



## 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 / Anno 24 · 2009 · fascicolo 2

Redactioneel / redazionale 158

### ARTICOLI

Davide Podavini, *Il segreto di Euridice. Una lettura di Lei dunque capirà di Claudio Magris* 159

Raniero Speelman, *GALUT. Luoghi ebraici in Claudio Magris* 167

Elisa Goudriaan, *Vasari's Ragionamenti en de Medici-mythe in het Palazzo Vecchio* 175

Bram de Klerck, *Monti sacri in Italia e in Europa* (con 4 ill.) 195

### TRADUZIONI

Gandolfo Cascio, *Michelangelo nei Paesi Bassi* 207

Jan van der Haar, *Gedichten van Michelangelo* 212

### RECENSIONI

Barbara Ivancic, *Narrare le frontiere* 216

Floris Meens, *Tussen kunst, politiek en religie: Palazzo Caetani en zijn bewoners* 219

Maria Forcellino, *Una nuova monografia su Michelangelo Buonarroti* 221

Sara Vandewaetere, *Sfide e rischi per una 'politica sociale' del ricordo della shoah* 226

### SEGNALAZIONI

*Le frontiere dell'identità: masterclass di Claudio Magris a Utrecht* 230

*De zin van Primo Levi's zintuiglijkheid* 232

*Juryrapport Italië Studies onderzoeksprijs Geschiedenis 2009* 233

GLI AUTORI 194, 211

Aflevering 24 (2009) 2 bevat enkele vruchten van het bezoek van Claudio Magris als 'writer in residence' aan de Universiteit Utrecht van 2 tot 12 februari 2009. Het artikel van Reinier Speelman is gebaseerd op de lezing die hij gaf tijdens de studiedag van 4 februari, die mede werd georganiseerd door de Werkgroep Italië Studies. Davide Podavini, die als Erasmus-student in Utrecht verbleef, schreef zijn artikel in het kader van de driedaagse masterclass van Magris. Het signalement van Dennis Smit, masterstudent Italiaans in Utrecht, geeft een indruk van de sporen die de schrijver uit Triëst in Utrecht achterliet. Barbara Ivancic, een van de genodigde sprekers, hebben we bereid gevonden een recensie te schrijven van Natalie Dupré's monografie over Magris, die op 4 februari feestelijk is overhandigd aan de auteur. Niet onvermeld mag blijven dat de redactie van *Incontri*, in de persoon van Linda Pennings en Monica Jansen, de gastredactie heeft verzorgd van een themanummer van *Filter* (16/3, 2009), waarin de resultaten zijn gepubliceerd van de ronde tafel over het vertalen van Magris van 4 februari en de workshop Magris vertalen, die op 10 februari georganiseerd werd in samenwerking met het Expertisecentrum Literair Vertalen.

Il numero 24 (2009) 2 raccoglie alcuni risultati della visita di Claudio Magris come 'writer in residence' all'Università di Utrecht dal 2 al 12 febbraio 2009. L'articolo di Reinier Speelman si basa sulla conferenza tenuta durante la giornata di studio del 4 febbraio, organizzata in collaborazione con il Werkgroep Italië Studies. Davide Podavini, che ha soggiornato a Utrecht come studente Erasmus, ha scritto il suo articolo dopo aver seguito il masterclass di tre giorni tenuto da Magris. La segnalazione di Dennis Smit, studente del master di italiano a Utrecht, offre un'impressione delle tracce che lo scrittore triestino ha lasciato in questa università. Barbara Ivancic, uno dei relatori ospiti, ha accolto l'invito di scrivere una recensione sulla monografia che Natalie Dupré ha dedicato all'opera di Magris; il volume è stato consegnato allo scrittore in occasione della giornata di studio del 4 febbraio. Non si può dimenticare che la redazione di *Incontri*, nelle persone di Linda Pennings e Monica Jansen, ha curato la redazione del numero tematico di *Filter* (16/3, 2009), in cui sono stati pubblicati i risultati della tavola rotonda sulla traduzione dell'opera di Magris tenutasi il 4 febbraio e il workshop sullo stesso tema del 10 febbraio, organizzato in collaborazione con l'Expertisecentrum Literair Vertalen.

IL SEGRETO DI EURIDICE

UNA LETTURA DI *LEI DUNQUE CAPIRÀ*

DI CLAUDIO MAGRIS

La scrittura di Claudio Magris si presenta visibilmente, e anche per accordo unanime della critica, come un ibrido fra narrativa e saggistica. Questo giudizio nasce soprattutto in rapporto all'opera forse più celebre dello scrittore triestino, *Danubio*, che ha fortemente sollecitato i critici alla non facile definizione di una tecnica narrativa che fa del continuo intersecarsi e fondersi di elementi narratologici diversi, spesso assai distanti, la sua inevitabile peculiarità.

La prosa di Magris, a un livello generale, appare infatti di natura discorsiva, piuttosto che epica; riflessiva e disinteressata alle dinamiche dell'azione; è una prosa che tende a sfruttare situazioni e circostanze del reale, piuttosto che rivolgersi alla creazione di universi finzionali. Tutte caratteristiche, queste, aderenti alla sfera della saggistica.<sup>1</sup> Vi è, infine, un attributo che più di tutti gli altri evidenzia la specificità 'saggistica' della narrativa di Magris: il dominio incontrastato del narratore. Tutte le informazioni che vengono fornite al lettore sono frutto dell'intervento diretto del narratore che, pur celandosi con una certa reticenza (non fornisce, se non di rado, informazioni su se medesimo), orchestra ogni avvenimento, definisce l'alternarsi delle azioni e delle riflessioni. È padrone dell'universo narrativo di cui si fa portavoce. I personaggi che presenta non si muovono in maniera autonoma, non parlano (rilevante, a questo proposito, la quasi totale assenza di discorso diretto); tutto ciò che il lettore può sapere su di loro, su chi sono e su ciò che fanno, è soltanto quello che il narratore decide, arbitrariamente, di svelare. 'La scrittura di Magris' – per usare le parole di Harald Hendrix – 'si caratterizza per la presenza costante di un'espressione monologica dominata dalla prospettiva di un narratore che evita di assumere tratti personali'.<sup>2</sup>

Pur orchestrando tutto nell'ombra, il narratore onnipotente dei testi di Magris, riguardo a se stesso lascia trapelare, come ha notato ancora Hendrix, tratti indubbiamente maschili: ciò induce a pensare che sia l'autore stesso, calatosi nel testo in veste di narratore. Supposizione, questa, confermata dalla discrezione verso se stesso, da un lato, e il dominio verso la storia, dall'altro. Ed è proprio l'autore a chiarire l'egocentrismo del suo punto di vista narrante, attraverso lucide parole che indicano una prospettiva personale verso la geografia, la storia e le storie narrate. Magris dice che 'ogni volta il contesto non è quello delle carte geografiche o geopolitiche o dei manuali di storia culturale, ma è il mio contesto; il contesto che ognuno di noi, di volta in volta, crea, associando (seguendo la logica della sua storia personale o della sua

invenzione fantastica) luoghi e tempi in nuove unità, che non corrispondono a quelle della carta geografica e della storia della cultura, ma a quelle della sua mente'.<sup>3</sup>

Sarà ora utile chiarire quanto affermato, riportando alcuni esempi tratti dall'incipit di *Danubio*.<sup>4</sup> L'opera si apre con un pretesto: l'invito, rivolto al narratore, a partecipare a un progetto sulla tematica del viaggio, finalizzato, almeno così viene detto, a 'portare all'inesorabile ordine del trattato l'imprevedibilità del viaggio, l'intrico e la dispersione dei sentieri, la casualità delle soste, l'incertezza della sera, l'asimmetria di ogni percorso' (p. 11). Il lettore, benché non possieda ancora coordinate precise della storia, non ha ragione di dubitare che il narratore sia l'autore che parla di se stesso; non ha ragione di dubitare che il pretesto dell'invito, dal quale scaturisce la narrazione, si riferisca a un fatto realmente accaduto, poiché il Maurizio Cecconi citato è stato realmente assessore del Comune di Venezia dal 1980 al 1985. Se il primo personaggio che appare nel libro (o il secondo, se si considera l'evasiva apostrofe 'Carissimo', che apre il testo) è un personaggio reale, ancora vivente, allora vuol dire, forse, che il narratore ci sta invitando a credergli, a dargli fiducia.

Una fiducia di cui, poche righe dopo, inizierà ad abusare, e porterà avanti l'abuso per tutto il libro. Ci si – accorge immediatamente, infatti, che chi – narra in prima persona, propone riflessioni, sue e di altri, dipinge personaggi, li fa agire, senza lasciar loro la minima indipendenza, senza cedere mai la focalizzazione. Il primo esempio è facilmente rintracciabile nelle prime pagine: è il personaggio di Amedeo, 'apprezzato sedimentologo e segreto storiografo di disguidi'.

Il narratore, che sta dentro la storia, descrivendo Amedeo, rende conto delle sue pulsioni, delle ragioni, spesso incongrue o effimere, che, 'probabilmente', l'hanno spinto ad agire in una determinata maniera. Ad esempio:

Si capisce, dalla relazione, che dev'essere stata in un primo momento l'osteria ad attirarlo, quel Gasthaus col tetto spiovente, rivestito di legno, che si trova vicino alla fonte della Breg. (p. 18)

O ancora:

La piccola escursione alle sorgenti dev'essere stata probabilmente un diversivo per sottrarsi a quella sensazione di stallo, un sotterfugio per aggirare, con una bella gita all'aria aperta, i propri fondali limacciosi. Per distogliere lo sguardo dal proprio pozzo profondo non c'è nulla di meglio che rivolgerlo all'analisi dell'identità altrui, interessarsi alla realtà e alla natura delle cose. (p. 20)

Nei due esempi riportati, costruiti simmetricamente e significativamente sulla formula 'dev'essere', il narratore ci mette a conoscenza dei sentimenti di Amedeo, senza però darci la possibilità di sapere se il personaggio ha davvero agito spinto da intime e incongrue pulsioni: il narratore non gli permette di esprimersi, né di agire autonomamente. Il lettore non saprà mai se il narratore gli sta dicendo il vero; deve sottomettersi alla sua parziale verità e subire, sempre, il suo punto di vista reticente. Reticenza affilata ulteriormente dalle armi dell'ironia e della beffa. Basti pensare all'espressione 'dev'essere stata probabilmente', che non fa altro che aumentare la frustrazione del lettore.

*Lei dunque capirà*<sup>5</sup> è, apparentemente, un'opera fra le più 'narrative' e inventive di Magris, sganciata da avvenimenti storici. È pertanto utile domandarsi se quanto detto a proposito di *Danubio* perda di valore di fronte a un testo così diverso, o se, al contrario, i caratteri di dominio del narratore permangono e si giustificano.

Il testo si presenta come un ibrido, ancora una volta, tra una novella (a tratti, sebbene ne sia enormemente distante, le atmosfere ricordano il *Tristano* di Thomas Mann) e un monologo teatrale (non a caso è approdata presto sui palcoscenici italiani). Proprio la sua natura di monologo facilita un parallelo con quanto si diceva circa la presenza costante di un'espressione monologica; rispetto ai tratti maschili del narratore, tuttavia, s'innesta una differenza: la voce narrante è quella di una donna. Non solo è femminile all'interno del mondo possibile del testo, perché specificato dalla narratrice stessa, donna e moglie, ma lo è anche, e profondamente, a livello stilistico. La femminilità è, all'interno di tutto il testo, una nota dominante, evidentemente ricercata e carica di significato. Si noti, ad esempio, nel seguente passaggio, la civetteria femminile, tutt'altro che superficiale, ed anzi profondissima, della protagonista:

Quando era ormai chiaro che stavo per trasferirmi nella Casa e tu passavi le ore al mio letto, mi vedevo così bella, nei tuoi occhi; mi desideravo attraverso il tuo sguardo; sapevo di essere bianca e pallida, sposata da quel veleno, ma nei tuoi occhi ero ancora bruna di sole e di mare. (p. 32)

Svanisce dunque l'identificazione fra autore e narratore? E insieme con essa svaniscono le caratteristiche del narratore dominante?

*Lei dunque capirà* è il monologo di una donna, segregata in una misteriosa Casa di riposo, che, rivolgendosi al 'Signor Presidente', gestore dell'oscuro ospizio, figura ambigua e indecifrabile, ripercorre la storia d'amore col marito poeta, rimasto nel mondo 'reale'.

Lentamente, con lo scorrere delle pagine, la protagonista si svela novella Euridice e il marito poeta veste i panni di Orfeo, sceso nella 'Casa', nel tentativo fallimentare di riportarla nel mondo. Che sia un'effettiva rivisitazione del mito, rivelato in chiave moderna, viene suggerito da procedimenti ironici che svelano gli attributi orfici della Casa. Ad esempio:

Lui non si sarebbe sobbarcato la faticaccia di venire fin qua dentro, fin quaggiù; una cosa da far spavento, infatti nessun altro se l'è mai sentita. (p. 21)

Oppure:

Le strade, per esempio, si assomigliano, sono quasi uguali. Scure di gente che cammina, si sfiora, si urta, si guarda bieca e sospettosa, scompare fra le case e nei corridoi, un fiume che scorre fra anse e curve, s'ingrossa o si assottiglia fra le rive anche se le rive non si vedono, non ci sono. (p. 27)

In quest'ultimo caso, il termine fiume, sebbene usato in maniera metaforica, richiama lo Stige, o forse uno degli altri quattro fiumi infernali. La Casa, dunque, assume specifiche assonanze col regno dei morti. È bene specificare, comunque, che la realtà testuale, a questo proposito, rimane ambigua. L'autore, però, si è preoccupato di seminare nell'opera, con procedimenti, come si

diceva, ironici, rimandi espliciti al mito. Più volte fa riferimento al serpente che uccise Euridice:

Dio sa se non stavo male, con quella maledetta infezione, neanche mi avesse morsa un serpente velenoso. (p. 12)

Io mica ho fatto tante storie per quella brutta infezione anche se Dio sa che mi dispiaceva, ma mica si può andare in ismanie come un'isterica per ogni biscia che ti ritrovi tra i piedi. (p. 23)

La moglie stessa si presenta come 'Musa' del poeta:

Ero la sua Musa e a una Musa si obbedisce, no?

Un poeta ripete fedelmente quello che lei gli detta e così si guadagna il lauro. (p. 15)

E ancora si noti come la descrizione del dolore del marito si possa facilmente assimilare ai canti di disperazione di Orfeo:

Anche adesso che là fuori gridi straziato il mio nome, o uno di quei tanti nomi che ti piaceva darmi precipitando in me, la mia Euridice, dicevi la mia... (p. 29)

Dunque, seppure ambigualmente, la donna potrebbe essere morta, il Presidente potrebbe anche assumere le sembianze di Ade e la Casa finirebbe per essere il regno dei morti.

La moglie, separata dal marito da una distanza incolmabile, ultraterrena, gioca con i ricordi, seminando nel monologo la descrizione di minuti fatti privati, che scoprono un amore forte, fatto di felicità, di tempi vissuti nella pienezza del sentimento che ha reso lui un uomo e lei una donna, ma anche fatto di incomprensioni e ripicche. Si parla del ruolo attivo che la donna aveva rivestito nella genesi e nello sviluppo dell'arte del marito.

Il finale rivela che, in verità, nella fuga degli sposi dalla Casa, su cui gravava il ferreo divieto per Orfeo di voltarsi indietro e guardare la moglie, la colpa del fallimento non sia da attribuire al poeta, ma a Euridice. È lei stessa ad ammettere di aver chiamato forte il nome del marito, affinché si voltasse, perché tornare avrebbe significato dover rispondere alle domande del poeta sulla Verità, su ciò che esiste nell'oscurità della Casa. Domande a cui lei stessa non avrebbe saputo rispondere. Consapevole che il suo silenzio avrebbe ammutolito per sempre la poesia dell'uomo amato, Euridice rinuncia al ritorno, facendo al marito l'ultimo grande dono d'amore:

Lei dunque capirà, signor Presidente, perché, quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall'altra parte, e lui – sapevo che non avrebbe resistito – si è voltato [...] e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità. (p. 55)

L'anno di edizione di *Lei dunque capirà* è il 2006, decennale della morte di Marisa Madieri, scrittrice raffinata e amatissima moglie dell'autore. Oltre al dato cronologico, la storia narrata si avvicina all'elemento autobiografico attraverso le tematiche dell'amore, della morte e della Verità. Nel 2005,

Claudio Magris scrisse un'accurata introduzione a un'opera di divulgazione scientifica, che trattava della comunicazione medico-paziente. Nel brano racconta il doloroso percorso della moglie, in lotta contro il cancro. È utile riproporre un passaggio:

È lei la protagonista proprio per aver vissuto a fondo questa sua vicenda, avendo soprattutto continuamente presente la necessità di conoscere la verità, le domande sui modi in cui chiederla, pretenderla e ascoltarla e naturalmente anche sui modi in cui gli altri, quelli che venivano interrogati da lei, potevano o dovevano dirle questa verità.<sup>6</sup>

Nel brano citato, Magris si riferisce alla verità in rapporto a una malattia mortale, e non in rapporto alla morte, ma non è difficile scorgervi, in traslato, le tematiche affrontate nell'opera, edita infatti l'anno seguente. Il profondo carattere autobiografico del testo, con i riferimenti alla figura di Marisa Madieri, è inoltre sostenuto da Maria Grazia Ciani in un ciclo di lezioni, tenute presso l'università di Padova nel 2007, dedicate proprio a *Lei dunque capirà*.

Il monologo si riveste allora di forti, profonde e dolorose implicazioni autobiografiche. Se è vero che l'autore ha raccontato una materia così intima e personale, è vero anche che il suo ruolo di narratore non ha potuto estraniarsi totalmente dal testo. Il ricorso a un punto di vista femminile si può spiegare, quindi, proprio in funzione della materia trattata: se per raccontare in modo riflessivo e iperletterario i suoi vagabondaggi lungo il Danubio, Magris si è servito di un narratore dominante, dietro il quale, pur non caratterizzandolo, lasciava scoprire se stesso, per raccontare del percorso di amore, morte e verità che ha vissuto, al fine di non rischiare di farsi trascinare dall'intimità della materia – per tutelarsi, in fondo – ha mascherato l'autore attraverso l'uso di un narratore femminile, reso ancor più distante dalla imperturbabilità del mito. L'utilizzo della metafora mitica compie una doppia operazione di distanziamento: la materia autobiografica si perde nel mito e il mito si perde nella materia autobiografica, attuando perfettamente la tutela del narratore/autore verso se stesso.

Se queste argomentazioni non sono illazioni (ma proprio Magris ha abilitato le 'illazioni' a strumenti di ricerca) allora autore e narratore tornano a coincidere. Rimane aperto l'altro interrogativo: in un'opera così diversamente narrativa rispetto a *Danubio*, il narratore (che, come si è visto, è tornato a identificarsi con l'autore) continua a mantenersi dominante, allimentando la 'frustrazione' del lettore?

Euridice/Magris non muta qui i suoi caratteri narrativi. L'intero testo è popolato da tre soli personaggi: Euridice, Orfeo e il Presidente/Ade. Il lettore può conoscerli, però, soltanto dal punto di vista della voce narrante, che, in particolare nei confronti di Orfeo, si dilunga in descrizioni sul modo di agire, di parlare e persino di pensare del personaggio, facendosi a tratti narratore impossibile. La voce femminile ricostruisce, attraverso il ricordo, il personaggio di Orfeo, riferendo al lettore le azioni compiute e i pensieri pensati, ad esempio:

Non sono tuoi quei versi, amore mio, forse neanche li conoscevi, te li ho ricordati e detti io, tra quella folla, e tu non ti stancavi di ripeterli, hai sempre avuto l'istinto sicuro della grandezza, e li hai cantati e ridetti sulla

tua lira. Cosa importa che non fossero tuoi, erano tuoi, dicevi; [...] Lo sapevi che la poesia non è mai solo tua, come l'amore, ma di tutti; non è il poeta che crea la parola, dicevi e declamavi, è la parola che gli piomba addosso e lo fa poeta, così magari anche un poco ti consolavi. (pp. 30-31)

Orfeo agì e pensò veramente in questo modo? Davvero sapeva che la poesia è un bene condiviso? Declamava davvero quelle parole? Euridice, pur essendo dentro la storia, si comporta come un narratore onnisciente. Narratore onnisciente e, a tratti, impossibile: ella rende conto di come il marito abbia vissuto la sua assenza, dopo l'internamento nella casa. Narra episodi di cui non può in alcun modo essere a conoscenza, proprio perché assente dalla scena. Si veda, ad esempio, il seguente frammento:

A ogni amico che incontrava attaccava un bottone sulla sua disgrazia e solitudine; non gli bastava sapermi vicina e ben curata, meglio là che a casa o in ospedale, diceva, questo è sicuro, però io da solo come faccio, giro per le stanze vuote come fossero di un altro, di un estraneo, se apro un cassetto è sempre quello sbagliato, mi scaldo il caffè del giorno prima, disgustoso, e il letto, il letto vuoto... (p. 11)

Ritorna allora, e prepotentemente, il narratore di *Danubio*, il narratore egocentrico, che svela e nasconde come più gli garba, privando il lettore della possibilità di conoscere realmente i personaggi, se non attraverso il filtro dell'egocentrica e bulimica centrifuga dell'io narrante. E la narrazione, a sua volta, rimane incompiuta, incatenata al rigido punto di vista all'autore/narratore e incapace di librarsi in un vero universo finzionale.

Sebbene *Lei dunque capirà* sia un'opera di natura completamente diversa rispetto a *Danubio*, si è potuta comunque rintracciare questa costante nelle scelte tecniche di tipo narrativo: il narratore continua ad essere dominante, seguita ad imporsi sulle scelte della storia: costringe il lettore ad assecondare la sua arbitrarietà, a restare nell'ignoranza riguardo a luoghi fatti personaggi di cui avverte la presenza; sottomette il lettore alle proprie riflessioni, lo induce a vedere il mondo possibile creato attraverso un unico e totalizzante punto di vista. E anche personaggi ne risultano frustrati, impossibilitati anch'essi all'autonomia e allo sviluppo narrativo di se stessi. Questo procedimento narrativo (è bene precisare) non si risolve mai, come si potrebbe credere, in un parossistico solipsismo del narratore: al contrario, il lettore avverte la curiosità, l'apertura e l'amore che il narratore proietta verso i suoi personaggi, verso l'altro in generale. Ed è la forte propensione per l'«altro» che induce il narratore a conoscerlo e a interiorizzarlo, restituendolo, poi, secondo il proprio punto di vista.

La prospettiva egocentrica si manifesta in maniera talmente forte da sconfinare, infine, dal dato meramente formale, caricandosi d'inaspettati valori, se così si può dire, semantici: dal momento che, per usare le parole di Cesare Segre, «il significato reale di un'opera letteraria è una struttura complessa in cui il contenuto semantico viene dimensionato, arricchito e precisato dalla calcolata interazione dei significanti»<sup>7</sup>, dovremmo allora chiederci in che modo la struttura di *Lei dunque capirà* influenzi il significato e i significati dell'opera.

In *Danubio*, la prospettiva egocentrica era resa necessaria dalla materia dell'universo testuale creato: l'io narrante proponeva un mondo possibile che tendeva a descrivere, per usare ancora le parole di Hendrix, «la fluidità, il disordine e forse anche l'assurdità della realtà»<sup>8</sup>, e per proporlo aveva bisogno di dominare in maniera assoluta il discorso, proprio per evitare che la fluidità e il disordine descritti finissero per sgretolarlo.

In *Lei dunque capirà* la necessità della prospettiva egocentrica è di natura diversa e l'ambiguità del titolo del libro può aiutare a capire questa diversità.

Il titolo è ambiguo: la formula «Lei dunque capirà» compare nel finale dell'opera (p. 54), e il «Lei» è riferito al Presidente. «Lei dunque capirà, signor Presidente». Si diceva in precedenza che la materia del libro è fortemente intima e autobiografica e si cercava di dimostrare la coincidenza fra narratore e autore. Dunque, se Euridice è Magris, allora, la formula «Lei dunque capirà» non richiama soltanto l'apostrofe al «signor Presidente», ma anche, attraverso un ribaltamento di prospettiva, la convinzione, o la speranza, del marito che la donna amata e scomparsa possa capire come, anche in assenza di lei, lui possa ancora essere «capace di serenità, forse anche di felicità».

Anche il personaggio del Presidente non è privo di una certa ambivalenza: la Casa, che viene dipinta come casa di riposo, dovrebbe avere, sarebbe più logico, un direttore e non un presidente. La scelta di chiamare il padrone assoluto della casa «Presidente» avvicina certamente di più all'idea che egli sia la maschera di Ade, dio dei morti. L'apostrofe al «signor Presidente», inoltre, scandisce il ritmo narrativo di tutto il libro: compare per ben ventuno volte in cinquantacinque pagine, generando nel lettore la sensazione che ci sia in atto un processo, e che l'imputato si stia rivolgendo al Presidente della Giuria.

Per quale ragione l'autore avrebbe voluto generare una tale sensazione? Forse per suggerire che il libro, in definitiva, non è altro che una confessione che egli ha voluto offrire ai suoi lettori; e l'ambiguità del titolo e la materia autobiografica del testo rafforzano questa ipotesi.

La riluttanza del narratore a schiudere lo spazio agli altri attori della storia, allora, trova in *Lei dunque capirà* una nuova necessità: la confessione non può prescindere dall'unicità del proprio punto di vista, non può prevedere, per sua stessa natura, uno sviluppo narrativo che si distanzi dall'io narrante, aprendosi agli altri personaggi. Nell'avara ritrosia del narratore si scorge, perciò, la forma migliore, forse la sola possibile, per esprimere l'infinita dolcezza di un'intima confessione.

## Note

1 Cfr. N. Dupré, «Saggismo ed utopia in *Danubio* di Claudio Magris», *Narrativa*, 2001, 20-21, pp. 217-227.

2 H. Hendrix, «Acqua e arte della memoria nella narrativa di Claudio Magris», *Incontri*, 1, 2002, p. 72.

3 C. Magris, «Intervento», in AA. VV., *Claudio Magris. Ulisse di frontiera*, a cura di Iginio Ariotti, Pescara 2004, p. 127.

4 C. Magris, *Danubio*, Milano 1991.

5 C. Magris, *Lei dunque capirà*, Milano 2006.

6 C. Magris, «Introduzione», in AA. VV., *Saper ascoltare, saper comunicare*, Roma 2005, p. 3.

7 C. Segre, *I segni e la critica*, Torino 1969, p. 34.

8 H. Hendrix, «Acqua e arte della memoria nella narrativa di Claudio Magris», cit., p. 73.

DAVIDE PODAVINI

HET GEHEIM VAN EURYDICE.

EEN LEZING VAN *LEI DUNQUE CAPIRÀ (U BEGRIJPT DUS)*

VAN CLAUDIO MAGRIS

Kenmerkend voor het schrijven van Claudio Magris is, uitgaande van zijn beroemdste werk *Danubio (Donau)*, de aanwezigheid van een dominante verteller, die zowel het gezichtspunt van de auteur verhuult als het betoog de structuur en de typische modulaties geeft van de essayistiek. Deze narratieve kenmerken zijn ook terug te vinden in een werk dat nogal verschilt van *Danubio*, *Lei dunque capirà (U begrijpt dus)* uit 2006, een theatrale monoloog geïnspireerd op de mythe van Orpheus en Eurydice. De door de tekst behandelde mythologische materie gaat over in uiterst autobiografische elementen, die achter de figuur van de vrouwelijke hoofdpersoon, via een omkering van het perspectief, de stem van de auteur ontmaskeren. Een stem die, net als in *Danubio*, de vertelling domineert, en de lezer dwingt om de geschapen imaginaire wereld te zien door een enkelvoudig en dominant gezichtspunt. De keuze voor deze vertelinstantie suggereert dat de identiteit van een tekst als *Lei dunque capirà* de oprechtheid van de autobiografische bekentenis nadert, ook als deze verborgen is achter veelvuldige, en vaak ironische, vermommingen.

RANIERO SPEELMAN

**GALUT. LUOGHI EBRAICI**

**IN CLAUDIO MAGRIS**

Il titolo del presente intervento necessita forse di qualche spiegazione, a partire dalla sua prima parola, che è ebraico per 'esilio' o 'diaspora'. È connessa con la migrazione, il superamento di confine, la presenza di elementi etnico-storico-linguistici che, per usare un termine caro a Primo Levi, costituiscono un' 'impurezza' che possa servire da catalizzatore per processi transculturali. È dunque parola altamente appropriata per chi vuol avvicinare l'opera – non solo scritta – di Claudio Magris.

Sorgerebbe in molti la domanda che cosa vi sia di particolare nella cultura ebraica. Qui ognuno – e certo Claudio Magris – darà una risposta diversa e personale. Ma chi si interessa del rapporto tra lo scrittore e l'ebraismo non può non ricordare che Magris è profondamente triestino, e nella prima metà del Novecento Trieste è stata, insieme a Fiume, la città italiana con la maggior percentuale di abitanti ed intellettuali ebrei. In questa posizione del tutto particolare per l'Italia si esprime ovviamente il passato asburgico in cui la città giuliana era stata il principale porto austriaco sull'Adriatico e un incrocio di etnie, nazionalità, lingue e religioni. Nel vasto territorio della monarchia asburgica la produzione letteraria è stata particolarmente fertile, specialmente a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. Il periodo più ricco cade, a secondo della zona geografica, tra la fine del secolo e l'interbellum, dopo il tramonto definitivo della monarchia. Per Trieste, il periodo d'oro si svolge intorno alla prima guerra mondiale, negli anni dell'irredentismo e dell'espressione – in primo luogo letteraria – delle sue ambizioni.

Grandi letterati triestini in lingua italiana erano stati: Italo Svevo (Ettore Aron Schmitz), Carlo e Giani Stuparich, Carlo Michelstaedter (propriamente goriziano), il filosofo Giorgio Fano, lo psicanalista Edoardo Weiss, Enrico Elia, Umberto Saba (Poli), Ettore Cantoni, Roberto Bazlen, Giorgio Voghera, Aldo Oberdorfer, Anna e Fortuna Morpurgo, Delia e Silvio Benco, Bruno Pincherle, Pia Rimini, Ferruccio Fölkel e Livio Isaak Sirovich, tutti di origine ebraica, e poi: Virgilio Giotti, Biagio Marin (gradese), Fulvio Tomizza, Stelio Mattioni, Marisa Madieri (fiumana) e suo marito Magris. Si tralasciano qui gli scrittori in sloveno, fra cui Boris Pohor. Menzione a parte meritano alcuni scrittori di importazione, come Giorgio Pressburger, ungherese, ed alcuni altri di altra lingua, da Joyce a Sainz (v. l'ultima raccolta di saggi di Magris, *Alfabeti*).

