

Zojuist verschenen / Novità / Just published:

ANNEMIEKE KOUWENBERG

'De kennis der
Duitsche taal is voor een geleerden
hedendaags onontbeerlijk'

DUITSE NATUURWETENSCHAPPEN EN PEDAGOGIEK IN
NEDERLANDSE GENOOTSCHAPPEN ROND 1800

With a summary in English

In de Nederlandse cultuur van de periode rond 1800 namen genootschappen een belangrijke plaats in. Het waren de centra waar verlichte burgers samenkwamen en zich lieten informeren over de nieuwste ontwikkelingen in cultuur en wetenschap.



"...Als daar een bult zit..."

Tegelijkertijd is in deze periode grote belangstelling zichtbaar voor Duitsland en voor Duits gedachtegoed. De positie van de genootschappen in de achttiende- en negentiende-eeuwse cultuur veronderstelt dat zij in de instroom van Duitse ideeën een centrale rol speelden. Of die veronderstelling terecht is, en op welke wijze Duitse ideeën hun weg vonden naar het Nederlandse publiek is echter niet bekend. In de onderhavige studie wordt voor het antwoord op die vraag in-

gezoomd op de instroom van Duitse pedagogiek, sterrenkunde, scheikunde en frenologie in Nederland.

Anders dan verwacht, positioneerden de onderzochte genootschappen – Felix Meritis, de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen en de Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen – zich niet in het centrum van de Duits-Nederlandse contacten. Ze waren veeleer afhankelijk van hun leden om de nieuwste Duitse inzichten te verkrijgen. In de (wetenschappelijke) discussie speelden ze geen rol van betekenis. Hoewel de genootschappen alles in huis hadden om op het hoogste niveau mee te kunnen doen, hielden ze zich afzijdig. Ze vertegenwoordigden de 'ouderwetse' Republiek der Letteren in een typisch verlichte uitwisseling van ideeën.

* * *

2010. X, 269 pp, 5 afb. Ingenaaid, 23x15 cm. (ISBN 978 90 302 1272 0)



Besteladres / Indirizzo per ordinare / 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

2010 / 2



APA-Holland University Press
Amsterdam & Utrecht

Incontri

Rivista europea di studi italiani

Caporedattore: Monica Jansen
Redattore finale: Laura Rietveld
Redazione: Claudia Clemente, Silvia Gaiga, Asker Pelgrom, Linda Pennings,
Rolien Scheffer, Maria Bonaria Urban
Segretaria di redazione: Anna Molnar
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: NL34 INGB 0000 0783 66 / BIC: INGBNL2A

In copertina: Enrico Mario Pinochi, illustrazione per Salvator Gotta, *Piccolo alpino*, Milano, 1930, p. 7

INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 25 · 2010 · fascicolo 2

Redazionale / Redactioneel 98

Arno Witte, *De Italiaanse Barok in de Nederlandse en Belgische kunstgeschiedenis: historiografische tradities in vergelijkend perspectief* (inleiding) 100

ARTICOLI

- Wessel Krul, *Het probleem van de Barok*. Huizinga en zijn tijdgenoten 105
Ellen Van Impe, *De receptie van de Italiaanse Barok in de Belgische architectuurgeschiedschrijving van de 19e eeuw* (met 8 afb.) 115
Edward Grasman, *Timon Fokker, Nederlands pleitbezorger van de Romeinse Barok* (met 7 afb.) 132
Matthijs Jonker, *Practices and art historical meaning*. The multiple meanings of Guido Reni's 'Abduction of Helen' in its early years (with 1 ill.) 149

TRADUZIONI

- Matteo Brera, *Il viaggiatore, il giardino e la cantina*. Il primo giorno di primavera di Roberto Sanesi 163
Heather Scott, *Cinque poesie di Roberto Sanesi* 166

RECENSIONI

- Reinier Speelman, *Van Heck zet Machiavelli-reeks voort* 170
Stefano Jossa, *Personaggi senza voce? Ariosto tra tradizione e fortuna in una nuova raccolta di saggi* (con 1 ill.) 173
Henk van Veen, *'Spirituali', 'contra-spirituali' en kunst in Rome rond het midden van de 16e eeuw* 177
Luciano Curreri, *Leggere la mancanza di Sciascia* 181
Claudia Clemente, *A textual voyage through a Calvinian textual voyage* 183
Vincenzo Lo Cascio, *Il lessico tra ieri e oggi* 185

SEGNALAZIONI

- Een zoektocht naar de relatie tussen de Codex Faenza 117 en de laatmiddeleeuwse instrumentale uitvoeringspraktijk van Noord-Italië* 192
On Meaning and Dyslexia 194
Juryrapport WIS-Scriptieprijs 2008-2009 195

GLI AUTORI 191

REDAZIONALE

Il numero che il lettore ha in mano è l'ultimo del 25° anno di pubblicazione di *Incontri*. In questo quarto di secolo di vita la rivista ha saputo conquistarsi, mantenendolo stabilmente, un posto di rilievo nell'ambito accademico degli studi italiani. Ciò è stato possibile grazie anche alla disponibilità della nostra casa editrice APA-Holland University Press, nella persona di Gérard van Heusden, che ne ha reso possibile la pubblicazione in tutti questi venticinque anni, e al sostegno costante dell'associazione Werkgroep Italië Studies (WIS).

Per conservare tale posizione è necessario che anche *Incontri* si rinnovi facendo uso, in questa epoca dominata dalla "rivoluzione digitale", delle possibilità offerte dalle nuove tecniche editoriali. Pertanto *Incontri* continuerà ad essere pubblicata sia in versione stampata che digitale. La formula redazionale resta uguale, ma il volume della rivista si accresce da 200 a 300 pagine annuali che, come tradizione, saranno offerte in due numeri all'anno. Per raggiungere il più vasto pubblico internazionale possibile di lettori e studiosi, la versione digitale di *Incontri* sarà disponibile gratuitamente sul sito www.rivista-incontri.nl della casa editrice *Igitur Publishing*, un servizio della biblioteca dell'Universiteit Utrecht specializzato in pubblicazioni elettroniche. Ciò avverrà su diretto mandato del WIS che dal 26° anno di pubblicazione rileva i diritti d'autore sulla rivista sostituendosi all'attuale editore.

Tutti i soci del WIS continueranno a ricevere a casa, come consuetudine, due volte all'anno, una copia stampata di ogni nuovo numero di *Incontri*. La quota associativa non subirà variazioni.

Per gli abbonati della rivista *Incontri* che non sono soci del WIS cambierà invece qualcosa: non riceveranno più la copia cartacea della rivista a partire dal 26° anno di pubblicazione, ma potranno continuare a leggerla gratis attraverso l'accesso online di *Igitur*. Tuttavia gli abbonati che desiderino ricevere la versione cartacea della rivista dovranno diventare soci del Werkgroep Italië Studies: la stessa possibilità è offerta anche a istituzioni e biblioteche, alle tariffe già esistenti: la quota annuale per l'abbonamento privato è 35 euro, mentre per le istituzioni e biblioteche è 50 euro. Per ulteriori informazioni si può consultare il sito www.italiestudies.nl oppure contattare direttamente il WIS a uno dei seguenti indirizzi di posta elettronica info@italiestudies.nl o wiskassa@hotmail.com.

