che caratterizza anche il percorso letterario di Leonardo Sciascia, per il quale, sostiene con Traina Curreri, 'la guerra civile di Spagna [...] ha valore fondativo' (p. 100). La metafora delle farfalle si estende naturalmente alle giravolte capricciose della letteratura italiana intorno al soggetto ma anche al ritmo con cui Curreri si avvicina al racconto eponimo.

Così, i numerosi confronti con autori, opere narrative, singoli frammenti e anche film, gettano ogni volta una nuova luce sul testo sciasciano, illustrandone lo spessore tipicamente letterario e facendo dell'analisi de *L'antimonio* uno degli elementi più convincenti dello studio di Curreri. Oltre all'attenzione per l'inserirsi nel tessuto narrativo de *L'antimonio* di elementi discorsivi affini sia al verismo, sia a generi paraletterari come la testimonianza, la cronaca, il diario o il giornalismo colpisce anche il grande acume filologico con cui il critico mappa la preistoria del motivo delle 'farfalle' e la presenza della guerra civile spagnola nell'opera sciasciana. Queste analisi portano all'identificazione di alcuni importanti modelli innanzitutto stranieri (Orwell, Hemingway, Bernanos, Malraux). Data la posteriorità di gran parte dei testi in cui lo scrittore racalmutese parla della guerra di Spagna, il metodo non

offre tuttavia prove concludenti circa la genesi de *L'antimonio*, ma si mostra invece molto efficace nel sottolineare la tipicità della resa sciasciana.

Il difficile confronto con un passato violento

In particolare, Curreri colloca *L'antimonio* agli antipodi della 'banale spettacolarizzazione' (p. 80) che, a suo parere, caratterizza la presenza della guerra in gran parte della narrativa italiana dal periodo fascista ad oggi. Insieme alle accuse di 'inganno' (p. 61), rifiuta quell'altra interpretazione dell'opera sciasciana quale prosa riconducibile all'orizzonte siciliano. Il racconto è invece considerato in un'ottica fenomenologica, come l'espressione di 'una soggettività nel mondo' (p. 15), come la manifestazione di una ricerca e di una responsabilità personali che non si nascondono dietro responsabilità generazionali né sono legate alla memoria collettiva. Molto significativamente il critico, per qualificare questa sua interpretazione, associa l'ideologia sciasciana a quelle di Merleau-Ponty e Camus. Per giustificarla enfatizza la decisione del protagonista di ripartire dalla Sicilia per 'veder cose nuove', una decisione che può essere considerata sia come il rifiuto della vita facile offertagli dal fascismo, sia come un distacco epistemologico che 'intacca il modo comune della conoscenza' (p. 33) e invita a creare *ex novo*. In tal senso, il caratteristico impegno sciasciano si tradurrebbe nella centralità dell'eroe anonimo che 'lotta parlando' (p. 27), trasformando il racconto in una *mise en abyme* dell' 'autocostruzione' dell'autore e 'gettando un ponte verso un racconto successivo' (p. 121).

Una seconda caratteristica de *L'antimonio* consiste per Curreri nell'attitudine nei confronti delle vittime della guerra. In quest'ottica il racconto è contrapposto alla profusione odierna di ciò che chiama 'libri dei vinti' (p. 52). Contrariamente a questi romanzi 'alla ricerca dell'ultimo dimenticato, perdente della storia' (pp. 280-1), il racconto sciasciano poggierebbe su un rapporto più egualitario con il popolo, nel senso che lo scrittore 'assume su di sé la responsabilità di ciò che l'ombra o l'eidolon di uno zolfataro poteva dire' (p. 21), un rapporto anch'esso documentato da un' esplorazione nel linguaggio sciasciano e da un'indagine nel *modus operandi* dello scrittore, che si è basato su testimonianze e ricordi dei contadini del suo paese.

La valutazione dell'impegno sciasciano è naturalmente il segno più visibile della presa di posizione di Curreri a favore di un rinnovato 'engagement' e contro l'onnipresenza di ciò che chiama il 'divertissement' nella narrativa odierna sulle guerre del Novecento. Per lui, la scelta del tema della guerra deve nascere da uno 'stimolo per battersi ancora oggi' (p. 277) e non dal fatto che si tratta di 'un argomento che vende' (ivi). L'impegno che si assume il critico è quello di lottare per una 'letteratura che oggi cerca di sottolineare la trasformazione dei rapporti fra cultura e potere, che non è più solo potere politico, ma innanzitutto potere economico e mass-mediatico e che si può anche chiamare la pressione del mercato' (p. 283). I suoi alleati in questa lotta sono quei narratori per i quali 'rinunciare a "farsi leggere" è già una prova d'impegno' (ivi); il nemico, per contro, è la 'facilità espositiva' (p. 80) della 'docu-fiction' e di coloro che trasformano la guerra civile di Spagna in 'nostalgica evocazione' (216) o in una 'guerra-corrída-spettacolo' (p. 137). Quantunque queste prese di posizione non siano tematizzate ulteriormente,

fanno pensare a quelle del Bourdieu di *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*.¹ È più esplicito e insistente il posizionarsi del critico nel campo della narrativa e della critica italiane: Curreri prende partito per il Tabucchi della *Gastrite di Platone*, di *Sostiene Pereira* e di *Tristano muore*, ma anche per il Magris di *Alla cieca*, *Microcosmi*, *Utopia e disincanto* e *L'infinito viaggiare*, contro gli 'scrittori opinion-makers' definiti come coloro che 'lavorano più sull'informazione che sulla storia e/o più sulla citazione dell'esperienza che sull'esperienza stessa' (p. 43), una corrente che – nelle *Farfalle di Madrid* – ha come capofila Umberto Eco, stroncato come saggista e come romanziere.

Ma il critico non si allontana troppo dal suo campo di studio e la valutazione dei testi studiati si fa tramite criteri d'ordine letterario e storiografico, sebbene quest'ultima dimensione funga troppo spesso da alibi per la carica profondamente etica e ideologica dei giudizi. Così, il 'destino storico complesso' individuato ne *L'antimonio* si trova in bilico 'tra filosofia, critica sociale e impegno politico' (p. 43). Per dar più risalto alla specificità del rapporto tra passato e scrittura nei testi studiati sarebbe utile un approfondimento del ricchissimo dibattito sulle modalità storiografiche della rappresentazione del fenomeno della guerra², un dibattito che rimane pressoché assente, a parte alcuni elementi essenziali: la narrazione di guerra come un 'misura[rsi] con la storia in fieri' (p. 120) e come una lotta per il 'futuro del ricordo' (p. 96).

Per Curreri, la necessità di questo misurarsi è fondamentalmente legata all'appello etico dei testimoni della guerra (pp. 75, 288), un appello tanto forte che il critico si rifiuta di spiegare le evoluzioni odierne a partire dallo sparire progressivo di costoro. In un certo senso, l'inserimento da lui desiderato delle guerre del Novecento nella tradizione letteraria, che dovrebbe anche essere 'autobiografia della nazione' (p. 236), si oppone alla 'modificazione della storia' (p. 229) operata dalla guerra, un evento che invalida ogni aspettativa e rende futile la trasmissione delle conoscenze tra le generazioni. La difesa da parte di Curreri dell'eredità dei testimoni diretti contro ogni 'abbordabile miscela esorcizzante' (p. 236) e di un ritorno alla complessità sciasciana, è più che legittima di fronte alla leggerezza con cui, sempre di più, si parla di guerre brevi, facili e pulite, anche se in questa prospettiva è sorprendente che Curreri rifiuti persino la complementarità dell'approccio 'a-storic[o] e trans-politic[o]' (p. 17) di Eco alle 'guerre calde' in *A passo di gambero*.

Ma la forza dello studio non risiede né nell'elaborazione storiografica, né in quella polemologica, bensì nella dimensione artistico-letteraria. Oltre che su Sciascia e sugli altri autori trattati (Brancati, Cacucci, De Céspedes, Delfini, Dessì, Jovine, Koestler, Lucarelli, Joyce, Lussu, Parise, Pavese, Silone, Vittorini ed altri meno conosciuti) il lettore scopre ne *Le farfalle di Madrid* una miniera di riferimenti sulla presenza della guerra civile spagnola nel cinema, italiano ed estero, come pure su temi più congeniali allo studio della letteratura, tra cui la figura dell'intellettuale, il successo del giallo e del *noir*, la rappresentazione della città, il racconto di formazione, i motivi del fuoco, dell'infanzia, della guerra-festa, della guerra-viaggio e del superuomo.

Mentre la centralità del fenomeno della guerra e la proposta di un rinnovato approccio ideologico alla letteratura di guerra conferiscono a *Le*

farfalle di Madrid un deciso valore d'attualità, a collocare il libro di Curreri tra quei pochi titoli fondamentali sulla presenza sempre evanescente delle guerre del Novecento nella letteratura italiana sono la profondità e l'originalità dei paragrafi dedicati a Sciascia e alla letteratura degli anni meno recenti.

Note

- 1 Paris 1998.
2 Si veda, per esempio, Jay Winter, *Remembering War. The Great War Between Memory and His-*

tory in the Twentieth Century, New Haven & London 2006.

INGE WERNER
OFFICINE DEL NUOVO

Recensie*

Op 12 maart 2009 is de recent verschenen congresbundel *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma* ten doop gedragen op het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome. De presentatie vond plaats in aanwezigheid van de bezorgers, Harald Hendrix en Paolo Procaccioli, uitgever Vecchiarelli en verschillende van de auteurs. Drie Italiaanse onderzoekers, Lorenzo Baldacchini (Bologna), Roberto Gigliucci (Rome) en Enrico Parlato (Viterbo), verzorgden kritische introducties op de bundel tijdens een *tavola rotonda*.

De bundel is de weerslag van het internationale symposium *Officine del nuovo* dat van 8 tot 10 november 2007 plaatsvond in het academiegebouw van de Universiteit Utrecht. Met de titel 'werkplaatsen van vernieuwing' wordt verwezen naar de gedachte dat tussen 1530 en 1580, onder invloed van reformatorisch denken en toenemende absolutistische neigingen van de machthebbers, een grondige verandering plaats had in het culturele denken en praktiseren van Italië. Ook de relatief nieuwe alomtegenwoordigheid van de drukpers en de opkomst van *poligrafi*, broedschrijvers, én de professionalisering en emancipatie van beeldende kunstenaars droegen bij aan het veranderende culturele klimaat. De gangbare opvatting is dat literaire en artistieke vernieuwingen juist in de samenwerkingsverbanden tussen verschillende disciplines – schrijvers, kunstenaars en drukkers – tot grote hoogten werden gedreven. Bij deze *sodalizi* kan, om slechts twee voorbeelden

* *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma. Atti del simposio internazionale Utrecht 8-10 novembre 2007*, red. Harald Hendrix en Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008. 606 pp. ISBN 978 88 8247 231 3.