Non sono pochi, e l'importanza della letteratura per la città di confine si vede ancora oggi nella gran quantità di librerie sparse per la città, dove persino

gli extracomunitari vendono spesso libri al posto di giocattoli o dvd clandestini, e nell'interesse per le varie e numerose attività letterarie.

Magris non è il primo cronista della Trieste letteraria, ebraica o no. Caso mai, si può considerare come tale Giorgio Voghera (1908-1999) che nel suo *Gli anni della psicanalisi* (Pordenone 1980) diede un ritratto vivace della vita culturale, soprattutto letteraria della sua città, mettendone in rilievo la componente ebraica. In questo libro, che è – forse non a caso – una raccolta di saggi, Magris viene già lodato per i suoi studi. In dicembre 2008, a Trieste è stato commemorato con un convegno ed una mostra documentaria il centenario della nascita di Voghera, grande scrittore la cui paternità del bellissimo romanzo 'anonimo' *Il Segreto* (Torino 1961) è stato ormai definitivamente confermata da indagini filologiche. Alla celebrazione era presente anche, sia pure per interposta persona ossia in via epistolare, lo stesso Magris, che vi riferì sul proprio rapporto con Voghera, da lui immortalizzato già nel testo di 'Caffè San Marco' (in *Microcosmi*, evocazione dello storico caffè a pochi passi dalla sinagoga, locale frequentato anche da Voghera e Alma Morpurgo), ma testimoniato anche da frequenti accenni alla sua opera, fra l'altro nel saggio 'La geometria della rinuncia' (del 1980) in *Itaca e oltre*. Secondo la sua lettera agli amici e lettori di Voghera, sono stati soprattutto Voghera e suo zio Giuseppe Fano (come interlocutore telefonico) ad iniziare Magris alla cultura ebraica e a stimolarlo negli studi.

D'altronde, per chi ha Trieste come base di studi è difficilissimo non includere gli ebrei, e lo stesso si può dire di chi si dedica agli studi di letteratura tedesca con indirizzo mitteleuropeo: abbiamo fra i massimi scrittori dell'Impero Austroungarico Franz Kafka, Max Brod, Gustav Meyrink, Egon Erwin Kisch, Johannes Urzidil, Rudolf Altschul, Ernst Feigl, Auguste Hauschner, Louis Fürnberg, Walter Serner (in vita Walter Eduard Seligmann), Hermann Ungar (tutti provenienti dall'attuale Repubblica Ceca, e in particolare da Praga), Elias Canetti (nato in Bulgaria), Paul Celan (proveniente dalla Bukovina), gli austriaci Herman Broch, Franz Werfel, Stefan e Arnold Zweig, Arthur Schnitzler, Sigmund Freud, per l'Ungheria György von Lukács – per limitarci ai soli scrittori che del tedesco si servirono (perché vi sono, accanto ai preminenti italiani, anche di lingua ceca, ungherese, romeno e perfino inglese, come Arthur Koestler).

Per molto tempo, però, questo gruppo era poco studiato in quanto tale perché considerato con diffidenza nel paese di origine. Si consideri qui che il comunismo era diventato il regime totalitario in tutti i detti paesi all'eccezione dell'Austria, e che esso era di orientamento anti-religioso, proletario e internazionalista. Quindi gli ebrei, in quanto minoranza di origine religiosa o se mai borghese non ci avevano posto per sé. Se a ciò si aggiunge la mancanza di interesse per la cultura tedesca propria al periodo postbellico, si capisce che molto vi era da fare, e che la persona a ciò adatta era un rappresentante di una cultura accademica relativamente aperta come quella italiana, ma al contempo erede della civiltà cosmopolita absburgica come appunto Claudio Magris.

Magris ha intrapreso questi studi dai suoi primi libri, come *Il mito absburgico* (1963) e *Lontano da dove* (1971). Per il grande pubblico internazionale, almeno nei Paesi Bassi, divenne noto grazie a *Danubio* (1986).

Mi pare di poter constatare che gli studi di scrittori ebrei svolti da Claudio Magris sono limitati a due territori che in gran parte si sovrappongono: quello della lingua (letteraria) tedesca e quello dell'ex-impero absburgico. Per l'Italia, ciò significa ovviamente la Venezia Giulia, con i grandi nomi della letteratura qui sopra richiamati (Saba e Svevo in primis). Pochi sono i riferimenti ai vari scrittori ebrei di altre regioni italiane, come Primo e Carlo Levi, Bassani, Morante, Moravia, Ginzburg, Limentani o Silvera. Magris non intende dunque di occuparsi dell'ebraismo italiano nella letteratura, bensì di quello nella cultura mitteleuropea, cioè a differenza del suo collega Cesare Cases, germanista anche lui ma autore di importanti studi su (fra l'altro) Primo Levi. Per quanto riguarda quest'ultimo, dobbiamo fare un'eccezione per il bello (perché personalissimo) ricordo di Primo Levi scritto all'indomani della morte in aprile 1987, un testo in cui in solo due pagine Magris riesce a far risaltare una delle più rare qualità leviane: la mancanza di sete di vendetta.

D'altronde, nell'amore di un non-ebreo per la cultura ebraica c'è pure – e non manca certo in Magris – qualcos'altro, un sentimento di 'sentirsi a casa' nell'ebraismo, di respirare l'aria pura e sottile di una grande tradizione, della forma meno alterata di una cultura plurimillennaria capace forse di instaurare un insieme di regole che non sono sempre le nostre, ma anche di farlo senza ricorrere al dogmatismo, a pesanti verità metafisiche. E capace pure di mantenere un atteggiamento di gioia e ironia nei confronti della stessa tradizione, senza per questo (di norma) sporcare il proprio nido. Quanto, insomma, Primo Levi espresse nel titolo del suo saggio 'Il rito e il riso'. O il sentimento di riconoscersi nell'ermeneutica ebraica, forse la più antica scuola di interpretazione testuale. O dell'obbligo di scegliere, innanzitutto e sempre, la vita come valore supremo dell'uomo. O il profondo amore per il mondo biblico visto come origine o culla della civiltà di cui facciamo parte, e capace ad ispirare ancora nel '900 un capolavoro come *Joseph und seine Brüder* di Thomas Mann.

Scrive Magris in 'Filosemitismo e cattiva coscienza' (ne *La storia non è finita*), uno dei pochi suoi saggi non direttamente dedicati a singoli scrittori ebrei:

per me, per esempio, la cultura e la letteratura ebraica costituiscono un mondo cui mi sono riconosciuto a fondo e che sento profondamento mio, anche se non vi appartengo per ragioni famigliari o religiose. (p. 190)

Quest'affermazione mi pare della massima importanza. Innanzitutto, Magris usa la prima persona del pronome possessivo: chiama 'mio' il mondo ebraico, sfidando la tradizionale identificazione dell'ebraismo con gli stessi e soli ebrei. Facendo così, si fa propria la definizione di Abraham Yehoshua che ha contrapposto alla definizione rabbinica di identità ebraica quella della libera scelta dell'individuo: ebreo è chi si considera tale e la cultura ebraica può essere anche la cultura di chi ebreo non è ma che la vede come la sua casa spirituale.<sup>1</sup> Tale visione traspare anche dalla formulazione 'per ragioni famigliari o religiose', che per la *halachà* è impossibile perché il primo aggettivo include sempre il secondo.

Inoltre, Magris nella frase or ora citata parla di 'letteratura ebraica', chiaramente in un senso ampio che trascende le letterature in ebraico, yiddish

e ladino. Ciò ci permette di seguire la letteratura tedesca studiata da Magris anche in quanto (ove di applicazione) letteratura di scrittori ebrei e quindi 'ebraica'.

Anche in altri saggi Magris ha confessato di sentirsi in ambiente ebraico come 'in famiglia'. Ne 'Il ballo del rabbino' (ne *L'infinito viaggiare*), dopo aver descritto un matrimonio ebraico a Città de Messico, prosegue:

[...] in quella invincibile gaiezza della famiglia ebraica mi sentivo accolto come fra compagni e compagne di scuola. Mi sentivo dei loro, come poco prima sul banco della sinagoga, fra i parenti dello sposo. (p. 111)

Mi pare poter leggere qui una sottile allusione. Infatti, 'scuola' può significare (specie nella versione yiddish *shul*) 'sinagoga' e l'associazione crea un parallelo tra vita e religione, tra apprendimento e *lernen* (al senso ebraico di 'studio delle cultura e religione ebraiche'), tra compagni come, infatti, di scuola (si nota anche l'enfasi sulla presenza femminile: 'compagne'), parallelo retto dalla forma verbale ripetuta 'sentivo'.

### **Luoghi e non-luoghi ebraici: dallo shtetl a Praga**

In quanto resta del presente saggio intendo guardar meglio ai 'luoghi ebraici' in Magris, dove vorrei dare a 'luogo' anche il significato di *topos*. Non credo sia il caso di isolare all'interno dell'opera di Magris una particolare categoria di scritti. Dalle prime opere appena menzionate, che potremmo definire più scientifiche, fino alla gran mole di opere di saggistica, frutto di una lunga collaborazione con soprattutto il *Corriere della Sera* e pubblicate in gran parte dalla Garzanti, e alla narrativa, genere cui Magris ha approdato più tardi ma sempre con successo, i luoghi ebraici sono quasi sempre presenti. O assenti, in quanto *Lontano da dove* prende inizio dal mondo dello *shtetl*, ormai una *a-topia*, un non-luogo, o anche una *ou-topia*. Vorrei comunque partire da *Danubio*, l'opera più monumentale e di più vasta mole, in cui si fondono i vari generi di narrativa, saggistica e autobiografia. Affronterò il libro come lettore ingenuo, prescindendo da ogni tentativo di un'analisi in profondità.

*Danubio* è racconto di viaggio, ma sulla stessa parola come metafora Magris – come i suoi critici – si è espresso in più luoghi e può essere interpretate in più modi.

*Danubio* è viaggio nella storia, nella letteratura delle terre percorse dal grande fiume, che sono: Germania, Austria, Slovacchia, Ungheria, Serbia e Croazia (Banato), Bulgaria e Romania. Ad ogni paese è dedicato almeno un capitolo (Germania e Austria ne hanno due, essendo divisi in rispettivamente le Fonti e Ulm e oltre, e Wachau e Vienna).

Magris non descrive quasi il viaggio fisico: tace i mezzi di trasporto (due volte parla di un battello, è tutto), i controlli e le attese ai posti di confine, la necessità di munirsi di timbri e visti, di cambiare soldi, né parla dell'arco di tempo in cui si svolge. Come il fiume arriva al Mar Nero, anche lo scrittore arriva, prima o poi, a destinazione. Si può presumere che il viaggio sia stato fatto in più tappe come in un grande percorso da Donaueschingen alle foci, che può essere visto anche come viaggio indietro nel tempo, un *nostos*, dall'ordinata Germania degli anni '80 fino al desolato Pontus degli imperatori romani e dell'ultimo satrapa, Ceausescu. Scarsi i riferimenti alla cultura

culinaria, alla cultura quotidiana, anche se non mancano umoristici accenni alla difficoltà di trovare una birra in Slovacchia. Non mancano riferimenti a compagni di viaggio, indicati soprattutto con il nome ma non ulteriormente presentatici, presenti e vaghi come i compagni di viaggio di Ulisse. Assente praticamente il mondo della musica, simbolicamente rappresentata nel libro dal 'Donauwalzer' di Johann Strauss.

Invece sono frequenti in Magris le visite a scrittori, case di scrittori e pensatori (Freud, Canetti, Wittgenstein, la clinica ove morì Kafka), quindi a luoghi di 'memoria culturale'. Ma sono talvolta case strane: quella di Wittgenstein, costruita per la sorella nel 1926, pare non esistere, il numero 19 della Kundmangasse manca, 'perché la via passa dal numero 13 al 21, saltando gli altri' (p. 197). Risulta poi trovarsi dal lato opposto del vicolo, ed ospitare l'ambasciata bulgara. E la casa di Lukács viene descritta da una fotografia, e solo dopo alcune pagine diventa chiaro che lo scrittore la stia realmente visitando (p. 319-324). La casa natale di Canetti, Ulica Slavianska 12 a Ruse, viene abitata da altri, quindi lo scrittore descrive le 'stanze incredibilmente zeppe di oggetti d'ogni genere buttati alla rinfusa, tappeti, coperchi, scatole, valigie, specchi sulle sedie, cartocci, fiori finti, ciabatte, carte, zucche' come sono state abitate e lasciate da altri. Perché anche questo è viaggiare: scoprire la stratificazione che la Storia impietosamente ammuccia davanti al viaggiatore, lasciandogli il compito di scavare quel che gli serve, se ce la fa.

Due o forse tre fili rossi percorrono, direi, il libro, di cui il primo e dominante è la civiltà dei Paesi mitteleuropei, quasi tutti (all'eccezione della Germania) una volta parte dell'Impero Austroungarico per i quali il Danubio era come l'arteria vitale, e che ha trovato espressione nella letteratura, intesa in senso tanto ampio da includere anche scienza e filosofia. Come in contrappunto al grande *Leitmotiv* absburgico, viene descritta la intricata suddivisione etnica sullo sfondo del grande passato comune, dove accanto alle maggioranze nei nuovi stati nazionali come la Cecoslovacchia o la Bulgaria, vivono tantissimi altri popoli: ruteni, peceneghi, turchi, vecchi credenti ecc. Tale varietà etnica comincia già dall'Antichità, precisamente con la spedizione del Vello d'Oro in cui Giasone raggiunse la foce del Danubio (motivo presente anche nel romanzo *Alla cieca*). Un terzo filo costituisce l'esilio, sia quello dello scrittore finito contro il proprio volere fuori patria (Ovidio sul Pontus ossia il Mar Nero) sia quello imposto all'interno del paese dalla storia (a scapito dei tedeschi del Banato o della Transilvania) o dalla politica (le categorie possono coincidere).

Ed è qui, nel secondo e terzo filone, che gli ebrei svolgono un ruolo particolare. Non collegati con alcun paese in particolare, anzi non avendone, sono gli elementi che si trovano in tutto il libro, con i loro preziosi contributi alla cultura mitteleuropea, ma anche con la loro tragedia e il loro permanente stato di esilio. Non è esagerato definire il *galut* come lo stato tipico dell'ebreo tra la distruzione del Tempio nel 70 E. C. e la fondazione dello Stato di Israele nel 1948. Egli è quindi un senzaterza, conscio dell'essere ospite, e non sempre gradito, nel paese di residenza, che può essere costretto a lasciare da un momento all'altro, ma del quale fa professione di rispettare le leggi (è il famoso *dina de malkhuta dina*, le leggi del paese sono [per noi] leggi) e di cui può addirittura diventare vero cittadino, come gli ebrei irredentisti di Trieste.

Il *galut* condiziona altresì una almeno ipotetica condizione di peregrinazione, un'odissea (e non a caso è voce frequente nel lessico magrisiano). In Magris, i luoghi ebraici sembrano avere in primo luogo valore simbolico, e si affiancano ad altri e simili luoghi di alta potenza evocativa, come quello di Franz Joseph, l'imperatore austriaco per cui in ogni teatro del grande paese vi era un palco che sempre rimaneva vuoto (ad esempio in 'Francesco Giuseppe', in *Dietro le parole*), o come la *Grosse Patriottische Aktion* del romanzo di Musil, una ricerca di celebrazione che conduce solo all'assenza.

Ed è sempre presente sul fondo l'atto finale dell'ebraismo mitteleuropeo, il buco nero della *Shoà* che inghiottì buona parte di questa altissima e esemplare civiltà. Magris non ne tace, né qui né in altri libri (il protagonista di *Alla cieca* riunisce in sé simbolicamente l'esperienza di Dachau e di Goli Otok, rappresentanti tutti i lager totalitari della storia contemporanea), come non tace altre e meno conosciute conseguenze della Seconda Guerra mondiale, le foibe, la diaspora giuliano-fiumana e così via. Un convento ove era stato alloggiato Eichmann, la sparizione, con connivenza britannica, di Mengele, il campo di Mauthausen, sono le variazioni su uno stesso tema quasi musicale, quello di una coscienza che solo l'atteggiamento classico, quasi goethiano, di Magris impedisce di farci trascinare nella vortice nel male del nostro continente. Ed è qui che si vede l'enorme differenza con l'ultimo e disperato libro di Giorgio Pressburger, il bellissimo poema dantesco *Nel regno oscuro* (2008), che torna sempre sulla *Shoà* come centro della nostra tragedia collettiva del '900 e sulla necessità di sapere e di soffrire come unico modo di colmare il vuoto che ci separa dall'amato passato.

Per *Danubio*, alcuni esempi significativi ci daranno un'idea della ricchezza tematica del libro.

Il paragrafo più corto del libro, il quinto del capitolo dedicato al Wachau è intitolato 'Un fil di fumo'. Lo leggo per intero:

Al museo del castello di Linz, una stampa ottocentesca mostra un'immagine di Mauthausen. Colline serene, case accoglienti, barche sul Danubio piene di gente che saluta festosamente, un'aria idillica da gita da campagna. Dai piroscafi sul fiume si alza, allegro, un fil di fumo. (p. 165)

Si nota il movimento del brano, in cui si rivelano strutture eleganti come di verso (inizia con un doppio endecasillabo con dieresi rispettivamente dialefe, 'Al muséo del castélllo di Linz || una stámpa ottocentésca móstra', ripetuto poco dopo in 'Colline seréne, cáse accogliénti, || barche sul Danúbio piene di génte' (due endecasillabi con quasi rima), 'che salúta festosaménte, un'ária || idíllica da gíta da campágnna' (altri due), 'Dai piróscafi sul fiúme si álza' (idem, con dialefe), 'allégro, un fil di fúmo' (settenario). Nel ritmo danzante, ternario come di un valzer che rappresenta una variante rispetto all'endecasillabo classico, che non dà generalmente alcun accento alla terza sillaba, stona solo 'un'immagine di Mauthausen', associata, già dal titolo, con il 'fil di fumo'. Perché questo filo, sottile quanto tutto il paragrafo, ci richiama subito il fumo dei crematori, ricordandoci che la lievità dell'innocenza, il non sapere, il non sospettare, il ballare incurante, ci sono per sempre preclusi.

Grande luogo ebraico assente da *Danubio*, semplicemente perché il fiume non percorre il Paese, è Praga. La città e i suoi scrittori sono presenti in

numerose opere magrisiane, e di diversi periodi. Dove in *Itaca e oltre* si rimpiange il tramonto della civiltà letteraria della capitale boema, in opere più recenti come *L'infinito viaggiare* con la storia è cambiato il tono del discorso, che si fa quasi festivo, pur non restando sordo ai pericoli della commercializzazione e il nuovo esordio della Repubblica Ceca come paese divorziato dalla Slovacchia e quindi privata da una parte vitale della sua identità.

Il più recente libro di Magris, *Alfabeti* (2008) raccoglie come saggio di più vasto impegno 'Praga al quadrato' (pp. 161-209). È un'evocazione e analisi della letteratura praghese, nella quale la borghesia ebraica di lingua tedesca ebbe, come si sa, notevole peso. L'ebreo di Praga, è stato detto, viveva in un 'triplice ghetto': all'interno della comunità tedesca che già era andata isolandosi nella città ceca (p. 162). Viene da pensare qui anche a quanto diceva di sé il direttore d'orchestra e compositore Gustav Mahler, che era 'ebreo in Boemia, boemo in Austria e austriaco in Germania'. Il bello del saggio magrisiano, cui hanno contribuito anche altri, probabilmente suoi studenti, è che ci venga tracciato uno sviluppo storico dall'Impero austroungarico fino ai nostri giorni, in cui sono trattati autori di tutt'e due le lingue: accanto ad autori oggi abbastanza dimenticati dal grande pubblico, come Urzidil, Paul e Friedrich Adler, Karl Kraus e Hugo Salus, si scrive di grandissimi scrittori cechi come Jan Neruda, Karel Èapek, Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal, per approdare a Vaclav Havel, colmando l'abisso e forse sanando così la ferita causata dalla separazione di grandi culture in cui si può individuare il grande dramma della monarchia asburgica che è forse al centro assoluto degli studi di Magris.

Posso affidare a Claudio Magris, che ha raccontato in *Danubio* e ne *L'infinito viaggiare* che una volta durante un convegno ad Eisenstadt un rabbino gli chiese se era ebreo, e alla risposta negativa rispose subito, con le mani tese in avanti, 'era solo una domanda', che non solo la stessa cosa è capitata a me, ma ho ricevuto almeno un anno fa un'e-mail di un a me ignoto lettore che, credendomi una specie di anagrafe dei tardi anni '30, si rivolse a me con la domanda se Magris lo era. La persona mi ringraziò ma non mi rispose però 'era solo una domanda'. Forse non era di origine ebraica...

## Note

1 Scrive Ada Neiger: 'Dal canto suo Abraham B. Yehoshua sente l'esigenza di pubblicare uno scritto dal titolo significativo: *Ebreo, israeliano, sionista: concetti da precisare* in cui a proposito dell'ebreo egli presenta quelle che Luca Zevi definisce "istruzioni per il riconoscimento". Nel suo saggio Yehoshua rifiuta la tradizionale definizione religiosa che così recita: "è ebreo chi è figlio di madre ebrea o chi si è convertito secondo le regole" e ne propone un'altra che prescinde dall'identificazione religiosa e afferma che "ebreo è chi si identifica

come tale" convinto che le motivazioni culturali e familiari non bastano a determinare un'identità se non interviene un atto volontario di scelta.' Ada Neiger, 'Da Elsa Morante a Elena Loewenthal. Breve viaggio nell'ebraicità' in: Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga ed., *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, Utrecht 2007, pp. 193-200, da consultare a: <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000072/article.pdf> (20 ottobre 2009).

Het artikel legt verband tussen Claudio Magris, de joodse cultuur en die van de stad Triëst met zijn multiculturele verleden. De Adriatische havensteden Triëst en Fiume, die tot het Habsburgse rijk behoorden, hadden beide een grote joodse minderheid, waar onder anderen de schrijvers Svevo, Stuparich, Saba, Bazlen en Voghera deel van uitmaakten.

Magris wordt gevolgd in enige belangrijke studies die hij aan de 'Mittel-europäische' joodse cultuur heeft gewijd, zoals *Il mito absburgico* (1963), *Lontano da dove* (1971) en ten dele ook *Danubio* (1986). Deze cultuur is van enorme omvang en groot belang geweest, mede dankzij auteurs van het formaat van Kafka, Zweig, Freud, Schnitzler, Werfel en Canetti, maar is in de voormalige communistische landen lang bewust onderbelicht gebleven. Minder aandacht heeft Magris aan de joods-Italiaanse auteurs van na de Tweede Wereldoorlog geschonken.

Ofschoon Magris zelfs niet joods is, voelt hij zich thuis in het jodendom met zijn rijke tradities en intellectuele, vaak ironisch relativiserende levenshouding. We kunnen in zijn oeuvre diverse plaatsen onderscheiden (van concrete bezochte schrijvershuizen tot *topoi* als de *shtetl*). De rol van de *galut* (de joodse diaspora) als grensoverschrijdende aanwezigheid van een minderheid die veelal als katalysator is opgetreden kan hierbij worden gezien als *Leitmotiv*.

VASARI'S *RAGIONAMENTI* EN DE MEDICI-MYTHE

## IN HET PALAZZO VECCHIO

## EEN ANALYSE VAN DE 'SENSO NOSTRO'

## EN DE 'MOLTO DOPPIA ORDITURA'

Tussen 1558 en 1568 schreef Giorgio Vasari (1511-1574) *I Ragionamenti*, een dialoog in drie delen over zijn eigen schilderijen in het Palazzo Vecchio in Florence. De eerste twee delen gaan over de geschilderde voorstellingen op de bovenste twee verdiepingen met appartementen, de derde dialoog over de audiëntiezaal, de Salone dei Cinquecento, ofwel Sala Grande. Vasari bracht deze schilderijen samen met zijn assistenten aan op de wanden en de plafonds in opdracht van Cosimo I de' Medici (1519-1574) in de jaren 1555-71.<sup>1</sup> Aanwijzingen voor de inventies kwamen van de literatoren Cosimo Bartoli (voor de appartementen) en Vincenzo Borghini (voor de Sala Grande). Naast deze literatoren had ook Cosimo I zelf een grote invloed op het uiteindelijke programma.

De dialoog in *I Ragionamenti* strekt zich uit over drie dagen. Op de eerste dag (*giornata prima*) wordt in zeven subdialogen gesproken over de vijf kamers en twee terrassen van het Quartiere degli Elementi, die samen plaats bieden aan een cyclus over de genealogie van de goden. Aan bod komen achtereenvolgens de Zaal van de Elementen, het Terras van Saturnus, de Zaal van Ops, de Zaal van Ceres, de Zaal van Jupiter, het Terras van Juno en de Zaal van Hercules. Op de tweede dag (*giornata seconda*) is het Quartiere di Leone X aan de beurt, waarin zes leden van het Medici-geslacht elk een eigen zaal hebben gekregen. Achtereenvolgens zijn dit Cosimo de Oude, Lorenzo il Magnifico, paus Leo X, paus Clemens VII, Giovanni delle Bande Nere en Cosimo I zelf. De derde dag (*giornata terza*) is geheel gewijd aan de Sala Grande, waar de geschiedenis van de stad Florence geschilderd is, met onder andere de oorlogen tegen Pisa en Siena, om aan te geven welke historische gebeurtenissen voorafgingen aan de machtige positie van Cosimo I in de jaren '60 van de zestiende eeuw.<sup>2</sup>

Vasari voert zichzelf in de *Ragionamenti* op als één van de twee protagonisten. Zijn gesprekspartner is troonopvolger Francesco de' Medici (1541-1587), de oudste zoon van Cosimo I. Francesco wordt gepresenteerd als de geïnteresseerde, intelligente student en Vasari als de alwetende, geleerde docent. In een levendig gesprek dat zich uitstrekt over drie opeenvolgende warme zomerdagen in 1558, geven de vragen van Francesco en de uitgebreide antwoorden van Vasari een duidelijk overzicht van de geschiedenis van de Medici in Florence en Italië vanaf het regime van Cosimo de Oude tot aan

groothertog Cosimo I. De nadruk ligt op de politieke en militaire daden van de verschillende leden van de familie, op hun deugden en op hun mecenaat. Francesco's vragen stellen Vasari in staat uit te weiden over alle letterlijke, allegorische, historische, politieke en religieuze betekenissen die volgens hem subtiel in de schilderijen zijn verweven en die zo nodig nog worden aangevuld door Francesco.<sup>3</sup> In plaats van een opsomming te geven van de onderwerpen op de fresco's en frescopanelen, maakt Vasari een spannend verhaal van het geheel. Hij gebruikt de geschilderde scènes als uitgangspunt en weeft er een web van historische en mythologische vertellingen omheen.<sup>4</sup>

In de *Ragionamenti* stelt Vasari dat hij zijn schilderijen heeft voorzien van complexe betekenisniveaus. Twee van die betekenisniveaus zijn van belang voor dit artikel: de *senso nostro* en de *molto doppia orditura*. De *senso nostro* bestaat eruit dat in de *giornata prima* de handelingen en de deugden van de goden in algemene zin steeds worden vergeleken met die van de Medici, en met name met die van Cosimo I. Francesco vraagt in de dialoog voortdurend naar dit verband, vandaar de benaming *senso nostro* ('de betekenis met betrekking tot ons'). Het andere betekenisniveau, de *molto doppia orditura* (letterlijk 'een erg dubbele opzet') is een betekenisniveau dat wordt geïntroduceerd in de *giornata seconda* en dat een rechtstreeks verticaal verband suggereert tussen de verschillende goden in de appartementen op de bovenverdieping en de leden van de familie de' Medici op de verdieping daar recht onder, als ware de Medici aardse goden. Elke hemelse godheid is in dit verband dus gelieerd aan één bepaald lid van de Medici. Francesco prijst Vasari om dit ingenieuze betekenisniveau. Hij merkt op dat alleen de *senso nostro* al genoeg was geweest en dat de dubbele vergelijking van de goden met zowel hertog Cosimo I als alle afzonderlijke leden van de familie de' Medici een prachtige 'dubbele opzet' is.<sup>5</sup>

Helaas is de *Ragionamenti* onvoltooid gebleven en heeft Vasari voor zijn dood in 1574 niet meer de tijd gehad om de tekst te redigeren. De tekst werd in 1588 postuum gepubliceerd onder redactie van Giorgio Vasari de Jongere, een neef van Vasari, die aan de hand van de aantekeningen van zijn oom het laatste deel van de *giornata seconda* en de *giornata terza* voltooide.<sup>6</sup> Vanwege de onvoltooid staat van de *Ragionamenti* komen er veel discrepanties voor tussen de tekst en de voorstellingen in het Palazzo Vecchio en lijken de verschillende betekenisniveaus in de tekst niet zo goed te zijn uitgewerkt als Vasari wellicht voor ogen had. De afgelopen decennia hebben verschillende onderzoekers zich daarom bezig gehouden met de vraag of de door Vasari zelf gesuggereerde betekenisniveaus daadwerkelijk systematisch zijn uitgewerkt in de *Ragionamenti*. Daarnaast discussieerden kunsthistorici over de vraag of de betekenisniveaus wel of niet in de geschilderde voorstellingen zelf voorkomen, waarvan de *Ragionamenti* immers een beschrijving is. Dit artikel levert een bijdrage aan deze discussie. De belangrijkste argumentatiebron is een uitgebreide kwantitatieve analyse van de verwijzingen naar de Medici in de *Ragionamenti*. Dankzij deze analyse is het mogelijk nieuwe conclusies te trekken over de aanwezigheid van de twee betekenisniveaus in tekst en schilderijen, en over het doel en de functie van zowel de *Ragionamenti* als de schildercyclus.