Monica Jansen, caporedattrice *Incontri*

Harald Hendrix, presidente del Werkgroep Italië Studies

REDACTIONEEL

Voor u ligt het laatste nummer van de 25e jaargang van *Incontri*. In de kwart eeuw van zijn bestaan heeft het tijdschrift zich een blijvende en stabiele plaats weten te verwerven in de op Italië gerichte academische cultuur. Dat is mede te danken aan de bereidheid van onze uitgeverij APA-Holland University Press, in de persoon van Gérard van Heusden, om het blad in al deze 25 jaren uit te geven, en aan de voortdurende steun van de vereniging Werkgroep Italië Studies (WIS).

Om deze goede positie te behouden is het ook voor *Incontri* nodig te vernieuwen, en wel door in dit digitale tijdperk gebruik te maken van de mogelijkheden die nieuwe publicatietechnieken bieden. *Incontri* doet dit door voortaan zowel in digitale als in gedrukte papieren vorm te verschijnen. De redactionele formule blijft ongewijzigd, maar de omvang van het tijdschrift neemt toe, van 200 tot 300 pagina's jaarlijks, die zoals gebruikelijk worden aangeboden in twee afleveringen per jaargang. Om een zo ruim mogelijk internationaal publiek van lezers en auteurs te bereiken zal de digitale versie van *Incontri* kosteloos worden aangeboden via het adres www.rivista-incontri.nl door het in e-journals gespecialiseerde *Igitur publishing*, dienst van de Universiteitsbibliotheek Utrecht. Dit gebeurt in opdracht van de WIS, die met ingang van jaargang 26 het auteursrecht van het tijdschrift overneemt van de huidige uitgever.

Alle leden van de WIS blijven, zoals ze gewend zijn, twee maal per jaar een gedrukt exemplaar van elke nieuwe aflevering van *Incontri* thuis ontvangen. De contributie hoeft daartoe niet verhoogd te worden.

Voor abonnees op het tijdschrift *Incontri* die geen lid zijn van de WIS verandert er wel iets: zij zullen vanaf jaargang 26 *Incontri* niet langer in gedrukte vorm ontvangen. Wel kunnen ze het tijdschrift blijven lezen via de gratis toegankelijke online publicatie bij *Igitur*. Abonnees die toch prijs stellen op het ontvangen van gedrukte exemplaren van het tijdschrift dienen daarom lid te worden van de Werkgroep Italië Studies: dit is ook mogelijk voor instellingen en bibliotheken. Daarbij gelden de bestaande tarieven: de jaarlijkse contributie bedraagt voor particulieren 35 euro en voor instellingen/bibliotheken 50 euro. Voor nadere informatie zie www.italiestudies.nl of neem contact op via info@italiestudies.nl of wiskassa@hotmail.com.

Monica Jansen, hoofdredacteur *Incontri*

Harald Hendrix, voorzitter Werkgroep Italië Studies

ARNOLD WITTE

DE ITALIAANSE BAROK IN DE NEDERLANDSE

EN BELGISCHE KUNSTGESCHIEDENIS:

HISTORIOGRAFISCHE TRADITIES

IN VERGELIJKEND PERSPECTIEF

SYMPOSIUM GENT, NOVEMBER 2009

In 2009 startte het *Burlington Magazine* een serie artikelen over belangrijke publicaties voor de ontwikkeling van het vak kunstgeschiedenis.¹ Het is een verhoudingsgewijs laat initiatief: al vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw ontstond er een gerichte aandacht voor de manier waarop methode en theorie van het vakgebied zich hadden ontwikkeld. Dit leidde tot uiteenlopende duidingen van het beginpunt van de kunstgeschiedenis als discipline; afhankelijk van de auteur werd dit gelegd rond 1764 (met Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*), in het begin van de negentiende eeuw met de esthetica van Hegel, of in 1813, toen de eerste leerstoel kunstgeschiedenis werd ingesteld in Heidelberg.² Los van het specifieke moment zien alle auteurs een omslag rond 1800 toen biografische, regionale of lokale invalshoeken werden verruild voor een systematisch en universalistisch kader. Vanaf dat moment kwam het begrip 'stijl' centraal te staan in de manier waarop kunst vanuit een historisch perspectief werd bestudeerd, met een overkoepelend model van groei-bloei-verval. Niet onbelangrijk is dat dit ook leidde tot het isoleren van kunst ten opzicht van diezelfde historische context.³

In de eerste helft van de twintigste eeuw ontwikkelde de kunstgeschiedenis zich vanuit een 'l'art-pour-l'art' perspectief, en werden voorgaande perspectieven op de kunst die niet exclusief vanuit vormanalyse dachten bij voorbaat als achterhaald beschouwd. Vanaf de jaren negentig van de twintigste eeuw groeide de aandacht voor de geschiedenis van het vakgebied echter explosief. De belangstelling vanuit een theoretisch perspectief voor denkers uit het verleden – deze leefde met name bij de New Art History, visuele cultuur en postmoderne theorie – leidde tot een herwaardering van auteurs als Alois Riegl, Max Dvorak, Aby Warburg en Erwin Panofsky, die niet uitsluitend naar de visuele vorm hadden gekeken.⁴ Hun benaderingen van het beeld in een historische, culturele of filosofische context bleken zeer geschikt voor het leggen van interdisciplinaire relaties en het bestuderen van zowel 'hoge' en 'lage' kunst binnen één theoretisch kader. Tegelijkertijd ging deze nadruk op de theoretische oriëntatie van het vakgebied ten koste van het

inzicht in de historische ontwikkeling ervan, en de serie in de Burlington lijkt het accent daar weer terug te willen schuiven.

De tot nog toe gekozen perspectieven op de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis en haar institutionalisering suggereren dat er, sinds de negentiende eeuw, een discipline is ontstaan waarvan de methodiek en theorie onafhankelijk waren van de context waarin deze werd gebruikt, of de wetenschapper die deze toepaste. Er is, met andere woorden, steeds een inter-nalistisch ontwikkelingsmodel gebruikt voor de ontwikkeling van het vakgebied, waarbij invloeden van buitenaf werden genegeerd. Tegelijkertijd is het uit verschillende terugblikken op het eigen vakgebied ook duidelijk geworden dat het streven naar een neutrale of waarde vrije beoordeling van stijlperiodes en kunstenaars een vrij recente ontwikkeling is. In de negentiende eeuw speelden morele oordelen nog een belangrijke rol in de beoordeling van kunst, en sommige stijlen kregen daardoor een uitgesproken positieve lading. Dit was het geval bij de bestudering van de Italiaanse Renaissance, naar aanleiding van Burckhardt's *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Kunsthistorici en het algemene publiek eigenden zich vanaf 1860 de Renaissance toe als de bloeiperiode waarin de bakermat zou zijn gelegd voor het individu en daarmee de gehele Europese cultuur. De culturele en artistieke invloed van Italië op de rest van Europa in die periode werd daarmee ook positief geduid.