Tintoretto, *Apollo e Marsia*, Hartford (Conn.), Wadsworth Athenaeum, 1545

te noemen, worden gedacht aan de platonische relatie tussen beeldhouwer, schilder, architect en dichter Michelangelo en dichteres Vittoria Colonna of aan de uitwisseling tussen *poligrafo* en drukker Anton Francesco Doni en schilder Tintoretto. Al in de inleidende woorden van Harald Hendrix, die de organisatie van het congres in handen had, bleek echter dat aan deze visie op de 'innovatieve' samenwerkingsverbanden nog te tornen valt. Hij daagde de sprekers en het publiek uit door zich af te vragen in hoeverre sommige 'officine' van de late Italiaanse Renaissance werkelijk de intellectuele en creatieve broedplaatsen waren waarvoor zij steeds worden gehouden, en niet het gevolg van uitbarstingen van individuele creativiteit.¹

Het congres was een nieuw hoogtepunt in een reeks congressen die georganiseerd werden vanuit de 'officina' van *Cinquecento plurale*, een internationale werkgroep die de 'meervoudigheid' van de Italiaanse zestiende eeuw onderzoekt. Onder deze 'pluralità' worden thema's verstaan die niet voldoen aan de klassieke norm, zowel in de betekenis van afwijkend van het classicistische Cinquecento, als van de historiografie en kritische canon. De 'irregolarità' van de onderwerpen van *Cinquecento plurale*, die ook tot inspiratie heeft gediend voor de thematiek van dit nummer van *Incontri*, richt zich op literatuur en kunst, in de periode tussen reformatie en contra-reformatie, en ook nadrukkelijk in samenspel met de religieuze ontwikkelingen. Het gaat daarom niet alleen om de 'lagere', banale genres, personen, teksten en kunstwerken, maar ook om 'hogere' cultuur die verboden was en daarom gemarginaliseerd raakte. Op de website van de werkgroep is informatie te vinden over de doelstellingen, betrokken onderzoekers en lopende en geplande projecten. Ook staan hierop verschillende databases van (on)ge-

publiceerd materiaal en een aantal bibliografieën van zestiende-eeuwse auteurs die te vangen zijn onder het kopje 'irregolarità', zoals Francesco Berni, Doni, Antonfrancesco Grazzini *detto* il Lasca, Agnolo Bronzino en Michelangelo Buonarroti.²

Al in 1998 en 2001 werd in Viterbo een eerste aanzet gegeven tot een programmatische inbedding van deze thematiek met het eendaagse seminar *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*³ en een tweedaags symposium over het burleske *commento*.⁴ De reeks kreeg een vervolg in Londen in januari 2004, op een congres genaamd *Il rinascimento italiano di fronte alla riforma* waar ook Harald Hendrix aan meedeed, wiens eigen 'pluralità cinquecentesca' in dit themanummer van *Incontri* al meermaals geroemd is. Vanaf dat moment kreeg *Cinquecento plurale* vaste vorm. In november 2005 troffen de onderzoekers elkaar vervolgens in Lecce voor een congres over Pasquino, *pasquinisti* en hun *pasquinate*⁵ en in 2006 werd de uitwisseling voortgezet in Urbino met een sessie over *Autorità, modelli e anti-modelli*.⁶ Na het congres in Utrecht volgde nog *Stravaganze amoroze* in Tours (september 2008).⁷ Bijbehorende congresbundels zijn allen gepubliceerd in de reeks *Testi e studi di letteratura italiana* bij Vecchiarelli Editore, onder hoofdredactie van Paolo Procaccioli.

Een vaste kern van onderzoekers, allen betrokken bij *Cinquecento plurale*, behoorde op deze congressen afwisselend tot de sprekers: Paolo Procaccioli (Viterbo), Danilo Romei (Florence), Antonio Corsaro (Urbino), Angelo Romano (Lecce), Élise Boillet en Chiara Lastraiuoli (Tours), Christopher Cairns (Londen), Giorgio Masi (Pisa), Franco Pignatti (Rome), Philiep Bossier (Groningen) en Harald Hendrix (Utrecht). Daarnaast werden er steeds experts uit allerlei disciplines aangetrokken. In Utrecht waren dat voornamelijk kunsthistorici, zoals de internationaal vermaarde Charles Hope (Londen), Una Roman d'Elia (Kingston) en Tom Nichols (Aberdeen). Ook de Nederlandse kunstgeschiedenis was daar goed vertegenwoordigd met onder anderen Henk van Veen, Bernard Aikema, Arno Witte en Arjan de Koomen.

De kunsthistorische component is logischerwijs groot in de bundel. Net als het congres opent de bundel met een deel waarin de centrale vraagstelling van *Officine del nuovo* – hoe in de uitwisseling tussen verschillende disciplines creativiteit tot grote bloei gebracht wordt – op een kunsttheoretisch niveau uitgewerkt wordt (I. *Artista loquitur*). Deze vraag werd geïnspireerd door recente studies over de 'poëtica van de schilderkunst' in het werk van Titiaan, zoals *The Poetics of Titian's Religious Paintings* (2005) van Una Roman d'Elia. Zij richt zich nu op Doni's traktaat *Pitture*, waarin een serie allegorische schilderijen wordt beschreven in een huis dat nooit heeft bestaan. Doni's fantasieën waren schatplichtig aan Petrarca, en dienden op hun beurt weer als uitgangspunt voor bijvoorbeeld allegorische schilderijen van Federico Zuccari. Deze casus laat zien hoe literaire modellen vaak ten grondslag liggen aan schilderkunst en hoe schilders inspiratie putten uit contacten met schrijvers. Ook meer in het algemeen kunnen Doni's activiteiten als exemplarisch worden beschouwd voor de interactie tussen kunst en literatuur. Dat deze literator niet alleen kunstenaars inspireerde maar zelf ook door kunst en kunsttheorie beïnvloed werd, mag blijken uit zijn actieve inneming in kunsttheoretische discussies. Maddalena Spagnolo brengt in

haar bijdrage een Florentijns debat in kaart aan de hand van gedichten en traktaten; Doni's *Il Disegno* speelt hierin een significante rol.

De bijdragen in het tweede deel (II. *L'officina del tipografo*) richten zich op verschillende uitgevers en drukkers, zoals de *tipografi* Michelangelo Biondo en Ludovico degli Arrighi in de bijdragen van respectievelijk Angelo Romano en Danilo Romei. Dat de drukkerij van de Venetiaanse Francesco Marcolini bij uitstek een voorbeeld is van een 'officina del nuovo', laat Paolo Procaccioli zien; de drukker gaf verschillende 'irregolare' auteurs de kans bij hem te publiceren. Pietro Aretino was één van hen, en Élise Boillet bestudeert hoe de schrijversportretten in Marcolini's edities van Aretino's werk bijdroegen aan diens schrijversimago.

In deel drie (III. *Arti & Lettere: occasioni di dialogo e di confronto*) wordt een breed scala aan casussen gepresenteerd waarin de uitwisseling of conflicterende werking tussen de verschillende disciplines bestudeerd wordt. In dit deel is een opvallende rol weggelegd voor Michelangelo, die als *homo universalis* in zijn eentje al als een complete innovatieve 'officina' gezien kan worden. Toch is er ook veel te zeggen over de wisselwerking met anderen. Zo beschrijft Maria Forcellino hoe Michelangelo's contacten met de religieuze groepering 'gli spirituali' van belang waren bij de totstandkoming van zijn standbeeld *Vita attiva* in San Pietro in Vincoli. Hoe de kunstenaar anderen beïnvloedde en inspireerde, laat Antonio Corsaro zien in zijn artikel over gedichten van tijdgenoten waarin Michelangelo de lof gezongen wordt.

Het functioneren van *Cinquecento plurale* maakt duidelijk dat ook de eenentwintigste eeuw het moet hebben van *officine del nuovo*. Het Utrechts congres en de bundel *Officine del nuovo*, vormgegeven in de bekende heldere opmaak van uitgever Vecchiarelli, en dit keer ook voorzien van verschillende secties met afbeeldingen in kleur, laten zien dat juist interdisciplinaire samenwerkingsverbanden – in dit geval tussen letterkundigen, kunsthistorici, cultuurhistorici, theaterdeskundigen en classici met een zelfde doel – individuele genialiteit weldegelijk overstijgen.

Noten

1 Harald Hendrix, 'Officine del nuovo?', in: *Officine del nuovo* 2008, pp. 9-16.

2 Zie: www.nuovorinascimento.org/cinquecento toplurale.

3 Zie ook de gelijknamige congresbundel, bezorgd door Paolo Procaccioli en Angelo Romano, Manziana 1998.

4 Gepubliceerd in: *Cum notibus et commentariibus. L'esegi parodistica e giocosa del Cinquecento. Seminario di letteratura italiana, Viterbo, 23-24 novembre 2001*, red. Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Manziana 2002.

5 Zie de congresbundel: *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna. Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005*, red. Chrysa Damianaki, Paolo Pro-

caccioli, Angelo Romano, Manziana 2006. Zie ook het signalement van dit congres in *Incontri* 2007/1 door Carolien Steenbergen (pp. 112-113).

6 *Autorità, modelli e anti-modelli nella cultura artistica e letteraria tra riforma e controriforma. Atti del Seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006*, red. Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Manziana 2007.

7 *Stravaganze amoroze. L'amore oltre la norma nel Rinascimento: scarto, superamento, transgressione. Convegno Internazionale del Gruppo di Ricerca Cinquecento plurale*, Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance), 18-20 september 2008. De gelijknamige congresbundel wordt dit jaar verwacht.

Recensione*

Onder architectuurhistorici is het belang van Vincenzo Scamozzi's *L'Idea dell'architettura universale* voor de Nederlandse architectuurgeschiedenis een geaccepteerd feit geworden sinds Terwens' artikel uit 1966 over de invloed van dit boek op het Hollands Classicisme.¹ Publicaties van onder andere Kuiper, Vlaardingebroek en Ottenheim, die de inleiding heeft verzorgd bij de recentelijk verschenen vertaling van boek VI van het Italiaanse traktaat, hebben vervolgens uitgebreid beschreven op welke manieren deze invloeden zichtbaar zijn in de zeventiende eeuwse Hollandse architectuur.² De *Idea* beleefde bovendien tussen 1640 en 1854 maar liefst 26 verschillende edities in het Nederlands, hetgeen wel aangeeft hoezeer dit boek de ontwikkeling van de bouwkunst in ons land gedurende die eeuwen heeft bepaald.³ De inhoud van het oorspronkelijke traktaat was echter nog niet aan een grondige studie onderworpen, behoudens een introductie door Marco Frascari waarin voor het eerst beargumenteerd werd dat Scamozzi's tekst wel degelijk als origineel bestempeld kan worden.⁴ In 2003 werd een nadere bestudering van het gehele traktaat beoogd met de publicatie van een nieuwe Nederlandse en Engelse vertaling van het derde boek van de *Idea*, dat handelt over vorm en functie van private villa's.⁵ De huidige publicatie is het vervolg daarop, en het tweede in een reeks van drie.

Deze nieuwe vertaling door Maaïke Dicke van het zesde boek uit het tweede deel van de *Idea*, dat de zuilenordes behandelt, is verplichte kost voor iedere historicus die zich met Italiaans-Nederlandse culturele relaties bezighoudt, en voor iedere geïnteresseerde in de Nederlandse architectuur uit de zeventiende eeuw. Het was namelijk dit deel met een uitgebreide beschrijving van de vijf ordes dat niet alleen in 1640 als eerste in het Nederlands werd vertaald, maar dat bovendien door een grote hoeveelheid roafdrukken van vooral de afbeeldingen zoveel invloed kreeg op Nederlandse architecten, en meer nog op de bouwmeesters, metselaars en andere handwerkslieden.⁶ De huidige vertaling biedt de tegenwoordige lezer bovendien zicht op de argumentatie van Scamozzi zelf, door het zeventiende-eeuwse grote publiek meestal veronachtzaamd.