#### *De Ragionamenti nader onderzocht: Tinagli, McGrath en Van Veen*

Kunsthistorica Elizabeth McGrath is van mening dat de *senso nostro* alleen in de *Ragionamenti* is verwerkt en niet in de geschilderde voorstellingen in het Palazzo Vecchio.<sup>7</sup> In haar artikel uit 1985 schrijft McGrath dat actuele politieke verwijzingen in decoratieve Renaissance-cycli uit de periode van Vasari en ervoor alleen voorkwamen bij tijdelijke cycli (die bijvoorbeeld werden gemaakt voor festiviteiten, zoals huwelijken) en niet bij permanente cycli, omdat dit niet gepast zou zijn.<sup>8</sup> In tijdelijke cycli werden de politieke verwijzingen bovendien sterk benadrukt, door het mythologische of historische personage en zijn moderne equivalent naast elkaar te presenteren of door mythologische goden de gelaatstreken van contemporaine heersers te geven – iets wat bij de permanente cyclus in het Palazzo Vecchio niet gebeurde. Een ander argument waarmee McGrath duidelijk maakt dat de *senso nostro* niet in de geschilderde voorstellingen verwerkt kan zijn, is het feit dat Francesco in de *Ragionamenti* vaak speculeert over de door Vasari bedoelde letterlijke of allegorische betekenissen van de afgebeelde tafereelen, maar dat hij dit nooit doet in verband met de *senso nostro*-verwijzingen naar de Medici; Vasari legt deze altijd volledig zelf uit.<sup>9</sup> Om dit argument te illustreren kan een passage worden aangehaald uit de tekst over de Zaal van Ops, waarin Francesco en Vasari discussiëren over een fries waarop personificaties van de twaalf maanden van het jaar staan afgebeeld. Een aantal keer probeert Francesco hier zelf te raden wie de afgebeelde figuren zijn, zoals in het volgende fragment: 'Degene die daarop volgt herken ik als November; het is de slecht geklede en geschoeide boer met dat vale hoedje op zijn hoofd, die aan het ploegen is.'<sup>10</sup> Bij het discussiëren over de *senso nostro* komt Francesco echter nooit zelf met mogelijke interpretaties. Zijn inbreng bestaat altijd uit een vraag, zoals in de tekst over de Zaal van Saturnus: 'Nu zou ik graag willen weten op welke manier de terugkeer van Saturnus en Ops naar hun koninkrijk refereert aan de Medici.'<sup>11</sup>

Over de *molto doppia orditura* merkt McGrath op dat Vasari waarschijnlijk was begonnen die te beschrijven tijdens de eerste subdialoog van de *giornata seconda*, maar dat hij hierna besloot dat het te ingewikkeld zou worden en dat alleen de *senso nostro* verwijzingen al genoeg zouden zijn voor de verheerlijking van de Medici. Als Vasari de *molto doppia orditura* serieus in de *Ragionamenti* had willen verwerken, had hij volgens McGrath in de subdialogen over de godenzalen van de *giornata prima* wel toespelingen naar deze structuur gemaakt en duidelijkere parallellen tussen de boven- en benedenkamers geconstrueerd.<sup>12</sup> McGrath is dus van mening dat alleen de *senso nostro* in de *Ragionamenti* is verwerkt en de *molto doppia orditura* niet; de geschilderde scènes zelf bevatten in haar optiek geen van de twee betekenisniveaus.

Kunsthistorica Paola Tinagli is er daarentegen van overtuigd dat zowel de *senso nostro* als de *molto doppia orditura* in de *Ragionamenti* aanwezig zijn. Zij stelt in haar proefschrift uit 1988 dat Vasari deze betekenisniveaus pas heeft verzonnen nadat de voorstellingen in het Palazzo Vecchio waren geschilderd. Dat sluit dus uit dat ze zijn terug te vinden in de schilderijen.<sup>13</sup> Deze *ex post facto*-theorie zet Tinagli kracht bij met het argument dat er in de brieven van Cosimo Bartoli, waarin aanwijzingen voor de onderwerpen staan,

nooit wordt gerefereerd aan de *senso nostro* of de *molto doppia orditura*.<sup>14</sup> Ditzelfde geldt ook voor een ander geschrift waar de door Vasari beschilderde zalen van het Palazzo Vecchio in staan beschreven, de *Vita di Messer Giorgio Vasari* (1576-83) van Marcantonio Vasari, een andere neef van Vasari. Zij vermoedt dat Marcantonio voor het schrijven van deze biografie van zijn oom gebruik maakte van de eerste aantekeningen van Vasari voor de *Ragionamenti*, waar de referenties naar de Medici schijnbaar nog niet instonden.<sup>15</sup> Tinagli ziet de *Ragionamenti* als een typisch voorbeeld van de maniëristische cultuur, waarin het als een spel gold om allerlei ingewikkelde betekenislagen uit frescocyclus af te leiden.<sup>16</sup>

Henk Th. van Veen zet de discussie over de *senso nostro* op scherp in een polemisch artikel uit 2002. Hij reageert rechtstreeks op de bevindingen van McGrath uit 1985 en neemt precies een tegenovergesteld standpunt in. Hij stelt dat McGrath de decoratieve elementen, zoals emblematische tekens – die zich naast, boven en onder de hoofdcènes van de godencyclus bevinden – buiten beschouwing heeft gelaten. Zij heeft zich alleen geconcentreerd op de godenvoorstellingen zelf, terwijl volgens Van Veen juist in de decoratieve elementen veel Medici-emblemen en heerserstekens van Cosimo I zitten.<sup>17</sup> Ook wijst Van Veen op verschillende duidelijke verwijzingen naar de Medici en naar Cosimo I in de godenvoorstellingen zelf.<sup>18</sup> Bovendien merkt hij op dat veel van de originele vloeren uit de godenzalen weliswaar verloren zijn gegaan, maar dat uit de nog intacte vloeren blijkt dat ook deze vol Medici-symbolen moeten hebben gezeten. Volgens Van Veen werden de conventionele godenepisodes juist speciaal geprepareerd om de vergelijking met Cosimo te kunnen trekken en de *senso nostro* valt in zijn optiek dan ook zeker uit de geschilderde voorstellingen zelf op te maken.<sup>19</sup> Hij wijst zo de *ex post facto*-theorie van Tinagli nadrukkelijk van de hand. Van Veen laat zich over de *molto doppia orditura* niet uit.

#### *Een systematische analyse van de giornata prima: de 'senso nostro'*

Kwantitatieve analyse van de *giornata prima* van de *Ragionamenti* (zie Bijlage 1 en 2) geeft inzicht in de frequentie waarmee wordt verwezen naar de verschillende leden van de familie de' Medici en van de aard van deze verwijzingen. Dat wil zeggen dat de analyse antwoord kan geven op de vraag of de *senso nostro*-verwijzingen direct zijn af te leiden uit de geschilderde voorstellingen of dat ze er alleen indirect mee in verband te brengen zijn. De analyse toont dat er in de *giornata prima* 83 keer wordt verwezen naar individuele Medici, waarvan 69 keer naar Cosimo I. Andere leden uit de familie de' Medici worden slechts in veertien gevallen verheerlijkt. De *giornata prima* lijkt daarmee eerder een specifieke verheerlijking van Cosimo I, dan van zijn hele dynastieke lijn (zie ook de tabel in Bijlage 1). Hiernaast wordt de hele Medici-dynastie in het algemeen negen maal verheerlijkt, door de continuïteit van het Medici-geslacht vanaf Cosimo de Oude tot aan hertog Cosimo I en zijn nageslacht te benadrukken.

In totaal bestaat een derde deel van alle zinnen van de tekst over de *giornata prima* uit verwijzingen naar de Medici. De rest van de tekst bevat beschrijvingen van de afgebeelde mythologische voorstellingen. Dat een derde deel van de tekst van de *giornata prima* in beslag wordt genomen door

de *senso nostro*, wijst erop dat dit door Vasari gesuggereerde betekenisniveau dus wel degelijk systematisch uitgewerkt is in de *Ragionamenti*. Op dit punt ondersteunt de kwantitatieve analyse van de tekst daarom de meningen van Tinagli, McGrath en Van Veen.

Eén van de centrale vragen van dit artikel is of Vasari de *senso nostro* ook in de schilderijen zelf verwerkte. Om deze te kunnen beantwoorden, moet worden gekeken of de beschreven verwijzingen naar de Medici uit de *giornata prima* direct zijn af te leiden uit de geschilderde voorstellingen, of dat er alleen een indirect verband bestaat. De analyse toont dat slechts twaalf van de 69 verwijzingen naar Cosimo I daadwerkelijk zijn af te leiden uit de geschilderde taferelen. Het gaat hier om duidelijke verwijzingen in de vorm van Medici-ballen, Steenbokfiguren (de Steenbok was Cosimo's ascendant) en representaties van de Schildpad en het Zeil – allemaal heraldische en emblematische tekens van Cosimo I.<sup>20</sup> Een voorbeeld van een dergelijke directe verwijzing in de dialoog over de Zaal van de Elementen is:

[Francesco]: Kijk eens naar de decoratie van de balken, wat een mooie wapens heeft u daar geschilderd! Deze Steenbokhoofden – wat zijn het er veel – zijn de wapens van mijn vader de hertog, net als die schildpad met dat zeil en de twee ankers met hun motto DUABUS.<sup>21</sup>

Bij deze passage, waarin wordt gerefereerd aan decoratieve elementen buiten de hoofdcènes, is het zeer duidelijk dat de genoemde elementen naar Cosimo I verwijzen. Van Veen gebruikt dit soort duidelijke emblematische verwijzingen om zijn stelling kracht bij te zetten dat de *senso nostro* in de schilderijen zelf is verwerkt. Zoals blijkt uit de analyse baseerde Van Veen zijn conclusies echter maar op een klein deel (twaalf) van alle in de *Ragionamenti* genoemde verwijzingen (69) naar Cosimo I. Van deze twaalf direct te observeren verwijzingen staan er zes in de besproken scènes zelf en zes buiten de godenscènes, dat wil zeggen dat ze op of boven de ramen staan of zijn verwerkt in personificaties van deugden. De overige 57 verwijzingen naar Cosimo I zijn ofwel lofprijzingen van Cosimo (vier maal), ofwel opsommingen van deugden die hem toebehoren (drie maal, in wezen zijn dit ook lofprijzingen) of in de overige gevallen verwijzingen die door Vasari wel worden gelieerd aan de godenvoorstellingen, maar die tijdgenoten niet zomaar uit zichzelf hadden kunnen afleiden, zonder de *Ragionamenti* gelezen te hebben. Het gaat hier dus om indirecte verwijzingen. Om het verschil tussen directe en indirecte verwijzingen te illustreren, zijn hieronder twee passages geciteerd. De eerste passage is een fragment uit de dialoog over de Zaal van de Elementen, waarin een directe verwijzing naar Cosimo I staat, die zich in één van de hoofdcènes zelf bevindt. Een personificatie van het Lot presenteert hier de deviezen van de hertog aan Saturnus:

[Giorgio]: Weet u wie er wordt gesymboliseerd door de grote naakte figuur die vanaf haar heupen uit de zee komt? Ik bedoel degene wier haarlokken voor haar gezicht zweven en die in haar linkerhand dat grote zeil en in haar rechterhand die reusachtige zeeschildpad vasthoudt.

[Francesco]: Ik herken haar niet, dus vertelt u het me maar.

[Giorgio]: Zij is het lot van Zijne Excellentie die hem – om zijn planeet Saturnus te gehoorzamen – het zeil en de schildpad presenteert, de em-

blemen van Zijne Excellentie. Deze verwijzen naar de trage natuur van dit dier en de snelheid waarmee zeilboten door het water van de zee van moeilijkheden gaan. Zijne Excellentie, die altijd gematigd is, gaat ook zo te werk en slaagt er immer met goed geluk in om alle ondernemingen van de regering tot een goed einde te brengen.<sup>22</sup>

De Steenbok, de Schildpad en het Zeil op het geschilderde tafereel waaraan in deze passage wordt gerefereerd, verwijzen duidelijk naar Cosimo I. In de dialoog over de Zaal van Ceres komen drie indirecte verwijzingen naar Cosimo I voor, die veel minder evident zijn:

[Giorgio]: Het zoeken [door Ceres] naar Persephone, met de kar getrokken door slangen, is niets anders dan het voortdurend denken van de hertog aan de algemene gezondheid van zijn volk. Hij probeert de landgoederen voortdurend vruchtbaar te houden met gewassen uit andere landen, om zijn stad welvarend te houden. [1] De maagd Arethusa die Ceres de ceintuur laat zien verwijst naar de lieve en trouwe vrienden van de hertog, die hem altijd de waarheid tonen en nooit de leugen, anders dan slechte koningen en mensen. [2] De zoogster Electra die zich beklagt over de ontvoering van Persephone verwijst naar de trouwe bediendes die bij tegenslagen weeklagen en zich bij geluk verheugen over de goede tijden [3].<sup>23</sup>

Omdat er veel verschillende associaties mogelijk waren bij dergelijke godenvoorstellingen zouden tijdgenoten, na het zien van de voorstelling behorende bij deze tweede passage, hoogstwaarschijnlijk nooit allemaal tot dezelfde conclusie zijn gekomen, terwijl bij de Medici-symbolen uit de eerste passage slechts één interpretatie mogelijk was. Bij passages zoals de laatst geciteerde gaat het dus om indirecte verwijzingen, die Vasari pas heeft bedacht nadat de voorstellingen waren geschilderd (*ex post facto*-verwijzingen), of die hij in zijn literaire tekst heeft verwerkt, omdat het als een spel gold om allerlei ingewikkelde betekenissen uit fresco's af te leiden. Vanwege de overduidelijke meerderheid aan (bij de *senso nostro* behorende) indirecte verwijzingen in de *Ragionamenti*, die zonder de lezing hiervan niet zijn af te leiden uit de geschilderde voorstellingen, kan worden geconcludeerd dat de *senso nostro* niet in de afgebeelde tafereelen in het Palazzo Vecchio aanwezig is. Deze conclusie sluit dus aan bij de visies van Tinagli en McGrath.

De vaststelling staat echter lijnrecht tegenover het standpunt van Van Veen, die stelt dat de *senso nostro* absoluut uit de geschilderde voorstellingen zelf voortkomt. Eén van zijn belangrijkste argumenten, namelijk zijn constatering dat McGrath in haar artikel uit 1985 alleen over de godenvoorstellingen zelf schrijft en de decoratieve elementen buiten beschouwing laat, heeft echter maar zijdelings te maken met de discussie over de *senso nostro*. Vasari zelf laat namelijk eveneens bijna alle (door medewerkers van zijn atelier geschilderde) decoratieve elementen buiten beschouwing in de *Ragionamenti*. Dat komt doordat hij voornamelijk schrijft over de fresco's die hij zelf heeft geschilderd (of waarvan hij suggereert dat hij ze zelf heeft geschilderd) en niet over elementen die door anderen aan de cyclus zijn toegevoegd. Maar heel zelden laat hij Francesco opmerkingen over de decoratieve elementen

maken of weidt hij er zelf over uit. De paar keer dat dat wel gebeurt gaat het om het kleine aantal directe verwijzingen dat hierboven is geïllustreerd, in de passages over de decoratie op de balken en over de personificatie van het Lot, die de deviezen van de hertog aan Saturnus presenteert. Bij de discussie over de *senso nostro* gaat het erom of de door Vasari beschreven verwijzingen in de *Ragionamenti* ook zijn af te leiden uit de geschilderde voorstellingen en hier dus in zijn verwerkt. Het merendeel van de door Van Veen genoemde decoratieve elementen op de muren, plafonds en al dan niet verloren gegane vloeren wordt door Vasari niet beschreven in de *Ragionamenti* en hoort dus niet bij de discussie over de *senso nostro*.

#### De 'molto doppia orditura'

De tweede centrale vraag is of Vasari de *molto doppia orditura* daadwerkelijk in de *Ragionamenti* en in de schilderijen verwerkte. Deze betekenislaag wordt slechts in een paar korte passages naar voren gebracht door Vasari. In de subdialoog over de eerste zaal van de *giornata seconda* brengt Vasari Cosimo de Oude in verband met de godin Ceres. In de subdialoog over de zaal van Ceres wordt echter met geen woord gerept over dit verband en ook in de geschilderde voorstellingen in de zaal van Ceres zijn geen duidelijk aanwijsbare verbanden met Cosimo de Oude te ontdekken.<sup>24</sup> Helemaal aan het einde van de tweede subdialoog geeft Vasari aan dat Lorenzo il Magnifico zou moeten worden gelieerd aan de godin Ops.<sup>25</sup> Ook deze bewering heeft geen pendant in de *giornata prima*. In de subdialoog over de zaal van Ops komt Lorenzo il Magnifico niet voor en ook in de zaal zelf zijn geen directe verbanden met Lorenzo te zien. In de subdialoog over Lorenzo il Magnifico wordt verder nog terloops opgemerkt dat Francesco de rest van de verticale verbanden zelf moet zien te bedenken. In de overige vier subdialogen van de *giornata seconda* en in de dialoog van de *giornata terza* wordt niet meer gerefereerd aan het mogelijke verband tussen de zalen boven en beneden. Welke goden met welke andere leden van het Medici-geslacht zouden moeten worden gelieerd, blijft dus onduidelijk. Het is nog maar de vraag of Vasari de dubieuze constructie van de *molto doppia orditura* in zijn definitieve versie van de *Ragionamenti* zou hebben laten staan, als hij de tijd had gehad een en ander te redigeren.

Ondanks het feit dat de *molto doppia orditura* alleen maar wordt genoemd in de subdialogen over de eerste twee zalen van de *giornata seconda* en daarna in de rest van de *giornata prima* niet meer is uitgewerkt, hebben enkele auteurs toch suggesties gedaan voor de overige verticale verbanden tussen de goden en de leden van de familie de' Medici. Tinagli en Jerry Lee Draper komen beiden op hetzelfde schema uit.<sup>26</sup> Vanwege de grootte en de vorm van de zalen wordt paus Leo X in verband gebracht met de Zaal van de Elementen. Hij zou met Vader de Hemel (de god Uranus) kunnen worden vergeleken, omdat hij in 1512 de Medici-macht in Florence had hersteld, nadat de Medici in 1494 uit de stad waren verjaagd. Ook naar Leo X wordt echter in de dialoog over de Zaal van de Elementen niet verwezen. Paus Clemens VII wordt gelieerd aan het terras van Saturnus, ditmaal omdat er in de dialoog over het terras van Saturnus wel twee verwijzingen naar hem voorkomen. Een van deze twee verwijzingen is de volgende:

[Giorgio]: Saturnus' aankomst in Italië na zijn ballingschap en zijn ontvangst vanaf het schip door Janus en de oude vaderen, zou men goed kunnen vergelijken met de ballingschap van paus Clemens [VII], die per schip de golven van processen en beproevingen was ontvlucht en zich in Bologna herenigde met keizer Karel V.<sup>27</sup>

Zowel deze als de andere verwijzing naar Clemens in de dialoog over het terras van Saturnus behoren tot de categorie indirecte verwijzingen. Bovendien is er in de tekst over de zaal van Clemens VII uit de *giornata seconda* geen enkele terugkoppeling naar een mogelijk verband met Saturnus en bestaat er ook geen parallel tussen de geschilderde voorstellingen over Saturnus en die over Clemens VII.<sup>28</sup> Giovanni delle Bande Nere wordt in geen enkele passage in de *giornata prima* verheerlijkt, dus ook niet in het hoofdstuk over Hercules, waar hij door Tinagli en Draper aan wordt gekoppeld. De enige zaal die nu nog is overgebleven, is de zaal van Jupiter die parallel zou moeten staan met hertog Cosimo I. In dit geval lijkt het verband wel te kloppen, aangezien er in de tekst over de zaal van Jupiter 22 keer naar Cosimo I wordt verwezen. Verwijzingen naar Cosimo I komen echter, zoals we bij de bespreking over de *senso nostro* hebben gezien (en zoals blijkt uit de tabel in Bijlage 1), in alle zalen in meer of mindere mate voor. Bovendien wordt Cosimo in de dialoog over deze zaal niet alleen met Jupiter vergeleken maar ook nog met andere figuren zoals Mercurius en Ganymedes. We hebben dan ook te maken met verwijzingen die bij de *senso nostro* horen en niet bij de *molto doppia orditura*. De gebeurtenissen in de zalen van Jupiter en van Cosimo I vertonen wederom ook geen parallellen met elkaar.

De *molto doppia orditura* is niet systematisch verweven in de tekst, zoals de *senso nostro* en zelfs de verbanden die Vasari zelf suggereert, zijn niet aan te tonen. Het bestaan van dit betekenisniveau moet daarom zowel voor de geschilderde taferelen als voor de tekst worden uitgesloten. Dat in de voorstellingen geen van de twee betekenisniveaus uit de discussie aanwezig is en in de *Ragionamenti* zelf alleen de *senso nostro*, wil echter in geen geval zeggen dat er daarom ook helemaal geen verband bestaat tussen de godencyclus en de cyclus met de genealogie van de Medici.<sup>29</sup> Dit verband is er wel degelijk, alleen niet precies volgens de *molto doppia orditura*-theorie die Vasari suggereert. De opzet van het programma was zeer zeker om de Medici te presenteren als aardse goden, onder de kamers van de hemelse goden, maar dan meer in algemene zin. Er wordt, zoals Van Veen opmerkt, vele malen gewezen op de eeuwige cyclische voortgang en de continuïteit van het godengeslacht en daarmee van de dynastie van de Medici.<sup>30</sup> Deze boodschap van de gezamenlijke deugden van de goden en de Medici, en die van de continuïteit van de Medici-macht, zal door tijdgenoten zeker zijn begrepen.

#### ***Doelstellingen en functie van de Ragionamenti en van de geschilderde scènes***

Uit het grote aantal verwijzingen naar de Medici in het algemeen en naar Cosimo I in het bijzonder in de *giornata prima* blijkt dat het hoofddoel van de *Ragionamenti* de verheerlijking van hertog Cosimo I en zijn familieleden is. Er ligt veel nadruk op de continuïteit van de Medici-dynastie, omdat de

Medici zichzelf wilden spiegelen aan de adel in de andere stadsstaten van Italië en aan de Europese hoven.<sup>31</sup> Oorspronkelijk was de familie de' Medici niet van adel, maar dit wordt, waar mogelijk, verzwegen. De banden met adellijke geslachten door middel van huwelijken worden juist benadrukt. In de *Ragionamenti* is aan de hand van de geschilderde taferelen en met toepassing van historische manipulatie een historische mythe gecreëerd, waarin de verschillende leden van de familie de' Medici als aardse goden allerlei daden verrichten in dienst van de geschiedenis van Florence, Toscane en Italië.<sup>32</sup>

In Vasari's optiek kan de verheerlijking van Cosimo I echter niet plaatsvinden zonder zijn eigen artistieke vaardigheden en deze worden dan ook vele malen benadrukt. Steeds weer prijst Francesco de ingenieuze inventies van Vasari. Dat hij hier mee geholpen is door de literatoren Cosimo Bartoli en Vincenzo Borghini en door de medewerkers van zijn atelier wordt nadrukkelijk verzwegen.<sup>33</sup> Los van het benadrukken van zijn eigen iconografische en artistieke kwaliteiten, laat Vasari ook goed naar voren komen hoeveel historische bronnen hij heeft geraadpleegd en hoe nauwkeurig hij te werk is gegaan om zoveel mogelijk portretten waarheidsgetrouw af te beelden. Met behulp van de opmerkingen van Francesco hemelt Vasari zichzelf op als hoveling, architect, schilder, schrijver, historicus en geleerde.<sup>34</sup> Daarbij laat hij niet onderbelicht dat hij zonder het mecenaat van Cosimo nooit zo beroemd had kunnen worden. In de *Ragionamenti* wordt dus heel duidelijk gewezen op het feit dat beide partijen voordeel hebben van de grote artistieke opdracht.

De functie van de tekst was driedelig. Zeer gedetailleerd somt Vasari alle personages en gebeurtenissen op en zorgt ervoor dat de geschilderde voorstellingen in de juiste context kunnen worden gezien. Ten eerste kon de *Ragionamenti* daarom dienen als gids bij de scènes in het Palazzo Vecchio, in tegenstelling tot wat Tinagli suggereert, die het werk slechts een autonome functie toedicht.<sup>35</sup> Vanwege zijn compleetheit en levendigheid kon het werk inderdaad ook los van de geschilderde scènes worden gelezen om een goed beeld te krijgen van de cyclus. Het had dus zeker ook een politieke en propagandistische functie. Via de *Ragionamenti* konden de politieke en militaire verworvenheden en het mecenaatschap van de Medici voor leden van andere hoven in Europa en Italië worden opgehemeld. Ten slotte diende het werk als *speculum principis* voor Francesco, wat blijkt uit de verschillende passages waarin aan de politiek-culturele opvoeding van Francesco wordt gerefereerd.<sup>36</sup> Francesco, de beoogde troonopvolger, zou uiteindelijk in 1574 groothertog worden en functioneerde vanaf 1564 al als regent van zijn vader.

Het doel van de *Ragionamenti* – de verheerlijking van Cosimo I en van Vasari zelf – en de functie als vorstenspiegel, komen niet geheel overeen met het doel en de functie van de geschilderde voorstellingen. Ook van de frescocycli is het hoofddoel de verheerlijking van de Medici en in het bijzonder van Cosimo I. Net als de *Ragionamenti* hielpen de frescocycli om een beeld te scheppen van een politiek en cultureel oppermachtig Florence en Toscane, onder leiding van een dynastie die nog eeuwen voort zou leven. In algemene zin droegen de frescocycli de boodschap uit van de ideale heerser en de manieren om deze machtspositie te bereiken, maar ze waren zeker niet

alleen bedoeld voor Francesco de Medici. De bedoeling van de fresco's, geïllustreerd door de nadruk op de continuïteit van de dynastie, was dat nog vele generaties Medici en hun hooggeplaatste gasten de boodschap tot zich zouden nemen. Vandaar ook dat de verwijzingen naar afzonderlijke leden uit de familie de' Medici in de godencyclus bewust vaag bleven. Zo zouden de Medici-associaties in allerlei varianten nog vele eeuwen zijn toe te passen.

De verheerlijking van Vasari komt in de frescocyclus veel minder duidelijk naar voren dan in de *Ragionamenti*. Het doel van Cosimo I met de frescocyclus was om alle andere tot dan toe bestaande cycli te overtreffen en hij gebruikte daarbij Vasari als middel, maar niet alleen Vasari. Cosimo Bartoli en Vincenzo Borghini, andere raadgevers en het hele atelier van Vasari, werkten hier evengoed aan mee. Zelfs Cosimo zelf was zeer nauw betrokken bij het hele programma.<sup>37</sup> Een godencyclus in een stadhuis was exceptioneel, de plaatsing ervan boven de te verheerlijken dynastie al helemaal.<sup>38</sup> Nooit eerder was er in het Italië van de Renaissance een godencyclus verdeeld over meerdere zalen, die alle in het teken van een aparte godheid stonden en nooit eerder was een dynastieke cyclus verdeeld in aparte zalen voor elk familielid.<sup>39</sup> Het afbeelden van politieke en militaire verworvenheden was conventioneel voor dynastieke cycli, maar nog nooit was het mecenaat van elk familielid zo nadrukkelijk naar voren gebracht.<sup>40</sup> De Sala Grande werd speciaal groter gemaakt om de Sala del Maggior Consiglio in Venetië te kunnen overtreffen. Dat de aspiraties van Cosimo I groot waren is duidelijk. Cosimo wilde graag groothertog worden en stelde alles in het werk om dit voor elkaar te krijgen.<sup>41</sup> De functie van de cycli was dan ook propagandistisch. Door middel van de godencyclus werden de Medici impliciet verheerlijkt, door middel van de dynastieke cyclus meer expliciet, maar nog niet absoluut; hun deugden en verworvenheden stonden nog wel in dienst van de geschiedenis van Florence, Toscane en Italië. Zij ontleenden immers hun betekenis en macht aan de stedelijke context.<sup>42</sup> Om de Medici-mythe te verspreiden, schreef Vasari de *Ragionamenti*, waarin Cosimo I wel als absolute heerser wordt verheerlijkt.

### Conclusie

Systematische analyse toont aan dat de *senso nostro* en de *molto doppia orditura* niet in de geschilderde voorstellingen op de bovenste verdieping van het Palazzo Vecchio aanwezig zijn, terwijl de *senso nostro* wél in de *Ragionamenti* zelf verwerkt is. De doelstellingen en functie van de *Ragionamenti* en van de frescocyclus lopen dan ook op duidelijke punten uiteen. In de geschilderde mythologische scènes komen bijvoorbeeld, de wapenschilden en deviezen van de opdrachtgever buiten beschouwing gelaten, geen expliciete actuele verwijzingen naar individuele leden van de Medici voor. De schilders en literatoren kozen er bewust voor om de interpretatiemogelijkheden open te laten, zodat de cyclus niet tijdgebonden zou zijn en tijdgenoten er een spel van konden maken om allerlei betekenissen uit de godencyclus af te leiden. De *giornata prima* van *Ragionamenti* is één van deze potentiële interpretaties van de geschilderde taferelen uit het Palazzo Vecchio. Dat de tekst veel explicieter is in het verheerlijken van Cosimo I dan de voorstellingen op de wanden, wijst erop dat de tekst een duidelijke propagandistische functie had. Hij diende niet slechts als gids bij de geschilderde scènes, maar moest

daarnaast de verheerlijking van de opdrachtgever en zijn dynastie zo breed mogelijk verspreiden. In beide gevallen is het hoofddoel de verheerlijking van Cosimo I. In de frescocyclus vindt de verheerlijking van de Medici echter meer in het algemeen plaats. De politieke en culturele oppermacht van de Medici in dienst van de stad Florence vanaf begin vijftiende eeuw tot aan het regime van Cosimo I wordt duidelijk weergegeven. Bovendien wijzen veel symbolen erop dat deze macht tot in de eeuwigheid zal voortduren. De *Ragionamenti* daarentegen spitst zich meer toe op de expliciete verheerlijking van Cosimo I als absolute heerser en daarnaast op die van Vasari als een veelzijdige geleerde en een zeer bekwame schilder, schrijver en architect.

### Bijlage 1. Verwijzingen naar de Medici in de *giornata prima*

Systematische analyse van de *giornata prima* op basis van eigen vertaling van de *Ragionamenti*, januari 2007.

Zalen	Elementen	Saturnus	Ops	Ceres	Jupiter	Juno	Hercules	Totaal
Cosimo								
de Oude	2	2	x	x	x	x	x	4
Lorenzo	1	x	x	x	x	x	x	1
Leo X	x	1	x	x	x	x	x	1
Clemens	x	2	x	x	x	x	x	2
Giovanni	x	x	x	x	x	x	x	0
Cosimo I	20	5	10	7	22	1	4	69
Eleonora	x	x	x	x	x	5	x	5
Francesco	x	x	x	x	x	x	1	1
Familie	4	3	x	x	1	x	1	9
Totaal	27	13	10	7	23	6	6	92

Aantal verwijzingen naar verschillende leden van de familie de' Medici in de *giornata prima*.