De daarop volgende stijlperiode werd daarentegen lang in de kunstgeschiedenis en door het algemene publiek 'miskend'. De Barok werd – ook door Burckhardt zelf – als antithese van de Renaissance beschouwd, en als een periode van decadentie. Overeenkomsten tussen de vervalscultuur van Italië, waar de Barok zou zijn ontstaan, en de kunst en cultuur van landen boven de Alpen werden om die reden nauwelijks onderkend. De Contra-reformatie, die vaak met de Barok in verband werd gebracht, compliceerde de waardering van de Italiaanse kunst uit die periode, zeker onder antipapistische groepen in Noord-Europa. Nederlandse kunstenaars die in de zeventiende eeuw naar Italië reisden waren in de ogen van auteurs in de tweede helft van de negentiende eeuw, zoals de Franse Théophile Thoré-Bürger, dan ook niets minder dan 'landverraders'. Hun stijl was besmet geraakt met vreemde elementen, en daarom verwerpelijk.⁵ In ditzelfde vertoog was de weigering van Rembrandt om naar Rome af te reizen een punt dat zijn status als kunstenaar alleen maar verhoogde.

In de negentiende en het eerste kwart van de twintigste eeuw werd de beoordeling van stijlen dus beïnvloed door meer factoren dan alleen methodologische vernieuwing en voortschrijdende academische distantie. Morele oordelen en nationalistische perspectieven beïnvloedden het vakgebied tot in de kern. Juist de bestudering van het tijdperk van de Barok laat dit in alle duidelijkheid zien; voor historici in veel Europese landen, waaronder Nederland en België, gold juist deze eeuw als een tijdperk van nationale bloei.⁶ Als gevolg daarvan kwam in de bestudering daarvan de 'eigen' kunst voorop te staan, en werd de verhouding met kunst in andere landen steeds problematischer. Dit 'destilleren' van nationale stijlen liep echter parallel met de bestudering van de 'universele' stijlgeschiedenis, die ertoe leidde dat één land als de 'bakermat' van een bepaalde stijl werd gezien. In het geval van de Barok

was dat Italië, en dat dwong kunsthistorici bij de bestudering van de barokke kunst in hun eigen land te definiëren wat de relatie was met dit 'ijkpunt', dit centrum waar de stijl zou zijn ontstaan. Er werd dus, in de late negentiende eeuw, een methodologisch model van centrum-periferie gelegd over de universele kunsthistorische ontwikkeling, en dat compliceerde de politiek gemotiveerde projectie van nationale identiteit op de zeventiende-eeuwse kunst behoorlijk. Het beïnvloedde bovendien de manier waarop men de artistieke en culturele relaties tussen Italië en de Nederlanden waarnam en beoordeelde.

In de publicaties over de historiografie van de kunstgeschiedenis is tot nog toe nauwelijks aan de orde gekomen hoe nationale contexten de bestudering van stijlperiodes konden sturen – enkele uitzonderingen daargelaten zoals de invloed van de Weense School op de beoefening van de kunstgeschiedenis en beoordeling van de kunst in Oost-Europa, en de bundel *De Gouden Eeuw in perspectief*.⁷ De invloed van contextuele, maatschappelijke factoren op de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis, en dus de externalistische verklaring van haar veranderende methodologie, wordt nogal eens veronachtzaamd. En als dat al gebeurt, wordt er vooral gekeken naar het waarderingsverloop van de 'eigen' kunst, en vrijwel niet naar de verhouding met de kunst uit diezelfde periode in andere landen. Het is bijvoorbeeld de vraag op welke manier de Nederlandse identiteitskwesatie, die sinds 1870 steeds meer werd verbonden met de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst, de waardering en bestudering van Italiaanse Barok beïnvloedde, en of de bestudering van deze periode in België, waar Rubens en Van Dyck al van oudsher in verband werden gebracht met Italiaanse invloed, een andere dynamiek kende.

In samenwerking met de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent, de Onderzoeksschool Kunstgeschiedenis en het Huizinga Instituut organiseerde de Werkgroep ItalieStudies in november 2009 een studiedag waarbij de geschiedenis van de kunstgeschiedenis in Nederland en België vanuit een (inter)nationaal contextueel perspectief werd bekeken. De sprekers concentreerden zich op de receptie van de Italiaanse Barok in Nederland en België, juist vanwege de problematische status van deze stijlperiode in de negentiende en vroege twintigste eeuw. Aan de orde kwam hoe zeventiende-eeuwse Italiaanse kunst in België en Nederland werd bestudeerd, hoe de definitie van nationale versus internationale kunst met het onderliggende systeem van centrum-periferie doorwerkte in de beoordeling van de Italiaanse kunst, en welke gevolgen dit had voor de verhouding tussen de eigen zeventiende-eeuwse kunst en die in Italië. Het doel van de bijeenkomst was om de 'fortuna critica' van de Italiaanse zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst in het perspectief te plaatsen van latere nationale contexten, en in het bijzonder te onderzoeken of, en hoe, de interpretatie van de Italiaanse Barok kon verschillen in Nederland en België.

In de navolgende artikelen, waarvan drie teruggaan op de lezingen van de studiedag, komen aspecten van de nationale variaties in de beoordeling van de Barok naar voren. Hoe beschreven historici van kunst, architectuur en cultuur de verhouding van de Italiaanse, 'universele' stijl tot de 'eigen' kunst, en hoe beïnvloedde dat hun waardering van de Italiaanse barok? In het eerste stuk

bespreekt Wessel Krul de moeite die Nederlandse kunsthistorici hadden in het gebruik van de term Barok, terwijl die in het buitenland juist heel gebruikelijk was. Terwijl Duitse en Oostenrijkse kunsthistorici vanaf 1900 de term beschouwden als een neutrale omschrijving van universele stilistische en esthetische kenmerken, schrok men daar in Nederland voor terug. De weifelachtige houding van Johan Huizinga in de toepassing van het woord toont de spanning tussen de algemene, en dus universeel geachte, kunsthistorische benaderingen, en de impact van sociale en politieke contexten op de bestudering van kunst en cultuur uit de zeventiende eeuw.

In de bijdrage van Ellen Van Impe komt aan de orde hoe politieke en artistieke ontwikkelingen in negentiende-eeuws België leidden tot wisselende meningen over de verhouding tussen de Italiaanse kunst en de Belgische architectuurstijlen. Was er sprake van vreemde elementen die de eigen stijl corrumpeerden, of van een appropriatie van de uitheemse architectuur die daardoor specifieke 'nationale' kenmerken kreeg? Uiteindelijk blijken externe factoren zoals de status van de fin-de-siècle-architect van groot belang te zijn voor de acceptatie van de barok.

In het artikel van Edward Grasman wordt tenslotte één Nederlandse auteur besproken die in de jaren 1930 over de Italiaanse barok schreef vanuit een uitzonderingspositie. Timon Fokker, de besproken auteur, was jurist en behoorde dan ook niet tot de academische kringen waarin kunstgeschiedenis bedreven werd; hij woonde zelfs niet in Nederland. Het blijkt juist deze positie als 'outsider' te zijn geweest die Fokker de ruimte verschafte om zich onafhankelijk van politieke, sociale en dus ook academische verwachtingen te wijden aan een onderwerp dat binnen de Nederlandse kunstgeschiedenis nauwelijks serieus genomen werd: de Italiaanse en vooral Romeinse Barok.