Zoals namelijk al in 1657 werd geconstateerd door een aantal criticasters van de eerste, bij Cornelius Danckerts in Amsterdam verschenen, Nederlandse editie, was deze vertaling rommelig en soms zelfs volledig onbegrijpelijk. Volgens Koen Ottenheim was de vertaling door iemand gemaakt

*M. Dicke, K. Ottenheim & W. Vroom, *Vincenzo Scamozzi, architect te Venetië. De grondgedachte van de universele bouwkunst: klassieke zuilenorden*. Amsterdam, Architectura et Natura Pers, 2008. ISBN 978 90 76863 16 0, € 79,50.

die maar ten dele het Italiaans machtig was – en er evenmin in slaagde om er coherent Nederlands van te maken. Het resultaat was een woordelijke vertaling met lange labyrinthische zinnen en enkele op zijn minst verrassend te noemen vondsten. 'Colonne isolate' uit hoofdstuk 11 werd in de editie van 1640 vertaald met 'eilandswijze zuilen' en in hoofdstuk 12 werd 'fronte della scena', dat theaterwand betekende, vertaald met 'voorhoofd van de scheenen'. Het hoeft daarom niet te verwonderen dat de meeste roafdrukken en latere bewerkingen vooral bestonden uit de afbeeldingen met een verkorte toelichting. De tekst zelf en haar bedoelingen raakte daardoor uit het zicht van de architecten en andere handwerkslieden, en hetzelfde gold tot op heden ook voor de meeste architectuurhistorici.

Maaïke Dickes vertaling is daarentegen bijzonder leesbaar geworden, en een vergelijking met de eerste zin van Scamozzi in de uitgave van Danckerts maakt dat bij uitstek duidelijk. De zeventiende-eeuwse vertaler schreef:

Ons tegenwoordig voornemen is te spreken van de Ordens der Architecture, en ook by gevolge van de cjeraden van allerhande edificien. Maar het schijnt seer wel te voegen, datmen eerst ga onderzoeken, of de gebouwen behooren geciert te worden, en wat haar orden zy; mitsgaders hoe vele en hoedanige deselve zijn, met andre diergelijke saken, om daar door tot meerder kennisse der selver te geraken; en daar na sullen wy spreken van hare geslachten en soorten: En eindelijken van hare delen en leden, met sodanigen klaarheit als het mogelijk wesen sal; Lettende op 't geen Aristoteles seit

Dicke heeft diezelfde opening als volgt vertaald:

Vanuit een algemene definitie van zaken wordt het gemakkelijker om de specifieke eigenschappen te leren kennen, want zoals Aristoteles al zei: Principia sunt tanquam locus ianuae in domo quem nullus ignorat (Principes zijn als deuropeningen in een huis: iedereen kent ze). Daarom heb ik in de voorgaande boeken alle verschillende soorten openbare en particuliere gebouwen behandeld, zowel de kerkelijke als de wereldlijke, en zal ik in dit tweede deel de diverse soorten van bouwkunst belichten en vervolgens de ornamenten van elk type bouwwerk.

In deze nieuwe vertaling weet de lezer zich beduidend sneller een idee te vormen van de bedoelingen van de auteur dan zij die in het verleden aangewezen waren op de editie uit 1640, zelfs als de veranderingen in de Nederlandse taal sinds 1640 meegewogen worden.

Daardoor biedt deze vertaling een nieuwe toegang tot de oorspronkelijke tekst die in feite weinig directe relevantie heeft gehad voor de zeventiende-eeuwse Nederlandse cultuur. Afgezien van mensen als Constantijn Huygens of Jacob van Campen, die de Italiaanse editie bezaten en de tekst ongetwijfeld hadden gelezen⁷, waren het namelijk vooral lezers van de afgeleide edities die, verstoken van de eruditie van Scamozzi's oorspronkelijke tekst, vrijelijk hun gang konden gaan met de visuele voorbeelden. Deze tweede groep maalde er waarschijnlijk niet om dat zij Scamozzi's argumentatie niet kon volgen omdat alleen de afbeeldingen nodig waren om correcte zuilen te kunnen



Gevel Oude Turfmarkt 145 (Foto: auteur)

maken. Maar ook de lezer van de nieuwe vertaling kan de draad alsnog kwijtraken, want Scamozzi spreekt zichzelf regelmatig tegen, zoals wanneer hij het over Vitruvius heeft.

Op het ene moment prijst hij de Romeinse architect als het grote voorbeeld, maar op andere momenten meent hij dat Vitruvius het volstrekt bij het verkeerde eind had. Ook beoordeelt hij de relatie tussen de Romeinse architectuur en de Griekse bouwkunst wisselend. Op het ene moment beweert Scamozzi namelijk dat Vitruvius niet op de hoogte was van de Griekse voorbeelden (p. 76), en enige pagina's later wordt gesteld dat hij zijn werk juist baseerde op 'veel Griekse architecten en andere prijzenswaardige bouwmeesters' (p. 82). Verderop schrijft Scamozzi dan weer dat Vitruvius het plafond van de tempel van Diana te Ephese besprak, met bijzondere aandacht voor het cassetteplafond. Deze inconsistentie over wat Vitruvius nu precies wel en niet wist van de Griekse architectuur, en hoe goed hij op de hoogte was, is tekenend voor Scamozzi's manier van schrijven.

Hij gebruikte de auteurs en voorbeelden die hem te pas kwamen – waarin hij overigens zijn eruditie toonde – maar het hoofddoel was toch vooral om de lezer zijn eigen gelijk op te dringen. Wat anderen hadden geschreven over de zuilenordes wordt door Scamozzi dan ook vaak als dom of verward afgedaan. Echt ingaan op hun argumentatie of berekeningen – want dat speelt in de discussie over de verhoudingen van de zuilenordes een grote rol – doet hij nauwelijks. Wat hij echter wel doet, is voortdurend verwijzen naar de antieke resten die hij had bestudeerd in Rome, en waaraan hij duidelijk groot belang hechtte wanneer schriftelijke bronnen elkaar tegenspraken of onhelder waren. Uiteindelijk leverde Scamozzi met dit traktaat een werk af dat, alhoewel hij het oorspronkelijke plan van tien boeken niet heeft kunnen

afmaken, een duidelijk onafhankelijke geest laat zien die een nieuwe interpretatie leverde van klassieke architectuur.

Om deze nieuwe editie voor de minder ingevoerde lezer toegankelijk te maken, is er aan het einde een bijlage met een lijst van termen opgenomen waarin alle onderdelen van de zuilenordes worden besproken. Ook de auteurs en architecten uit de klassieke Oudheid waaraan Scamozzi refereert, zijn in een register ondergebracht. De verzorgdheid van de uitgave uit zich ook in de beeldredactie; naast afbeeldingen uit het oorspronkelijke traktaat zijn ondersteunende afbeeldingen van klassieke architectuur opgenomen, en aan het begin van elk hoofdstuk staan afbeeldingen van Nederlandse voorbeelden van classicistische architectuur in kleur. Al dit beeldmateriaal geeft het boek de uitstraling van een koffietafelboek.

De keuze voor deze voorbeelden is echter niet toegelicht, en het feit dat de meeste van deze gebouwen juist tot stand kwamen *zonder* de uitgebreide kennis van Scamozzi's eigen tekst, maakt dat deze combinatie van beeld en woord paradoxaal uitpakt en het concept van deze uitgave deels ondergraaft. Scamozzi's commentaar op tot disproportie uitgerekte zuilen zou namelijk zo toegepast kunnen worden op een voorbeeld zoals de gevels van de Singel 85 (p. 147) en van de Oude Turfmarkt 145 (p. 155) in Amsterdam, waar precies dit soort uitgerekte, lintvormige pilasters te zien zijn. De huidige publicatie laat daarmee, zonder dat dit uitgesproken wordt, de complexe invloed zien die Scamozzi's *Idea* had op de Nederlandse bouwkunst: je zou haast kunnen zeggen dat de invloed juist zo groot was *omdat* de tekst in Nederland eigenlijk niet bekend was. De eerste en belangrijke verdienste van dit boek is wel het toegankelijk maken van een tekst die tot op heden door veel architectuurhistorici – zowel in Nederland als in algemene zin – meestal niet serieus is genomen, en is afgedaan als een (te) late poging om Vitruvius te actualiseren. Het wegvallen van de tekst in de Nederlandse roafdrukken van na 1640 leek dat oordeel impliciet te bevestigen. Scamozzi was als architect, zo laten de heldere inleiding van Koen Ottenheim en de geslaagde en leesbare nieuwe vertaling van Maaïke Dicke nu zien, beduidend origineler en intelligenter dan een navolger alleen.

noten

1 J. J. Terwen, 'Vincenzo Scamozzi's invloed op de Hollandse architectuur van de zeventiende eeuw' in *Bulletin KNOB* 65 (1966), p. 129-130.

2 Zie daarvoor onder andere W. Kuyper, *Dutch Classicist Architecture*, Delft 1980, m.n. pp. 210-218 en 316-326, en P. Vlaardingerbroek, *Het Stadhuis in Amsterdam. De bouw van het stadhuis, de verbouwing tot koninklijk paleis en de restauratie*, diss. Universiteit Utrecht 2005.

3 A. Hopkins & A. Witte, 'From deluxe architectural book to builder's manual: the Dutch editions of Scamozzi's *L'Idée della Architettura Universale*' in *Bulletin KNOB* 26, 4 (1996), p. 274-302.

4 M. Frascari, 'The Mirror Theatre of Vincenzo Scamozzi' in *Paper Palaces. The Rise of the Re-*

naissance Architectural Treatise, V. Hart & P. Hicks (eds), New Haven/London 1998, p. 247-261.

5 V. Scamozzi, *Vincenzo Scamozzi, architect te Venetië. De grondgedachte van de universele bouwkunst, Boek III: Villa's en landgoederen*. K. Ottenheim, H. Scheepmaker & W. Vroom (inleiding), Amsterdam 2003.

6 A. Witte, 'Architectuur in vertaling. Italiaanse en Nederlandse bouwtradities in de zeventiende eeuw' in *Incontri* 21/2 (2006), p. 151-160.

7 K. Ottenheim, 'Architectuur' in *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, J. Huisken, K. Ottenheim & G. Schwartz (ed.), Amsterdam 1995, p. 156.