### Bijlage 2. Opsomming van de in de tabel vermelde verwijzingen naar de Medici

De paginacijfers verwijzen naar Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. 8 (*Ragionamenti*), Florence 1998 (1907)

### Verwijzingen naar Cosimo I

#### Indirecte verwijzingen

#### Zaal van de Elementen

1. Element Water – hertog heeft troebel water rustig gemaakt (rustige regering) (p. 28)
2. Adonis en Venus – liefde hertog voor Eleonora (p. 29)
3. Element Vuur (Vulcanus) – hertog ook goede en slechte pijlen in zijn borst om deugdelijke en slechte mensen te belonen of te bestraffen (p. 30)
4. Offers aan Saturnus – hertog zorgt ook voor genoeg provisie voor al zijn onderdanen (p. 32)
5. Triptolemus zaait – hertog zaait goede daden en verzamelt hier de vruchten van (p.32 )

6. Cybele geeft geschenken aan aarde – hertog geeft geschenken aan onderdanen (p. 33)
7. Mercurius – hertog is goed in onderhandelen (p. 33)
8. Pluto rijkdommen onder de grond – Cosimo ook rijkdommen (waardoor hij opdrachtgever Vasari is) (p. 33)

#### *Terras van Saturnus*

9. Steen (Ops geeft in plaats van Jupiter een steen aan Saturnus) – hertog wordt vergeleken met steen die overal tegen bestand is (p. 39)
10. Kalmte regering Saturnus – rechtspraak in handen van één prins (Cosimo) (p. 41)
11. Terugkeer van Saturnus en Ops naar hun koninkrijk – Karel V die Cosimo opnam in zijn gezin, hem een vrouw gaf en een domein om over te regeren (p. 41)
12. Centaur Chiron voedt Achilles op – hertog zorgt voor goed onderwijs Francesco en broers (p. 42)

#### *Zaal van Ops*

13. Ops is steun aan volk en komt in wagen getrokken door leeuwen – hertog ook steun aan volk en leeuwen zijn Florentijnse burgers (p. 46)
14. Corybanten nemen wapens ter handen – burgers Cosimo ook (p. 47)
15. Personificaties van alle seizoenen – hertog zorgt ervoor dat volk in elk seizoen voedingsstoffen krijgt en aarde niet lui wordt (p. 51)
16. Tapijten in paleis – hertog heeft kunst tapijt weven naar Florence gebracht (p. 52)
17. Offer aan godin Pales – offer Maremmiaanse herders aan hertog (p. 53)
18. Pan uitvinder muziek – hertog begunstiger van muzikale kunsten (p. 53)
19. Pan wolven wegjagen – hertog ruwe mensen weggejaagd of verfiend (p. 54)
20. Priesters offeren zwanger varken aan aarde – schrijvers en dichters offeren hun werken aan hertog (p. 54)
21. Terminus maakt grenzen en beslecht ruzies over grenzen – net als hertog (p. 54)

#### *Zaal van Ceres*

22. Ops vond landbouw uit voor mensen – hertog cultiveerde provincie Pisa door moerassen droog te leggen (p. 57)
23. Gewassen bij Pluto onder de grond krijgen steeds meer zon – burgers moerasstreken en Elba leven gerieflijk dankzij warmte hertog (p. 57)
24. Ceres zoekt Persephone – hertog denkt voortdurend aan gezondheid volk (p. 57)
25. Arethusa laat ceintuur zien aan Ceres – lieve trouwe vrienden van hertog tonen waarheid en nooit leugens (p. 57)
26. Zoogster Electra weeklaagt om ontvoering Persephone – trouwe bediendes hertog weeklagen en verheugen zich samen met hertog (p. 57)
27. Ceres geeft macht over aan Triptolemus – hertog geeft macht aan Francesco (p. 58)

#### *Zaal van Jupiter*

28. Deugden van Jupiter – weg bereid voor prinsen die hem willen imiteren (p. 64)
29. Sterren verwijzen naar theologische en kardinale deugden hertog (p. 65)
30. Herder (beschermt kudde) – goede prins (beschermt volk) (p. 66)
31. Eik symbool kracht – hertog sterke staat (p. 66)
32. Bijen – Bijen prins druppelen ons honing in de mond (p. 66)
33. Jupiter vaders verjaagd – hertog slechteriken uit domein verjaagd (p. 66)
34. Jupiter Giganten weggebliskemd – hertog trotsen (slechteriken) verjaagd (p. 66)
35. Jupiter paleizen gebouwd voor vrienden – hertog forten voor anderen (p. 66)
36. Net als Jupiter beloont hertog uitvinders (p. 67)
37. Nimfen op trouwerij Juno – overvloed wetenschappen en kunsten dankzij hertog (p. 69)
38. Europa Mercurius verjaagt kuddes – hertog verjaagt slechte regering om Piombino te veroveren. Zwemt door zee en sticht Cosmopoli (p. 69)
39. Jupiter verdeelt hemel onder zichzelf en zijn broers – hertog verdeelt domein + geestelijke en wereldlijke banen (p. 69)
40. Jupiter geeft koninkrijken aan vrienden – hertog geeft Monte San Savino aan paus Julius III (p. 70)
41. Danae (Jupiter als gouden regen) – mensen die overtuigd worden van de vriendelijkheid van de hertog door zijn goud (p. 70)
42. Jupiter offert op Naxos – hertog offert aan God na oorlog (p. 70)
43. Ganymedes zoon koning Troje – hertog zoon grote Giovanni delle Bande Nere (p. 70)
44. Ganymedes wordt wijnschenker van de goden door Jupiter – hertog wordt door keizer (adelaar) tot hertog benoemd (hemelse functie) (p. 70)
45. Ganymedes schonk ambrosijn – hertog zacht leiderschap, dooft ruzie prinsen (p. 70)
46. Iedereen verbaasd toen Ganymedes de hemel in gedragen werd – iedereen ook verbaasd toen hertog prins werd (p. 71)

#### *Zaal van Hercules*

47. Hercules wurgt slangen – hertog wurgt giftige gedachten tegenstanders (p. 80)
48. Hercules overwint leeuw Nemeo – hertog vernietigt slechte mensen (p. 81)
49. Hercules bracht hoofden Hydra in slaap + klassieke voorbeelden snelle oorlogen als vijand in slaap was – snelle oorlog hertog Montemurlo (p. 82)
50. Hercules vecht tegen wild zwijn + antieke voorbeelden – hertog bewondert deze deugden (p. 82)

#### Directe verwijzingen

#### *Zaal van de Elementen*

51. Gulden Vlies – hertog ontving het Gulden Vlies van Karel V (p. 21)
52. Steenbok en Kosmos – ascendant Cosimo en referentie aan zijn naam (p. 25)

53. Rode bal op scepter – Rode bal komt uit wapen Medici (p. 25)  
 54. Steenbokhoofden, Schildpad + Zeil, Twee ankers – Medici-impresen (p. 26)  
 55. Het lot dat de schildpad en het zeil aan Saturnus presenteert – Medici-impresen (p. 32)  
 56. Steenbok en Rode bal – Medici-impresen (p. 32)  
 57. Afgunst met zes Medici-ballen – Medici-impresen (p. 34)  
 58. Wolf en leeuw herenigd – Florence en Siena in macht hertog (p. 34)

*Terras van Saturnus*

59. Serpentarius geeft de jaren van het prinsdom van de hertog aan (p. 43)  
 Zaal van Ceres  
 60. Devies hertog met deugden voorzichtigheid en gematigdheid – deugden hertog (p. 60)

*Zaal van Jupiter*

61. voeden Jupiter door geit – geit werd Steenbok in hemel (p. 65)

*Terras van Juno*

62. Schildpad en zeil in doorgang – Medici-impresen (p. 76)

Lofprijzingen en deugden

*Zaal van de Elementen*

63. Hertog verandert onharmonisch gebouw in harmonieus geheel (p. 14)  
 64. Hertog ziet voorzienigheid en wijsheid God in (p. 22)  
 65. Waarheid, Gerechtigheid – deugden hertog (p. 24)  
 66. Vrede, Deugd van Mercurius – deugden hertog (p. 25)

*Zaal van Ops*

67. Sterren maken van de hertog een geweldig goede leider (p. 50)

*Zaal van Jupiter*

68. Geit wordt beloond door Jupiter, wordt sterrenbeeld Steenbok, dat de hertog elke dag doet groeien (p. 66)  
 69. Schrandereid, Glorie, Vrijgevigheid, Eer – deugden hertog (p. 67)

**Verwijzingen naar Francesco** (indirect)

*Zaal van Hercules*

70. Zoals Hercules Atlas helpt, zo zal Francesco Cosimo, als die moe is, helpen met de regering van de staat (p. 83)

**Verwijzingen naar Eleonora** (indirect)

*Terras van Juno*

71. Juno vrouw en zuster van Jupiter – Jupiter = Cosimo, dus Juno = Eleonora (p. 71)  
 72. Net als Juno regelt Eleonora huwelijken (p. 74)  
 73. Pauw is de spiegel van de goede deugden van Eleonora (p. 74)  
 74. Hebe spendeert geld aan huwelijken, net als Eleonora (p. 74)

75. Jaloersheid Juno op Jupiter – Eleonora waakt over nonnen in het klooster, verandert mensen ook in koeien en beren (p. 76)

**Verwijzingen naar Cosimo de Oude**

Indirecte verwijzingen

*Zaal van de Elementen*

76. Stenen Palazzo Vecchio waren Cosimo de Oude toegewijd, herleven nu in nieuwe Cosimo (p. 15)

*Terras van Saturnus*

77. Ops laat familie steeds herleven vanaf Cosimo de Oude en als die lijn uitsterft begint ze een nieuwe lijn (p. 39)  
 78. Slapen Janus en Saturnus verwijst naar Gouden Tijd Cosimo en Lorenzo il Magnifico (p. 40)

Directe verwijzingen

*Zaal van de Elementen*

79. De diamant vormde samen met de valk het embleem van Cosimo (p. 25)

**Verwijzingen naar Clemens** (indirect)

*Terras van Saturnus*

80. Saturnus aankomst in Italië – ontvangst Clemens door Karel V na ballingschap (p. 39)  
 81. Janus houdt herinnering Saturnus in ere – Clemens bouwt nieuwe sacristie San Lorenzo (p. 40)

**Verwijzingen naar Leo X** (indirect)

*Terras van Saturnus*

82. Slapen Saturnus en Janus – lofprijzing Gouden Tijd Leo X (p. 41)

**Verwijzing naar Lorenzo il Magnifico** (directe verwijzing)

*Zaal van de Elementen*

83. Drie gekleurde veren (uit wapen Lorenzo) (p. 25)

**Verwijzingen naar de hele familie de' Medici**

Indirecte verwijzingen

*Zaal van de Elementen*

84. Palazzo Vecchio verblijfplaats voor kardinalen, pausen, hertogen – dynastieke propaganda (p. 16)

*Terras van Saturnus*

85. Ops heeft familie steeds vernieuwd vanaf Cosimo de Oude (p. 39)  
 86. Slapen Saturnus en Janus – lofprijzing Gouden Tijd Cosimo en Lorenzo il Magnifico, maar ook van Leo X. Welvaart bleef in Florence (p. 40-41)  
 87. Baby's worden geofferd aan Saturnus – Offers van pausen aan God (p. 41)

## Zaal van Jupiter

88. Huwelijken Medici waardoor hertogen, kardinalen en pausen geboren werden tot aan Cosimo I (p. 68-69)

## Zaal van Hercules

89. Het laten bouwen van monumenten door Alexander de Grote en anderen – Medici gaven geld uit om herinnerd te worden in geschriften, vaker dan andere families (p. 81)

## Directe verwijzingen

### Zaal van Elementen

90. Personificatie van Schoonheid kiepert vaas om met mijters van pausen, kronen van koningen, emblemen van generaals (p. 21)

91. Personificatie van Afgunst met bij zich Mediciballen met daarop hertogelijke kroon, koningskroon, kardinaalshoeden, pauselijke mijters (p. 34)

92. Astrea houdt weegschaal in balans met Medici bal (p. 34)

## Noten

1 Voor de precieze datering van de frescoeycli van Vasari in de verschillende appartementen en in de Sala Grande zie: E. Allegri & A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici; guida storica*, Firenze 1980. Voor een uitleg over het streven van Cosimo I om groothertog van Toscane te worden en de manier waarop hij dit tot uitdrukking bracht in de Sala Grande, zie het hoofdstuk 'The Sala Grande in the Palazzo della Signoria' (pp. 54-79) in: H. Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, Cambridge 2006. Dit artikel is voortgekomen uit een studie-onderdeel onder begeleiding van prof. dr. H. Th. van Veen (Rijksuniversiteit Groningen).

2 Vincenzo Caputo dateert in zijn artikel "Un passatempo bello, utile e dilettevole"; La forma dia-logica dei *Ragionamenti* di Giorgio Vasari", *Studi Rinascimentali: rivista internazionale di letteratura italiana*, vol. 3 (2005), p. 102 de werkzaamheden aan de *giornata prima* in 1558, aan de *giornata seconda* in 1561-62 en aan de *giornata terza* in de jaren na 1566 of na 1568 (het jaar waarin de tweede editie van Vasari's *Vite* gepubliceerd werd). Wat betreft de godennamen: met Saturnus wordt de Griekse god Cronus bedoeld, met Ops zijn vrouw Rhea (ook wel Cybele) en met Ceres de godin Demeter.

3 P. Tinagli Baxter, *Vasari's Ragionamenti; the text as a key to the decorations of Palazzo Vecchio*, Edinburgh 1988, p. 54.

4 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. 111 of P. Tinagli, 'Rileggendo I "Ragionamenti"', in: G. C. Garfagnini (red.), *Giorgio Vasari; Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*. Convegno di

Studi, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, Florence 1985, p. 92.

5 Zie voor de opmerking van Francesco over de *molto doppia orditura*: G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, vol. 8 (*Ragionamenti*), Florence 1998 (1907), p. 85. De *Ragionamenti* is onlangs integraal in het Nederlands vertaald door Elisa Goudriaan. Publicatiemogelijkheden voor deze vertaling worden onderzocht.

6 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. xiv. Tinagli Baxter veronderstelt dat Giorgio Vasari de jongere een deel van de Zaal van Clemens (*giornata seconda*) voltooide en daarna de zalen van Giovanni delle Bande Nere en van Cosimo I. De tekst voor de *giornata terza* (Sala Grande) stond waarschijnlijk al wat uitgebreider op papier dan de laatste zalen van de *giornata seconda* en Vasari zal hier volgens Tinagli Baxter weer een wat groter aandeel in gehad hebben.

7 Zie E. McGrath, "Il senso nostro": The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio", in: Garfagnini, op. cit. (noot 4), p. 140.

8 Zie McGrath, op. cit. (noot 7), p. 118.

9 Zie McGrath, op. cit. (noot 7), p. 119.

10 Eigen vertaling van Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 49-50: *...e cognosco anche che questo che segue è Novembre, [50] che è quel bifolco che ara, mal vestito e mal calzato, con quel cappellaccio in capo incotto dal sole...*

11 Eigen vertaling van Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 41: *...ma questo ritorno di Saturno con Opi al regno di Giove arei desiderio di sapere.*

12 Zie McGrath, op. cit. (noot 7), pp. 121-22.

13 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. 108.

14 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. 188.

15 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), pp. xiv, 96-98.

16 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. 186. Ook Charles Hope is deze mening toegedaan: C. Hope, 'Artists, Patrons & Advisers', in: G. Fitch Lytle & S. Orgel, *Patronage in the Renaissance*, Princeton/New Jersey 1981, p. 341.

17 H. Th. van Veen, 'Het Quartiere degli Elementi in het Palazzo Vecchio en Vasari's *Ragionamenti*: 'il senso nostro' opnieuw beschouwd', in: H. Th. van Veen, V. Schmidt & J. Keizer (red.), *Polyptiek; Een veelluik van Groninger bijdragen aan de kunstgeschiedenis*, Zwolle 2002, p. 132.

18 Zie voor een beschrijving van de heersers-tekenen van Cosimo I in het Quartiere degli Elementi: Van Veen, op. cit. (noot 17), pp. 132-38.

19 Zie Van Veen, op. cit. (noot 17), p. 138.

20 De schildpad en het zeil vormen samen een 'festina lente'-symbool. *Festina lente* ('haast u langzaam') was het motto van de Romeinse keizer Augustus en tevens van Cosimo I. Er wordt mee bedoeld dat men gecontroleerd en niet overhaast moest handelen en het wordt vaak verbeeld door twee contrasterende elementen (representaties van de begrippen 'langzaam' en 'snel') samen af te beelden.

21 Eigen vertaling van Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 26: *...ma guardate la invenzione delle travi, che belle imprese ci avete fatte! Queste teste di capricorno, tante che ci sono, le conosco che sono imprese del duca mio padre, così quella testuggine con quella vela e le due ancora insieme con quel motto, che dice DUABUS.*

22 Eigen vertaling van Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 32: [Giorgio]: *Questa femmina grande, che surge del mare ignuda fino a' fianchi con quel crino di capelli che gli vola davanti la faccia, e tiene con la sinistra quella gran vela, e con l'altra quella testuggine smisurata di mare, sapete che cosa ella è?* [32] [Francesco] *Io non la conosco, ma ditemelo.* [Giorgio]: *È la fortuna di Sua Eccellenza, quale, per obbedire a Saturno, pianeta suo, gli presenta la vela e la testuggine, impresa di Sua Eccellenza, dimostrando che con la natura e tardità del cammino di questo animale, e la velocità che fa andare i legni nelle acque, la vela, nel mare delle difficoltà, e l'essere Sua Eccellenza temperato sempre riuscire con buona fortuna in tutte le imprese del suo governo.*

23 Eigen vertaling van Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 57: *Il cercare, col carro tirato da' serpenti, di Proserpina, non è altro che il continuo pensare e con la prudenza cercare per li altrui paesi di condurre di continuo de' luoghi fertili le biade nel suo dominio per salute pubblica de' popoli e per abbondanza della sua città. La vergine Aretusa, che li mostra la cinta, sono i cari e fedelissimi amici*

*suoi, che li mostrano sempre la verità, e non il falso, come fanno per il contrario i rei e maligni uomini. Elettra sua nutrice si lamenta del ratto di Proserpina; questi sono I servidori fedeli, che nelle avversità si dolgono del male, e nelle felicità, si allegrano del bene.*

24 Zie Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 86. In tegenstelling tot wat Vasari zelf suggereert lijkt Cosimo de Oude nog eerder gelieerd te moeten worden aan Saturnus dan aan Ceres. Gewezen wordt bijvoorbeeld op de trage omgang van de planeet Saturnus in dertig jaar en dit was precies de tijd dat Cosimo de Oude aan de macht was in Florence (1434-64). Bovendien is Saturnus de stamvader van het geslacht van de goden, net als Cosimo de Oude en ook Cosimo de Oude keerde terug uit ballingschap. Een passage als: [Giorgio]: *'De kamer waarin we ons nu bevinden, mijn Prins, ons betoog vervolgend, is die van de genealogie van Vader de Hemel. Hij komt uit op de zaal en van hieruit zullen de takken ontstaan, die met hun vruchten langzaam de kamers zullen vullen met figuren.'* (Vasari, *Ragionamenti* (noot 5), p. 35 *Questa stanza, dove noi siamo, che risponde alla sala, seguitando, Signor Principe mio il nostro ragionamento, è la genealogia del padre Cielo, per il quale verranno i rami, che de' loro frutti empieranno di mano in mano di varie figure...*) lijkt de verbinding van Saturnus met Cosimo de Oude te ondersteunen. Onderzocht zou moeten worden of de verwijzingen naar Clemens in de dialoog over het terras van Saturnus en die in de dialoog over de zaal van Cosimo de Oude naar Ceres van Vasari's hand zijn of dat het misschien gaat om toevoegingen van Vasari de Jongere.

25 Zie Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 121.

26 Zie voor de suggesties voor de *molto doppia orditura* J. L. Draper, *Vasari's Decoration in the Palazzo Vecchio: the "Ragionamenti" translated with an introduction and notes*, Chapel Hill, 1973, p. 32; Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. 207; Tinagli, op. cit. (noot 4), p. 91.

27 Eigen vertaling van Vasari, *Ragionamenti*, (noot 5), p. 39: *Dico che l'arrivare dopo il suo esilio Saturno in Italia fuor della nave, e ricevuto da Iano e da' padri antichi, si può facilmente simigliare allo esilio di Clemente, che con la barca uscito fuor delle faticose onde delle tribolazioni e travagli, arrivato a Bologna, congiuntosi con Carlo V imperatore...*

28 Volgens Hope (op. cit. (noot 16), p. 342) doet Vasari zelf de *ex post facto* vermoeden, vanwege zijn voorzichtige taalgebruik. Hope doelt hiermee op de woorden 'zou men goed kunnen vergelijken' uit het bovenstaande citaat over Clemens. Ook Paola Tinagli geeft voorbeelden van dit voorzichtige taalgebruik, waarbij Vasari steeds de voorwaardelijke wijs gebruikt. Zie P. Tinagli, 'Claiming a place in history; Giorgio Vasari's *Ragionamenti* and the Primacy of the Medici', in: K. Eisenbichler

(red.), *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, Aldershot 2001, p. 69.

29 Zoals McGrath (op. cit. (noot 7), pp. 124-128) en Gombrich (in zijn lezing *Topos and Topicality in Renaissance Art* uit 1974) suggereren.

30 Dit gebeurt indirect door middel van personificaties van de seizoenen en de maanden van het jaar, van de uren en van de Dag en de Nacht, maar ook meer direct door representaties van kardinaalshoeden, pauselijke tiara's, koningskronen en herzogskronen, die onomstotelijk naar de Medici verwijzen. (Zie Van Veen, op. cit. (noot 17), pp. 132, 136.)

31 J. M. Kliemann, *Gesta dipinte; la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo 1993, p. 70.

32 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), pp. iii, 62; Ook in een latere publicatie schrijft Tinagli over de Medici-mythe: Paola Tinagli, 'The identity of the prince: Cosimo de' Medici, Giorgio Vasari and the Ragionamenti', in: Mary Rogers (red.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2000, pp. 191-92; Om te lezen op welke manier de Medici historische manipulatie toepasten zie Kliemann, op. cit. (noot 31), p. 70.

33 De belangrijkste medewerkers van het atelier van Vasari waren Cristofano Gherardi (ook wel il Doceno genoemd) (1508-1556), Marco Marchetti da Faenza (1527?-1588), Giovanni Stradano (1523-1605), Jacopo Zucchi (1541-1589) en Battista Naldini (1537-1591). Daarnaast werkten nog vele andere kunstenaars mee aan de stucco-versieringen en de andere decoraties. Zie ook Allegri & Cecchi, op. cit. (noot 1).

34 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), p. 239.

35 Zie Tinagli Baxter, op. cit. (noot 3), pp. 33, 211. Ook in latere publicaties (zie op. cit. (noot 28), p. 66) blijft Tinagli bij haar standpunt dat de tekst autonoom van de geschilderde scènes gezien moet worden.

36 Zie Caputo, op. cit. (noot 2), pp. 104-6.

37 Zie voor een beschrijving van de nauwe betrekkingen van Cosimo I bij het programma van de Sala Grande: R. Williams, 'The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara', in: P. Jaks (red.), *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge/New York 1998, pp. 163-182; N. Rubinstein, 'Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio', in: D. Fraser, H. Hibbard & M. J. Lewine (red.), *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londen 1967, pp. 64-73.

38 Van Veen, Themacollege Italië 1400-1600, Rijksuniversiteit Groningen, 2004.

39 Zie Kliemann, op. cit. (noot 31), p. 69.

40 Zie Kliemann, op. cit. (noot 31), p. 71.

41 Zie voor het streven van Cosimo om groot-hertog van Toscane te worden en de middelen die hij hiervoor gebruikte: H. Th. van Veen, 'Circles of Sovereignty. The Tondi of the Sala Grande in Palazzo Vecchio and the Medici Crown', in: P. Jaks (red.), op. cit. (noot 37), pp. 206-219 of zijn eerder genoemde boek uit 2006 (noot 1).

42 In de Sala Grande wordt een voorzichtige poging tot absolute verheerlijking gedaan, maar Cosimo I blijft benadrukken dat zijn eigen verworvenheden in het verlengde liggen van de verworvenheden van eerdere generaties Florentijnen en met name van de Florentijnse Republiek. Van Veen beschrijft de verschillende elementen in de centrale tondo die verwijzen naar de Florentijnse Republiek. (Zie Van Veen op. cit. (noot 1), pp. 59-67). De soevereiniteit van de Republiek wordt benadrukt, evenals de rol van Cosimo I als wetmatige opvolger van de Signoria (de oude republikeinse regering). Volgens Van Veen verbeeldt de centrale tondo in de Sala Grande het feit dat Cosimo I de Florentijnse Republiek vervolmaakt heeft, haardomein uitgebreid heeft en vrede gebracht heeft. Zijn regiem moet dus als een verlengstuk van de Republiek gezien worden. De personificatie van Florence drukt haar dankbaarheid voor dit feit uit door Cosimo I met een eikenkranste bekronen.

ELISA GOUDRIAAN

### I RAGIONAMENTI DI VASARI E IL MITO DEI MEDICI NEL PALAZZO VECCHIO

UN'ANALISI DEL 'SENSO NOSTRO' E DELLA 'MOLTO  
DOPPIA ORDITURA'

Negli anni 1558-68 Giorgio Vasari scrisse *I Ragionamenti*, un dialogo che consiste in tre parti che trattano delle decorazioni, dipinte da Vasari stesso, nel Quartiere degli Elementi, nel Quartiere di Leone X e nella Sala Grande del Palazzo Vecchio a Firenze. Nel dialogo, all'interno del quale Vasari ragiona con il principe Francesco de' Medici delle decorazioni e della storia della

casata dei Medici, Vasari introduce due concetti alquanto complessi. Il primo è il cosiddetto 'senso nostro', che nasce dal presupposto che diverse scene mitologiche dipinte nel Quartiere degli Elementi abbiano sia un significato letterale, sia un significato che le collega con la casata dei Medici. Il secondo è la 'molto doppia orditura', nel quale egli suggerisce che le azioni degli dei mitologici nel piano superiore possono essere collegate in senso verticale con le azioni di diversi membri della famiglia de' Medici nel piano inferiore, il Quartiere di Leone X. Alcuni studiosi mettono in dubbio l'esistenza dei due concetti nei dipinti e nel testo stesso. In quest'articolo, i livelli di significato vengono discussi mediante un'analisi del testo di Vasari, giungendo a nuove conclusioni sulla funzione e sullo scopo dei *Ragionamenti* e delle scene dipinte.

**Gandolfo Cascio** è professore a contratto e ricercatore di Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Utrecht. Il suo ambito di studio è la lirica cinquecentesca e del Novecento, soprattutto in riferimento alla produzione dei poeti-artisti (Michelangelo, De Pisis, C. Levi) e dei poeti-traduttori (Montale, Caproni, Morante). Suoi interventi sono presenti in riviste e collettanee. Al momento è impegnato in una monografia sulla ricezione critica e creativa delle *Rime* di Michelangelo all'interno della comunità poetica.

Indirizzo: Universiteit Utrecht, Opleiding Italiaanse Taal en Cultuur,  
Trans 10, 3512 JK Utrecht.  
E-mail: g.cascio@uu.nl.

**Elisa Goudriaan** studerò in 2006 af in de Romaanse Talen en Culturen aan de Rijksuniversiteit Groningen. In 2008 ronderde zij aan dezelfde universiteit de Research Master *Art History & Archaeology* af. Haar Masterscriptie schreef zij over de Florentijnse patriciër Michelangelo Buonarroti de Jongere (1568-1647) en zijn rol als cultuurbemiddelaar tussen (beeldend) kunstenaars en hogere machthebbers. Vanaf september 2009 zal zij aan de Universiteit Leiden een promotieonderzoek naar dit onderwerp uitvoeren, gericht op meerdere Florentijnse patriciërs.

Adres: Bottelroosstraat 71, 9741 JG Groningen.  
E-mail: e.j.goudriaan@hum.leidenuniv.nl

**Bram de Klerck** is universitair docent Kunstgeschiedenis van de vroegmoderne periode aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij studeerde Kunstgeschiedenis en archeologie in Nijmegen en promoveerde daar in 1997. Als docent en onderzoeker was hij onder meer werkzaam bij de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO), aan de Europese vestiging van Emerson College Boston, de Open Universiteit Nederland en de Universiteit Leiden. Zijn publicaties richten zich onder meer op het gebied van de Italiaanse beeldende kunst en de artistieke relaties tussen Italië en de Nederlanden.

Adres: Radboud Universiteit Nijmegen, Afdeling Kunstgeschiedenis,  
Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen.  
E-mail: b.deklerck@let.ru.nl

**Davide Podavini** è nato a Desenzano del Garda nel 1985, ha studiato all'Università di Pavia, dove si è laureato, nel 2007, in Filologia e storia dal medioevo all'età contemporanea, con una tesi dal titolo *Dall'antologia Poeti futuristi, Milano, ed. futuriste di 'Poesia', 1912: concordanza del testo e primi appunti critici*, con la prof. Clelia Martignoni. Si sta specializzando

*Continuazione a p. 211*

## MONTI SACRI IN ITALIA E IN EUROPA

*Ook het beeldhouwwerk dat de twaalfde statie uitbeeldde, vond Lothar steeds opnieuw erg imposant. Die zeven levensgrote figuren boven op de heuvel, met in het midden Jezus aan het kruis en links en rechts van hem de twee moordenaars. Ook deze beelden leken echt. Van vlees en bloed. Ze leken zo echt dat hij zich altijd afvroeg hoe lang ze het nog zouden volhouden, daar aan het kruis.*

*(Ogni volta che le vedeva, Lothar trovava molto imponenti anche le sculture raffiguranti la dodicesima stazione. Quelle sette figure a grandezza naturale poste sopra la collina, con al centro Gesù crocifisso e alla sua destra e sinistra i due assassini. Anche queste statue sembravano esser vive. In carne ed ossa. Sembravano così reali che si chiedeva sempre per quanto tempo avrebbero potuto tener duro, lì sulla croce).*

Stefan Brijs, *De engelenmaker*, 2005

La spettacolare apoteosi del romanzo *De engelenmaker* ('Il creatore di angeli') dello scrittore belga Stefan Brijs, che tratta di un embriologo affetto da mania religiosa il quale vuole misurare la propria forza con lo stesso Creatore, ha luogo durante una processione al Calvario di Moresnet-Chapelle.<sup>1</sup> Quel santuario francescano situato non lontano dal famoso punto di confine tra i Paesi Bassi, la Germania e il Belgio, è stato costruito verso la fine dell'Ottocento sul posto dove, già dalla metà dello stesso secolo era stata venerata una statua miracolosa della Madonna. Sul territorio piano vennero costruiti dislivelli artificiali, sopra i quali le stazioni della *via crucis* sono raffigurate a mezzo di rilievi e sculture in pietra arenaria. La stazione della crocifissione di Cristo è composta da tre croci sulle quali sono state fissate figure a grandezza naturale, quella di Cristo con accanto i due assassini giustiziati. Sono circondate dalle figure delle tre Marie e di San Giovanni Evangelista. Originariamente, le sculture delle figure crocifisse erano fatte in pietra naturale, ma nel 1983 sono state sostituite da quelle attuali in bronzo.<sup>2</sup>

Brijs descrive le figure come impressionanti e naturalistiche. L'aggiunta che il personaggio Lothar 'si chiedeva sempre fino a quanto tempo avrebbero potuto tener duro, lì sulla croce', è una precisa illustrazione dell'impressione che a volte tali complessi decorativi fanno. Lo spettatore viene sollecitato a mettersi nei panni delle figure raffigurate. Ma realistiche che siano, queste figure sembrano anche quasi degli attori che stanno interpretando un ruolo del

quale, nel momento in cui l'incarico diventasse troppo faticoso, si potrebbero liberare. Il carattere empatico-emozionante, l'aspetto teatrale di queste figure, a grandezza naturale in realistiche scene della passione di Cristo, nonché il contesto francescano e il carattere montuoso (sebbene in questo caso le 'montagne' siano artificiali) del calvario di Moresnet-Chapelle – tutti questi tratti inseriscono il santuario in una lunga tradizione nelle arti visive e l'architettura europea. Un apice notevole di questa tradizione formano i cosiddetti 'sacri monti' nell'Italia settentrionale.

A partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, ed almeno fino al pieno Settecento in vari luoghi del Piemonte e della Lombardia sono stati costruiti santuari visualizzanti in modo particolarmente diretto ed empatico la vita di Cristo, quella della Vergine e di San Francesco. In posti come Varallo Sesia, Domodossola, Orta San Giulio, Crea, Varese e Oropa, vennero tracciati percorsi lungo serie di piccole cappelle.<sup>3</sup> Ognuna di queste è dedicata a un singolo episodio, e ognuna è dotata sia d'affreschi sulle pareti, sia di decorazioni plastiche. Spesso, queste statue, fatte di legno, terracotta o stucco, sono raffigurazioni iperrealistiche per via della loro decorazione in vivaci colori e di una grande attenzione ai dettagli. Talvolta le sculture portano vestiti di veri tessuti, e sono fornite di materiali a suggerire ad esempio denti e capelli umani.

#### Varallo

Il primo dei sacri monti italiani sorse a Varallo (provincia di Vercelli). Negli anni ottanta del Quattrocento, il francescano osservante milanese Bernardino Caimi tornò in Italia dopo una lunga permanenza in Terra Santa. Lì, come diplomatico e amministratore, Caimi aveva lavorato alla tutela dei siti devozionali della vita e della passione di Cristo. In un periodo in cui i lunghi viaggi erano pericolosi, e pellegrinaggi a Gerusalemme difficili o perfino impossibili per la presenza ostile dei Turchi in Terra Santa, Bernardino Caimi si pose l'obiettivo di consentire ai fedeli di fare il pellegrinaggio più vicino a casa. Nel 1486 ottenne il consenso di Innocenzo VIII per accettare un pezzo di terra offertogli dai cittadini di Varallo, nelle propaggini delle Alpi del Piemonte settentrionale. Da questo momento iniziò la costruzione del santuario sul monte vicino alla cittadina.<sup>4</sup>

Le prime cappelle sul monte di Varallo vennero costruite verso la fine del secolo quindicesimo. Probabilmente fu solo dopo la morte di Caimi, nel 1499, che le prime statue di legno vennero sistemate nelle cappelle. I primi edifici del sacro monte sono caratterizzati da una forma evidentemente concepita per suscitare associazioni con la topografia degli stessi luoghi a Gerusalemme e in Terra Santa. Anche nelle proporzioni queste cappelle si riferiscono agli autentici *loca sancta*. Lo stile architettonico è quello delle semplici case contadine della regione piemontese e le decorazioni degli interni sono alquanto goffe. Dopo vari rifacimenti nel corso del tempo, alcune delle statue che risalgono ai tempi più precoci sono andate a finire nelle cappelle con decorazioni pittoriche di epoca molto più tarda. Ad esempio, la *Cappella dell'Ultima Cena* è fornita di affreschi e arredamenti – inclusi vetro e servizio da tavola veri e 'cibarie' in terracotta dipinta – risalenti al Settecento, mentre le figure sedute a tavola sono manichini impacciati fatti di legno che risalgono al



1. Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione*, ca. 1515. Affresco e stucco, Varallo, Sacro monte (foto Marleen van Lanen)

tardo Quattrocento. Hanno lo sguardo perso nel vuoto, e i volti incoronati da capelli e barbe caricaturalmente lunghe.

Però già ai primi del Cinquecento vennero iniziati lavori di costruzione e decorazione del Sacro monte di Varallo in modo assai più professionale. Mentre non conosciamo i nomi degli artefici delle prime statue di legno, risulta evidente che, a partire dal 1505 circa, un artista molto più abile ha lavorato alle decorazioni delle varie cappelle a Varallo. Insieme con un'equipe di assistenti, il pittore e scultore Gaudenzio Ferrari (1477/1478-1546), nato nel vicino borgo di Valduggia, eseguì la decorazione con affreschi e statue di gran parte delle cappelle. Per quanto riguarda le proporzioni e l'anatomia delle figure, nonché la concezione spaziale delle decorazioni, gli affreschi di Gaudenzio evidenziano le innovazioni dell'arte rinascimentale. Le sue statue,

modellate in stucco e dipinte o vestite, si accordano perfettamente agli affreschi. Ad esempio, nella cappella del *Viaggio dei Re Magi*, si vede un cavallo che sembra saltare dalla parete: le gambe di dietro sono state dipinte in fresco, mentre la parte davanti è modellata a tre dimensioni in stucco. Una cappella come quella della *Crocifissione* è un altro esempio dell'armonia tra scultura e pittura (ill. 1), anche se l'impressione d'insieme, rispetto al realismo, ai colori variegati, fin quasi all'effetto di *horror vacui*, fa inequivocabilmente pensare a più antichi esempi di decorazioni risalenti al Medioevo e a tradizioni dell'Europa settentrionale.<sup>5</sup>

A tratti, Gaudenzio Ferrari continuò a lavorare sul Sacro monte di Varallo fino al 1527-1528 e ha lasciato la sua forte impronta sull'aspetto attuale del santuario, anche se dopo di lui, nel Cinquecento, nel Seicento e perfino nel Settecento vi hanno lavorato altri artisti, alcuni dei quali godono pure di una buona reputazione. Antonio d'Enrico, detto Tanzio da Varallo (ca. 1575-1635) ne è un esempio, come lo sono i fratelli Jean (1568/1569-1615) e Nicolas de Wespin (1577/1578-1628), nati a Dinant nei Paesi Bassi meridionali, che intorno al 1600 si stabilirono in Italia, conosciuti come *i Tabacchetti* e lavorarono come modellatori di materiali plastici. Eseguirono tra l'altro le statue di Adamo ed Eva, nonché gli alberi e gli animali che li circondano nella *Cappella del peccato originale* che è del resto l'unica scena tratta dall'Antico Testamento in tutto il complesso. Con la venuta dell'architetto Galeazzo Alessi (1512-1572) nella seconda metà degli anni sessanta del Cinquecento, i semplici edifici originali del tempo di Bernardino Caimi furono completati con tempietti classicheggianti (ill. 2). Attualmente, il Sacro monte di Varallo comprende 43 cappellette nonché una grande chiesa per i pellegrini.

#### *Sacri monti in Italia, Europa e America*

Il Sacro monte di Varallo restò l'esempio per simili santuari che, soprattutto dopo il Concilio di Trento (1545-1563), furono costruiti in Italia. L'avvento della Controriforma aumentò l'attenzione per gli aspetti mistici e affettivi di una devozione radicata per gran parte in tradizioni medievali. Anche Varallo ricevette un nuovo impulso nella seconda metà del Cinquecento, prevalentemente su istigazione di uno dei protagonisti della Controriforma, San Carlo Borromeo. Ad eccezione dello stesso santuario di Varallo e di quello di San Vivaldo in Toscana, costruito nel 1515 circa, tutti i sacri monti italiani risalgono al periodo dopo il Concilio di Trento. Non c'è da stupirsi che tali santuari siano stati costruiti nelle regioni settentrionali del Piemonte e della Lombardia, cioè proprio nel territorio dove l'Italia cattolica confina con la Svizzera e la Francia e dove, nel corso del secolo sedicesimo la minaccia di convinzioni religiose eterodosse fu più grande che altrove.

La combinazione di un santuario devozionale con l'impressionante scenografia naturale di foreste e montagne, con splendide viste ora sul lago, ora sulla pianura, portò a magnifici risultati non solo a Varallo, ma anche ad esempio a Varese (Lombardia) e a Orta San Giulio (provincia di Novara, Piemonte).<sup>6</sup> Questi due complessi sono anche esempi di sacri monti in cui non sono la vita e la passione di Cristo che stanno al centro dell'attenzione, come capita solitamente in centri devozionali simili. Il santuario di Varese consiste di quindici cappelle, costruite a partire dai primi anni del Seicento fino alla



2. Galeazzo Alessi, *Capelle*, 1565-1569. Varallo, Sacro monte (foto Marleen van Lanen)

fine del Seicento. Ogni cappella ha un gruppo di statue di legno raffiguranti uno dei misteri del rosario. Tre grandi archi trionfali lungo il percorso costituiscono la divisione tra i cinque misteri gaudiosi, i cinque misteri dolorosi e i cinque misteri gloriosi. Varese è così in primo luogo un santuario mariano. Invece, a Orta San Giulio, luogo sacro situato splendidamente ai bordi del Lago d'Orta, è San Francesco d'Assisi che viene onorato con una serie di cappelle. A partire dal 1583 è stata realizzata una serie di 20 cappelle che, a mezzo di affreschi e sculture di legno, racconta gli episodi della vita del santo, i suoi miracoli e la sua canonizzazione.

Anche fuori dall'Italia, simili santuari sono stati costruiti sopra monti, inizialmente in territori della Spagna e della Francia dove esistevano legami culturali con il ducato di Milano. Così, nel 1609, i gesuiti fondarono un sacro monte (attualmente desueto) vicino a Granada. Su questo monte non si trovano cappelle decorate, ma lungo il percorso gli episodi della *via crucis* sono stati marcati con semplici croci. Furono i membri del Terzo Ordine di San Francesco i responsabili per questa parte del santuario.<sup>7</sup> Altrove in Spagna sorsero santuari analoghi, come quello vicino al soppresso monastero di Nuestra Señora de la Salceda e sul Monte Celia in Guadalajara (1604-1615). In Francia, già nel 1514 si creò una *via crucis* a Romans (Dauphiné), che però rimase un fenomeno alquanto isolato.<sup>8</sup> Dal Settecento datano i santuari portoghesi di Sant'António dos Olivais a Coimbra e del Bom Jesus do Monte a Braga.<sup>9</sup>

In Europa il fenomeno dei sacri monti si diffuse tra l'altro in Polonia, dove ad esempio nel corso del secolo diciassettesimo fino a quello ventesimo si costruì la 'Kalwaria Zebrzydowska', a circa 35 chilometri al sud-ovest di

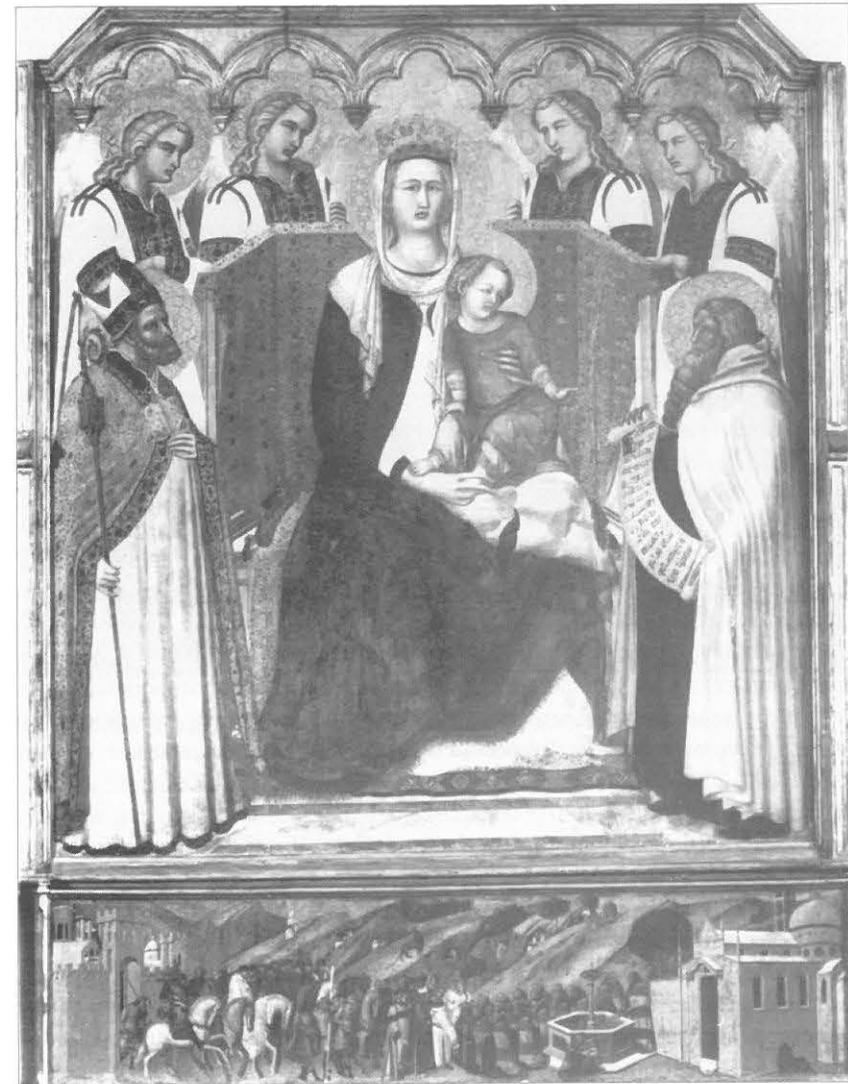
Cracovia. La *via crucis* si trova attorno a una chiesa dedicata alla Santa Croce, costruita nel 1601 per ordine del signore feudale Mikolaj Zebrzydowski. Questo complesso diventò l'esempio per altri santuari sia nella Polonia che altrove nell'Europa orientale.<sup>10</sup> Nel Settecento sorsero, sull'esempio dei sacri monti della Spagna e del Portogallo, i santuari di Anecameca e Ocotlan nel Messico e di Congonhas do Campo in Brasile.<sup>11</sup>

### Monti sacri

Così come i sacri monti in Italia, simili santuari altrove nell'Europa e nel Nuovo Mondo sono sempre stati costruiti su montagne. Spesso il posto scelto era un luogo di culto da secoli, con antichi altari sacrificali celtici o perfino eretici-ariani, come a Crea e Orta. Non di rado sul posto si era già stabilita una devozione e un pellegrinaggio dedicato alla Madonna. Ma anche in senso più generale non stupisce che tali santuari furono costruiti in luoghi situati in alto. Nella tradizione biblica di Tabor, Horeb, Sinai e Monte degli Ulivi, inevitabilmente le montagne hanno una solida reputazione di luoghi sacri, 'monti d'Iddio', e di posti per eccellenza dove accadono avvenimenti miracolosi.

Inoltre, nella tradizione cristiana i monti, difficilmente raggiungibili e lontani dal mondo civilizzato, sono i posti dove ci si può ritirare dalle occupazioni mondane dedicandosi alla contemplazione e all'orazione. Anche i sacri monti hanno questo carattere. Quello di Varallo, ad esempio, prima dei cambiamenti del progetto di Galeazzo Alessi negli anni sessanta del Cinquecento, fu originariamente ricco di alberi e coperto d'una fitta boscaglia così da avere l'aspetto di un vero e proprio eremo. Fin dai primi secoli dell'era cristiana, eremiti cercarono la solitudine in luoghi inhospitali: foreste fitte, deserti e, appunto, montagne. Dopo che l'eremitismo, d'origine orientale, fu accolto in gran parte dalla vita monastica occidentale, vari ordini e congregazioni, specialmente i loro rami osservanti, continuarono a cercare l'isolamento.

Colpisce che gli ordini e le congregazioni che trassero esplicitamente ispirazione dall'ideale eremitico, puntarono – fisicamente oppure solo in senso spirituale – a prediligere luoghi situati in alto. L'ordine dei carmelitani, ad esempio, ha sempre sottolineato la sua origine leggendaria in una congregazione d'eremiti sul Monte Carmelo in Terra Santa. Una notevole visualizzazione nella pittura italiana tardomedievale, è una grande pala d'altare firmata nel 1329 dal pittore senese Pietro Lorenzetti (ca. 1280-1348?, l'opera si trova attualmente nella Pinacoteca Nazionale di Siena, ill. 3). Lorenzetti fece l'opera per la chiesa carmelitana nella sua città natale.<sup>12</sup> La tavola principale del polittico mostra la Madonna in trono, circondata da santi e angeli. La figura alla sinistra della Vergine è facilmente identificabile con Nicola di Bari, santo patrono della chiesa per cui la pala era stata eseguita. Più sorprendente è la figura barbata a destra della Madonna che, vestita nell'abito bianco dei carmelitani, porta una banderuola con una citazione dal Vecchio Testamento identificante il latore come il profeta Elia.<sup>13</sup> Il fatto che questa figura veterotestamentaria ha un nimbo, è già un'indicazione del fatto che l'opera fu fatta per l'ordine dei carmelitani che venerano Elia pure come santo. Anche le scene della predella sotto la tavola centrale rimandano alla tradizione carmelitana. Situata prominentemente in posizione centrale è una



3. Pietro Lorenzetti, *Madonna in trono con santi e angeli* ('Pala dei carmelitani'), tavola centrale, 1329. Tempera su tavola, Siena, Pinacoteca nazionale

raffigurazione del patriarca Alberto di Gerusalemme che consegna la Regola carmelitana a un gruppo di eremiti i quali sarebbero vissuti fin dalla fine del secolo dodicesimo sul Monte Carmelo. Nel paesaggio sullo sfondo di questa rappresentazione, nonché in una delle scene più piccole della predella (ill. 4), sono raffigurati eremiti nelle loro caverne e semplici casette sul monte.

Un esempio di una congregazione che, nell'Italia trecentesca cercava effettivamente la solitudine delle montagne, è quella dei cosiddetti 'olivetani'. Questo ramo dell'ordine dei benedettini fu fondato nel 1313 dal nobile



4. Pietro Lorenzetti, *Carmelitani presso la 'fonte d'Elia'*, predella della 'Pala dei carmelitani', 1329. Tempera su tavola, Siena, Pinacoteca nazionale

senese Bernardo Tolomei. Spesso, i conventi dei 'Fratelli della congregazione benedettina di Santa Maria di Monte Oliveto' risultano essere situati su monti, che quasi automaticamente presero il nome di 'Monte Oliveto'. La casa madre degli olivetani è appunto l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore, a circa 35 chilometri a sud della città di Siena. Ma anche vicinissimo a una grande città, come Firenze, gli olivetani scelsero un convento – del resto rilevato dai cistercensi – situato in alto su una montagna: San Miniato al Monte.

Perfino all'interno di un ordine religioso come quello di San Francesco, che rompe con le tradizioni e usanze dell'antico monachesimo, a volte si prediligeva un'abitazione isolata. Non per niente proprio i francescani ebbero un ruolo decisivo nello sviluppo dei sacri monti, sia in Italia che all'estero. La stragrande maggioranza dei sacri monti italiani è effettivamente stata fondata dai francescani, oppure da membri del ramo francescano dei cappuccini. Alcuni dei santuari, come quello di Oropa (fin dal 1620 circa), sono invece stati fondati da laici, che però evidentemente si sono fatti guidare dalle idee francescane sulla raffigurazione quasi tattile degli avvenimenti sacri. Quindi, le decorazioni realistiche dei sacri monti devono essere considerate come espressione di una particolare concezione spirituale dell'osservazione della realtà, proprio come lo stesso San Francesco ebbe modo d'esprimere nel suo *Cantico delle Creature*, e come, ancora di più, risulta dalla storia che racconta come il santo celebrò a Gubbio la festa di Natale nel 1223. Lì egli rese tangibile gli avvenimenti della Natività di Cristo istituendo un presepe vivo. Anche per

l'origine e la diffusione della devozione della *via crucis*, in cui si contemplano le quattordici stazioni della passione di Cristo, i francescani hanno avuto un ruolo importante. L'orazione della *via crucis* trova la sua materializzazione per antonomasia nei sacri monti che hanno la passione di Cristo come tema centrale.

Anche se i francescani si stabilivano tipicamente nelle città, nella loro spiritualità il concetto del monte ebbe un significato rilevante. Fu appunto sul Monte Laverna, una montagna ripida e isolata degli Appennini, che San Francesco nel 1224 si ritirò e ricevette le stimmate. Anche per questo nelle arti visive del tardo Medioevo e del Rinascimento, il santo venne spesso raffigurato come eremita, assorto in contemplazione nei pressi d'una caverna. Ad esempio, in una tavola fiorentina databile agli anni quaranta del Quattrocento che si ricollega a una tradizione toscana di immagini di paesaggi con eremiti, il santo è riconoscibile tra una folla di eremiti che, secondo le fonti leggendarie, nei primi secoli del cristianesimo, vissero nel deserto di Tebe in Egitto.<sup>14</sup>

#### *Il Monte degli Ulivi di San Carlo Borromeo*

Già nei primi tempi, il pellegrinaggio ai sacri monti dell'Italia settentrionale deve aver ottenuto un notevole successo. Secondo una testimonianza del Seicento, ogni giorno gruppi di venti o venticinque persone provenienti dalla regione circostante solevano raggiungere Varallo. Inoltre, sarebbero venute quotidianamente processioni da altrove, e perfino dalla Svizzera. Sembra che a volte furono presenti sul monte fino a ben diecimila persone in un sol giorno.<sup>15</sup> Tuttavia non sappiamo molto sul modo preciso con cui nel Cinque-Seicento funzionava un pellegrinaggio ai sacri monti. Per il viaggio a Varallo esistono ancora due eccezionali manuali del Cinquecento. Uno di questi, intitolato *Questi sono i misteri che sono sopra el Monte di Varalle*, venne stampato a Milano nel 1514. L'altro, composto da Francesco Sesalli, fu pubblicato nel 1566 a Novara con il titolo *Descrizione del Sacro Monte di Varallo in Valsesia*.<sup>16</sup> I libretti danno un'idea del modo in cui ci si aspettava che i pellegrini contemplassero gli episodi raffigurati nelle cappelle. I testi si concentrano tuttavia sulle singole cappelle e non entrano nei dettagli sull'insieme montuoso del parco devozionale. Anche da descrizioni scritte da pellegrini non apprendiamo niente a tal proposito, e tantomeno sull'apprezzamento da parte dei visitatori. Peraltro, in generale non sono giunte fino a noi molte descrizioni di pellegrini in visita ai sacri monti e nei rari casi, si tratta di descrizioni fatte da, o che trattano di personaggi agiati e colti. Un esempio è una lettera sul viaggio a Varallo, scritta già nel 1507 dall'umanista milanese Girolamo Morone, ambasciatore del re di Francia. Morone elogia le singole cappelle e le loro decorazioni, ma anche lui tace sull'insieme.<sup>17</sup>

Anche su un altro, certamente non ordinario o medio, cinquecentesco visitatore al Sacro monte di Varallo, abbiamo alcune notizie. Nell'ottobre del 1584, Carlo Borromeo, cardinale e arcivescovo di Milano, fece un pellegrinaggio al santuario.<sup>18</sup> I primi biografi del cardinale menzionano il viaggio a Varallo, luogo che egli aveva visitato già parecchie volte. Carlo Bascapè, vescovo di Novara e confidente del cardinale, ha descritto l'episodio poco dopo l'avvenimento in una lettera al suo collega, vescovo di Piacenza. Borromeo, secondo Bascapè,

si ritirava pur ancor esso al luogo senza voler che altri lo seguisse, et era di meravigliosa consolatione, e compunzione, vederlo, la notte specialmente, andare tutto solo con una sua lanterna sotto il mantello.<sup>19</sup>

Nella sua ampia biografia di Borromeo pubblicata in latino nel 1592, Bascapè ripete le proprie notizie, aggiungendo, con la conoscenza degli avvenimenti seguiti al pellegrinaggio: 'niente poteva esser più in sintonia con l'approssimarsi della sua morte'.<sup>20</sup> Infatti solo alcuni giorni dopo il ritorno a Milano, Carlo Borromeo si sarebbe ammalato, per morire poi il 3 novembre 1584.

Dal resoconto di Bascapè risulta che Borromeo, vedendo in faccia la propria morte, cercò la solitudine senza voler che altri lo accompagnassero. Naturalmente, questa descrizione richiama immediatamente alla memoria Cristo che, secondo il vangelo, si ritirò a Getsemani, immediatamente prima dell'inizio della sua passione, che prelude al suo decesso. Per quanto riguarda questa associazione, è ancora più esplicito un altro biografo, Giovanni Pietro Giussano, che nella sua agiografia apparsa nel 1610, anno della canonizzazione di Borromeo, scrive espressamente che, 'giunto adunque al Sacro Monte, egli licentiò la famiglia, non ritenendone seco se non alcuni pochi' – proprio come aveva fatto Cristo con i suoi discepoli.<sup>21</sup> Inoltre, Giussano stabilisce un rapporto tra la devozione di Borromeo sul Sacro monte e la sua morte ormai vicina:

Se bene egli hebbe lungissime meditationi in tutti i Misteri di Sacro Monte, si trovò non di meno più prolisso in due, particolarmente in quello dell'Oratione dell'Horto, et in quello del Santo Sepolcro, et anche più assiduo in questo parendo, che quasi non se ne potesse spiccare, come che vedesse vicino la sua fine.<sup>22</sup>

Nella rappresentazione degli ultimi giorni della vita di Carlo Borromeo, gli autori citati sottolineano come il futuro santo, faccia a faccia con la propria morte, aspirava consapevolmente ad una *imitatio Christi*, un'identificazione con Cristo che si ritirava nell'Orto degli ulivi.

I sacri monti dell'Italia settentrionale sono per antonomasia luoghi dove la vita e la passione di Cristo, della Madonna o di un santo come Francesco possono essere rivissuti dai pellegrini che così non sono solo spettatori ma anche partecipanti. I santuari sono stati costruiti su montagne, senza dubbio parzialmente ad imitazione della situazione geologica in Terra Santa, ma probabilmente ancora di più per la relazione con l'eremitismo, nonché con gli avvenimenti notevoli e i miracoli che la tradizione cristiana generalmente associa con i monti. L'episodio dell'ultimo viaggio di Carlo Borromeo, significativamente un pellegrinaggio al Sacro monte di Varallo, è un'eccezionale illustrazione della devozione particolare di un individuo che fece del monte sacro un suo personalizzato Monte degli Ulivi.

## Note

1 Stefan Brijs, *De engelenmaker*, Amsterdam 2005.

2 W. Meulenkamp & P. de Nijs, *Buiten de kerk: processieparken, Lourdesgrotten en Calvariebergen in Nederland en België*, [Nieuwegein] 1998, p. 189-192; A. Barbero, *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, Novara 2001, p. 104-105.

3 I sacri monti d'Italia, studiati nel contesto dell'Europa tardomedievale e rinascimentale, sono stati il soggetto del mio seminario master all'Istituto di Storia dell'Arte della Radboud Università di Nimega nell'anno accademico 2005-2006. Il primo capoverso del presente articolo è stato preso dalla mia Introduzione all'inedito fascicolo di capitoli scritti dagli studenti, composto all'occasione del seminario. Per i sacri monti italiani si veda: L. Vaccaro & F. Riccardi, *Sacri monti, devozione, arte e cultura nella Controriforma*, Milano 1992; G. Landgraf, *Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei; zwischen Wirklichkeitsillusion und Einbeziehung der Primärrealität*, Francoforte 2000, e recentemente L. Zanzi & P. Zanzi (ed.), *Gerusalemme nelle Alpi, per un atlante dei Sacri Monti prealpini*, Milano 2002. Un resoconto personalizzato di un viaggio ai santuari offre W. Nieuwenhuis, *Dichter bij de hemel in Italië: een reis langs de heilige bergen in de Alpen*, Amsterdam 2006.

4 Un utile riassunto con riferimenti bibliografici della storia e lo sviluppo dei sacri monti italiani è T. Verdon, *sub voce* 'Sacromonte'; in: J. Turner (red.), *Dictionary of art*, New York 1996, vol. 27, p. 497-501. Per Varallo: Zanzi & Zanzi, *Gerusalemme nelle Alpi*, cit., p. 72-76 *en passim*.

5 Per alcuni singolari cappelle si veda recentemente: E. De Filippis, *Gaudenzio Ferrari; la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, Torino 2006; E. Villata, 'Gaudenzio Ferrari e la Spogliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo', *Arte lombarda* 2006, 145, nr. 3, p. 76-92.

6 Nel 2003, nove dei sacri monti in Piemonte e Lombardia vennero proclamati dall'UNESCO 'patrimonio protetto mondiale': <http://whc.unesco.org/en/list/1068> (consultato il 29 settembre 2009).

7 G. Kubler, 'Sacred Mountains in Europe and America', T. Verdon & J. Henderson (ed.), *Christianity and the Renaissance; Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse, NY 1990, p. 418-425; Barbero, *Atlante*, cit., p. 83.

8 Verdon, *Sacromonte*, cit., p. 498.

9 Kubler, *Scared Mountains*, cit., p. 425-428; Barbero, *Atlante*, cit., p. 77-79.

10 Barbero, *Atlante*, cit., p. 172-173, 184-185.

11 Kubler, *Scared Mountains*, cit., p. 428-438; Verdon, *Sacromonte*, cit., p. 499.

12 H. W. van Os, *Sieneese Altarpieces 1215-1460; Form, Content, Function*, decl. 1: 1215-1344, Groninga 1988 (1984), p. 90-99.

13 Sulla banderuola la citazione da 3 Re 18: 19 nella versione della Vulgata: 'VERUMTAMEN NUNC MITTE ET CONGREGA AD ME UNIVERSUM ISRAEL IN MONTE CARMELO ET PHOPHETAS BAAL QUADRINGENTOS QUINQUAGINTA'.

14 L'opera, che fa parte di un gruppo di raffigurazioni del tema chiamato 'tebaide', attualmente si trova a Londra (collezione Earl of Crawford and Balcarres), ed è di un pittore anonimo. Vedi E. Callmann, 'Thebaid Studies', *Antichità viva*, 1979, 14, p. 17.

15 Kubler (*Sacred Mountains*, cit., p. 415) si basa sulla citazione di un certo canonico Torriti nel 1686 nel libro *Ex voto* (1888) dell'autore inglese Samuel Butler. Nell'Ottocento, il Butler ha contribuito molto alla notorietà dei sacri monti dell'Italia settentrionale: S. Butler, *Alps and sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino*, Londra 1881. Per un'edizione *full-text*: <http://etext.library.adelaide.edu.au/b/butler/samuel/alps/> (consultato il 29 settembre 2009). S. Butler, *Ex Voto: an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia. With some notice of Tabachetti's remaining at the Sanctuary of Crea*, Londra 1888.