De artikelen laten daarmee zien hoe de bestudering van de Italiaanse Barok in de late negentiende en vroege twintigste eeuw niet los kan worden gezien van nationale contexten. Politieke, sociale en institutionele omstandigheden stuurden niet alleen de beoordeling van deze 'uitheemse' stijl, maar konden zelfs leiden (zoals in Nederland) tot een volledige academische veronachtzaming. Dit was niet alleen van invloed op de onderwerpskeuze in de geïnstitutionaliseerde kunstgeschiedenis, maar ook op de daarin dominante methodologische kaders. De ontwikkeling van de discipline was niet alleen het gevolg van een interne methodologische discussie, maar ook een zaak van nationale verschillen. De bijdragen van Krul, Van Impe en Grasman wijzen er op dat de beoefening van de kunstgeschiedenis een dynamisch proces was waarin universele modellen, grote namen, methodische debatten én nationale kaders op elkaar inwerkten. Wat deze drie stukken ook duidelijk maken is dat er bij de analyse van nationale receptiegeschiedenissen ruimte moet zijn voor tegenpolen en alternatieve, niet als 'inheems' beschouwde stijlen, die vaak buiten de muren van de gevestigde academische instituten werd bestudeerd. Met een dergelijke geïntegreerde benadering komt een geschiedenis van de kunstgeschiedenis als transnationaal en pluralistisch fenomeen in zicht.

Het vierde en laatste artikel biedt geen historiografische maar een wetenschapsfilosofische benadering van de Italiaanse barok, waarin echter wel de internalistische blik van een specifieke kunsthistorische methodologie wordt

bekritiseerd. Matthijs Jonker onderzoekt de theorie achter de iconografie, waarmee de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis traditioneel zocht naar een vaststaande, door de kunstenaar beoogde betekenis van een kunstwerk, en waarin kunst vaak werd afgezonderd van de ruimere historische context(en). Door afstand te nemen van deze kunsthistorische methode en haar weer te relateren aan historische inzichten gecombineerd met filosofische perspectieven over de historische praktijk betoogt Jonker dat kunstwerken voor verschillende historische beschouwers ook andere betekenissen kon dragen. Een kunstwerk heeft dus niet een essentiële betekenis, maar meerdere historisch bepaalde betekenislagen. Daarin ligt de verbinding van zijn artikel met de drie voorgaande: door afstand te nemen van de twintigste-eeuwse kunsthistorische aanname van de uniciteit van het kunstwerk en de daarbij behorende exclusieve methodieken is het weer mogelijk de herkomst van onze ideeën over de geschiedenis van de kunst te traceren tot contextuele factoren die de discipline hebben medebepaald.

Noten

1 De serie artikelen 'Art History Reviewed' is begonnen in het juninummer 2009 van het *Burlington Magazine* en loopt tot op heden door; zie het 'Editorial' van nr. 1275, vol. CLI.

2 Zie bijvoorbeeld U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, München 1996, die het academische vakgebied laat beginnen met Winckelmann, en A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Beginnings of Art History*, New Haven/London 1994 voor een uitwerking van hetzelfde; zie H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979 en M. Hatt, C. Klonk, *Art History: A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006 voor Hegel en diens esthetica als begin van de kunstgeschiedenis.

3 De oorsprong van het concept stijl in deze context valt te herleiden tot Winckelmann en Hegel – zie James Elkins, 'Style' in *Grove Dictionary of Art*, deel 29, 1996, p.876-883.

4 J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London/New York 2001 en W. R. Dynes en G. Mermoz, 'Art History III: Contem-

porary issues' in *Dictionary of Art*, J. Turner (red.), London/New York 1996, deel 2, p.535-540.

5 Aanwijzingen hiervoor zijn er, voor de Nederlandse kunst, wel: zo merkte Theophile Thoré-Bürger in 1860 de Nederlandse schilders die naar Italië waren gereisd en in een italianiserende stijl werkten als een 'gedenaturaliseerde' Nederlanders aan. Zie F. Jowell, 'From Thoré to Bürger: The image of Dutch art before and after the *Musées de la Hollande*' in *Bulletin van het Rijksmuseum* vol. 49 (2001), p.52.

6 F. Grijzenhout, H. van Veen, red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.

7 Zie bijvoorbeeld J. Bakoš, 'From universalism to nationalism: transformations of Vienna School ideas in Central Europe', *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, R. Born red., Berlijn 2004, pp.79-101, en Grijzenhout/Van Veen, *Gouden Eeuw in Perspectief*.

WESSEL KRUL

HET PROBLEEM VAN DE BAROK

HUIZINGA EN ZIJN TIJDGENOTEN

Het heeft lang geduurd voordat de term 'Barok' als aanduiding van een kunst- en cultuurtijdperk in Nederland in gebruik is gekomen, en nog veel langer voordat de term op de Nederlandse cultuur zelf werd toegepast. Dit komt niet alleen door het onbestemde karakter dat dit soort termen eigen is. Over de afbakening in tijd, de geografische reikwijdte, de stijlkenmerken, de oorsprong en het verloop van de Renaissance is sinds het midden van de negentiende eeuw oneindig veel gedebatteerd. Maar hoe vaag de term ook is, toch heeft er steeds een consensus bestaan dat er in de Europese cultuurgeschiedenis een Renaissance is geweest. Met de Barok is dat niet zo. De uitbreiding van de woordbetekenis tot een algemene naam voor de Europese cultuur van de zeventiende, en soms ook nog een stuk van de achttiende eeuw, is van tamelijk recente datum. Als historiografisch concept was 'Renaissance' niet minder problematisch, maar het woord had een positieve klank. In het idee van een wedergeboorte ligt iets hoopgevends besloten. 'Barok' is, waar het woord ook vandaan komt, aanvankelijk vooral een term van afkeuring geweest.¹

Het bijvoeglijk naamwoord 'barok' heeft volgens het woordenboek als eerste betekenis 'onregelmatig, grillig, vreemd gevormd, overladen'.² Dit zijn de kenmerken die sinds de opkomst van het Neoclassicisme in het midden van de achttiende eeuw werden toegekend aan een groot deel van de kunst en architectuur uit de voorgaande twee eeuwen, met name in Italië. Voor Winckelmann en zijn tijdgenoten was na Michelangelo in de Italiaanse kunst een geleidelijk verval ingetreden, dat tot aan hun eigen tijd voortduurde. In plaats van evenwichtig, regelmatig en harmonieus was de kunst gezocht en gewrongen geworden, overdreven en aanstellerig. Overal waar de Italiaanse invloed zich deed gelden, ontstond een kunst die in de ogen van de neoclassicisten van een bijzondere wansmaak getuigde.