Recupero memoriale a tre dimensioni

La forma del passato, che si presenta come l'approfondimento di alcuni dei fili conduttori del convegno omonimo tenutosi a Bruxelles nel 2004, è suddiviso in ventiquattro capitoli preceduti da una limpida introduzione curata da Alberto Casadei, disponibile anche in rete sul sito dell'editore Peter Lang. Il volume curato da Sabina Gola e Laura Rorato, propone lo studio del rapporto tra la costruzione della memoria e quella dell'identità sia individuale che collettiva in tre campi diversi trattati in modo inequo. Laddove solo l'ultimo contributo del volume parte dalla rete, un campo che non viene esplicitato nel sottotitolo degli atti, *Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane*, gli altri prendono spunto dalla letteratura o dal cinema italiano. Tutti i testi analizzati, però, situano il lavoro memoriale in uno spazio liminale tra il recupero del passato alquanto problematico e la tendenza all'oblio. Un lavoro memoriale che risulta difficile perché si va alla ricerca di agganci con il passato allo scopo di assicurare una continuità nel tempo che si protrae oltre il presente. La continuità che quindi collega passato, presente e futuro, riguarda il mondo di un individuo, la microrealtà di un collettivo, la società italiana o il suo rapporto problematico con episodi chiave della Storia recente che tuttora rimangono ferite o capitoli aperti. Esempi sono Ustica, come ricordato da Marco Paolini e Daniele Del Giudice (Laura Rorato), e il 1968 trattato nei romanzi di Lidia Ravera e Sebastiano Vassalli (Hanna Serkowska). Tale continuità comporta varie interpretazioni della memoria che si crea a partire da segni, tracce, frammenti e addirittura silenzi che vanno ricomposti come le tessere in un puzzle o mosaico. La memoria si definisce allora come un'indagine, che può assumere la forma di o svolgersi in parallelo ad un'investigazione poliziesca, come riferisce Giuliana Pias nel suo contributo su Giulio Angioni.

I rimandi al passato consistono poi di immagini, fumetti, testi, documenti cartacei fittizi o veri per cui in alcuni casi il lettore viene

confrontato con romanzi *non fiction* che aprono uno spazio storico concettuale sul contesto prettamente italiano – si pensi ai testi dell'ultimo Sciascia scrutinati da Liz Wren-Owens. Il passato viene consultato come un archivio, deposito di materiali eterogenei non organizzati, ma il lavoro memoriale aspira a trasformarlo in materia viva, però sempre all'interno di un contesto di finzionalizzazione, come costata Simona Storchi nel suo saggio su Umberto Eco. Nello stesso modo si può scrutare o sondare lo spazio che induce a evocare il passato facendo unire lo spazio e il tempo nel lavoro memoriale in una singola opera, come quella di Davide Barilli (Marina Spunta). Ma al passato si può pure accedere tramite l'immaginazione che ci procura una conoscenza fantastica del mondo nella misura in cui i testi s'impregnano di una dimensione favolistica che fa coincidere futuro e passato. La memoria ci porta fuori dal tempo come nei testi di Mariateresa Di Lascia che Daniel Mangano confronta con quelli di Elsa Morante. Nonostante ciò l'immaginazione forma una delle vie più valide per costruire la memoria arricchendola di particolari e colmandone i vuoti (Dacia Maraini riletta da Sabina Gola). A questo punto va sottolineato il valore delle emozioni che spesso fanno scaturire il lavoro memoriale.

Nelle due vie di memorizzazione appena elencate s'intrecciano a loro volta riferimenti intertestuali, in altre parole alla memoria in (ri)costruzione si aggiunge quella letteraria dell'autore. Così al lettore, l'autore sottomete sempre un'affabulazione che può includere la commistione di più generi letterari, come i cosiddetti diari di Enrico Deaglio interpretati da Claudio Milanese. La scrittura, inoltre, fa ricorso a più strategie discorsive quali la corallità o polifonia narrativa, lo sfruttamento dell'opposizione tra due istanze narranti che si fanno concorrenza (Monica Jansen su *Tristano muore* di Antonio Tabucchi), la presenza di un solo narratore o l'invisibilità di chi narra. La scelta narrativa determina in gran parte l'eventuale ambiguità dell'istanza in questione.

In alcuni autori come Vincenzo Consolo o Marcello Fois (nell'interpretazione di Alain Sarrabayrouse e Angela Guiso) si constata anche una particolare attenzione prestata alla lingua. La stratificazione linguistica dei loro testi contribuisce a mettere in atto il lavoro memoriale tramite la voce del narratore e/o quelle dei personaggi.

Più contributori concludono le rispettive analisi con l'affermazione che nelle narrazioni sulla memoria si registri per lo più una visione pessimistica della Storia (i già citati Sciascia, Ravera, Vassalli), altri invece insistono sull'aspetto ciclico o circolare della Storia o sulla continua ricostruzione da zero (Grytzko Mascioni nell'analisi di Gian Paolo Giudicetti). Nei primi due tipi di testi prevale l'idea di un'immobilità laddove la Storia dovrebbe pure portare a trasformazioni, cambiamenti. Il discorso pessimistico sull'identità di un collettivo, *in casu* la società italiana, riecheggia quello delle rappresentazioni di microrealtà o microambienti visti da una prospettiva femminile (Elena Ferrante e Patrizia Valduga analizzate da Ronald de Rooy, Maria Orsini Natale da Stefania Lucamante). Questi testi, ambientati nell'Italia meridionale sollevando così anche la tematica dell'identità regionale e – sullo sfondo – problematiche sociostoriche (come in Antonio Franchini trattato da Stefania Ricciardi), narrano lo scacco dei tentativi di emancipazione e di autonomia dei personaggi femminili la cui identità rimane problematica, precaria e involutamente inferiore. Le storie delle protagoniste si allacciano raramente alla Storia con maiuscola, il che si realizza invece in più personaggi maschili soggetti di una formazione che spinge alla responsabilizzazione, all'impegno civile, alla presa di coscienza (Erri De Luca, Daniele Del Giudice presi in considerazione da Inge Lanslots, Laura Rorato e Lucia Quaquarelli).

Nel cinema italiano, soprattutto in quello recente, basato o meno su testi letterari – basta pensare, come sostiene Maria X. Wells, a *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti adattato da Gabriele Salvatores, si riscontrano molte delle domande appena discusse. Colpiscono in particolare l'attenzione dedicata alla questione meridionale e i fitti giochi di rispecchiamenti letterari e di citazionismo cinematografico (Gianni Amelio, Bernardo Bertolucci, Daniele Cipri, Franco Marasco, i fratelli Taviani trattati

da Carmela Lettieri, Fabien S. Gérard, Abele Longo e Alessandro Marini). Si privilegia poi lo spazio come rappresentazione e come metafora del lavoro memoriale. Va notato che i contributi sul cinema non trascurano neanche l'analisi della prospettiva dei bambini che contrasta con il mondo degli adulti introducendo un dibattito etico sul conflitto tra il Bene e il Male. Il dibattito etico costituisce una delle piste più interessanti nella ricerca attuale che dovrebbe includere i documenti disponibili in rete dato che questi offrono, anche se in modo non strutturato, chiavi complementari per afferrare la questione della memoria, della memorizzazione, della creazione e del profilarsi di identità singole e collettive (Renzo Ardiccioni).

La forma del passato segna quindi una tappa importante nella trascrizione e la trasmissione del recupero memoriale sia letterario, cinematografico o virtuale.

(Inge Lanslots)

– Sabina Gola & Laura Rorato, *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Bruxelles, Peter Lang, 2007, pp. 354.

Campano tussen de wal van het mecenaat en het schip van patronage

In dit *cum laude* verdedigde proefschrift bestudeert Susanna de Beer het nog amper ontgonnen terrein van de literaire patronage tijdens de Italiaanse Renaissance, en toont zich daarin direct een talentvol en veelzijdig onderzoekster. Door zich te richten op één specifieke casus, de voor verschillende (beoogde) mecenassen geschreven gedichten van de humanist Giannantonio Campano (1429-1477), weet zij niet alleen een grote variëteit aan patronagesituaties te belichten, maar slaagt ze er tevens in de retoriek van dit hele systeem in zijn vele nuances te analyseren. Zo laat ze zien dat Campano, die zoals zovele vijftiende-eeuwse humanisten voortdurend op zoek was naar stabiele en eervolle betrekkingen als bestuurder of als hofdichter, elke potentiële patroon op een andere manier benaderde, met een voortdurend wisselende mix van loftuitingen, aansporingen, bespiegelingen en prikkelende opmerkingen. Dat deze strategie meestal succesvol bleek, illustreert de effectiviteit van deze retoriek en rechtvaardigt het om deze te beschouwen als

basis van het hele systeem van vroegmoderne literaire patronage.

In haar benadering van deze thematiek gaat De Beer niet over één nacht ijs. Eerst situeert zij haar onderwerp in de op zich rijke literatuur over (literaire) patronageverhoudingen, om direct te moeten constateren dat in de bestudering hiervan de Italiaanse Renaissance, zeker in haar Latijnse variant, tussen de wal van het mecenaat in de Oudheid en het schip van de iets latere, vooral Engelse patronageverhoudingen is komen te vallen. Maar dit gebrek geeft haar de gelegenheid een eigen interpretatiekader te ontwikkelen, stoelend op een doelgerichte combinatie van sociologische modellen zoals die van Boissevain en Bourdieu, daartoe mede geïnspireerd door Ruurd Nauta's vergelijkbare benadering van de patronagepoëzie van klassieke dichters als Martialis en Statius. Vervolgens toont De Beer haar filologische achtergrond als neolatiniste, door een complete kritische editie te verzorgen van de betreffende poëzie van Campano (gepubliceerd in deel 2 van het proefschrift); het hieraan ten grondslag liggende onderzoek naar alle handschriften, drukken en hierin aanwezige varianten is een huzarenstukje dat in andere contexten al als zelfstandige dissertatie zou worden beschouwd.

Het eigenlijke werk van De Beer betreft echter de reconstructie van de patronagere-toriek die Campano ontwikkelt en hanteert. Daartoe bestudeert zij de clusters gedichten die aan vijf verschillende maar steeds prominente beoogde mecenasen werden gericht: paus Pius II, kardinaal Giacomo degli Ammannati, kardinaal Pietro Riario, koning Ferrante van Napels en de veldheer Federico van Montefeltro. In haar analyse maakt ze ook in de praktijk duidelijk dat het hier steeds ging om een tweerichtingenverkeer tussen patroon en dichter, en dus om een vorm van onderhandeling waarbij het gedicht zowel het product als het proces vormde. Daarbij was het steeds aan de dichter om de juiste toon voor dit spel te vinden, iets wat Campano meestal goed lukte, maar niet altijd (bijvoorbeeld bij Ferrante van Napels). Deze toon werd gezet in een complex samenspel van gevele en geplaag, waarbij voortdurend verwezen werd naar klassieke modellen die elk weer een ander perspectief van associaties in het verschiep brachten. Het was dan ook vooral een kunst voor de goede ver-

staanders, hetgeen uiteraard een compliment aan de patroon was, maar evenzeer een lofzang op eigen vakmanschap. Doordat zij in staat is de verschillende lagen van deze poëzie – de literaire verwijzingen, de toespelingen op de verwachtingen van zowel patroon als dichter, de voortdurende soms minimale variaties – te doorgronden en helder te beschrijven toont ook Susanna de Beer zich zo'n goede verstaander.

(Harald Hendrix)

– Susanna de Beer, *Poetry and Patronage. Literary Strategies in the Poems of Giannantonio Campano*, proefschrift Universiteit van Amsterdam (promotie 30 november 2007; promotores: Bram Kempers, Karl Enenkel), 2 voll., 473 p., ill.