16 I manuali vengono descritti da W. Hood, 'The Sacro Monte of Varallo; Renaissance Art and Popular Devotion', T. Verdon (ed.), *Monasticism and the Arts*, Syracuse, NY 1984, p. 299-302. Per un'edizione della guida del 1514: S. Stefani Perrone (ed.), *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una 'Guida' poetica del 1514)*, Borgosesia 1987.

17 Vedi A. Nova, "'Popular' Art in Renaissance Italy: Early Response to the Holy Mountain at Varallo", C. Farago (ed.), *Reframing the Renaissance; Visula Culture in Europa and Latin America, 1450-1650*, New Haven etc. 1995, p. 123-126.

18 Vedi il mio *I fratelli Campi; immagini e devozione. Pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Cinisello Balsamo 2003, p. 148-149.

19 C. Bascapè, *Copia d'una lettera del molto R. P. Don Carlo Bascapè, prevosto di San Barnaba di Milano, a Monsig. Vescovo di Piacenza, per relatione del felice passaggio dell'illustrissimo Signor Cardinale Borromeo di questa a miglior vita*, Venezia 1584 [fol. 2r].

20 '[...] Deum solum petit, eique intima voluntate; totaque mente penitus coniungitur, quibus rebus nihil ad propinquam mortem erat accomodatius [...]': C. Bascapè, *Caroli a BASILICA PETRI de vita et rebus gestibus Carolis R. E. Cardinalis Tituli S. Paxedis Archiepiscopus Mediolani Libri Septem*, Brescia 1602 (prima edizione Ingolstadt 1592), p. 260.

21 G. P. Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo, prete, cardinale del titolo di Santa Prassede, Arcivescovo di Milano*, Roma 1610, p. 481.

22 *Ibid.*, p. 483.

In de Christelijke traditie bestaat een opvallende belangstelling voor heuvels en bergen. Zo trokken al in het vroegste Christendom asceten zich terug op hooggelegen plaatsen, en situeert de orde der karmelieten haar oorsprong bij een groep hermeten die leefden op de berg Karmel. In het Noord-Italië van omstreeks 1500 krijgt de devotie voor de heilige plaatsen van het leven en lijden van Christus op een bijzondere manier vorm op de Sacro Monte van Varallo in Piemonte. Daar kan men, veelzeggend genoeg boven op een heuvel, een pelgrimage maken langs een reeks kapellen, die zijn gedecoreerd met realistische en levensgrote emsembles van frescoschilderingen en beeldhouwwerk. Het heiligdom van Varallo zou het voorbeeld vormen voor andere *sacri monti* in Italië en daarbuiten. De passiedevotie die het heiligdom oproept, en het bergachtige karakter ervan, spelen een centrale rol in de vroegste beschrijvingen van een pelgrimage van Carolus Borromeüs naar Varallo. De latere heilige zou de Sacro monte welbewust hebben gemaakt tot zijn persoonlijke Olijfborg.

### MICHELANGELO NEI PAESI BASSI

Al momento sto conducendo una ricerca sulla ricezione delle *Rime* di Michelangelo. Uno degli aspetti più interessanti di questo studio riguarda proprio le traduzioni effettuate nelle diverse lingue europee. La traduzione di un testo letterario, infatti, può essere non solo oggetto di analisi tecnica, ma nell'ambito delle letterature comparate può servire anche da strumento di verifica per comprendere il grado e la qualità della sua diffusione in un determinato dominio linguistico.

Il lettore olandese che volesse accostarsi alla poesia di Michelangelo ha oggi a sua disposizione una serie di traduzioni che testimoniano una certa, seppur minima, attenzione verso l'opera lirica del Divino. Qui di seguito ne riporto brevemente il primo regesto a mia conoscenza, ma non mi meraviglierebbe scoprire più avanti che ne esistano anche di più antiche da quelle da me finora esaminate.

Jan H. Eekhout (1900-1978), poeta di estrazione protestante, a metà degli anni Trenta pubblica tre sonetti sulla rivista *Forum*.<sup>1</sup> Questi fungono probabilmente da anticipazione all'edizione avuta nello stesso anno di trenta sonetti.<sup>2</sup>

Nico van Suchtelen (1878-1949), anch'egli poeta ed editore simpatizzante del movimento dei lavoratori, dà fuori la sua edizione nel 1947. Anche in questo caso si tratta di una antologia minima, destinata ai membri del 'W. B.-vereniging' e, dunque, fuori commercio.<sup>3</sup> L'opera di Van Suchtelen come traduttore letterario è ambiziosa e comprende autori quali Shakespeare, Von Kleist, e Hoffmann. Interessante sarà capire se la scelta di tradurre Michelangelo sia stata dettata solo dal gusto, o che invece ad essa si debba dare un significato ben più esteso nei termini di una poetica della progettualità. Anche su questo punto mi ripropongo di esporre dei dati più precisi in un futuro prossimo, ma mi sembra giusto accennare fin da adesso che il discorso potrebbe farsi ben più articolato.

Una versione di poco più consistente delle poesie buonarrotiane si ha nel 1986 a mano di Frans van Dooren (1934-2005), cui ne segue una accresciuta e riveduta nel 1999.<sup>4</sup> Anche qui si ritrova una marcata predilizione per il sonetto, anche se Van Dooren ha deciso di tradurre pure alcune quartine di notevole rilievo all'interno del libro michelangiotesco.

In questa sede, invece, si presenta per la prima volta un gruppo di poesie in traduzione nederlandese di Jan van der Haar. Si tratta di tre sonetti e di un madrigale tradotti su commissione della Holland Symfonia in occasione di

una rappresentazione della *Suite* shostakovichiana<sup>5</sup>, ispirata proprio dalle *Rime* michelangiottesche, e mai pubblicati nel *Programma* dello spettacolo.<sup>6</sup>

Dopo questo inquadramento sintetico si evince che la presenza di Michelangelo poeta nei Paesi Bassi è ancora scarsa. Il fatto è poi tanto più grave se si pensa che nelle altre lingue europee – ormai da tempo – è presente un *corpus* notevole, quando non addirittura un'edizione integrale del suo *opus* lirico. La speranza è naturalmente che presto si trovi il modo di rimediare alla lacuna e che il nostro contributo (del traduttore e mio) possa servire da stimolo. Anche per queste ragioni alla panoramica appena esposta si è deciso di far seguire una altrettanto breve introduzione alle *Rime*, in modo da fornire al lettore un facile strumento per la comprensione delle liriche qui edite, o in lettura originale.

### *Michelangelo poeta*

L'educazione letteraria di Michelangelo, sebbene disordinata, fu di grande respiro, se si pensa che frequentò il giardino laurenziano di San Marco, venendo così in contatto con i pensatori e gli scrittori più influenti del tempo: Ficino, Della Mirandola, Landino, Poliziano, Pulci. Anche dopo l'esperienza fiorentina continuò a dedicarsi in proprio alla pratica della poesia con una scadenza piuttosto regolare dai primi anni del Cinquecento fino a quelli di poco antecedenti la sua morte, ottantanovenne, nel 1564.

Sono da scartare le ipotesi che a lungo hanno suggerito l'idea che Michelangelo praticasse la poesia come *divertissement* obbligato al suo *status* di genio universale; come strumento terapeutico; come un documento diaristico complementare alle *Lettere* o come compendio utile all'analisi dell'opera artistica. Michelangelo, io credo, scrisse poesie proprio perché ciò che doveva esprimere aveva necessità della forma e della semiotica che appartiene al verbo scritto.

Così come viene testimoniato nella più recente edizione critica<sup>7</sup>, si tratta di 302 componimenti. Spesso di uno stesso documento ci sono pervenute diverse versioni (e che pure questo sia ulteriore prova che Michelangelo desse all'atto letterario la massima importanza e attenzione). In maggioranza essi sono elaborati compiuti, mentre di alcuni si hanno dei testimoni in forma monca o di abbozzo. A questi vanno aggiunti 41 frammenti: *incipit* irrisolti, brevi adattazioni da classici, e citazioni da alcuni versi propri, non riscontrabili in manoscritto, ma presenti nella *Lezione* sul sonetto *Non ha l'ottimo artista* che il poligrafo Benedetto Varchi tenne nel 1546 *ab incarnatione Domini* all'Accademia fiorentina.

Sono testi di vario metro, ispirazione e derivazione, ma in modo sommario e schematico le *Rime* possono essere classificate in base agli anni di produzione e ai tre nuclei tematici più spesso frequentati: la bellezza e l'arte, l'amore e l'amicizia, la morte e il divino.

La prima testimonianza autografa si fa risalire al 1503/1504, e da qui fino al 1532 coincide il primo periodo lirico di Michelangelo, che nei contenuti e nell'esposizione coincide in gran parte con il canone della tradizione toscana.

In *primis* bisogna risalire a Petrarca e alla *Commedia*, quest'ultima per la potenza espressiva, che si riscontra in Michelangelo soprattutto nei testi non amorosi, per arrivare altrove alla forte presenza dell'ideologia neoplatonica, e in modo particolare all'autorità di Ficino e Pico. Ma importanti riscontri

contenutistici sono da riportare alla vicenda savonaroliana (sebbene presto superata), così come pure ravvisabili sono i toni di Girolamo Benivieni, Lorenzo de' Medici, Poliziano e perfino del burlesco pulciano. Un percorso eterogeneo, fondato anche sul recupero, che suggerisce come Michelangelo fosse partecipe degli avvenimenti all'interno della 'società dei poeti'.

In Italia nella sfera ampia degli anni Trenta da una parte Bembo, Della Casa e Castiglione approvano il piano regolatore che intende delimitare nettamente lo spazio e l'architettura del fare civile e poetico, mentre dall'altra Francesco Berni si applica al rifacimento dell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, e autori quali Antonio Cammelli (il Pistoia), Aretino, Folengo, Ruzzante, Anton Francesco Grazzini (il Lasca), Doni, Lando e Benvenuto Cellini, formano un gruppo che con modalità non sistematiche né programmatiche, e magari contrastanti tra di loro, vuole essere un *kosmos* divergente rispetto all'epicentro segnato da Pietro Bembo.

Buonarroti, ben informato su questi sviluppi, scrive tra il 1532 e il 1547 una quantità notevole di testi (si tratta grossomodo dei sonetti nn. 56-266) incentrati sul tema dell'amore e dell'amicizia. In questo gruppo di particolare interesse sono anche i sonetti celeberrimi sulla 'Notte' (nn. 101-104) e il gruppo di epitaffi per Cecchino Bracci (nn. 179-228). Determinanti per l'ispirazione lirica saranno gli incontri con Tommaso de' Cavalieri nel 1532 e con Vittoria Colonna nel 1536, il suo definitivo trasferimento a Roma (1534) e l'amicizia con Paolo III Farnese, vescovo di Roma dal 1535. In questo periodo si osserva a livello stilistico un passaggio – graduale e non esclusivo – dal sonetto al madrigale (cosa probabilmente favorita anche dalla contaminazione con i testi per musica, conosciuti durante le rappresentazioni nelle corti della Roma papalina) e si ha anche notizia di un piano editoriale, poi obliato, di un volume di 89 componimenti che avrebbe costituito il cosiddetto 'Canzoniere' michelangiottesco.

Al lasso di tempo che va dal 1547 al '60 corrisponde la fase creativa matura, costituita in gran parte di testi di argomento spirituale. In questo periodo Buonarroti è provato da una serie di lutti, è impegnato in una intensa riflessione teologica e frequenta il circolo dell'*Ecclesia Viterbensis* che si riuniva intorno alla figura del cardinale Reginald Pole: uno dei tre legati pontifici delegati alle sessioni di apertura del concilio di Trento (1545-1563).

Michelangelo, il quale vive una religiosità complessa, fu testimone degli avvenimenti che condussero alla chiamata del concilio. Nelle *Rime* si riscontra una disponibilità a prender parte al dibattito in corso e a voler mediare le teorie del Neoplatonismo con l'esigenza di una riforma morale (e giammai religiosa) della Chiesa.

L'attività di scrittura è, però, rallentata (nn. 267-302) e le poesie si distinguono, con l'esclusione di versi senza dubbio *finiti*, per l'evidente partitura espressionista e per un sostanziale disinteresse per l'eufonia e l'euritmia, cioè gli elementi su cui si edificano i *Fragmenta* petrarcheschi e in cui si caratterizza in modo dittatoriale la lirica cinquecentesca. Le ragioni di questo 'sbandamento' si trovano probabilmente nella personalità dell'autore. La lingua diviene pertanto il palinsesto di una interiorità sofferta e problematica, incapace di risolvere il quesito che si pone e costretta a un fare *imperfectum* (cioè non concluso). Il confronto tra aspirazione ideale e tor-

mento umano, connotato dalla insoddisfazione data dalla finitezza, è traslato in un movimento formale di innovazione che si volge verso il Barocco, in un movimento che allontana dall'ideale antropocentrico rinascimentale, e porta a soffermarsi sulla figura dell'uomo nuovo.

### Note

1 Jan H. Eekhout, 'Sonnetten van Michelangelo', *Forum*, 4, nr. 2, 1935, pp. 162-164.

2 M. Buonarroti, *XXX sonnetten van Michelangelo*, trad. J. H. Eekhout, Baarn 1935.

3 M. Buonarroti, *Sonnetten*, trad. N. van Suchtelen, Amsterdam 1947.

4 M. Buonarroti, *Sonnetten en andere gedichten*, trad. F. van Dooren, Amsterdam 1986, 1999.

5 D. Shostakovich, *Suite on Verses of Michelangelo Buonarroti*: op. 145<sup>o</sup>, 1974. La *Suite* completa è composta da dieci brani, più un undicesimo

come finale, a mo' di ritratto interiore e biografico dell'artista.

6 *Gedichten van Michelangelo*, ten behoeve van de Sjostakovitsj-uitvoering van Holland Symfonia, trad. J. van der Haar, Haarlem, recita dei testi di S. Koetse, Haarlem, 9 dicembre 2005.

7 M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari 1960. Nel testo si riporteranno i numeri dei componimenti secondo la classificazione del curatore.

*Gli autori / continuazione di p. 194*

nella poesia italiana del secondo Novecento. Sta lavorando, con la poetessa Patrizia Valduga, alla catalogazione dell'archivio di Giovanni Raboni. Ha collaborato all'allestimento della mostra *Il catalogo è questo*, dedicata a Giovanni Raboni, inaugurata a settembre 2009 presso la fondazione 'Casa del Manzoni' di Milano.

Indirizzo: Via Cabianco 15, 25080 Muscoline (BS), Italia.

E-mail: [davidepodavini@libero.it](mailto:davidepodavini@libero.it)

**Raniero Speelman** 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. Twee boeken op het gebied van joods-Italiaanse literatuur staan op punt van verschijnen.

Adres: St Janslaan 5, 1402 LM Bussum.

E-mail: [r.m.speelman@uu.nl](mailto:r.m.speelman@uu.nl)

### Altri collaboratori

– Maria Forcellino, Vondelkerkstraat 4, 1054 KZ Amsterdam.

E-mail: [s.levelt@chiello.nl](mailto:s.levelt@chiello.nl)

– Jan van der Haar, Springweg 38, 3511 VS Utrecht.

E-mail: [info@janvanderhaar.net](mailto:info@janvanderhaar.net)

– Harald Hendrix, Departement Moderne Talen, Universiteit Utrecht, Trans 10, 3512 JK Utrecht.

E-mail: [harald.hendrix@let.uu.nl](mailto:harald.hendrix@let.uu.nl)

– Barbara Ivancic, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Alma Mater-Università degli Studi di Bologna, Via Cartoleria, 5, 40124 Bologna, Italia.

E-mail: [barbara.ivancic@unibo.it](mailto:barbara.ivancic@unibo.it)

– Monica Jansen, Universiteit Utrecht, DMT-Italiaans, Trans 10, 3512 JK Utrecht.

E-mail: [M.M.Jansen@uu.nl](mailto:M.M.Jansen@uu.nl)

– Floris Meens, Professor Huijbersstraat 155, 6524 NZ Nijmegen.

E-mail: [F.Meens@let.ru.nl](mailto:F.Meens@let.ru.nl)

– Dennis Smit, Othellodreef 55, 3561 GT Utrecht.

E-mail: [dennissmit84@gmail.com](mailto:dennissmit84@gmail.com)

– Sara Vandewaetere, Hogeschool Gent B 2.06, Groot-Brittanniëlaan 45, B-9000 Gent, België.

E-mail: [sara.vandewaetere@hogent.be](mailto:sara.vandewaetere@hogent.be)

GEDICHTEN VAN MICHELANGELO

4

Quanto si gode, lieta e ben contesta  
di fior sopra 'crin d'or d'una, grillanda,  
che l'altro inanzi l'uno all'altro manda,  
come ch'il primo sia a baciare la testa!

Contenta è tutto il giorno quella vesta  
che serra 'l petto e poi par che si spanda,  
e quel c'oro filato si domanda  
le guanci' e 'l collo di toccar non resta.

Ma più lieto quel nastro par che goda,  
dorato in punta, con sì fatte tempore  
che preme e tocca il petto ch'egli allaccia.

E la schietta cintura che s'annoda  
mi par dir seco: qui vo' stringer sempre.  
Or che farebbon dunche le mie braccia?

(Il testo ms. si ritrova in una lettera da Bologna datata 1507)

6

Signor, se vero è alcun proverbio antico,  
questo è ben quel, che chi può mai non vuole.  
Tu hai creduto a favole e parole  
e premiato chi è del ver nimico.

I' sono e fui già tuo buon servo antico,  
a te son dato come e' raggi al sole,  
e del mie tempo non ti incresce o dole,  
e men ti piaccio se più m'affatico.

Già sperai ascender per la tua altezza,  
e 'l giusto peso e la potente spada  
fussi al bisogno, e non la voce d'ecco.

Ma 'l cielo è quel c'ogni virtù disprezza  
locarla al mondo, se vuol c'altri vada  
a prender frutto d'un arbor ch'è secco.

(Composto nel 1511 ca., è indirizzato a papa Giulio II)

4

Wat heeft die bloemenkrans het naar zijn zin,  
Fraai op de gouden lokken van een dame.  
Zijn bloempjes drukken als om strijd tezamen  
Een kusje op het hoofd van hun vriendin.

Tevreden is de jurk de hele dag:  
De borst omsluitend lijkt zij uit te stromen,  
Zoals het haarnet ermee ingenomen  
Is dat het hals en wangen strelen mag.

Nog vrolijker genietend lijkt het lint,  
Verguld en strak, zodat het zozegd  
De borst omknelt en -spant met zijn katoen.

En zie de gulle gordel die haar bindt.  
Hij lijkt te zeggen: nooit ga ik meer weg.  
Welnu, mijn handen krijgen véél te doen.

(Vertaling: 27.11.2005)

6

Mijnheer, het oude spreekwoord heeft gelijk:  
Met hoge heren is 't kwaad kersen eten.  
U hebt geloofd in roddel, valse kreten,  
En al die leugenaars beloond, zo blijkt.

Ik ben en was voorheen uw trouwe dienaar.  
Ik wendde mij naar u als naar de zon,  
Maar u waardeert niet wat mijn hand begon,  
Al werk ik nog zo hard en nog zo dienstbaar.

Ik hoopte dat u mij omhoog zou halen,  
Dat rond uw troon gerechtigheid de toon  
Zou zetten, geen belasting ditmaal.

De hemel echter doet niet meer dan smalen  
Op deugdzaamheid in 't ondermaanse: loon  
Blijft achterwege en de buidel schraal.

(Vertaling: 27.11.2005)

Com'arò dunche ardire  
 senza vo' ma', mio ben, tenermi 'n vita,  
 s'io non posso al partir chiedervi aita?  
 Que' singulti e que' pianti e que' sospiri  
 che 'l miser core voi accompagnorno,  
 madonna, duramente dimostrorno  
 la mia propinqua morte e' miei martiri.  
 Ma se ver è che per assenza mai  
 mia fedel servitù vadia in oblio,  
 il cor lasso con voi, che non è mio.

(1513-1518)

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi  
 forma d'uman aspetto or questo or quello,  
 dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,  
 prendendo il moto, va con gli altrui passi.

Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,  
 altri, e sé più, col propio andar fa bello;  
 e se nessun martel senza martello  
 si può far, da quel vivo ogni altro fassi.

E perché 'l colpo è di valor più pieno  
 quant'alza più se stesso alla fucina,  
 sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.

Onde a me non finito verrà meno,  
 s'or non gli dà la fabbrica divina  
 aiuto a farlo, c'al mondo era solo.

(Il testo è stato composto dopo il 1528 per la morte di un amico o forse del fratello Buonarroto)

Hoe kan ik zonder u, mijn lief,  
 Nog leven, als u mij dan niet  
 helpt weg te gaan zonder verdriet?  
 Dat snikken en huilen, die zuchten  
 Die mijn hart naar u begeleidden,  
 Madonna, toonden wrede tijden,  
 Hoezeer ik leed en had te duchten.  
 Om u in mijn afwezigheid  
 Mijn liefde te laten beleven  
 Heb ik mijn hart aan u gegeven.

(Vertaling: 28.11.2005)

Wanneer mijn grove hamer in het steen  
 Portretten uit hakt en de makerhand  
 Geleid wordt en gestuurd door het verstand,  
 Dan wijst dit uit: hij kan het niet alleen.

De goddelijke hamer in de hoge  
 Hemel kan meer en schept op eigen kracht;  
 En daar geen aardse hamer zelf iets kan,  
 Ontleent hij aan de hemel zijn vermogen.

Hoe hoger de zwaai, hoe harder de slag.  
 De hemelse hamer is heengegaan,  
 Terwijl de mijne achterblijft beneden.

En onvolmaakt bezwijkt hij op een dag,  
 Tenzij de hemelse hem bij zal staan.  
 Op aarde bracht diens hulp alleen hem vrede.

(Vertaling: 1.12.2005)

Originale: Michelangiolo Buonarroto, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960.

Recensione\*

Leggere Claudio Magris significa necessariamente fare i conti con l'esperienza della frontiera, tema questo che all'autore triestino sta particolarmente a cuore e che si ritrova, in misura minore o maggiore, in molti suoi testi. La frontiera rappresenta un'esperienza fondante anche nella sua vita, come egli stesso ci racconta.<sup>1</sup> Sono tante le frontiere con cui l'autore si confronta, nella vita e nella scrittura: frontiere politiche, nazionali, sociali, linguistiche, ma anche e soprattutto frontiere interiori, quelle che dentro di noi separano, talora in modo radicale, le varie parti del nostro Io.

*Danubio* è l'opera che dà voce, con particolare intensità, a questo compenetrarsi di frontiere fuori e dentro di noi. Nel suo attraversare tanti luoghi, il fiume stesso rappresenta simbolicamente la frontiera, una frontiera che separa ma che allo stesso tempo unisce, perché nel fiume tutti quei luoghi si ritrovano per andare a sfociare nel mare, in cui le frontiere svaniscono e le differenze si annullano. Se dunque il fiume – e la frontiera – implicano da una parte frammentazione, dall'altra recano in sé anche un anelito verso la totalità. Lo stesso dualismo si ritrova anche sul piano strutturale del romanzo: la voce narrante quasi non si percepisce, sembra svanire e trasformarsi nel fluire dell'acqua, e dunque è una e plurima nel contempo.

Questo dualismo che sottende al concetto stesso di frontiera, costituisce la cifra di lettura e di analisi del *Danubio* che Natalie Dupré propone nel suo *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris*, recentemente pubblicato da Franco Cesati Editore. Il lavoro della studiosa, docente presso la Hogeschool-Universiteit Brussel e ricercatrice alla Katholieke Universiteit Leuven, indaga l'idea e la rappresentazione di frontiera che caratterizza quest'opera, soffermandosi in particolare sulle relative implicazioni cognitive e discorsive.

Il testo, suddiviso in cinque capitoli, si apre con una parte introduttiva in cui l'autrice ripercorre le tappe della nascita dello stato nazionale moderno, con particolare riferimento all'area del nord-est italiano e di quella centro-europea. Attraverso questa ricostruzione si vuole indagare in quale misura le particolari condizioni storiche in cui il confine si è formato in quelle zone possano avere influito sulla percezione della frontiera e sul peso che essa ha nella società, nella cultura e nella letteratura triestina. Vengono qui affrontati, richiamandosi ad opere e autori che rivestono una centrale importanza in

\*Natalie Dupré, *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 212, € 28.

questo settore di studi, la complessa questione del rapporto tra frontiere territoriali e stati nazionali, il concetto di frontiera sistemica nonché il legame, anch'esso di difficile definizione, tra le frontiere e la questione identitaria. È soprattutto la nozione di frontiera sistemica e con essa la distinzione tra sistema e mondo circostante, così come teorizzate da Lehmann, a rivelarsi feconda per Dupré e per l'analisi che essa propone nei capitoli successivi. Questa analisi si snoda nei capitoli due, tre e quattro del libro, dedicati rispettivamente alle modalità cognitive e ideologiche della frontiera, alle modalità discorsive della stessa nonché a quello che l'autrice chiama 'oltre la frontiera' ovvero 'l'epica del quotidiano'. In tutti e tre i casi, l'indagine si concentra su *Danubio*, che viene letto e interpretato, capitolo per capitolo, episodio per episodio, alla luce delle suddette nozioni.

Nel capitolo dedicato alle modalità cognitive e ideologiche della frontiera l'attenzione è rivolta alle molte riflessioni sulla scienza e sul discorso scientifico di cui è intriso il libro. Paradigmatica appare in questo senso l'annosa questione sulle sorgenti del Danubio, che Magris affronta in chiave ironica, facendo così percepire i limiti di quella che Dupré definisce un'"attitudine meramente conoscitiva e razionale nei confronti del reale" (p. 53). Sulla scia di questa visione provvisoria e ambivalente della realtà, la studiosa ripercorre i singoli episodi del libro e ricostruisce la posizione che in essi assume il narratore.

Anche sul piano dell'analisi macrostrutturale, così come proposta nel terzo capitolo del lavoro, la chiave di lettura rimane quella di una sostanziale ambivalenza che traspare dalla 'natura ibrida dell'opera in bilico tra saggio e romanzo' (p. 87). Si tratta di una caratteristica messa in rilievo da molti critici e studiosi, che Dupré vuole ulteriormente approfondire mettendola in relazione con quello che lei identifica quale principale ipotesto dell'opera ovvero *L'uomo senza qualità* di Musil. Ne deriva una rilettura del *Danubio* alla luce del saggismo di stampo musiliano, quel saggismo che 'si fa attitudine cognitiva, esistenziale e discorsiva mirando al movimento e all'apertura mentale e mostrandosi sensibile alla mutevolezza e variabilità del reale' (p. 89). Tra gli elementi costitutivi di questo saggismo Dupré annovera l'ironia, che colloca non solo sul piano semantico ma anche su quello cognitivo del testo, nonché la tendenza alle cosiddette 'svolte discorsive' (p. 107), che consistono nel presentare più giudizi o punti di vista parziali piuttosto che una visione ferma e totalizzante della realtà. Anche in questo caso l'autrice analizza singoli passi del testo sullo sfondo di tale modalità discorsiva.

Nel quarto capitolo l'autrice si sofferma su una serie di aspetti che rivestono un ruolo fondamentale in *Danubio*, come pure in molta parte della poetica magrisiana: il concetto di persuasione, così come concepito da Michelstaedter, il motivo del viaggio, ovvero il rapporto tra viaggio e scrittura, la civiltà austriaca e più in generale quella mitteleuropea, di cui sono espressione tanto la cultura e la tradizione barocca quanto l'eterogeneità culturale e linguistica, quest'ultima incarnata, in maniera paradigmatica, dal personaggio di Nonna Anka, cui è dedicato un paragrafo del capitolo. Il capitolo si chiude con il paragrafo 'Per un'epica del quotidiano', espressione che dà anche il titolo al libro tutto e che allude al significato che l'aggettivo *epico* assume nel *Danubio* (e, più generalmente, nella scrittura di Magris):

epiche sono le piccole cose della vita, le cose di ogni giorno, anche quelle apparentemente insignificanti – la quotidianità per l'appunto –; epico è un certo modo di vivere e affrontare la realtà, 'interrogandosi sul suo significato' (p. 184).

Nell'ultimo capitolo, l'autrice volge lo sguardo oltre il *Danubio*, coinvolgendo nelle sue considerazioni anche altri due testi di Magris, *Microcosmi* e *Alla cieca*, in cui ritroviamo molti temi 'danubiani' – le frontiere, la questione della/delle identità come pure il motivo del viaggio –, i quali assumono però significati in parte molto diversi rispetto a *Danubio*. Pur senza entrare nel merito di un confronto approfondito, Dupré accenna ad alcune sostanziali differenze, specie per quel che concerne il concetto di frontiera e dunque di identità, indicando la strada per ulteriori studi di questo tipo.

Lo studio di Natalie Dupré offre così una lettura e un'analisi estremamente precisa e completa di *Danubio*, di cui mette molto bene a fuoco le ambivalenze e la polifonia che lo sottendono. A tratti l'analisi si fa un po' troppo minuziosa, col rischio di appesantire la lettura, ma ciononostante il testo apre, anche grazie al vasto impianto teorico di cui la studiosa si avvale e in cui spazia con competenza, una stimolante prospettiva di lettura di *Danubio* e, più in generale, dell'opera di Magris.

#### Note

<sup>1</sup> Claudio Magris, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Milano 2001 [edito insieme alla videocassetta del-

l'omonimo film di F. Conversano e N. Grignaffini, Movie Movie Bologna].

FLORIS MEENS

TUSSEN KUNST, POLITIEK EN RELIGIE: PALAZZO CAETANI  
EN ZIJN BEWONERS

Recensie\*

Zoals de titel van het boek doet vermoeden vormt het Palazzo Caetani, dat thans gelegen is aan de Via delle Botteghe Oscure, tussen Largo Argentina en Piazza Venezia in Rome, de kapstok van het boek. De eerste vijf hoofdstukken, die samenvallen onder de noemer van 'le zone, le residenze', behandelen de historie van deze plek in Rome. Er wordt uiteengezet hoe de topografie van het gebied zich ontwikkelde tussen de oudheid en de renaissance. Voorts wordt uitgelegd hoe de macht en het aanzien van bepaalde aanzienlijke families, waaronder de Mattei, de Serlupi en de Caetani, tussen de dertiende en de zeventiende eeuw steeds groter werd. Deze adellijke geslachten concurreerden hevig met elkaar, soms zelfs dusdanig dat huwelijken met elkaar tot de twintigste eeuw uitgesloten waren! Het bouwen en bezitten van fraaie paleizen was de visualisering van de macht die de betreffende eigenaar bezat. Alvorens haar intrek te nemen in het gebouw in het hartje van Rome, bewoonde de familie Caetani een reeks andere paleizen, die in een kort kapittel ter sprake komen.