Winckelmann trok uit deze gedachte twee belangrijke conclusies. Ten eerste ging het om een vorm van decadentie. De Barok was dus geen zelfstandige kunstperiode, met eigen idealen en beginselen, maar een lange en steeds verder vervormde echo van de Renaissance. Ten tweede was dit verval een onvermijdelijk deel van een telkens terugkerende historische kringloop. Elke kunststijl begon eenvoudig, om via een periode van klassiek evenwicht te eindigen in fase van barokke overlading. Ook de Griekse kunst liep tenslotte vast in een teveel aan gezochte beweging en emotie.³

De opvatting van Winckelmann is meer dan een eeuw lang in de kunstliteratuur toonaangevend geweest. De Renaissance bereikte een hoogtepunt in het werk van Rafaël en Michelangelo. Daarop volgde een lange tijd van

neergang, tot in de late achttiende eeuw de kunst nieuwe en betere uitgangspunten koos. Ook een auteur als Jacob Burckhardt was nog grotendeels deze opvatting toegedaan. Alle kunst en architectuur waarop de omschrijving 'barok' van toepassing was zag hij als feitelijk mislukt, met het werk van Bernini en Borromini als afschrikwekkend dieptepunt. Maar niet alle kunst uit de zeventiende eeuw was barok. Daarom had het geen zin deze term als een algemene benaming voor het hele tijdperk te gebruiken. In de ogen van Burckhardt had Rubens zich als navolger van de grote Titiaan geheel aan de ontarding van de toenmalige smaak weten te onttrekken. Andere schrijvers vonden elders uitzonderingen. De Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw werd doorgaans als realistisch beschouwd. Zij stond juist scherp tegenover alles wat men 'barok' zou kunnen noemen. Dit was opnieuw een argument om het woord slechts voor bepaalde aspecten van de kunst uit de voorgaande eeuwen te reserveren.

De Nederlandse kunstliteratuur week van deze opvatting niet af. In 1871 verscheen de tweede druk van *Aesthetika of leer van den kunstmaak* door Johannes van Vloten. Behalve een inleiding tot de kunsttheorie bevatte dit boek ook een kort historisch overzicht van de verschillende stijlperiodes in kunst, architectuur, literatuur en muziek. Van Vloten kende een kunstperiode die hij de Renaissance noemde. Dit begrip werd door hem regelmatig en tamelijk vanzelfsprekend gebruikt. Maar 'barok' was bij hem alleen nog een bijvoeglijk naamwoord met een onmiskenbaar misprijzende strekking. Het interieur van de Sint Pieter in Rome werd ontsierd door 'opzichtige en barokke onderdelen'.⁴ Voor de kunst van de zeventiende eeuw had hij geen samenvattende naam, maar het stond vast dat zij zich telkens weer onderscheidde door 'bandelooze willekeur' en 'wansmakelijke opschik'. Dit gold niet alleen voor Bernini, wiens beeldhouwkunst hij zelfs als 'bordeelmatig' omschreef, maar ook voor 'dien opzichtigen, zoogenoemden rococo-stijl [...] die in de volgende eeuw woekerde'.⁵

De grote, gezonde uitzondering was de Nederlandse kunst. Van Vloten had veel gelezen in de Duitse handboeken, waaruit hij ijverig van alles overnam, maar hij was ook vertrouwd met Franse auteurs als Théophile Thoré en Eugène Fromentin. Voor deze critici was de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw een realistische, burgerlijke en republikeinse kunst, die volkomen afweek van de overladen kunst van de vorstenhoven. Als vrijdenker en radicaal polemist deelde Van Vloten niet alleen hun esthetische bewondering voor de oude Nederlanders, maar ook hun ideologische interpretatie. De kunst van de Nederlandse republiek was de grote uitzondering in de wereld van het absolutisme. Daarom was zij ook voor moderne kunstenaars, die zich met hun vrijheidsstreven tegen het officiële kunstbedrijf wilden afzetten, een bron van inspiratie. Noch voor de classicisten, zoals bijvoorbeeld Carel Vosmaer, noch voor de aanhangers van het realisme, zoals van Vloten, had een begrip 'Barok' veel aantrekkelijks, laat staan dat het ooit op Nederland van toepassing zou kunnen zijn.

Duitse herontdekkingen

In de jaren 1880 verschenen, niet toevallig in Zuid-Duitsland, Zwitserland en Oostenrijk, waar de 'barokke' kunst en architectuur nog altijd nadrukkelijk

aanwezig waren, enkele baanbrekende studies die de Barok voor het eerst als een zelfstandige kunststroming definieerden. Voor Cornelius Gurlitt, August Schmarsow, Heinrich Wölfflin en Alois Riegl was de barokke kunststijl niet langer een verval van de Renaissance, maar een beweging die op tegengestelde principes berustte en die daarom als een autonoom verschijnsel moest worden opgevat.⁶ Onder invloed van deze auteurs werd het al snel algemeen gebruikelijk, ook in de handboeken, om de Renaissance te laten volgen door het tijdperk van de Barok. De term voorzag onmiskenbaar in een behoefte, al verdween het misprijzen niet altijd. En de afbakening, net als trouwens bij de Renaissance, bleef telkens omstreken. Pas met de aanvaarding van een zelfstandige Barok begon het langdurige debat over periodisering, geografisch bereik en historische context. Liep de Barok van 1550 tot 1750, of omvatte zij een beperkter tijdvak? Was zij alleen kenmerkend voor Italië, Spanje en centraal Europa, of ook voor Frankrijk, Engeland en Nederland? Wat was de relatie met het katholicisme, de contrareformatie en de opkomst van de Jezuïeten? Bleef zij beperkt tot de beeldende kunsten, of omvatte zij ook andere aspecten, misschien zelfs de hele cultuur van het tijdperk?

De grote betekenis van het hoofdwerk van Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* uit 1915, is dat hij de stilistische verschillen tussen Renaissance en Barok samenvatte in een overzichtelijke reeks tegenstellingen. De kunst van de Renaissance was lineair, die van de Barok picturaal of schilderachtig, de Renaissance concentreerde zich op het vlak, de Barok streefde naar dieptewerking, de Renaissance handhaafde een gesloten vorm, de Barok was naar alle kanten open, de Renaissance combineerde zelfstandige delen, de Barok zocht naar het geheel, de Renaissance gaf de dingen weer als begrensd en afgebakend, de Barok als vaag en in elkaar overvloeiend. De Barok was allesbehalve een verbastering van de Renaissance, zoals Winckelmann en na hem zoveel anderen hadden volgehouden, maar kwam voort uit een nieuwe en afwijkende ervaring van de wereld. Renaissance en Barok berustten ieder op een geheel eigen manier van zien. Zoals Wölfflin het in een beroemd geworden frase formuleerde: 'Iedere kunstenaar treft bepaalde 'optische' mogelijkheden aan waaraan hij gebonden is. Niet alles is te allen tijde mogelijk. Het zien op zichzelf heeft zijn geschiedenis en het opsporen van deze 'optische lagen' moet als de meest elementaire taak van de kunstgeschiedenis worden beschouwd'.⁷