De Italiaanse Rembrandtreceptie opnieuw bekeken

Rembrandt geldt sinds jaar en dag als een van de weinige Noord-Nederlandse kunstenaars wiens werk in het Italië van de zeventiende en achttiende eeuw verzameld en bewonderd werd. Daarvoor bestaan heel wat aanwijzingen die al vaak genoemd en ook bestudeerd zijn. In opdracht van de Siciliaanse edelman Antonio Ruffo schilderde Rembrandt drie belangrijke portretten van grote mannen uit de Oudheid; enkele werken van zijn hand bevonden zich in de collectie van de Medici, Baldinucci schreef een korte biografie van de kunstenaar, en Stefano della Bella gebruikte zijn werk voor zijn eigen grafische productie. Dit alles suggereert een opmerkelijke belangstelling in Italiaanse kunstkringen voor de schilder die als een van weinigen het land nooit heeft bezocht. Toch is nooit systematisch nagegaan hoe diepgaand deze belangstelling was, en welke oordelen over het werk van Rembrandt in het vroegmoderne Italië gangbaar waren. Het proefschrift van Jaco Rutgers voorziet in deze leemte. Maar zijn conclusies stroken in veel opzichten niet met het conventionele beeld.

In zijn onderzoek heeft Rutgers twee strategieën gecombineerd: hij heeft de bekende bewijsplaatsen voor de Italiaanse Rembrandtreceptie opnieuw grondig bekeken en kritisch doorgelicht, en hij heeft gezocht naar nieuwe bewijsplaatsen. Dit laatste leidde al snel tot een teleurstellend resultaat. Buiten de bekende feiten zijn er eigenlijk maar betrekkelijk weinig indicaties voor Italiaanse belangstelling voor het werk van Rembrandt. En die spaarzame

aanwijzingen duiden zeker niet louter op bewondering voor dit werk. Rembrandt wordt weliswaar erkend als een opmerkelijk kunstenaar, en vooral zijn grafisch werk wordt in de loop van de zeventiende en achttiende eeuw steeds meer verzameld en bestudeerd. Maar dat duidt, betoogt Rutgers, nog niet op een on-dubbelzinnige waardering. Er is zeker sprake van een grote naamsbekendheid, maar deze lijkt eerder het gevolg van de uitzonderlijke reputatie in de Nederlanden en van het besef dat Rembrandt naar Italiaanse maatstaven een heel andere, 'vreemde' kunst vertegenwoordigt, dan van een positieve waardering. Ook wanneer er een vergelijking wordt gemaakt met andere receptie-contexten, blijkt – zo argumenteert Rutgers – dat de Italiaanse belangstelling voor Rembrandt betrekkelijk beperkt is gebleven. In andere landen, zoals Frankrijk en de Duitstalige gebieden, ontwikkelt zich in de loop van de achttiende eeuw veel sterker dan in Italië een bewondering voor het werk van Rembrandt, zijn grafiek en schilderkunst. En in de overweldigende kunstliteratuur uit de Italiaanse zeventiende en achttiende eeuw komt Rembrandt weliswaar incidenteel voor, maar in vergelijking met andere kunstenaars toch duidelijk in veel mindere mate. Bovendien zijn de oordelen over hem beslist niet louter positief.

Deze laatste constatering vormt een onderdeel van de tweede door Rutgers gevolgde onderzoeksstrategie: het kritisch doorlichten van de bekende bewijsplaatsen voor de Italiaanse Rembrandtreceptie. Hij maakt duidelijk dat het feit dat Baldinucci een biografie van de Hollandse meester schreef minder opmerkelijk is dan veelal wordt gedacht; ook laat hij zien dat het hierin vervatte oordeel wezenlijk negatief was. Om dit te staven heeft Rutgers als appendix in zijn proefschrift een geannoteerde editie met vertaling van deze biografie opgenomen (pp. 131-144). Op een vergelijkbare, sterk relativerende wijze benadert hij tevens de andere bewijsplaatsen: de aanwezigheid van Rembrandts werk in de diverse collecties (Ruffo, Medici, Joseph Smith en andere Venetiaanse verzamelingen) en de rol van diens grafiek in het werk van een kunstenaar als Stefano della Bella. Rutgers zet zich daarmee af tegen het conventionele beeld van de Italiaanse Rembrandtreceptie, en benadrukt sterk de beperkte omvang hiervan en het ontbreken van substantiële waardering. Het ontvullend effect

hiervan werd duidelijk tijdens de verdediging van de dissertatie, waar veel commissieleden een pleidooi hielden voor een meer gematigde visie waarin zowel de onderzoeksresultaten van Rutgers als de eerdere interpretaties van de Italiaanse Rembrandtreceptie een plaats kunnen hebben.

(Harald Hendrix)

– Jaco Rutgers, *Rembrandt in Italië. Receptie en verzamelgeschiedenis*, proefschrift Universiteit Utrecht (promotie 17 januari 2008; promotor: Bert Meijer; copromotor: Ger Luijten), 183 p., 16 ill.

Marsilio Ficino, het oog der verbeelding en de verborgen betekenis van Renaissance-schilderijen

In het proefschrift van Marieke van den Doel staat de vraag centraal of de opvattingen van de Florentijnse filosoof Marsilio Ficino (1433-1499), in het bijzonder zijn ideeën over goddelijke inspiratie en het voorstellingsvermogen, de beeldende kunst en esthetica van de Renaissance hebben beïnvloed. De studie bestaat uit twee delen: in het eerste deel, met de titel *Oculus Imaginationis* (Het oog der verbeelding), wordt de ideeëngeschiedenis van de verbeeldingskracht in filosofische, theologische en literaire teksten vanaf de Oudheid in kaart gebracht. Ficino's specifieke denkbeelden over de verbeeldingskracht worden vervolgens tegen de achtergrond van deze complexe historische tradities geanalyseerd. De casestudies in het tweede deel, getiteld *Visus* (Gezichtsvermogen), beogen een aanzet te geven tot het formuleren van een nieuw theoretisch kader van waaruit het debat over de wisselwerking tussen Ficino's Neoplatonische filosofie en Renaissance-schilderkunst hervat kan worden.

Van den Doel heeft geprobeerd nieuwe aspecten van de invloed van Ficino's filosofie op beeldende kunstenaars en kunsttheoretici te belichten door enerzijds mogelijke verspreidingsroutes van zijn opvattingen in haar onderzoek te betrekken, en anderzijds door kunstwerken niet alleen aan tekstueel materiaal te toetsen, maar ook de context waarin zij zijn ontstaan te bestuderen. Prof.dr. Henk van Os stelde tijdens de verdediging van het proefschrift de fascinerende vraag hoe het zou komen dat vele geleerden van naam en faam zich met de verborgen betekenis van schilderijen uit de Italiaanse Renaissance hebben beziggehouden.

Hij verwees met deze vraag naar een methodologische traditie die tussen 1930 en 1970 met name op plaatsen als het Warburg Institute hoogtij vierde: het leggen van verbanden tussen diepzinnige gedachten en prachtige beelden werd in die periode door vele wereldberoemde kunsthistorici als meesterproef opgevat om aan te tonen dat men op virtuoze en artistieke wijze betekenissen en verbanden kon blootleggen, die aan het oog van de minder scherpzinnige kunsthistoricus ontsnapten. Deze interpretatiepraktijk leverde echter zoveel onbewijsbare en vergezochte verbanden tussen ideeën en schilderijen op, dat er nadien schoon schip mee werd gemaakt. In de afgelopen decennia heeft men als reactie op deze hoogdravende interpretaties, zelfs in het Warburg Institute, dit onderwerp op methodologisch vlak bij voorkeur uitsluitend met het koude oog van de empirische wetenschapper willen bekijken.

Er is moed voor nodig om na veertig magere jaren van methodologisch reductionisme het taboe op de studie van de relatie tussen Ficino, Renaissanceschilderkunst en de geschiedenis van de esthetica te doorbreken. Door er vanuit te gaan dat het opstellen en toetsen van hypothesen over de (diepere) betekenis van een bepaald schilderij aan de hand van historisch materiaal even relevante wetenschappelijke kennis op kan leveren als bijvoorbeeld het gebruik van geavanceerde fotografische technieken, houdt Van den Doel een hernieuwd pleidooi voor het gebruik van het oog der verbeelding in de wetenschap. De manier waarop zij haar onderwerp in de context van complexe historische tradities heeft geanalyseerd zou in principe aan moeten sluiten bij de 'nieuwe stijl van onderzoek' van haar promotor prof. dr. Wouter Hanegraaff. Zijn vakgroep 'Geschiedenis van de hermetische filosofie en verwante stromingen' beoogt ideeën en cultuurproducten binnen een context van veelkeurige en complexe historische tradities te duiden, zonder daarbij eenzijdig nadruk op hun esoterische aspecten te leggen. Het uitgangspunt hierbij is dat in het onderzoek naar het weefsel van onze culturele tradities de draden die worden geassocieerd met zaken als esoterie en het occulte te weinig aandacht hebben gekregen. Maar bij het onderwerp van dit proefschrift is juist sprake van de omgekeerde situatie, waardoor de keuze binnen het onderzoeksprogramma van deze vakgroep rechtvaardiging behoeft.

Op het eerste gezicht sluiten zowel onderwerpskeuze als werkwijze van dit proefschrift aan bij het 'onderzoek oude stijl' van erudiete geleerden als Klibansky, Panofsky, Saxl, Wittkower, Walker en Warburg naar het bijzondere van het esoterische gedachtegoed, een methode waarvan de vakgroep zich juist wil distantiëren. De enigszins onduidelijke positionering van het proefschrift is terug te vinden in de receptie ervan: het is niet altijd even duidelijk hoe Van den Doels resultaten zich tot die van haar grote voorgangers verhouden. Zo berichtte *Filosofie Magazine* (jg. 17, maart 2008, p. 80) dat Van den Doel eindelijk met behulp van de filosofie van Ficino de raadselachtige betekenis van Botticelli's *Primavera* had achterhaald, terwijl bovengenoemde geleerden al een uitgebreid netwerk van verbanden tussen deze twee grote geesten hebben gecreëerd. Hoewel een onjuiste interpretatie van een boek een schrijver natuurlijk nooit valtaan te rekenen, blijft de vraag naar het precieze karakter van Van den Doels bijdrage bestaan. Wanneer de indruk klopt dat het proefschrift voortbouwt op bovengenoemde methodologische traditie, zouden de bezwaren uit de weg moeten worden geruimd die in het recente verleden in toonaangevende vakbladen tegen de interpretaties van wereldberoemde werken van Botticelli en Michelangelo van deze topgeleerden zijn ingebracht. Dit fundamentele methodologische aspect is echter in het proefschrift een beetje onderbelicht gebleven.

Toch hoop ik van harte dat dit mooie boek aanleiding gaat vormen tot het hernemen van het belangrijke debat over de mogelijkheid van het leggen van relaties tussen filosofie en beeldende kunst. Het wachten is nu op de Engelse vertaling van het proefschrift op basis waarvan ook de niet-Nederlandstalige deskundigen in de gelegenheid worden gesteld mee te discussiëren over de vragen of (1) in onze tijd de invloed van de filosofie van Ficino zowel op enkele beroemde schilderijen van Michelangelo en Botticelli als op de geschiedenis van de esthetica vanaf de zestiende eeuw nog niet uitputtend behandeld is en of (2) dit type 'onderzoek oude stijl' nog steeds methodologisch verdedigd kan worden.