In het tweede gedeelte van het boek wordt de definitieve verblijfplaats van de Caetani geïntroduceerd. Het *palazzo* werd oorspronkelijk gebouwd in opdracht van Alessandro Mattei, aan het einde van de zestiende eeuw. Nadat het kort in handen was van de Negroni, kwam het in 1776 in handen van Francesco Caetani di Sermoneta. De familie Caetani was in het bezit van meerdere gebieden, zoals – naast Sermoneta – San Donato en Nimfa, waar de prachtige tuinen van de familie door de Fondazione opengesteld zijn voor publiek. Rome echter vormde ook voor de Caetani een prioriteit, niet in de laatste plaats vanwege de macht die daar te verkrijgen was binnen de katholieke kerk. Een groot aantal telgen schopte het dan ook tot kardinaal, een enkeling in de twaalfde en dertiende eeuw zelfs tot paus. Maar na de zeventiende eeuw was de invloed van het geslacht tanende, vooral door de concurrentie met de Colonna. Toch bleef het paleis in eigen bezit, en werd de culturele rijkdom ervan gaandeweg uitgebreid. Het gebouw, ontworpen door Annibale Lippi, waarschijnlijk met medewerking van Bartolomeo Ammannati, was groots van opzet en bood voldoende mogelijkheden voor de totstandkoming van een aanzienlijke kunstverzameling. De interesse van verscheidene bewoners voor het Romeinse verleden leidde bovendien tot het

---

\*L. Fiorani, ed., *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*. Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2007. ISBN 978 88 240 1023 8.

bezit van boeiende objecten uit de oudheid, die in een afzonderlijk hoofdstuk worden besproken.

In het derde en laatste gedeelte van het boek wordt het onderwerp verbreed, door niet zozeer het *palazzo* zelf centraal te stellen, als wel de mensen die erin woonden. Ineens wordt de intensieve beschrijving van plek en gebouw losgelaten om de familieleden zelf te introduceren. Deze verschuiving in de thematiek is een waardevolle toevoeging. Doordat hierbij echter vrijwel uitsluitend wordt gekozen voor figuren uit de negentiende en twintigste eeuw, terwijl de voorafgaande delen over de kunst en de architectuur van het gebouw juist betrekking hebben op de geschiedenis tot de negentiende eeuw, is het boek enigszins uit evenwicht. Wellicht had de redactie er beter voor kunnen kiezen ook in het eerste deel meer levensbeschrijvingen toe te voegen, of in het laatste deel grotere aandacht te besteden aan de architectonische ontwikkelingen van Palazzo Caetani in de contemporaine geschiedenis. Toch is het slot van de publicatie boeiend, omdat daarin duidelijk wordt dat achter de façade van dit toch al bijzondere gebouw, indrukwekkende zielen schuilden, met elk specifieke achtergronden en verhalen. De cultuurhistorische betekenis van de familie blijkt breder te zijn dan de kunsthistorische waarde van hun verblijfplaats alleen. Geraakte de familie eind zeventiende eeuw in een neerwaartse spiraal, in de negentiende eeuw stond een nieuwe generatie op, die, onder leiding van Michelangelo Caetani (1804-1882), een prominente rol speelde in de Italiaanse eenwording. Zo werd Michelangelo de eerste burgemeester van Rome na de Italiaanse eenwording, en zaten zijn zoon Onorato (1842-1917) en kleinzoon Leone (1869-1935) in de Italiaanse senaat. De auteurs gaan ook in op de artistieke en intellectuele betekenis van de familie in deze periode. Michelangelo was een vooraanstaand Dante-kenner, en stond bekend als beeldhouwer en edelsmid. In zijn salon ontving hij beroemdheden uit binnen- en buitenland, onder wie Balzac, Stendhal, Gogol en Gregorovius. Na zijn dood werd deze traditie voortgezet door zijn dochter Ersilia Caetani Lovatelli (1840-1925), die bovendien beroemdheid genoot als archeologe, en als eerste vrouw lid werd van de Accademia dei Lincei. Ook maakt de lezer kennis met Marguerite Caetani (1880-1963), die de spil was in een beroemd literair en cultureel netwerk.

In de twee afsluitende hoofdstukken wordt de waarde besproken die enkele van de laatste Caetani hechtten aan het familiebezit, niet alleen in Rome, maar ook daarbuiten. In feite komen hier de verschillende onderdelen van het boek enigszins bij elkaar. Het doel van het boek wordt daarmee onderstreept én bereikt: de conclusie is onontkoombaar dat de kunsthistorische en culturele waarde van dit geslacht moeilijk kan worden overschat. Middels deze uitgave, die wat betreft taal en vormgeving nergens tekort schiet, kan een groter publiek deelgenoot worden van de imposante geschiedenis van het geslacht Caetani. De uitgebreide analyses, de waardevolle afbeeldingen, de opname van kleine citaten, en de uitgebreide voetnoten en index maken het tot een standaardwerk dat, ook bij de specialisten, hoge ogen zal gooien.

MARIA FORCELLINO

UNA NUOVA MONOGRAFIA SU MICHELANGELO BUONARROTI

Recensione\*

Non era impresa da poco scrivere una nuova monografia sull'opera completa di Michelangelo Buonarroti, dal momento che l'artista più significativo del Rinascimento italiano gode di un'attenzione costante negli studi di storia dell'arte in tutto il mondo. Se poi si riflette sul fatto che Michelangelo, per la sua poliedricità, assommò in vita le tre arti figurative sorelle, Pittura, Scultura e Architettura, nonché quella della nobile Poesia, l'impresa appare tale da scoraggiare anche i più temerari. Sull'artista esiste infatti una bibliografia pressoché sconfinata. Quasi nessuno si è mai più cimentato nel progetto dopo i repertori più completi di Charles De Tolnay e Frederik Hartt, che pure non comprendevano lo studio dell'architettura, affrontato invece da studiosi quali James Ackermann e Giulio Carlo Argan.<sup>1</sup> De Tolnay, che in cinque volumi delineò l'opera completa di Michelangelo, dedicò poi al solo *corpus* dei disegni altri quattro volumi (dal 1975 al 1980).<sup>2</sup> I contributi degli ultimi cinquant'anni hanno perciò quasi sempre privilegiato l'uno o l'altro aspetto del grande artista, consapevoli del fatto che già questo rappresentava di per sé un progetto ambizioso. Fondamentali sono i tre volumi pubblicati in occasione del restauro della Sistina, con apparati iconografici esemplari.<sup>3</sup>

Stupisce e desta pertanto ammirazione questo nuovo repertorio completo dell'opera di Michelangelo, uscito in prima edizione in lingua tedesca a novembre 2007 per conto della casa editrice Taschen e accolto molto favorevolmente, tanto da venire poco dopo tradotto in molte lingue, incluso l'olandese e l'italiano che qui si recensisce. Il volume nasce dalla collaborazione di tre studiosi tedeschi: Frank Zöllner, Christof Thoenes e Thomas Pöpper. L'opera, di grande formato, riproduce per la prima volta dunque dopo oltre cinquant'anni in meravigliose tavole a colori tutta l'attività pittorica, scultorea e architettonica, nonché quella disegnativa, di Michelangelo. Uno strumento moderno di consultazione che divulga tutte insieme le immagini della nuova Sistina ripulita come delle sculture, queste ultime quasi tutte sottoposte anch'esse a restauro negli ultimi anni, senza tralasciare le riproduzioni di altissima qualità dei disegni.

Non è tuttavia solo per le belle illustrazioni che corredano il volume che val la pena di occuparsi del testo – monografie con belle foto d'arte di carattere compilativo abbondano nella bibliografia michelangiolesca – quanto piuttosto per il rigore scientifico e l'originalità dei contenuti che il

\*Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2008 (ediz. Italiana Modena 2008), ISBN 978 3 8365 0143 9.

volume offre. Un rigore e un'originalità che in più punti porta gli autori a uscire dal solito coro di conferme che generalmente vige nella letteratura storica artistica su Michelangelo e a riproporre invece in termini problematici e dubbi quanto nel catalogo dell'opera del grande artista ancora dubbio è. E tutto questo senza sacrificare il carattere divulgativo del testo, che si rivolge non solo agli specialisti ma anche ai non addetti ai lavori, e quindi conserva una piacevolezza della narrazione che, per ammissione degli stessi autori, si è lasciata ispirare dalla prosa essenziale dei lavori di Herbert von Einem e Howard Hibbard, così come dalla lingua viva e drammatica della biografia di Antonio Forcellino.<sup>4</sup>

Il lavoro è concepito come un progressivo racconto cronologico della vita e dell'opera del grande artista, attraverso una serie di saggi redatti secondo le competenze specifiche dei tre autori e tenendo presenti alcune ipotesi di lavoro. La prima è che Michelangelo dovette la sua ascesa al rango di principale artista italiano sia al suo talento che all'eccellenza delle sue relazioni sociali. Segue che lo stato di preminenza conquistato lo predestinò a diventare il prototipo dell'«artista moderno, in grado di rendere se stesso tema della propria arte»; infine, che la sua indipendenza gli permise di violare le convenzioni della raffigurazione secondo una libertà sconosciuta nella sua epoca. La prima parte, articolata in dieci capitoli è seguita dai cataloghi veri e propri, redatti, rispettivamente, quello delle sculture e delle pitture da Frank Zöllner, delle opere architettoniche da Christof Thoenes, dei disegni da Thomas Pöpper e Christof Thoenes.

L'organizzazione del racconto promessa nell'introduzione è mantenuta fin dall'inizio. Il primo saggio, *Gli inizi di una grande carriera, 1475-1491* introduce subito il lettore sui motivi dell'eccezionalità della vita di Michelangelo, percepita come tale già dai contemporanei, a partire dall'Aretino, che nella sua opera nel 1532 lo definì per primo «divino». Eccezionale per l'epoca è la quantità di documentazione sulla sua esistenza, a partire dalla conoscenza della sua data di nascita annotata dal padre, Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni. Il padre l'aveva annotata nel suo libro di famiglia, com'era consuetudine per altri membri dell'alta borghesia fiorentina. L'esistenza delle due biografie di Vasari (1550; 1568) e Condivi (1553) e di una grande abbondanza di documenti annotati dallo stesso Michelangelo permettono una ricostruzione quasi quotidiana della sua lunghissima esistenza; senza contare i sonetti da lui composti e la documentazione fornita dalla testimonianza dei contemporanei, dai *Dialoghi* dell'Hollanda a quelli di Donato Giannotti.

Per tornare agli esordi professionali di Michelangelo, Zöllner guida il lettore orientandolo nei due diversi racconti biografici di Vasari e Condivi, precisati dal lavoro esegetico condotto dalla critica sulla base del riscontro con i documenti. In tal modo il lettore è messo subito al corrente dei motivi per cui le due fonti biografiche forniscono un diverso resoconto di quell'esordio: mentre Vasari ci racconta a buon ragione di un Michelangelo come di consueto giovane garzone a bottega del pittore Domenico Ghirlandaio (1449-1494) all'età di 12 anni, e nove mesi dopo pronto per iniziare il suo apprendistato da pittore nella stessa bottega, Condivi negava quell'apprendistato. Michelangelo, attraverso Condivi, provò a costruire, e con successo, un'immagine di sé non comune: negando lo studio dell'arte voleva piuttosto

presentarsi come un autodidatta. Eppure proprio l'apprendistato presso il Ghirlandaio, dal quale apprese invece molto probabilmente quanto era normale apprendere, cioè i primi rudimenti del disegno e dell'uso del colore, lo mise sicuramente in grado di affrontare le imprese pittoriche per cui avrebbe poi sbalordito già i contemporanei, come la decorazione ad affresco della volta della Sistina (1508-1512), della parete del *Giudizio Universale* (1534-1541), della cappella Paolina (1542-1550). Lo studio condotto proprio in questi anni sugli antichi maestri, Giotto e Masaccio, e documentato dai più antichi disegni di Michelangelo giunti sino a noi, quali quelli raffiguranti alcuni personaggi dall'*Ascensione di San Giovanni Evangelista* di Giotto (Penna, post 1490, Parigi Musée du Louvre, 706r) e dal *Tributo* di Masaccio (Penna in parte su sanguigna, post 1490, Monaco Graphische Sammlung, 2191r) confermano il suo regolare apprendistato.

Zöllner avverte a questo punto il lettore sulla distanza che separa, proprio in questi anni, Michelangelo da Leonardo, operando una corretta contestualizzazione storica. L'altro grande fiorentino teorizzava infatti negli stessi anni, piuttosto che lo studio dai maestri, quello della *mimesis*, ossia dell'imitazione della natura quale principio artistico. Ed è su questo terreno, con l'arte dei grandi del passato, che si misura e si confronta infatti, fin dagli esordi, l'arte di Michelangelo. Un'arte che ebbe modo di conoscere già a Firenze, frequentando la scuola del Giardino di San Marco, voluto da Lorenzo il Magnifico sotto la guida dello scultore Bertoldo di Giovanni, e poi a Roma, in occasione del primo dei suoi viaggi nella città eterna. Nel lavoro di contestualizzazione storica l'autore tradisce però la sua conoscenza del periodo e lo studio su Leonardo. Frank Zöllner, docente di Storia dell'arte medievale e rinascimentale a Lipsia, si è fatto conoscere infatti dal grande pubblico negli ultimi anni per essere l'autore della fortunata monografia su Leonardo da Vinci, edita nel 2003 nella stessa collana e nello stesso formato, sempre da Taschen. Questo modo puntuale e rigoroso di rileggere la vita di Michelangelo si apprezza maggiormente quando si affrontano argomenti particolarmente intricati dell'attività di Michelangelo, quale per esempio la realizzazione della *Tomba di Giulio II*, trattata nell'ultimo capitolo (X. *L'opera tarda: ultimi dipinti e sculture 1540-1564*) e nella scheda di catalogo corrispondente (pp. 417-424).

Christof Thoenes è invece noto al pubblico specializzato per i suoi autorevoli studi sull'arte italiana e in particolare sulla storia e la teoria dell'architettura dal XV al XVIII secolo. Collabora a Roma con la Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Instituut) ed è docente onorario ad Amburgo. Sua, nel libro, è la parte relativa a Michelangelo architetto, un'arte cui l'artista si dedicò quasi in esclusiva negli ultimi anni della sua lunga esistenza. Con la sapiente guida di Thoenes viene raccontato Michelangelo architetto attraverso i disegni architettonici superstiti dei progetti realizzati e non. Pochi sanno che anche in questa arte in verità il grande artista seppe imporre l'impronta della sua personalità, ma questa è rilevabile con chiarezza solo a Firenze e negli anni tardi a Roma (cappella Sforza e Porta Pia). Come chiarisce bene Thoenes appare più difficile valutare appieno Michelangelo architetto nelle altre imprese in cui fu coinvolto, almeno a Roma, perchè esse erano state avviate senza il suo intervento e alla sua morte si sarebbero evolute diversa-

mente. E questo è vero sia per il complesso del Campidoglio che per la fabbrica di San Pietro e il palazzo Farnese.

Thomas Pöpper, anch'egli docente a Lipsia, si è occupato di scultura e arte italiana fra Medio Evo ed età barocca. Suo è il repertorio dei disegni, ma proprio quest'ultimo è stato recepito in modo abbastanza controverso. La questione del 'corpus' dei disegni di Michelangelo è in verità molto complessa e ruota intorno a due problemi fondamentali: quello dell' 'attribuzione' e quello della 'datazione'. L'artista ha siglato un solo foglio, uno *Studio di braccio per il David di marmo (?) e scritte* (Penna, 1501-02, Parigi Musée du Louvre, 714r), e nessuno è datato in senso stretto, per cui 'Solo i metodi della critica stilistica competente e della contestualizzazione storica dei disegni [...] adducono ragioni a sostegno dell'intero corpus'. Ne consegue che le attribuzioni variano, a seconda del compilatore del corpus e del tipo di conteggio adottato fra circa 900, oltre 650 e poco meno di 200 fra disegni (una pagina effigiata) e fogli (a due facciate).

Dal 1960 circa i principali repertori dei disegni compilati dai maggiori studiosi di Michelangelo hanno visto incrementare in maniera esponenziale il numero di attribuzioni, e dunque il numero di disegni considerati originali. Dai 250 disegni che De Tolnay conteggiava nel 1960 e i 243 di Dussler del 1959 – cui lo stesso aggiungeva altri 122 dubbi – si è passati ai 540 individuati da Hartt nel 1975 e infine ai 630 fogli autografi sistemati da De Tolnay nel suo monumentale catalogo.<sup>5</sup> Più recentemente Hirst nel 1988 ha aggiornato il conteggio dei disegni di Michelangelo arrivando a circa 785; ma fra gli studiosi vi è anche chi come Perrig (1991; 2003) è rimasto dell'opinione che quel numero non vada oltre i 200.<sup>6</sup> Infine Joannides nel 2003, conteggiando le pagine fronte e retro, arriva alla cifra impressionante di circa 870 opere grafiche.<sup>7</sup> Effettivamente si può concludere dalla breve sintesi proposta della questione nel saggio iniziale con Pöpper: *Quot capita tot sensus*.

Il corpus di Pöpper, condotto non seguendo pedissequamente i 'corpora' precedenti ma sulla base della critica stilistica, necessariamente soggettiva, e ponderando accuratamente l'attendibilità delle opinioni espresse dalla critica fino ad oggi, finisce con l'essere molto ridotto, mettendo in discussione fogli famosi, alcuni dei quali in possesso di importanti istituzioni museali. E si tratta in alcuni casi di opere veramente celeberrime, come i disegni di omaggio, cioè disegni realizzati come regalo, per Tommaso dei Cavalieri, il giovane amico di cui l'artista si innamorò all'inizio degli anni Trenta e per il quale realizzò delle composizioni classiche cui affidò la metafora dei suoi sentimenti amorosi. Di tutte le composizioni note, alcune ricordate anche da Vasari, dal *Sogno* (Carboncino, 1533 c.a 36, Londra Courtauld Institute of Art) al *Baccanale di putti* (Sanguigna, Windsor Castle Royal Library, R112777r) al *Ratto di Ganimede* (Carboncino, 1532, Cambridge (Mass.), Harvard University of Art Museum, Fogg Art Museum) solo i tre fogli con le tre versioni della *Caduta di Fetonte* rispettivamente a Londra (Carboncino, 1533, British Museum, 1895-9-15-517r), Venezia (Carboncino, 1533, Galleria dell'Accademia, 177r) e Windsor Castle (Carboncino, 1533, Royal Library, RL12766r), vengono riconosciuti adesso come degli originali di mano del maestro, un'autografia supportata dalle iscrizioni autografe presenti nei disegni. Tutte le altre vengono retrocesse a 'copie da'.

Ancora più stupore suscita la messa in dubbio dei disegni religiosi di Michelangelo degli anni Trenta e Quaranta, valgono per tutti quelli per Vittoria Colonna, tanto la *Crocefissione* (Carboncino, 1538-1541c.a (?), Londra British Museum, 1895-9-15-504r) che la *Pietà* (Carboncino, Boston Isabella Stewart Gardner Museum).

Il rigore non ha risparmiato però nemmeno il catalogo di Michelangelo pittore e scultore. In particolare, Zöllner ci ricorda, ricostruendone tutti i delicati passaggi nella scheda in catalogo, che 'L'attribuzione ad oggi più spettacolare e al tempo stesso più controversa di un'opera scultorea a Michelangelo è quella del cosiddetto *Fanciullo arciere*' (p. 405). Analogamente, sul versante dei dipinti, lo stesso precisa che per quanta riguarda i due dipinti della National Gallery di Londra raffiguranti rispettivamente la *Madonna col Bambino, San Giovannino e quattro angeli (Madonna di Manchester)* (tempera su tavola di pioppo) e la *Deposizione* (olio su tavola), la questione dell'attribuzione a Michelangelo non è ancora definitivamente chiarita.

Riordinare con precisione e correttezza di informazioni il catalogo di Michelangelo, accogliendo proprio tutto quanto è stato scritto, proposto e segnalato nei secoli, ma valutandolo criticamente, riteniamo sia stato merito non da poco di questo volume.

#### Note

1 C. De Tolnay, *Michelangelo*, in 5 voll., Princeton 1947-1960; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, Londra 1971; F. Hartt, *Michelangelo. La scultura*, Milano 1972; F. Hartt, *Michelangelo Drawings*, New York 1975 (1 ed. 1970); J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, 2 voll. Londra 1961; G. C. Argan/B. Contardi, *Michelangelo Architetto*, Milano 1990.

2 C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, in 4 voll., Novara 1975-1980.

3 AA.VV., *Michelangelo. La Cappella Sistina. Documentazione e Interpretazioni*, 3 voll., Novara 1994.

4 H. Hibbard, *Michelangelo*, New York 1974; H. von Einem, *Michelangelo*, Stoccarda 1959; A.

Forcellino, *Michelangelo. Eine Biographie*, Monaco 2006 (ed. ital. 2005).

5 L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlino 1959.

6 M. Hirst, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven/Londra 1988; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven/Londra 1991; A. Perrig, *Cellini als Zeichner oder: die Wiederkehr seiner in Paris hinterlassenen Blätter*, in A. Nova/A. Schreurs (a cura di) *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Colonia, Weimar, Vienna 2003, pp. 125-160.

7 P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Parigi 2003.

SARA VANDEWAETERE

**SFIDE E RISCHI PER UNA 'POLITICA SOCIALE'  
DEL RICORDO DELLA SHOAH**

Recensione\*

Il 6 e il 7 giugno 2007 si è tenuto a Roma il convegno 'Memoria collettiva e memoria privata: Il ricordo della Shoah come politica sociale' nella sede del Reale Istituto Neerlandese a Roma e ne La casa della Memoria e della Storia. Studiosi e scrittori vi si sono interrogati, come fa intendere il titolo del libro e del convegno, sulla trasmissione della memoria della Shoah e sulle implicazioni e le responsabilità politiche e sociali nel passaggio dalla memoria privata ad una dimensione collettiva. Gli atti sono stati pubblicati da Igitur Utrecht Publishing nella collana 'Italianistica Ultraiectina', che così dedica, per la seconda volta, un volume alla cultura italo-ebraica nel dopoguerra, offrendo lo spazio necessario a questo campo d'indagine tuttora in crescita.

In un momento della storia in cui i ricordi privati *devono* diventare pubblici per non rischiare di perdersi insieme alla sparizione della generazione che è stata testimone in prima persona, il volume dimostra tutta la sua attualità. L'iniziale silenzio sui fatti accaduti negli anni immediatamente susseguenti alla Seconda Guerra Mondiale sembra in gran parte superato, ma nuove domande e nuovi problemi si impongono. Quali misure e quali strategie sono più adatte per promuovere una conoscenza e una coscienza effettiva della memoria della Shoah? Le iniziative 'politiche' o 'istituzionalizzate' si moltiplicano: si pensi solo all'istituzione del Giorno della Memoria (nel 2000), al numero crescente di monumenti e musei dedicati alla memoria della Shoah o all'archiviazione sistematizzata di interviste ai sopravvissuti dei campi di concentramento. Mentre queste iniziative potrebbero suscitare ottimismo, bisogna fare attenzione ai possibili rischi e abusi che esse stesse potrebbero comportare. Gli studiosi dei saggi inclusi nel volume denunciano fenomeni preoccupanti come una 'sovraesposizione' alla memoria, una *overdose* della stessa, una 'assuefazione' al dolore, una banalizzazione o una strumentalizzazione dei fatti.

Fin dall'introduzione Stefania Lucamante, professore associato alla Catholic University of America a Washington D. C., insiste sul fatto che questi tipi di fenomeni aprono la porta ad un 'antisemitismo sotto traccia', creando il

---

\* *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo sociale della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman & Silvia Gaiga. Utrecht, Igitur Utrecht Publishing & Archiving Services, 2008 (Italianistica Ultraiectina 3), ISBN 978 90 6701024 5.

pericolo di 'manomissioni e distorte letture del destino del popolo ebraico come di tutti coloro che sono stati vittime della politica razzista tedesca'. Si tratta di un antisemitismo poco visibile se confrontato ai clamorosi casi di revisionismo di figure come Robert Faurisson o David Irving, ma altrettanto pericoloso. Il fenomeno è ormai diffuso al punto che lo studioso Alberto Cavaglian, sempre citato nell'introduzione, si chiede se forse 'sia giunta l'ora di ricominciare da zero' nella costruzione della memoria collettiva della Shoah.<sup>1</sup> Proprio per un tale ipotetico 'nuovo inizio' i contributi offrono varie piste su cui procedere.

Gli atti non sono suddivisi in capitoli, ma seguono nondimeno un percorso logico – ulteriormente esplicitato nell'introduzione – che va da una realtà chiaramente cartacea (che discute saggi o libri che riguardano l'argomento), ad una realtà più 'fisica' (includendo in particolare musei e monumenti), passando da tappe intermedie che riguardano varie rappresentazioni teatrali e filmiche. Si tratta di altrettanti 'quadri mediatici' o 'quadri mediali' (*cadres mediaux*) che Lucamante descrive – sempre nell'introduzione – come 'strumenti imprescindibili della conversazione e della mobilitazione della memoria'.<sup>2</sup> Non a caso lo stesso concetto, ispirato a Maurice Halbwachs ma teorizzato da Astrid Erll, torna anche in diversi contributi del libro.<sup>3</sup>

Seguendo questa struttura, il libro parte dal quadro mediatico della saggistica, in grado di discutere e offrire riflessioni anche teoriche sul tema della memoria. Ada Neiger (Università di Perugia e Trento) analizza il testo *Lettera a un amico ebreo* scritta da Sergio Romano nel 1997, in cui quest'ultimo invoca – fra le altre – l'idea che sia dato troppo peso alla Shoah nella formazione dell'identità ebraica attuale. Fa notare come lo stesso quadro mediatico della saggistica dà spazio anche a chi contraddice la voce di Romano, fra cui Sergio Minerbi, in *Risposta a Sergio Romano. Ebrei, Shoah, e Stato d'Israele* (2003).

Più numerosi sono gli articoli nel libro che riguardano testi letterari, impegnati a trasmettere la memoria attraverso la narrazione. L'interesse dei contributori per i testimoni 'della prima generazione' non si limita ai casi più noti – e senz'altro indispensabili – fra cui Primo Levi, ma include anche voci meno note, tra cui molte al femminile. A questo tipo di testimonianza è dedicato ad esempio per intero il saggio di Laura Pacelli (Università Roma Tor Vergata) intitolato 'Scrittura femminile tra Resistenza, deportazione e memoria', che discute principalmente i testi di Liana Millu e Edith Bruck, due scrittrici sopravvissute ai Lager nazisti.

Una testimonianza femminile relativamente poco nota riguarda le memorie intitolate *Questo è stato* di Piera Sonnino, analizzate da Elisabetta Nelsen (San Francisco State University). Dalle memorie dell'autrice, unica superstite della propria famiglia, emerge la delicatezza del passaggio dalla memoria privata alla memoria collettiva. Quando l'autrice commenta le vecchie fotografie di famiglia spiegando come quest'ultima sia stata colpita 'nel colmo dell'eleganza', emerge chiaramente la difficoltà di ricordare la perdita della dignità della sua famiglia, che ha sempre vissuta un forte senso del privato.

Tra le testimonianze letterarie 'indirette' discusse nel volume, trovano spazio testi di Giorgio Bassani (confrontato al testimone Corrado Israel De

Benedetti da Carlo Tenuta (Università di Padova)), Erri De Luca (discusso da Maria Grazia Cossu (Università di Cagliari), Rosetta Loy (discussa sia da Hanna Serkowska (Università di Varsavia) che da Silvia Marchetti (Università di Michigan) e Eraldo Affinati (discusso da Stefania Ricciardi (ISTI-HEB Bruxelles))), scrittore presente al convegno e il cui contributo alla tavola rotonda conclusiva si può ritrovare in chiusura al libro. È incluso nel volume anche un contributo di Daniele Comberiati (Université Libre de Bruxelles) dedicato alla scrittrice ebrea Erminia Dell'Oro, nata in Eritrea dove la comunità ebrea divenne vittima 'a distanza' delle leggi razziali. Una realtà poco nota per cui proprio la letteratura può offrire un 'luogo di memoria'. Colpisce la varietà dei testi abordati, segno della volontà dei curatori di rispettare le sottigliezze e peculiarità interne del soggetto della memoria della Shoah.

Dai testi scritti l'attenzione si sposta alle arti visuali: il teatro, il cinema e la televisione. Gaetana Marrone (Università di Princeton) dedica un articolo al film *La tregua* di Francesco Rosi, ispirato al libro omonimo di Primo Levi, spiegando alcune scelte del regista in base al suo percorso etico ed evitando le facili critiche alla traduzione cinematografica del libro. Sophie Nezri-Dufour (Université de Provence) analizza una rappresentazione teatrale di *Se questo è un uomo* del regista Pieralberto Marché, a cui lo stesso Levi aveva collaborato. Nezri-Dufour sottolinea in specie le possibilità di un contatto più diretto con il pubblico rispetto alla testimonianza scritta. Si trova un esempio dell'influenza della televisione sulla costruzione della memoria collettiva – e dei suoi rischi – nel saggio di Monica Jansen (Università di Utrecht e di Anversa) che discute il caso di Giorgio Perlasca, un italiano che ha salvato più di cinquemila ebrei ungheresi, fingendosi console spagnolo, e che è stato riconosciuto come 'Giusto tra le Nazioni' a Yad Vashem. Nella trasposizione televisiva di Alberto Negrin, Perlasca viene messo in scena soprattutto come un 'eroe italiano', le cui simpatie fasciste non hanno impedito di salvare la vita a molti ebrei. In questo film, lo spettatore italiano si può riconoscere facilmente nella figura di Perlasca, il cui ruolo è interpretato non a caso da Luca Zingaretti, il popolare 'commissario Montalbano' nei telefilm della Rai. Nasce così l'impressione che l'azione di Perlasca, dopotutto, non sia così eccezionale e che ogni italiano avrebbe potuto agire allo stesso modo, se solo si fosse presentata l'occasione.