Wölfflin beperkte zich uitdrukkelijk tot de beeldende kunst, maar zijn veronderstelling dat Renaissance en Barok werden gekenmerkt door een verschillende manier van zien riep onvermijdelijk gedachten op aan een verschil in 'Weltanschauung' of wereldbeeld. Als de wereld op twee tegengestelde manieren wordt weergegeven, betekent dit dan niet ook dat de wereld op twee verschillende manieren wordt beleefd, en dat dezelfde tegenstellingen dus ook te vinden zullen zijn in andere cultuuruitingen? Nog twee andere elementen in zijn handboek suggereerden dat het hem uiteindelijk te doen was om een veel breder cultuurhistorisch programma. De kunst van de Barok was in zijn opvatting volstrekt niet alleen een Zuid- en Midden-Europees verschijnsel. De kenmerken die hij eraan toeschreef, schilderachtigheid, dieptewerking, open vorm, onbegrensdheid, lieten zich op Rembrandt, Hals en Ruysdael evengoed toepassen als op Rubens of Borro-

mini. Wölfflin rekende de kunst van de Nederlandse zeventiende eeuw net zozeer tot de Barok als de Italiaanse kunst uit die tijd. Zo brak hij met de gangbare aanname van het Nederlandse 'realisme' als een uitzondering, en stelde hij de Barok voor als een kunstperiode die daadwerkelijk alle Europese kunst uit de zeventiende eeuw omvatte.⁸

Bovendien ging hij ervan uit dat de afwisseling tussen de twee manieren van weergeven en dus ook van zien zich niet alleen tussen de late vijftiende en de vroege achttiende eeuw, dus in Renaissance en Barok, had voorgedaan. Eerder, meende hij, waren dezelfde tegenstellingen terug te vinden in de verschillen tussen het Romaans en de Gotiek. En herhaalde de cyclus zich niet weer met de opkomst van het Neoclassicisme in de achttiende eeuw, toen het lineaire weer op de voorgrond trad, om vervolgens te worden vervangen door het schilderachtige van de Romantiek? Eerst de veronderstelling dat de afwisseling zich door de geschiedenis heen telkens herhaalde, maakte zijn kunsthistorische grondbegrippen tot werkelijk universele principes. Wölfflin had het niet over decadentie. Hij zag iedere kunststijl als gelijkwaardig. Toch was zijn cyclische voorstelling van de kunstgeschiedenis nog steeds verwant aan die van Winckelmann. Ook hij meende dat zich in de loop van de geschiedenis regelmatig perioden voordeden die als 'barok' konden worden omschreven.

De verhandeling van Wölfflin, verschenen in het midden van de Eerste Wereldoorlog, heeft om begrijpelijke redenen in Frankrijk en Engeland pas heel laat de aandacht gekregen die zij verdiende. In Nederland was dat anders. De Nederlandse cultuur en wetenschap bleef nog altijd in hoge mate op Duitsland gericht. Bovendien was de kunstgeschiedenis zich juist in deze jaren in Nederland sterk aan het ontwikkelen, niet alleen als een studiegebied dat in 1921 aan de universiteiten een zelfstandige plaats kreeg, maar ook als onderwerp van talrijke voor een breder publiek bedoelde publicaties. Omstreeks dezelfde tijd begon er in Nederland voor het eerst een debat op gang te komen over de bruikbaarheid en reikwijdte van het begrip Barok. De Duitse kunstliteratuur, en met name het werk van Wölfflin, is daarvoor een belangrijke stimulans geweest.⁹

Nederlandse Barok

Wölfflin had met zijn ver doorgevoerde systematiek de Italiaanse barokkunst bevrijd van het negatieve oordeel dat er zo lang op rustte, en hij had het begrip uitgebreid tot domeinen van de kunst (zoals de Nederlandse) waar het tot dusverre niet was toegepast. Helemaal zonder problemen ging dat niet.¹⁰ Het Franse classicisme van de zeventiende eeuw liet hij buiten beschouwing. En het is begrijpelijk dat zijn indeling van de Nederlandse schilderkunst bij de Barok weerstand opriep. De traditie die deze kunst wilde zien als een realisme, en dus als een uitzondering in de zeventiende eeuw, had een taai leven. Rembrandt was nooit in Italië geweest, maar hij nam tenminste nog een voorbeeld aan Rubens en aan de Italianen. Het overgrote deel van de Nederlandse meesters uit de zeventiende eeuw leek door dit soort invloeden echter nauwelijks aangeraakt.

Het debat werd verder gecompliceerd doordat de inzichten van Wölfflin niet goed waren te verenigen met een van de meest gangbare historische

verklaringen van de Barok. Veel auteurs zochten de oorzaak van het verschijnsel bij de katholieke herleving van de late zestiende eeuw, bij de contrareformatie en de opkomst van nieuwe orden als de Jezuïeten.¹¹ Dit idee beperkte de Barok opnieuw tot een oorspronkelijk Italiaanse en bij uitstek katholieke kunststroming. En zelfs als men er meer in het algemeen de stijl in zag van het vorstelijk absolutisme, dan nog paste de Nederlandse republiek niet in dit kader. Men had het probleem ook van de andere kant kunnen benaderen: als het schema van Wölfflin zo veel verschillende kunstuitingen uit zo verschillende samenlevingen onder één noemer kon brengen, wat verduidelijkten zijn categorieën dan eigenlijk nog? Maar aan deze slotsom ging een lang gevecht vooraf over toepassingen en uitzonderingen.

'Onze landgenoten zijn nog niet aan het spraakgebruik gewend, waarmee het laantje van Middelharnis, een doorkijk van Jan Steen, een interieur van Vermeer en telkens het werk van Rembrandt "typischer Barock" heeten bij Wölfflin', schreef Gerard Brom in 1923.¹² Als voorbeeld wees hij op de voortdurende wendingen en tegenstrijdigheden in het oordeel van Frederik Schmidt Degener, van 1908 tot 1921 directeur van Museum Boymans in Rotterdam, daarna van het Rijksmuseum in Amsterdam. In een artikel uit 1915 had Degener betoogd dat de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw zich zeer goed als 'barok' liet omschrijven, ook al betrof het een 'gematigde, begrijpelijke Barok'.¹³ Maar Rembrandt, die door de Duitse kunstliteratuur steeds werd aangehaald als bewijs dat de Barok ook in Nederland wortel had geschoten, hoorde daar naar zijn mening niet bij.

Degener zag Rembrandt als een grootheid die alle historische kaders oversteeg. In zijn grote artikel 'Rembrandt en Vondel' uit 1919 betoogde hij opnieuw dat er in Nederland een barokkunst had bestaan.¹⁴ Deze werd echter het beste vertegenwoordigd door de literatuur. Wie zocht naar een hoogtepunt van de Barok in Nederland moest Joost van den Vondel lezen. Daar waren het retorische en theatrale, het pathos en sentiment, de opsmuk en overdaad van de Barok ruimschoots te vinden. Rembrandt, met zijn diepgevoelde innerlijkheid, stond ver boven de modes van zijn tijd. Als hij in een kunsttraditie thuis hoorde, dan was het eerder als erfgenaam van de late Middeleeuwen.¹⁵ Zo gaf Degener weliswaar een belangrijke impuls aan de erkenning van een Nederlandse Barok, maar hield hij tegelijkertijd het beeld in stand van de Barok als een uiterlijke, gekunstelde en wellicht zelfs tamelijk oppervlakkige beweging in de kunsten. Het argument van het 'realisme', dat eerder had gediend om voor Nederland een uitzondering te maken, werd bij hem vervangen door een tegenstelling tussen virtuositeit en inhoudelijke diepgang.