Meer informatie over dit proefschrift is te vinden op: <http://home.medewerker.uva.nl/m.j.e.vandendoel/>

(Jacomien Prins)

– Marieke J. E. van den Doel, *Ficino en het*

voorstellingsvermogen: Phantasia en imaginatio in kunst en theorie van de Renaissance, proefschrift Universiteit van Amsterdam (promotie: 12 februari 2008; promotores: prof.dr. W. J. Hanegraaff en prof.dr. E. J. Sluifster), Amsterdam: St. Hoofd-Hart-Handen, 2008, 1 vol., 399 pp., ill.; ISBN: 978 90 806677 3 0, 39,50.

De Medici-prentencollectie in kaart gebracht

De geschiedenis van de prentverzameling van de Uffizi is verweven met die van de Medicidynastie en van de stad Florence; zowel de lotgevallen van de stad als de generatiewisselingen in de familie die haar eeuwenlang bestuurde waren bepalend voor het ontstaan van het huidige bestand. Hoewel over delen van de collectie in het verleden al uitgebreid is gepubliceerd, ontbrak tot nu toe een algemeen historisch overzicht. De dissertatie van Alessandra Baroni Vannucci brengt de ontwikkeling van de Medici-prentencollectie in kaart vanaf het bewind van groothertog Cosimo I de' Medici in de zestiende eeuw tot de periode vanaf 1769, waarin zij definitief werd samengebracht in de Uffizi en voor het eerst werd gecatalogiseerd.

In een eerste deel wordt aandacht besteed aan de vele in opdracht vervaardigde prentreeksen. Als gevolg van dit soort opdrachten ontstond tevens een omvangrijke collectie koperplaten; deze raakten vanaf het einde van de achttiende eeuw verspreid, maar hun inventarissen vormen voor dit onderzoek een wezenlijk belangrijke bron. De aanwas van de verzameling blijkt door de eeuwen heen voor een belangrijk deel te zijn bepaald door het opdrachtgeverschap van de Medici, en daarnaast door schenkingen van bijvoorbeeld buitenlandse diplomaten. Aankoop van oudere prenten speelde een relatief ondergeschikte rol, al werden er incidenteel wel series prenten verworven van grote meesters als Albrecht Dürer en Lucas van Leyden.

Het tweede deel van de dissertatie geeft een overzicht van de fysieke geschiedenis van de prentencollectie, met name van de bundels en plakboeken. Door uitgebreid archiefonderzoek konden herkomstgegevens worden aangevuld; ook werden verwijzingen gevonden naar materiaal dat zich niet langer in de collectie bevindt, waardoor een vollediger beeld is ontstaan van het oorspronkelijke bestand. Om de aard en geschiedenis van de verzameling te begrijpen dient men te beseffen dat aankoop en opdrachtgeverschap het werk waren van individuen. De verblijfplaats van de vele albums wisselde door verhuizing en vererving regelmatig; het plan om het verspreide materiaal samen te voegen tot één geheel ontstond pas aan het einde van de hier besproken periode. Dit laatste is ook de reden waarom de auteur geen vergelijkend onderzoek heeft gedaan naar de geschiedenis van de collecties schilderijen en tekeningen van de Medici: deze zijn met een andere intentie bijeengebracht. Tijdens de verdediging van de dissertatie werden hierover kritische vragen gesteld. Een vergelijking met ontwikkeling van de andere verzamelingen zou interessante nieuwe gegevens aan het licht hebben kunnen brengen, zowel over de rol van specifieke kunstenaars als wat betreft de iconografische voorkeuren van de Medici; hetzelfde geldt voor vergelijking met buitenlandse vorstelijke prentcollecties uit dezelfde periode. Het hier bijeengebrachte materiaal biedt in ieder geval een goede basis voor dergelijk vervolgonderzoek, mede dankzij het derde, afsluitende hoofdstuk, waarin een groot aantal, veelal niet eerder gepubliceerde bronnen uit de Mediciarchieven is getranscribeerd.

(Erik P. Löffler)

– Alessandra Baroni Vannucci, *I Medici e l'incisione. Le origini della collezione di stampe degli Uffizi*, proefschrift Universiteit Utrecht (promotie 7 maart 2008; promotor: Bert Meijer), 365 pp., 222 ill.

GLI AUTORI

Clemens Arts lavora come traduttore presso il Consiglio dell'Unione Europea. In seguito dei suoi studi d'italiano e di francese all'Università di Utrecht, conclusi con un dottorato di ricerca all'Università di Leida su Oulipo e Tel Quel, si occupa di traduzione letteraria – Stendhal, *De Cenci's* (Voetnoot 2008) – e pubblica su autori quali Calvino, Perec e Herling-Grudziński. Attualmente svolge ricerche sulla fortuna critica di Beatrice Cenci. Indirizzo: Rue Léon Frédéric 25, B-1030 Bruxelles, Belgio. E-mail: Clemens.Arts@consilium.europa.eu.

Minne G. de Boer was van 1964 tot 2001 als docent taalkunde en taalverwerving verbonden aan de opleiding Italiaans te Utrecht. Hij publiceert regelmatig op verschillende terreinen, waaronder woordsemantiek, historische taalkunde, vertalen en de Italiaanse detective. Binnenkort publiceert hij een Nederlandse versie van zijn artikelen over semantiek, onder de titel *Woordstudies*, als elektronische publicatie in de reeks *Italianistica Ultra-jectina* (Igitur Utrecht Publishing & Archiving). Adres: Klaas de Rookstraat 58, 7558 DK Hengelo. E-mail: minne.g.deboer@planet.nl.

Philippe Bossier è professore ordinario di letteratura italiana dell'Università di Groninga (Olanda), dove dirige la cattedra di Letterature romanze della prima modernità. Dopo gli studi di filologia romanza all'Università di Lovanio, ha conseguito presso la stessa università il dottorato di ricerca con il prof. Franco Musarra con una tesi sulla commedia dell'arte nel secondo Cinquecento. Ha insegnato a università in Belgio, in Sudafrica e in Olanda. È membro della redazione di varie riviste di italianistica e di teatro. Pubblica regolarmente sulla letteratura più recente in Italia nonché sul periodo di transito tra rinascimento e barocco in Europa. Indirizzo: Rijksuniversiteit Groningen, Faculteit der Letteren, afd. Romaanse Talen en Culturen, Postbus 716, 9700 AS Groningen. E-mail: p.g.bossier@rug.nl.

Gandolfo Cascio è professore a contratto e ricercatore di Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Utrecht. I suoi campi di studio sono la lirica del XVI e XX secolo, e il lavoro dei poeti/traduttori e poeti/artisti. Su questi temi ha pubblicato su riviste italiane e straniere. Al momento è impegnato in una monografia sulla ricezione delle *Rime* di Michelangelo tra gli scrittori di ambito europeo. Adres: Trans 10, 3512 JK, Utrecht. E-mail: g.cascio@uu.nl

Gisèle van Dongen studeerde af aan het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken in Antwerpen voor de talen Frans en Italiaans, waarna ze nog een graad voor Russisch behaalde. Ze vertaalde films, documentaires en interviews voor de Vlaamse Radio en Televisieomroep. Ze publiceerde (veelal in samenwerking met Frans Denissen) vertalingen van romans en verhalen van André Baillon, Luigi Malerba, Max von der Grün en Moema Viezzer, toneelstukken van Yves Reynaud, Luigi Lunari en Emma Dante, gedichten van Karel Logist en diverse libretti voor de Vlaamse Opera in Antwerpen en Gent. Momenteel is ze als lerares Italiaans verbonden aan het SCVO-talen, volwassenenonderwijs in Antwerpen. Adres: Oude Steenweg 70, B-2060 Antwerpen, België. E-mail: giselevandongen@telenet.be.

Stephen Gundle is Professor of Film and Television Studies at Warwick University. He is the author of *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-91* (Duke UP, 2000; Italian edition: Giunti, 1995), *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy* (Yale UP, 2007; Italian edition: Laterza, 2007) and *Glamour: A History* (Oxford UP, 2008), as well as numerous articles and book chapters. He is co-author of *The Glamour System* with Clino T. Castelli (Palgrave, 2006) and *Mass Culture and Italian Society: From Fascism to the Cold War* with David Forgacs (Indiana UP, 2007; Italian edition: Il Mulino, 2007). In addition, he has co-edited *The New Italian Republic: From the Fall of the Berlin Wall to Berlusconi* with Simon Parker (Routledge, 1995) and *Assassinations and Murder in Modern Italy* with Lucia Rinaldi (Palgrave, 2007). He is currently directing a large-scale research project on 'The Cult of the Duce: Mussolini and the Italians, 1918-2005'. Address: Department of Film and Television Studies, Warwick University, Coventry CV4 7AL, UK. E-mail: s.gundle@warwick.ac.uk.

José van der Helm is docent-onderzoeker aan de opleiding Italiaanse taal en cultuur. Zij verzorgt colleges over de *Divina Commedia* van Dante en historische taalkunde. Haar onderzoek richt zich op de lexicale invloed van het Italiaans op het Nederlands vanaf de Middeleeuwen tot nu toe (*Merce, moneta e monte. Termini commerciali italiani attestati nei testi neerlandesi dei secoli XVI e XVII*, Utrecht 1992). Daarnaast houdt zij zich bezig met aspecten van meertaligheid. In dit kader is, in samenwerking met neerlandici, een editie tot stand gekomen van een tweetalig handschrift uit de zestiende eeuw (*Een koopman in Venetië. Een Italiaans-Nederlands gespreksboekje uit de late Middeleeuwen*, Hilversum 2001). Op dit moment bereidt zij nog twee tweetalige edities uit de vijftiende eeuw voor: een Latijn-Italiaans *florilegium* en een Latijn-Italiaans retorisch handboek. Tevens werkt zij aan een inventaris van meertalige woordenboeken uit de zestiende eeuw, waarin Italiaans naast Nederlands voorkomt. Adres: Departement Moderne talen, Universiteit Utrecht, Trans 10, 3512 JK Utrecht. E-mail: J.A.M.vanderHelm@uu.nl.

Monica Jansen lavora come ricercatrice e come docente presso i dipartimenti di italiano delle università di Utrecht e di Anversa. Nel 2002 ha pubblicato *Il dibattito sul postmoderno: in bilico tra dialettica e ambiguità* (Cesati) con una prefazione di Remo Ceserani. Per la serie Italianistica Ultraiectina ha svolto le curatele dei volumi *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal* (2006), *Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach* (2007) e *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale* (2008). Pubblica regolarmente su argomenti attinenti alla letteratura italiana contemporanea. Attualmente svolge ricerche sulla fortuna critica di Beatrice Cenci. Indirizzo: Universiteit Utrecht, DMT-Italiaans, Trans 10, 3512 JK Utrecht.
E-mail: M.M.Jansen@uu.nl.

Arjan de Koomen werkt sinds 2002 als universitair docent Italiaanse kunst aan de Universiteit van Amsterdam. Hij studeerde kunstgeschiedenis in Utrecht en promoveerde aldaar in 2000 bij Jeroen Stumpel, met Harald Hendrix als co-promotor, op een studie naar de *fortuna critica* van de *San Giorgio* van Donatello. Voorheen was hij onderzoeker-bibliotecaris bij het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Florence, conservator beeldhouwkunst in het Rijksmuseum en inspecteur cultuurbezit bij het Ministerie van OCW. Zijn specialisme is de monumentale beeldhouwkunst van de vroegmoderne periode.
Adres: Kunsthistorisch Instituut, Herengracht 286, 1016 BX, Amsterdam.
E-mail: a.r.dekoomen@uva.nl.