Due contributi sono dedicati specificamente al ruolo della chiesa nella Shoah e nella memoria dell'evento, argomento quasi inevitabile per uno studio che si interessa alla cultura italiana e ebrea. La già citata Serkowska basa la propria analisi su testi letterari di Lia Levi, Giacomo Debenedetti, Elsa Morante, Giacoma Limentani e Rosetta Loy, mentre lo storico Emiliano Perra (University of Bristol) prende in considerazione una rappresentazione teatrale (*Il Vicario* di Rolf Hochhuth, 1963) e due film (*Rappresaglia* di George Pan Cosmatos, 1973 e *Amen* di Costa-Gavras, 2002). Dai due studi risulta la forte polarizzazione delle posizioni sorte in Italia rispetto al ruolo della chiesa durante la Seconda Guerra Mondiale. Mentre Serkowska sembra piuttosto ottimista sulle possibilità della narrazione di contribuire ad una giusta ricostruzione storica del ruolo ambiguo e complesso della chiesa, Perra, dal lato suo, è più pessimista riguarda ai dibattiti nati in Italia attorno

alle citate rappresentazioni. Secondo Perra, gli interessi dei vari gruppi coinvolti nella polemica impediscono spesso il contributo ad una migliore comprensione dei fatti.

L'ultima sezione del libro, in cui la coerenza interna è forse più evidente, è dedicata a quella che Lucamante chiama 'l'architettura della cultura ebrea della Shoah'. Tre articoli – scritti da Cristina Villa (University of Southern California), Raniero Speelman (Università di Utrecht), e Luca Zevi, architetto progettista, – prendono in considerazione diversi musei, monumenti e luoghi della memoria dedicati alla Shoah. Questi ultimi sono intesi come spazi con significati altamente simbolici, che permettono e stimolano la memoria collettiva, dedicati alla Shoah. Vari temi percorrono i contributi: l'oscuramento del ruolo del fascismo in vari monumenti e musei nel contesto italiano, o ancora, l'integrazione dei luoghi della memoria della Shoah nei luoghi che ricordano la storia di un paese o di un popolo (o, invece, la separazione degli stessi). L'intervento di Zevi si conclude con uno sguardo sul progetto da lui curato del futuro Museo Nazionale della Shoah a Roma.

Dopo il ricco percorso dei 'quadri mediali' della memoria collettiva della Shoah, il libro si conclude con i contributi di diversi storici e scrittori alla tavola rotonda, tenutasi il 7 giugno 2007. Si tratta di brani piuttosto brevi e spesso di carattere personale. Gli scrittori e studiosi che vi prendono la parola hanno vissuto le difficoltà della trasmissione della memoria 'privata' sulla propria pelle. Le loro testimonianze danno ai concetti teorici precedentemente citati significati concreti ribadendo la necessità di una riflessione approfondita sul tema.

## Note

1 A. Cavaglion, 'Ebraismo e memoria: La memoria del volto e la memoria della scrittura', *Parolechiave*, 1995, 9, pp. 169-189.

2 S. Lucamante, 'Fra storia vivente e memoria storica. Il ricordo della Shoah come politica socia-

le', *Memoria collettiva e memoria privata*, cit., p. II.

3 M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, 2001; A. Erl, *Master Class: Concepts of Cultural Memory Studies*, Utrecht 2006.

## SEGNALAZIONI

### **Le frontiere dell'identità: masterclass di Claudio Magris a Utrecht**

Nel febbraio 2009 lo scrittore-germanista triestino Claudio Magris ha tenuto una serie di tre *masterclass* incentrate sulla propria opera e pensiero, in occasione del suo soggiorno presso l'Università di Utrecht in veste di primo *Writer in Residence* dell'università. Hanno partecipato sia professori che studenti delle università di Utrecht e Groninga. Nel primo incontro, Magris si è presentato in modo spontaneo ed eloquente ai partecipanti soffermandosi in modo particolare sulla genesi delle sue opere; nel secondo incontro invece sono stati gli studenti a presentare le loro ricerche su argomenti magrisiani poi commentate dall'autore stesso. L'incontro conclusivo s'intitolava *Le frontiere dell'identità* e il presente resoconto si concentra su questa tematica così centrale nell'opera magrisiana.

L'identità dell'uomo (post)moderno è andata in frantumi; nella concezione di Magris è un'identità plurima che è continuamente soggetta a cambiamenti, a spostamenti di frontiere a macro e microlivello, siano esse di natura geografica, politica, spirituale, linguistica, temporale, morale e personale. I frammenti, a cui manca un 'nucleo nel cervello dell'io centrale' come ha commentato Magris, formano un'immagine fluida, complessa e stratificata – Magris ne ha sottolineato il carattere mutevole dicendo che la si può solo cinematografare. Nell'opera magrisiana, dai viaggi in *Danubio* (1986) e *Microcosmi* (1997) ai suoi studi sulla letteratura mitteleuropea, si sente il bisogno di conoscere e superare i confini legati al concetto di identità, al fine di capire meglio se stessi attraverso gli altri. Scrivendo – cioè viaggiando e dialogando con gli altri – si può mantenere e perdere l'io, capire la precarietà dei propri valori; si può persuadere l'altro o lasciarsi persuadere da lui. Scrivere per Magris in tal modo è un continuo spostarsi di frontiere. Questo viaggiare allo stesso tempo da Ulisse ritornato e da Ulisse che non ritorna mai, implica un atteggiamento filosofico che pone la domanda agostiniana: 'chi è il mio vero io?' Il protagonista Kim nell'omonimo libro di Rudyard Kipling fa ben vedere quest'attitudine più ontologica che epistemologica, perché si chiede sempre: 'Who is Kim? What is Kim?'

Anche Magris si pone la domanda attraverso i suoi viaggi fisici e spirituali, che lo costringono a guardare in faccia se stesso non senza una vena di ironia. Lo scrittore nota che l'io è diventato una moltitudine che non ha più una coscienza unitaria; l'io precario ha facce diverse. Magris ha accennato all'io malato che agisce contro l'io che vuole curarsi, e allo Zeno di Svevo che ha perso l'io unitario, ma che allo stesso tempo si difende contro la frantumazione. Inoltre ha fatto l'esempio di E. T. A. Hoffmann, il cui protagonista in *Der Sandmann* non riconosce più la propria voce. In *Le voci* Magris fa vedere la distinzione che ci può essere tra l'io che parla con voce registrata – attraverso il messaggio di accoglienza della segreteria telefonica – e quello che parla 'dal vivo'. Inoltre, la struttura dei libri magrisiani è un esempio illustrativo di questa stratificazione dell'io: Magris il narratore e Magris il saggista si mescolano in continuazione, l'uno non esclude l'altro.

Molti di noi sono alla ricerca di verità metafisiche in questa 'anarchia di atomi' e possono trovare sostegno nella religione, nelle grandi ideologie o in altre cose, come l'ingegner Ernst Newklofsky, personaggio realmente vissuto di *Danubio*, che cerca la sua verità attraverso una ricerca meticolosa e onnicomprensiva sull'Obere Donau. Magris incoraggia questa volontà di fede, pur accorgendosi allo stesso tempo del suo lato utopico: le grandi 'verità' metafisiche sono anch'esse relative e c'è sempre il rischio del disincanto – sbuciamo la cipolla non sapendo come trovare il nucleo –, si notino il crollo del comunismo o la recente crisi del mondo finanziario. Malgrado tutto, secondo Magris, dobbiamo continuare ad avere delle utopie. Il suo modo di vedere il mondo perciò è

ancora abbastanza positivo. Nonostante la predominanza della 'scrittura notturna' nelle sue opere più recenti, una scrittura che fa i conti con i lati più oscuri della realtà, Magris non aderisce alla negatività postmoderna: continua ad avere fede nella ragione, una condizione primaria per creare la letteratura: sebbene sia solo una piccola fiammella nel grande buio della totalità, ci fa coraggio ad entrare in camere buie. La fiammella, benché sia piccola, ci mette nella condizione di distinguere tra luce e buio, tra bene e male, il che sarebbe impossibile senza questa luce. La fiammella è anche importante perché è attraverso i confini, le distinzioni tra l'uno e l'altro, che possiamo provare a capirci. Grazie a questa luce, i viaggi di Magris non fanno rotta verso l'abisso della crisi postmoderna, ma sono tentativi di riempire il vuoto con significato, appunto attraverso le frontiere, il cui carattere variabile ci fa riflettere costantemente. La memoria esiste solo quando viene rivalutata in continuazione. La storia quindi non è finita e Magris tenta di esserne un osservatore attento e tutt'altro che cieco.

Per Magris, uno dei punti di riferimento più importanti dell'identità è costituito dalla letteratura, forse la sua più grande utopia, in quanto unico modo per rappresentare – non capire, ma far vedere – la complessità del mondo frantumato: la letteratura, sia in veste di scrittore che in veste di lettore, gli dà la possibilità di riflettere e di viaggiare dal noto all'ignoto e vice versa, sfiorando a volte il buio dell'abisso, come per esempio nei passaggi su Mauthausen in *Danubio* e Goli Otok in *Alla Cieca* (2005), e a volte la felicità, per esempio, della natura. I suoi libri sono pieni di rimandi letterari e anche nei suoi discorsi, come ha dimostrato nella masterclass, fa continue citazioni, confermando ancora una volta la fama di erudito. Come detto il suo punto di riferimento è la letteratura e gli ebrei sono il suo grande modello: nonostante la loro condizione diasporica sono sempre vicini alle storie scritte e orali, ai loro valori, e cioè alla loro patria spirituale che va oltre i confini statali, come dice il titolo della sua ricerca sulla letteratura ebraico-orientale *Lontano da dove* (1971). Gli ebrei sanno adattarsi alle condizioni pur mantenendo un'identità propria. Magris, da triestino, ha vissuto le frontiere sin dall'infanzia, quando giocava lungo la cortina di ferro che divideva l'occidente e il noto ma anche ignoto e pericoloso 'est'. Quel

mondo lo sentiva suo già prima del crollo del comunismo: faceva parte della Trieste multiculturalmente del Regno Austro-Ungarico, i due mondi avevano molto in comune. In tutta la sua opera si vede la curiosità di varcare le frontiere sia fisicamente che spiritualmente per appropriarsi del mondo dietro le frontiere. Nei suoi scritti il varcare i confini acquista un valore positivo: la curiosità per l'altro ci permette di diventarne in un certo modo, di rispecchiarci in lui, di far parte del suo mondo che è anche nostro.

Un esempio convincente è dato dall'anziano Salvatore Cippico, protagonista di *Alla cieca*. Nella sua vita da antifascista ha subito gli orrori della cecità della storia e, cercando di cogliere l'essenza della sua vita confusa e sconfinata tra esili e carceri *lassù* e *laggiù*, trova un appoggio nella storia dell'avventuriero danese Jørgen Jørgensen<sup>1</sup>, le cui peripezie dimostrano molte similitudini con la storia di Cippico. Cippico diventa Jørgensen. In quel modo Cippico supera confini di tempo (Jørgensen visse nell'Ottocento), di personalità e di spazio allo scopo di capire se stesso. Ciononostante, nel caos della frantumazione della sua storia personale, il suo viaggio non si sviluppa linearmente dal buio alla luce, ma anche vice versa: ha vissuto talmente tante vicende tragiche che non sa più distinguere la sua vita dalla vita di Jørgensen. Così non ci sono più confini tra l'Ottocento di Jørgensen e il Novecento di Cippico: il passato fa parte del presente, il presente non rappresenta una cancellazione di tutto quello che è stato, ma lo incorpora – una tematica essenziale nella rappresentazione magrisiana della realtà. In tempi di precarietà dell'io potrebbe anche far comodo aggrapparsi al passato, una cosa che Magris ha dimostrato parafrasando Giovanni Boine, scrittore ligure, che nel romanzo *Il peccato e altre cose* (1914) scrive di imbattersi stupito nelle cose di ieri dopo aver perso i suoi passaporti nei paesi dei nemici.

La cancellazione dei confini temporali viene dimostrata bene dal sacerdote protagonista di *Illazioni su una sciabola* (1992, 1ª ed. 1984), che attraverso la mitica storia del generale cosacco Krasnov sembra cercare se stesso, 'come se, disegnando il tracciato della sua parabola, avessi potuto decifrare, magari a rovescio, la mia' (p. 18). Durante la sua ricerca, il passato 'è, assolutamente presente intorno a me' (p. 12).

Qui, il caso è diverso: il sacerdote non *diventa* Krasnov, non ha bisogno di lui per raggiungere una vita più tranquilla, perché l'ha già trovata nei limiti della religione cattolica, che funge da metafisica rassicurante, e nei confini del suo spazio personale che consiste nelle vicinanze della casa del clero dove abita: 'Ormai il mondo mi sta stretto, [...] tutto intorno a me è un limite, [...] limiti incantevoli, che ho amato fin da ragazzo e che amo ancora, e di cui ringrazio il Signore, ma limiti, anch'essi' (p. 11). Malgrado questi limiti, il sacerdote nutre ancora – e la sua biblioteca sulla storia di Krasnov lo sottolinea – una grande curiosità per il superamento dei limiti della verità dei fatti: i fatti incontestabili non escludono versioni mitiche della verità, perché con esse possiamo consolarci.

Nella letteratura di Magris, i luoghi, le verità e il tempo si sovrappongono in un grande viaggio oltre le frontiere da cui niente è escluso, neanche le storie tragiche che vengono troppo facilmente dimenticate. Allo stesso tempo, ha asserito Magris, certi limiti morali non vanno superati: non si può sostenere che Mengele facesse un buon lavoro o che sia giusto uccidere bambini. L'identità consiste anche nella chiusura di certi limiti. Bisogna trovare l'equilibrio tra limiti che fungono da ponte e limiti che hanno la funzione di muri che non si possono demolire. Bisogna quindi essere consapevoli dei limiti attraverso il dialogo. È un processo difficile, che Magris ha illustrato con l'esempio dei negri dell'Alabama: la popolazione bianca non voleva che i negri venissero a vivere nell'Alabama, e Magris capisce questo desiderio conservatore, ma sottolinea che alla fine deve vincere il principio dell'uguaglianza degli uomini. Una vita completamente assorbita dalla difesa è una strada senza uscita; chi trova che le utopie siano valori assoluti e statici, chiude gli occhi per la realtà, non è più l'osservatore attento che Magris vuole essere attraverso il suo io narrante.

Per concludere, un accenno ad un'altra parte dell'io magrisiano: il politico. Magris, senatore dal 1994 al 1996 e sempre disposto a scrivere commenti politici sul *Corriere della Sera*, sogna di un grande stato europeo senza limiti, ma con un certo fondamento di valori comuni che non si discutono. In questo grande stato, l'essere europeo non esclude l'essere mitteleuropeo, italiano o triestino proprio come l'essere padre non esclude l'essere figlio e

l'essere tradito non esclude l'essere traditore, per menzionare di nuovo il generale Krasnov.<sup>2</sup> Il sogno di Magris quindi è un sogno di un macrocosmo utopico in cui i nostri microcosmi hanno pieno diritto di esistere, come nella sua letteratura, dove gli umili hanno lo stesso diritto alla filologia di grandi filosofi come Hegel e Kant. Magris aspira a un'unità dinamica nella diversità; estremamente pericoloso è quindi, secondo lui, il micronazionalismo che cancella il dialogo e cerca di creare un'identità statica in cui l'altro è un nemico a priori. Qui si incontrano il politico e il narratore Magris: la zona grigia della narrazione implica riflessione, curiosità verso gli altri, dialogo e consapevolezza della complessità della realtà, tutte caratteristiche che sono indispensabili nel percorso verso un'Europa veramente unita. Così, la letteratura supera i propri confini per giocare un ruolo nel mondo politico, allo scopo di contribuire a una coscienza europea.

(Dennis Smit)

#### Note

<sup>1</sup> Per una chiara esposizione sul confluire delle storie di Cippico e Jørgensen, si veda Ulla Musarra-Schröder, 'I luoghi infernali della storia: *Alla cieca* di Claudio Magris', *Incontri*, 2008, 23, 2, pp. 103-112.

<sup>2</sup> Krasnov occupò la Carnia con i suoi cosacchi alla ricerca di una nuova patria, per poi essere tradito dagli inglesi, che lo consegnarono ai suoi nemici russi.

#### De zin van Primo Levi's zintuiglijkheid

Sara Vandewaetere is er met haar proefschrift op voortreffelijke wijze in geslaagd een eerder zintuiglijk dan intellectualistisch betoog op te zetten over een in de Levi-kritiek verwaarloosd onderdeel van zijn oeuvre: de rol van de zintuigen als strategie om de lezer vertrouwd te maken met het verschrikkelijke en het onzegbare. Levi is in deze visie niet zozeer de ooggetuige bij uitstek van de Holocaust, maar eerder de 'gevoelsetuige' die poogt de Holocaust tastbaar en invoelbaar te maken, ook voor wie er verantwoordelijk voor kan worden gehouden. Bovendien maken juist de 'lagere' zintuigen een terugkeer naar de normaliteit mogelijk en zijn deze dus eveneens terug te vinden in literaire teksten van Levi die niet direct in verband staan met de getuigenisliteratuur. We kunnen bijvoorbeeld denken aan de terugkerende figuur van de arbeider Faussone in *Se non ora*

quando en in *La chiave a stella*, dierbaar aan de auteur wegens zijn handen en zijn ambachtelijkheid die de ervaring 'maakbaar' en dus vatbaar kunnen maken. Zoals Vandewaetere aantoonde was Levi's grootste ambitie die om uit het niets 'mogelijke werelden' te scheppen, gelijk Pygmalion. Zijn wens tot identificatie met de ander, met ongeschoolde personages afkomstig uit het zogenaamde proletariaat, met vrouwelijke personages die een intuïtieve praktische relatie hebben met de dagelijkse werkelijkheid en ten slotte met dieren en hun instinctieve levenshouding, wordt door Vandewaetere in verband gebracht met de ethische intentie van Levi's werk, namelijk de lezer vertrouwd te maken met wat hem vreemd is. Een centrale rol speelt hierin het kindpersonage Hurbinek uit *La tregua*, het jongetje dat geen andere realiteit gekend heeft dan het concentratiekamp en dat bezwijkt aan de indrukken die deze hel hebben achtergelaten in zijn blik, een blik die niemand kan verdragen. We kunnen deze blik in verband brengen met het verstenende oog van de Medusa. Vandewaetere behandelt in het derde en meest overtuigende deel van haar proefschrift, wanneer ze onder andere de rol van afbeeldingen in Levi's werk onderzoekt, de medusiaanse ekphrasis. Er is een filter nodig om verschrikking en normaliteit in balans te houden, en Levi was uiterst gehecht aan dit precaire evenwicht, zozeer dat sommige critici hem als 'rationele' uitzondering binnen de getuigenisliteratuur beschouwden.

Vandewaetere heeft bewust gekozen voor een thematische, tekstgerichte aanpak. Dit brengt het risico met zich mee dat de literaire keuzes van Levi niet altijd in een bredere context worden geplaatst, zoals bijvoorbeeld de discussie over de rol van de intellectueel in Italië sinds de naoorlogse jaren van de wederopbouw, waarbinnen Levi's voorkeur voor Faussone mogelijk ook uit zijn sociale engagement had kunnen worden verklaard. De rol van bepaalde beelden en thema's had verder onderzocht kunnen worden in het kader van de interdisciplinaire 'cultural memory studies', waarbinnen critici als Aleida Assmann en Astrid Erll de relatie tussen schrift en beeld onderzoeken als dragers van culturele herinnering. De keuze om het ethische appèl van Levi te onderzoeken via literaire procédés van identificatie omzeilt in zekere zin het representatie-

dilemma van de getuigenisliteratuur. Er wordt in het proefschrift wel melding gemaakt van Levi's 'pudore', zijn schroom om zich zonder remmingen te storten in de duisternis van het onbekende en mogelijk destructieve gevoelsleven, een aspect dat in een volgende studie verder zou kunnen worden uitgewerkt, aangezien dit rationele voorbehoud Levi eerder tot een 'homo sapiens' dan tot een 'homo sentiens' maakt. Dit alles neemt niet weg dat Vandewaetere, juist door het afwerpen van kritische en biografische ballast om zich volledig op zijn teksten te kunnen concentreren, met haar studie belangrijke nieuwe inzichten verschaft en nieuwe verbanden blootlegt die bovendien uitstekend geïllustreerd worden met aansprekende passages uit Levi's complete oeuvre. Zo toont ze zich tevens een fijnzinnige lezer die dezelfde 'empathische' houding toepast op Levi's teksten als de schrijver zelf met zijn werk wenste te bereiken.

(Monica Jansen)

– Sara Vandewaetere, *Primo Levi, homo sentiens: Aspetti sensoriali nella vita e nell'opera di Primo Levi*, Universiteit Antwerpen 2008 [verdedigd op 16-12-2008], promotor Prof. dr. Walter Geerts. Een boeckeditie is in voorbereiding (Longo editore 2010).

#### Juryrapport Italië Studies onderzoeksprijs Geschiedenis 2009

De Nederlands-Vlaamse Werkgroep Italië Studies reikt jaarlijks een door het Istituto Italiano di Cultura ter beschikking gestelde onderzoeksprijs uit, voor de beste publicatie op een van de deelgebieden van de Italië Studies door een onderzoeker uit de Lage Landen. Aangezien we de vele relevante vakgebieden hebben verdeeld in drie clusters: taal- en letterkunde, kunstgeschiedenis, en geschiedenis en cultuur, betekent dit dat feitelijk eens in de drie jaar deze prijs per vakgebied wordt uitgereikt. In dit jaar 2009 reiken we de prijs uit op het vakgebied van de geschiedenis en cultuur. Daartoe heeft de jury, bestaande uit het voltallige bestuur van de Werkgroep, publicaties verzameld en bestudeerd op de terreinen van de geschiedenis, de wijsbegeerte en de theologie die in de jaren 2006, 2007 en 2008 zijn gepubliceerd door onderzoekers uit de Lage Landen. Het betreft publicaties van zowel artikelen, bundels en monografieën, maar niet van dissertaties voor zover deze niet in handelseditie verspreid zijn.

Graag dank ik bij deze gelegenheid de collega's in Nederland en Vlaanderen die ons werk hebben vergemakkelijkt door publicaties aan ons te signaleren.

Een exercitie als deze geeft ons als jury uiteraard ook een mooi inzicht in wat je kunt noemen de 'state of the art' in de Italië Studies uit de Lage Landen. Daarbij hebben we kunnen constateren dat het deelgebied van de geschiedenis en cultuur, dat bij vorige edities van de prijs wel eens aanleiding gaf tot zorgen, zich duidelijk in de richting van een bloeiend bestaan aan het bewegen is. We lezen dat af aan een aantal factoren. Zo menen we te mogen waarnemen dat de belangstelling voor de Italiaanse geschiedenis en samenleving in de Lage Landen groeiende is. Want het is juist deze belangstelling die de publicatie van op een groter publiek gerichte studies mogelijk maakt. In dit verband wil ik graag als eerste publicatie noemen het boek van Frans Denissen, *De vrouwen van Mussolini. Achter de façade van het fascisme*, verschenen bij Bert Bakker in 2007. Opmerkelijk in dit kader is ook het publiekssucces van het eveneens in 2007, maar bij Prometheus, verschenen boek over de huidige Italiaanse samenleving van voormalig Italië-correspondent Marc Leijendekker, *Het land van de krul. Italië achter de schermen*. Bijzondere lof in deze op een breder publiek gerichte categorie publicaties komt volgens de jury daarnaast vooral toe aan het in 2008 bij de Wereldbibliotheek gepubliceerde handboek van Jaap van Osta, *Een geschiedenis van het moderne Italië*; dit is deels een bijgewerkte versie van een veel ouder boek, uit 1989, maar bevat tevens een zeer substantieel nieuw deel over het Italië van na 1945 dat in de oorspronkelijke versie nog ontbrak. Al ruim 20 jaar heeft het boek van Jaap van Osta een niet meer weg te denken functie in het informeren van geïnteresseerde Nederlanders en Vlamingen – waaronder inmiddels diverse generaties universitaire studenten – over de recente geschiedenis van Italië, en in deze nieuwe en aanmerkelijk uitgebreide vorm zal het boek zonder twijfel nog vele jaren zijn status als klassiek historisch handboek weten te behouden.

Een tweede factor waaraan de jury de inzetende bloei van de Italiaanse geschiedsbeoefening in de Lage Landen meent te kunnen aflezen is het feit dat historici die zich niet voornamelijk of zelfs eigenlijk helemaal niet

specifiek op Italië richten toch onderzoek naar Italiaanse geschiedenis gaan doen, veelal vanuit meer algemene historische vraagstellingen en kaders. Zo heeft in 2008 een heel team van economisch historici uit Groningen en Utrecht een belangwekkend artikel in een toonaangevend internationaal tijdschrift, de *European Review of Economic History* gepubliceerd over 'Ports, plagues and politics: explaining Italian city growth 1300-1861', een onderzoek dat vorig jaar tijdens de Leuvense studiedag van de Werkgroep werd toegelicht door een van de auteurs, Herman de Jong, mede namens zijn collega's Maarten Bosker, Steven Brakman, Harry Garretsen en Marc Schramm. Tijdens deze zelfde studiedag over 'Stadscultuur en stadsbeelden in Italië en de Nederlanden' bleek overigens – uit een bijdrage van Peter Stabel – dat ook binnen het in de Lage Landen bloeiende veld van de stadsgeschiedenis Italiaanse casussen graag bestudeerd worden, vaak dan in vergelijkend perspectief. Dat valt daarnaast ook af te lezen aan een bundel als *Villes de Flandre et d'Italie (XIIIe-XVIIe siècles). Les enseignements d'une comparaison*, (Turnhout 2008), die weliswaar door Franse en Waalse historici is geredigeerd, maar waaraan ook Nederlandse en Vlaamse historici hun medewerking hebben verleend. Een ander interessant en misschien verrassend gevolg van deze Italië-belangstelling van meer algemeen gerichte historici is de eveneens bij Brepols in 2006 verschenen studie van tennishistoricus Cees de Bondt, *Royal Tennis in Renaissance Italy*, dat een zeer gedegen analyse maakt van de beoefening van deze sport in het vroegmoderne Italië.

De derde en eigenlijk wel belangrijkste factor die naar inschatting van de jury duidt op een inzetende bloei van de Italiaanse geschiedenis in de Lage Landen is het feit dat een nieuwe generatie jonge historici zich met Italië is gaan bezig houden, zowel in Nederland als in Vlaanderen, en vaak op een verdienstelijke wijze. Opvallend is dat daarbij de economie en niet meer zoals traditioneel de cultuur van Italië de meeste aandacht lijkt op te eisen, zeker wanneer dit in vergelijkend perspectief gebeurt. Dit valt al af te lezen aan de in deze periode verdedigde proefschriften van Maartje van Gelder over Nederlandse kooplieden in het vroegmoderne Venetië (niet gepubliceerd in deze periode) en van Margaret Chotkowski over Italiaanse migranten in Nederland tussen 1860-1940

(gepubliceerd als proefschrift bij Aksant in 2006). Ook het artikel van Hans Cools over 'Francesco Feroni, intermediario in cereali, schiavi e opere d'arte', dat in 2006 zowel in *Quaderni storici* als in de bundel *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*, (verschenen bij Verloren) is gepubliceerd, duidt op deze tendens. Het best en naar het oordeel van de jury ook het meest verdienstelijk komt dit echter naar voren uit de ambitieuze monografie van Koen Stapelbroek, *Love, Deceit, and Money: Commerce and Morality in the Early Neapolitan Enlightenment*, die in 2008 in de prestigieuze reeks Toronto Italian Studies van de Toronto University Press is verschenen.

Dit boek, dat teruggaat op de dissertatie die Stapelbroek in 2004 aan King's College in Cambridge heeft verdedigd, bestudeert het economische en in het verlengde hiervan ethische denken van één van de belangrijkste en meest vernieuwende vertegenwoordigers van de Italiaanse Verlichting, de destijds internationaal vermaarde Napoletaan Ferdinando Galiani (1728-1787), auteur van de trendsetende verhandeling *Della Moneta* uit 1751. Met verve en grote deskundigheid schetst Stapelbroek eerst een genuanceerd beeld van de Napoletaanse achtergrond waarin het denken van Galiani

tot wasdom kon komen, vervolgens van dat denken in zijn vernieuwende kracht zelf, en tenslotte van de Europese uitstraling die dit gedachtengoed over een commerciële samenleving heeft gekregen, mede als gevolg van de optredens van Galiani als veelgevraagd gesprekspartner in de salons van het galante Parijs waar hij vanaf 1759 woonde. Met dit boek toont Koen Stapelbroek, die als historicus verbonden is aan de Erasmus Universiteit Rotterdam, een belangrijke speler te zijn in een internationaal debat over de geschiedenis van het economisch denken, een debat waaraan hij de laatste jaren ook anderszins, met publicaties in toonaangevende vaktijdschriften zoals *History of Economic Ideas* en *History of European Ideas* heeft weten bij te dragen. Dit is geen geringe verdienste voor een jong historicus (jaargang 1974), en houdt een belangrijk belofte voor de toekomst in. Het is dan ook met groot genoegen dat de jury van de driejaarlijkse onderzoeksprijs Italië Studies voor geschiedenis besloten heeft deze prijs in 2009 toe te kennen aan *Love, Deceit, and Money: Commerce and Morality in the Early Neapolitan Enlightenment* van Koen Stapelbroek. [Bekendgemaakt te Gent op 7 november 2009] (Harald Hendrix)

*Vient de paraître / Just published: the pivot of the Republic of Letters widens its circle towards the North with Berlin as a turntable:*

# Journalisme et République des Lettres

L'ÉLARGISSEMENT VERS

LES «PAYS DU NORD» AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

The *Bibliothèque Germanique* and its continuations cover a long period (1720-1759) which permits to trace at close range the advance of learning from the West to the East and North. Thanks to the study in depth of the themes, the class and provenance of the books under review, of the strategies of publication and the stylistic conventions, one can form an idea of the evolution of the kind of journalism that had its source in the first great scholarly periodicals, notably in what passed as *les journaux de Hollande*. Due to that affiliation the scholarly production of countries up

to then practically ignored by the great scientific journals, reached a wide public.

The Huguenot Diaspora which provided so many journalists, authors and readers, played an important rôle in that process of cultural expansion. The introduction of literary and philosophical English authors into Germany for instance, as well as the choice of books in stock at the Berlin booksellers passed for a long time through the channel of their journals. However, by the middle of the century things begin to change and regional periodicals focussed on national culture begin to appear.

This is for instance the case in the Netherlands. With the appearance of the *Journal Etranger* (1754-1762) a new type of journalism, scholarly as well as literary – the “*journalisme de genie*”: cosmopolitan and centred on public opinion – evolves. Thus the Republic of Letters, towards the 1760's cedes its place to the Republic of Science, while public opinion is becoming more and more important and starts using its own channels.

\* \* \*

2009. VI, 339 pages, 12 ills. Broché / Softbound, 23x15.  
(ISBN 97890 302 1274 4)

\*

*Adresse de commande / Ordering address:*

APA | POSTBUS 806 | NL-1000 AV AMSTERDAM | HOLLAND  
T: +31.[0]20-626 5544 / E: sales@apa-publishers.com / W: apa-publishers.com



## INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 24 · 2009 · fascicolo 2

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),

Philippe 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

© 2010 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.