Degener was niet de enige die ideeën koesterde over een voortleven van de late Middeleeuwen in bepaalde aspecten van de Nederlandse zeventiende-eeuwse cultuur. In zijn *Herfsttij der Middeleeuwen*, verschenen in hetzelfde jaar 1919, besteedde Johan Huizinga geen aandacht aan de Nederlandse zeventiende eeuw, maar uit zijn nalatenschap blijkt dat het boek oorspronkelijk was opgevat als inleiding van een veel bredere studie.¹⁶ Daarin zou de lijn worden doorgetrokken tot in de tijd van de Republiek, in de veronderstelling dat met de Nederlandse onafhankelijkheid niet een breuk optrad, maar juist allerlei elementen uit de voorafgaande periode bewaard bleven. Elders maakte het opkomende absolutisme goeddeels een einde aan

de burgerlijke en stedelijke cultuur die kenmerkend was geweest voor de vijftiende en vroege zestiende eeuw. Nederland onttrok zich aan deze ontwikkeling, en hield daarom, niet alleen in zijn staatsinstellingen maar ook in de kunst en cultuur, nog lange tijd vast aan tradities die uit de late middeleeuwen stamden.

Met deze conceptie was het idee van een Nederlandse Barok moeilijk te verenigen. Huizinga heeft het begrip Barok als algemene term voor de Nederlandse cultuur van de zeventiende eeuw, zoals die door Wölfflin en tal van andere Duitstalige auteurs vanaf de jaren 1910 werd gebruikt, nooit willen aanvaarden. Het woord Barok was, meende hij, net als alle andere aan de kunst ontleende periodetermen te eenzijdig en te dwingend. Het vestigde de aandacht op bepaalde verschijnselen, maar liet te veel buiten beschouwing dat zich niet goed onder deze noemer liet brengen. Niettemin moest hij met enige aarzeling erkennen dat tenminste sommige aspecten van de Nederlandse zeventiende eeuw zich met behulp van het begrip 'Barok' beter lieten begrijpen. Huizinga's gedachten over de Barok zijn veelzeggend over de manier waarop tijdens het Interbellum gedachten over het internationale en het eigene van de Nederlandse cultuur, over het historisch specifieke en het algemene, op elkaar botsten. Alleen al daarom is het belangwekkend om ze in wat meer detail na te gaan.

Huizinga: Barok zonder Barok

Wat er ook op dit soort algemene termen aan te merken is, meende Huizinga in 1929, toch 'dwingt ons de gansche richting van ons hedendaagsch historisch denken' om er steeds meer van in omloop te brengen. 'Barok' was daarvan een duidelijk voorbeeld. 'Gaandeweg is het woord geschikt geworden om niet alleen een kunststijl, maar ook een gedachtenstijl en een levensstijl aan te duiden. In dien algemeen cultuurhistorischen zin is "Barock" tot nu toe in hoofdzaak beperkt tot het Duitse wetenschappelijke spraakgebruik. Toen ik eenige jaren geleden achtereenvolgens voor de taak kwam te staan, eerst om de figuur van Karel I, daarna die van Grotius te verstaan, ervoer ik tot mijn verrassing, dat beide mij eerst begrijpelijk werden vanuit een conceptie "Barock" als *character* van den tijd'.¹⁷

Opmerkelijk genoeg gebruikte Huizinga de term 'Barok' bij die gelegenheden nauwelijks. Hij liet het begrip zoveel mogelijk impliciet. In 1923-24 gaf hij in Leiden een college over Engeland tussen 1603 en 1649. Over de Anglicaanse High Church, de Engelse 'Arminianen', noteerde hij: 'Zij zijn anti-individueel en opnieuw sacramenteel. Het is de geest van Rubens en van Vondel's bekeering. Hun kerk was de oude. Zij zijn de echte zeventiende-eeuwers. Maar tegelijk [was] *in* [de] Engelsche kerk zelf de geest van contrareformatie en barok opgekomen.' En in de marge van zijn aantekeningen vroeg hij zich af: 'Middeleeuwen? Wel neen, dit is de zeventiende eeuw. Het lutheranisme beleeft die reactie ook.'¹⁸ De kanttekening over de Middeleeuwen wijst erop dat hij aanvankelijk probeerde om de terugkeer naar ritualisme en sacramentalisme in de Engelse staatskerk onder Karel I te verklaren uit een voortleven van oudere tradities. Maar het begrip 'Barok' gaf hem een ander zicht op het tijdperk. Hier gebeurde iets nieuws, iets dat niet eerder dan in de zeventiende eeuw had bestaan.

In 1925 hield Huizinga een lezing over 'Hugo de Groot en zijn eeuw'. Zoals blijkt uit zijn opmerking van vier jaar later, werd zijn beeld van deze eeuw nu duidelijk bepaald door een voorstelling van de Barok, niet speciaal als kunststijl, maar als cultuurideaal. Toch gebruikte hij het woord nergens. Hugo de Groot 'hoort niet bij Breero, Van Goyen en Jan Steen, maar bij Vondel, Sweelinck en Van Campen, bij de polyphonie en het classicisme, bij den strengen vorm en het auguste ideaal'. De zeventiende eeuw 'wil gelooven, zij wil, met een oneindig sterk verlangen, dat het edelste en schoonste, in den vorm door de poëzie der Oudheid geijkt, waarheid zij. Wie niet eenigermate die hooge spankracht van het ideaal kan meevoelen, kan dien tijd niet begrijpen'.¹⁹ Naast de burgercultuur waarin wellicht nog iets van de Middeleeuwen voortleefde (Brederode, Van Goyen, Jan Steen) stond een ambitieuze, op klassieke leest geschoeide cultuur (Vondel, Sweelinck, Van Campen) die voor die tijd iets nieuws was. Een eenheid vormde het tijdperk kennelijk niet, al deed Huizinga's omschrijving, zelf nogal barok, dat even vermoeden. Kan een eeuw, als geheel, iets willen? En gold dit willen ook voor de schilderkunst? In het eerste rijtje noemde hij een dichter en twee schilders, in het tweede een dichter, een componist en een architect.

Huizinga's erkenning van het bestaan van een Nederlandse (en Engelse) Barok was dus op zijn best partieel. En ook al had hij even het gevoel gehad dat het begrip zijn inzicht verrijkte, in de jaren 1930 kreeg de tegenzin de overhand. Toen hij in maart en april 1930 in Parijs een reeks lezingen hield over de Nederlandse cultuur van de zeventiende eeuw, noemde hij de term Barok opnieuw een begrip dat vooral in de Duitse kunstwetenschap opgang maakte. Hij zag er een uitvloeisel in van het verschijnsel waarover Alexis de Tocqueville sprak in zijn beroemde boek uit 1835 over Amerika: democratische samenlevingen hebben behoefte aan vage en algemene termen, die veel kunnen omvatten en zodoende het denken vergemakkelijken, maar die onvermijdelijk ook resulteren in 'onvaste denkbeelden'.²⁰ Bij zijn behandeling van de Nederlandse schilderkunst vermeed hij de term dan ook. En toch kon hij niet zonder. Het burgerlijke karakter van de Nederlandse samenleving, betoogde hij, leidde ertoe dat de thematiek van de schilderkunst beperkt bleef. Daardoor hadden de kunstenaars geen toegang tot 'le style même du dix-septième siècle'.²¹ Wat was die stijl van de eeuw, waar de Nederlanders buiten bleven, anders dan de Barok? En bleven de Nederlanders er werkelijk buiten? Schoorvoetend gaf hij toe dat de overeenkomsten tussen Frans Hals en Velasquez toch groter waren dan de verschillen.