Davy Van Oers studeerde Romaanse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Antwerpen. Daarna studeerde hij Italiaanse literatuur aan de Universiteit van Padua. Tijdens meerdere lange onderzoeksverblijven in Italië (Universiteiten van Padua/Venetië) is hij zijn onderzoek begonnen dat betrekking heeft op de achttiende-eeuwse zogenaamde 'Venetiaanse romaneske autobiografie'. Over dit onderwerp publiceerde hij en gaf hij lezingen op verscheidene (internationale) congressen. Als assistent in opleiding aan de Universiteit van Utrecht (OGC) heeft hij dit onderzoek voortgezet onder de begeleiding van prof. dr. H. Hendrix. Zijn proefschrift zal gaan over de literaire beeldvorming in de autobiografie van Carlo Gozzi. Hij is actief in het volwassenenonderwijs Italiaans.
Adres: Otto Veniusstraat 26, B-2000 Antwerpen, België.
E-mail: davyvanoers@yahoo.com.

Paolo Procaccioli insegna all'Università della Tuscia (Viterbo). Fa parte del gruppo di ricerca 'Cinquecento plurale' e dirige la collana 'Cinquecento. Testi e Studi di letteratura italiana'. Ha condotto studi sulla tradizione novellistica quattrocentesca, sull'esegesi dantesca antica, su Aretino e sulla letteratura irregolare del Cinquecento. Ha curato edizioni di Pietro Aretino, della *Novella del Grasso legnaiuolo*, di Ortensio Lando, Anton Francesco Doni, Giovanni Alberto Albicante, Cristoforo Landino, Lodovico Dolce, Francesco Marcolini.

Indirizzo: Dipartimento di Storia e Culture del testo e del documento, Università della Tuscia, Largo dell'Università, I-01100 Viterbo, Italia.
E-mail: pprocaccioli@tin.it.

Nico Randerad & Elisabeth de Zutter zijn werkzaam aan de Universiteit Maastricht bij respectievelijk Geschiedenis en Politieke Wetenschap. Randerad is gepromoveerd aan het Europees Universitair Instituut te Florence op een onderzoek naar politiek en bestuur in het liberale Italië van na de eenwording. Enkele recentelijk verschenen publicaties: *Het onberekenbare Europa. Macht en getal in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2006); *Contemporary History on Trial. Europe since 1989 and the role of the expert historian* (Manchester 2007); 'Politiche pubbliche e totalitarismi. Le sfide delle amministrazione negli anni Trenta', in: G. Melis (ed.), *Lo Stato negli anni Trenta. Istituzioni e regimi fascisti in Europa* (Bologna 2008), pp. 109-119. De Zutter is gepromoveerd aan de Universiteit Gent op een proefschrift over ideologieën en het internationale handelsregime. Haar onderzoeksterrein ligt op het snijvlak van de theorie van internationale betrekkingen en de ontwikkeling van het wereldhandelsregime, cfr. 'Sovereignty and TRIPS', in: K. Giesen & K. van der Pijl, *Global Norms in the Twenty-First Century* (Cambridge 2006).
Adres: Faculteit der Cultuur- en Maatschappij wetenschappen, Postbus 616, 6200 MD Maastricht.
E-mail: n.randerad@history.unimaas.nl & e.dezutter@politics.unimaas.nl.

Laura Schram-Pighi ha insegnato come lettore di francese prima a Bologna e poi Letteratura italiana dal 1963 all'Università di Utrecht. Ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Amsterdam nel 1985, e ha al suo attivo una sessantina di pubblicazioni. Dal 2003 si dedica principalmente a ricerche sulla narrativa d'utopia italiana dal 1750 ai giorni nostri.
Indirizzo: Via Leoncino 14, I-37124 Verona, Italia.
E-mail: lpighi@tin.it

Raniero Spielman doceert Italiaanse letterkunde en Renaissance Studies aan de UU en verricht o.a. onderzoek naar joods-Italiaanse literatuur, literaire vertalingen en Turks-Italiaanse betrekkingen in de XV-XVIII eeuw.
Adres: St Janslaan 5, 1402 LM Bussum.
E-mail: r.m.spielman@uu.nl.

Carolien Steenbergen studeerde Frans en Italiaans aan het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken te Antwerpen en behaalde een doctoraal Italiaanse taal en cultuur aan de Universiteit Utrecht. Voor haar letterkundig onderzoek van de laatste jaren verdiepte ze zich in de 'irregolari' van het Cinquecento, in het bijzonder Anton Francesco Doni. Momenteel werkt ze als (literair) vertaler en docent.
Adres: Weimarstraat 49B, 2562 GR Den Haag.
E-mail: carolien.steenbergen@gmail.com

Henk Th. van Veen studeerde af als historicus aan de Rijksuniversiteit Groningen (1986) en promoveerde daar in de kunstgeschiedenis. Van 1979

tot 1984 was hij bibliothecaris/wetenschappelijk medewerker aan het NIKI te Florence. In 1985 werd hij wetenschappelijk docent Cultuurwetenschappen aan de Open Universiteit in Heerlen en in 1990 wetenschappelijk hoofd-docent. Sinds 1994 bekleedt hij de leerstoel Kunstgeschiedenis van na de Oudheid aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij publiceerde over kunst en cultuur in zestiende-eeuws Florence en over Toscaans-Nederlandse culturele relaties in de zeventiende eeuw. Dit leidde tot publicaties als *Cosimo I De' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge/New York 2006 en *Pieter Blaeu: Lettere ai Fiorentini: Antonio Magliabechi, Leopoldo e Cosimo III de' Medici, e altri, 1660-1705: edizione con commento e saggio introduttivo in Italiano e Inglese*, Alfonso Mirto & Henk van Veen eds., Florence/Amsterdam 1993. Recentelijk heeft zijn belangstelling zich meer verschoven naar kunstopdrachtgeving in zeventiende-eeuws Florence.

Adres: Kunst- en architectuurgeschiedenis, Faculteit der Letteren,
Rijksuniversiteit Groningen, Postbus 716, 9700 AS Groningen.
E-mail: h.t.van.veen@rug.nl.

Arnold Witte is kunsthistoricus en verricht onderzoek naar opdrachtgeverschap en iconografie van kunst uit de vroege zeventiende eeuw. In 2008 publiceerde hij de handeseditie van zijn proefschrift onder de titel *The Artful Hermitage. The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation 'diaeta'* bij L'Erma di Bretschneider in Rome. Op dit moment rondt hij een project af over de historiografie van de Italiaanse barok, uitmondend in een commentarierende vertaling in het Engels van Alois Riegl's *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* uit 1908.

Adres: Universiteit van Amsterdam, Cultuurgeschiedenis van Europa,
Oude Turfmarkt 141-147, 1012 GC Amsterdam.
Email: A.A.Witte@uva.nl.

Altri collaboratori

- Inge Werner, Veldhuizenlaan 23, 3454 EB De Meern.
E-mail: inge.werner@let.uu.nl.
- Koenraad Du Pont, Hogeschool Universiteit Brussel, Faculteit Taal-en Letterkunde, Koningsstraat 336, B-1030 Brussel, België.
E-mail: koen.dupont@hubrussel.be.
- Inge Lanslots, Universiteit Antwerpen, Centro Studi Italiani, Prinsstraat 13, S.D. 125, 2000 Antwerpen, België.
E-mail: inge.lanslots@ua.ac.be
- Harald Hendrix, Departement Moderne Talen, Universiteit Utrecht, Trans 10, 3512 JK Utrecht.
E-mail: harald.hendrix@let.uu.nl
- Erik Löffler, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Postbus 90418, 2509 LK 's-Gravenhage.
E-mail: loeffler@rkd.nl
- Jacomien Prins, OGC, Janskerkhof 13, 3512 BL Utrecht.
E-mail: Jacomien.Prins@let.uu.nl

First edition in print of the oldest known treatise on galleys, 1547-50, with an exhaustive historical and linguistic study. The editor sheds new light on the history and development of the Mediterranean marine language. In 174 word studies – extensively documented and with numerous new readings – he traces the historical and etymological origins of the various terms:

JAN FENNIS

La «Stolonomie» 1547-1550 et son vocabulaire maritime marseillais

ÉDITION CRITIQUE D'UN MANUSCRIT DU XVI^e SIÈCLE
ET ÉTUDE HISTORIQUE, PHILOLOGIQUE
ET ÉTYMOLOGIQUE DES TERMES DE MARINE LEVANTINS
AVEC UN GLOSSAIRE, UNE BIBLIOGRAPHIE ET UN INDEX

*

Première édition du plus ancien traité sur les galères qu'on connaisse, 1547-50, avec une étude historique et linguistique approfondie. La *Stolonomie* est un manuscrit du XVI^e siècle qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale. Dédié à Henri II (1547-1559), ce traité anonyme est le plus ancien qu'on connaisse sur les galères.

L'auteur, qui exhorte son souverain à construire une flotte de soixante galères qui seraient attachées au port de Marseille, se fait un devoir de lui présenter un plan détaillé du projet. Savant, il étaye toutes ses idées à l'aide de références empruntées à l'histoire de Rome et fait la liste, avec un bilan des frais, de tout ce qui se rapporte à ces bâtiments, depuis la plus petite pièce de bois jusqu'au commandant suprême.

À l'aide de 174 monographies richement documentées – chaque étude de mot présente notamment une liste des attestations françaises et occitanes, dont beaucoup sont nouvelles, et une discussion étymologique – l'auteur jette une lumière nouvelle sur l'histoire des termes de marine levantins. Ce livre est de première importance pour l'histoire de la marine et pour la linguistique romane.

* * *

XVIII, 577 pages, 9 pls. Relié toile / Softbound, 23x16. (ISBN 978 90 302 1210 2)

Indirizzo per ordinare / Adresse de commande / Ordering address:

APA | POSTBUS 806 | NL-1000 AV AMSTERDAM

T: +31.20-626 5544 | E: orders@apa-publishers.com | W: apa-publishers.com



Disponibile / Verschenen / Available:

ALFONSO MIRTO & HENK TH. VAN VEEN
PIETER BLAEU (1637-1706)

LETTERE | LETTERS
AI FIORENTINI | TO FLORENTINES

ANTONIO MAGLIABECHI,
LEOPOLDO E COSIMO III DE' MEDICI,
E ALTRI, 1660-1705

EDIZIONE CON COMMENTO E SAGGIO INTRODUTTIVO
IN ITALIANO E INGLESE

La fama internazionale del «Secolo d'oro» della Repubblica olandese è fondata fra l'altro sulle vicende della stamperia Blaeu, le quali perciò sono state decantate più volte ed in modi diversi. Intanto sorprende che gli storiografi di quest'azienda si siano basati di continuo sulle stesse fonti manoscritte, benché sapessero che c'era altro importante materiale, usato però solo in parte.

Si tratta delle 162 lettere scritte dal 1660 al 1705 ai fiorentini da Pieter Blaeu, figlio secondogenito di Joan. Queste lettere, qui pubblicate integralmente per la prima volta, conferiscono una dimensione nuova all'immagine storica che nel corso dei secoli si veniva facendo dei periodi di fioritura e di decadenza di quest'azienda. Esse mettono in luce l'importante ruolo svolto da Pieter e sono fondamentali per capire la continuità storica della «casa» Blaeu. Le lettere di Pieter chiariscono anche il ruolo considerevole che l'Italia ebbe nel traffico internazionale di libri gestito dai Blaeu. Diversamente da quanto vuole la tradizione, i Blaeu non smerciavano in Italia solo libri liturgici, ma tutto l'assortimento del proprio «Catalogo», inclusi quelli «proibiti».

Perciò questa raccolta di lettere aiuta ad eliminare il cliché che vuole l'Italia del Seicento arretrata sul piano culturale ed esclusa dalla «Repubblica letteraria» per via dell'Inquisizione. Le lettere sono corredate da annotazioni e sono introdotte da due ampi saggi in italiano ed in inglese.

* * *

XIV, 322 pages, 7 ills. and plates. Softbound, 23x15. (ISBN 97890 302 1298 0)

Indirizzo per ordinare / Besteladres / Ordering address:

APA | POSTBUS 806 | NL-1000 AV AMSTERDAM

T: +31.20-626 5544 | E: orders@apa-publishers.com | W: apa-publishers.com



ALFONSO MIRTO & HENK TH. VAN VEEN
PIETER BLAEU (1637-1706): LETTERE AI FIORENTINI...

Almo Sig. e Srone. Oland.

Ricordo con la sua cortesissima de us del. Ciofe passato, ne resto obligatissimo per l'onore che si degno fare a me et al mio figlio, ecco dit. d. una lettera venuta d'Inghilterra la settimana passata alla lettera poi di V.S. Ma scrivera, che mandari con la prima nave tutti quei libri che mio segretario darra trovato in Francoforte e Polonia nel suo viaggio, s'ero che sia due o tre giorni san di ritorno, e le navi per Italia partano fra dieci o dodici, tal che questa ultima sia lista e venuta a punto, fare ogni possibile per fornirle, et sia V.S. Ma scrivissima che lo faro con ogni prontezza, et troveremo qualche altro libro in Roma per indirizzare quello che mandaremo. E spero il ritorno. e per non allargarmi con compiti, mi vollo dire con poche parole, s'io vedo il suo sacrosanto affetto, pregandola di voler credere che da parte nostra sia l'istessa sincerita et con quello fare fine, baciandoli le mani restaro sempre

Di V.S. Ma

Lettera di Joan Blaeu ad
Antonio Magliabechi, 1669

Deus et Obligat. Serv.

*Amsterdam aij 2 di Maggio
1669*

Pieter Blaeu

INDICE SOMMARIO / CONTENTS

Ringraziamenti; Abbreviazioni; Criteri di edizioni; Le lettere di Pieter Blaeu

INTRODUZIONE IN ITALIANO: I. Pieter Blaeu da mercante di libri ad amministratore pubblico; 1. Blaeu e l'Italia; 2. Pieter Blaeu mercante di libri ed editore; 3. Gli inizi della carriera di Pieter Blaeu come amministratore pubblico; 4. Pieter Blaeu e l'asta pubblica dell'azienda; 5. Pieter Blaeu e la ripresa delle attività editoriali; 6. Da mercante di libri ad amministratore pubblico; 7. Pieter Blaeu come mediatore culturale fra la Repubblica e l'Italia; 8. L'importanza di Pieter Blaeu; II. Pieter Blaeu ed il commercio librario con Firenze; 1. Gli acquirenti ed i tipi di libri; 2. Gli intermediari; 3. L'itinerario dei libri; 4. Conto corrente: Magliabechi - Blaeu, 1661-1675; INTRODUCTION IN ENGLISH ...

LETTERE EDITE CON ANNOTAZIONI: Lettere (1-116) ad Antonio Magliabechi; Lettera (117) a Giovanni Guaberto Borghigiani; Lettere (118-119) a Carlo Roberto Dati; Lettera (120) a Michele Ermini; Lettere (121-150) a Leopoldo de' Medici; Lettere (151-162) a Cosimo III de' Medici; Minute (163-167) di Cosimo III de' Medici a Pieter Blaeu; Minute (168-170) di Leopoldo de' Medici a Pieter Blaeu; INDICE; ILLUSTRAZIONE.

- BACHER, W. (ed.): *Sepher Haschoraschim*, Wurzelwörterbuch der hebräischen Sprache von ABUL-WALID MERWAN IBN GANAH, Rabbi Jona... Herausgegeben... mit Einleitung... Berlin 1896. Reprint 1969. 639 pp. Clothbound, 24x16. (ISBN 978 90 6022 001 6)
- BARBIER DE MEYNARD, [C. A.] C.: *Dictionnaire turc-français...* Renfermant les mots d'origine turque et les mots arabes et persans... et un vocabulaire géographique de l'empire ottoman. Paris 1881-86. Reprint 1971. 2 vols. 1703 pp. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6022 242 3)
- CODRINGTON, R.: *The Melanesian languages...* Comparative grammar, numerals, vocabularies and phonology, and the grammars of some thirty-five languages... Oxford 1885. Reprint 1974. 580 pp, 7 maps. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6022 374 1)
- DARMESTER, J. (ed/tr): *Chants populaires des Afghans*. Textes recueillis et publiés avec traductions annotées... Paris 1888-90. Reprint 1974. 765 pp. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6022 092 4) (*Société Asiatique, Paris. Collection des Ouvrages Orientaux, 2e série*)
- GAMBLE, S. D. (tr): *Chinese village plays (Yang Ke Hsüan)* from the Ting Hsien Region. Forty-eight Chinese rural plays as staged by villagers in Northern China, collected, 1926-1932, translated and edited with introduction and notes. 1970. 793 pp, 14 pls. Clothbound, 25x17. (ISBN 978 90 6022 400 7)
- HARTMANN, M.: *Der islamische Orient*. I, Berichte und Forschungen; II, Die arabische Frage... und Archäologie Jemens; III, Unpolitische Briefe aus der Türkei... Berlin 1900-10. Reprint 1976. 3 in 1 vol. 1350 pp, 2 pls. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6023 174 6)
- HAYIT, B.: *Turkestan zwischen Russland und China...* Geschichte Turkestans im Zeitalter der russischen und chinesischen Expansion vom 18. bis ins 20. Jh... Mit Bibliographie, Registern. 1971. 430 pp, 3 pls, 5 fold. maps. Clothbound, 25x17. (ISBN 978 90 6022 347 5)
- HOERNLE, A. F. R.: *A comparative grammar of the Gaudian (Aryo-Indian) languages*. With special reference to the Eastern Hindi... London 1880. Reprint 1975. 473 pp, fold. map, fold. table. Softbound, 23x15. (ISBN 978 90 6022 103 7)
- MIKLOSICH, F. VON: *Dictionnaire abrégé de six langues slaves, Kratkij slovar' šesti slavjanskijazykov*. Un dictionnaire comparatif des langues russe, vieux-slave, bulgare, serbe, tchèque, polonais, suivi du français et de l'allemand. St-Petersbourg 1885. Reprint 1974. 959 pp. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6022 038 2)
- PETERMANN, H.: *Reisen im Orient, 1852-1855*. Berichte und Ergebnisse einer Forschungsreise in der Levante, in Mesopotamien und in Persien... 2. Ausgabe. Leipzig 1865. Reprint 1976. 2 in 1 vol. 904 pp, fold. map, pl. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6022 384 0)
- SIMONET, F. J.: *Glosario de voces ibéricas usadas entre los Mozárabes de España*. Con un estudio sobre el dialecto hispano-mozárabe. Madrid 1888. Reprint 1967. 864 pp, 1 pl. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6023 043 5)
- SPIEGEL, F. VON: *Eranische Altertumskunde*. Persien und die Perser von den ältesten Zeiten bis zur Islamisierung. Leipzig 1871-78. Reprint 1971. 3 vols. 2284 pp. Paperbound, 23x16. (ISBN 978 90 6023 107 4)
- YULE, H. & H. CORDIER (trs): *The Book of ser MARCO POLO*, the Venetian (1254-1324), concerning the kingdoms and marvels of the East, composed 1298-1299, translated and edited. With introduction, extensive notes, documents, bibliography, indexes. 3rd revised ed., with a memoir and bibliography of Henry Yule by A. F. YULE and Supplement with additional notes and corrections. London 1903-20 (1929). Reprint 1975. 3 in 2 vols. 1529 pp, 164 figs and ills, 57 pls and maps (1 fold., 8 in col.). Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6022 343 7)
- ZEITSCHRIFT für die Kunde des Morgenlandes. Herausgegeben von H. EWALD, [H.] C. VON DER GABELENTZ, J. G. L. KOSEGARTEN, C. LASSEN, C. F. NEUMANN, E. RÖDIGER, F. RÜCKERT. Göttingen, Bonn 1837-50. Reprint 1968-71. 7 vols (all published). 3402 pp, 21 pls (16 fold.). Clothbound, 22x14. (ISBN 978 90 6037 001 8) Precursor of the *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (ZDMG)*

Available from / Bestelanschrift / Adresse de commande:

APA | POSTBUS 806 | NL-1000 AV AMSTERDAM | HOLLAND

INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 24 · 2009 · fascicolo 1

Caporedattore: Monica Jansen

Redattore finale: Laura Rietveld

Redazione: Asker Pelgrom, Linda Pennings, Rolien Scheffer, Maria Bonaria Urban, Inge Werner

Segretario di redazione: Jetze Touber

Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:

Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Amministrazione: APA-Holland University Press (Amsterdam & Utrecht).

La rivista è redatta in collaborazione con il 'Werkgroep Italië-Studies' (Amsterdam), l'Istituto Olandese (Roma), l'Istituto Interuniversitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze) e con l'appoggio dell'Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi (Amsterdam) e dei comitati olandesi della Società 'Dante Alighieri'.

Consiglio di redazione: Raffaele Belvederi (Genova), Anton Boschloo (Leiden), Philiep Bossier (Groningen), Hans Bots (Nijmegen), Roberto Crespo (Leiden), Rob Erenstein (Amsterdam), Robert Feenstra (Leiden), Walter Geerts (Antwerpen), Eco Haitsma Mulier (Amsterdam), Martin de Jong (Namur), Peter van Kessel (Amsterdam), Silvio Marchetti (Amsterdam), Bert Meijer (Firenze), Pieter de Meijer (Amsterdam), Henk Meter (Roma), Franco Musarra (Leuven), Henk van Os (Amsterdam), Kees van der Ploeg (Groningen), Catrien Santing (Groningen), Laura Schram-Pighi (Verona), Cok van der Voort (Benschop)

ISSN 0169-3379

Indirizzo della casa editrice:

APA-Holland University Press

Postbus 806, NL-1000 AV Amsterdam, Olanda

Tel. +31.[0]20 626 55 44

www.apa-publishers.com

e-mail: info@apa-publishers.com

Bankgiro: 78366, APA / NL-1000 AV Amsterdam

IBAN: NL83 PSTB 0000 1013 50 / BIC: PSTBNL21

© 2009 Holland University Press bv, Utrecht

All rights reserved. No part of this publication may be adapted, copied, recorded, reproduced, translated or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical or otherwise, including microfilm, photocopy, print, storage in a retrieval system without permission in writing from the publisher. Printed in the Netherlands.