Kortom, er was wel een algemene stijl van de zeventiende eeuw, maar het woord 'Barok' deed daar onvoldoende recht aan. Voor Huizinga was de Barok maar één aspect van de zeventiende eeuw, een tendens nog meer dan een stijl, en zeker niet het allesbeheersende kenmerk van de periode. Neem nu de architectuur. Italië geldt traditioneel als blijmoedig, het calvinistische Nederland als donker en ernstig. Maar in de bouwkunst zien we het omgekeerde. De Italiaanse Barok is zwaar en somber, terwijl de Nederlandse klokkentorens met hun carillons ijl en vrolijk zijn, van een 'légèreté presque japonaise'.²² En al was er in Nederland een neiging naar de Barok geweest, had deze poging om aan het internationale cultuurleven van de tijd deel te nemen niet ook veel schade aangericht?

In de jaren 1930 probeerde Schmidt Degener met een reeks tentoonstellingen in het Rijksmuseum om Rembrandt te verheffen tot de allergrootste van alle Nederlandse kunstenaars, misschien zelfs het enige werkelijke genie dat Nederland in de kunst had bezeten.²³ Huizinga voelde van zijn kant steeds meer reserves tegenover Rembrandt. Van alle kunstenaars van zijn tijd was hij nog het meest onder indruk geweest van de Barok, zowel door het voorbeeld van Rubens als door wat hij kende van Italiaanse kunst. Zijn werk viel op door een onmiskenbaar streven om zich boven het burgerlijke bestaan te verheffen. Maar was hij in het najagen van een barokke grandeur geslaagd? Huizinga meende van niet. Sommige van zijn bekendste werken, waaronder de *Nachtwacht*, waren toch eigenlijk mislukt. De bedoeling lag er dik op, maar het resultaat bleef een verkleedpartij.

Toen Huizinga in 1932 zijn lezingen bewerkte voor een Duits publiek, kon hij het begrip Barok niet uit de weg gaan. Zijn gehoor zou verrast zijn geweest als hij het had vermeden. Al meteen legde hij daarom uit dat hij het op Nederland, met enkele uitzonderingen als de dichter Vondel, niet van toepassing achtte. 'Dieses Holland des Seicento hat in seinen hervortretendsten Zügen mit dem Frankreich, Italien, auch Deutschland jener Zeit, keine unbedingte Ähnlichkeit. Weder strenger Stil, noch die grosse Gebärde und majestätische Würde sind für dieses Land charakteristisch'.²⁴ Over Rembrandt bleef hij even streng: 'Die Grenzen von Rembrandts Genie liegen unzweifelhaft nach der Seite des grossen Stiles hin'.²⁵ In 1941, tijdens de Duitse bezetting, verschenen de voordrachten tenslotte in het Nederlands. Zijn standpunt was nu nog explicieter geworden. In termen als 'Barok' kon hij niets anders zien dan 'allegader goedkoope kunstmiddelen, om onder den schijn van het zinrijke en pregnante een gebrek aan exact inzicht te verbergen'.²⁶ In Nederland waren maar twee echt barokke figuren, Hugo de Groot en Vondel, beiden geletterde mannen en geen schilders. Rembrandt wilde met de Barok meedoen, maar slaagde niet. Voor het overige had Nederland met de Barok weinig te maken.

Nationale overwegingen

Wat was de reden dat Huizinga, na de sympathie waarmee hij aanvankelijk het begrip 'Barok' had verwelkomd, op zijn schreden terugkeerde, en zichzelf (met impliciet zijn lezers) min of meer verbood het ooit nog te gebruiken? De meest directe verklaring is van historiografische of geschiedtheoretische aard. Overkoepelende termen als deze vatten teveel onder één noemer; zij wekken een eenzijdig beeld, en belemmeren het inzicht in een tijdperk eerder dan dat zij het helpen. Huizinga was in zijn theoretische verhandelingen uitvoerig op deze problematiek ingegaan, en het was niet meer dan consequent dat hij zich hield aan zijn eigen voorschriften. Merkwaardig genoeg deed hij dat echter nauwelijks. Na al zijn bezwaren tegen het begrip 'Barok' komt het als een verrassing dat hij in een college over de achttiende eeuw uit 1931-32, herhaald in 1939-40, een weloverwogen poging ondernam om het Rococo als een zelfstandig cultuurtijdperk te definiëren. Weliswaar doemden hier dezelfde bezwaren op, en besloot hij met de vermaning 'Verhef Rococo niet tot een algemeen stijlbegrip. Houd u aan de verschijnselen zelf'.²⁷ Toch zag hij in de eerste helft van de achttiende eeuw in heel West-Europa meer

overeenkomst dan hij ooit in de zeventiende eeuw wilde aannemen.

Historiografische scrupules kunnen dus niet de enige overweging zijn geweest. Nationaal besef heeft minstens zozeer een rol gespeeld. In het college over de achttiende eeuw ging het niet speciaal om Nederland, en was er ook geen reden om Nederland als een afwijking in de internationale ontwikkelingen voor te stellen. Zodra het eigen land buiten beschouwing bleef, maakte Huizinga zelfs van het begrip 'Barok' een tamelijk onbekommerd gebruik. Zijn *Homo Ludens* uit 1938 bevat een aparte beschouwing over het spelkarakter van de Barok, culminerend in zijn beschrijving van de allonge-pruik als 'het barokste van het Barok'.²⁸ Werden zulke pruiken dan in Nederland niet gedragen? Maar in zijn essay uit 1941 bleef hij volhouden dat de Nederlandse cultuur van de zeventiende eeuw zich niet onder deze noemer liet vatten.

Dit was politiek, en niet veel anders. Nederland was een uitzondering op het Europese patroon geweest, en aan die afwijking moest het blijven vasthouden. Daarin bestond de garantie van de nationale onafhankelijkheid. Barok hield voor Huizinga de bijmaak van een verkeerd internationalisme, van macht en vertoon en grandioze frasen. Het woord bleef gekenmerkt door zijn negatieve oorsprong, anders dan Renaissance of Rococo. Nog eens het college uit 1931: het Rococo 'is een bevrijding uit de Barok. Alle cultuur is bevrijding. In Rococo streeft de geest naar losheid van banden, en, ondanks alle gekunsteldheid, naar natuur'.²⁹ Anders gezegd: in het Rococo zit een aanloop naar Rousseau en naar de Romantiek, dus naar vrijheid. De Barok daarentegen legde alleen maar steeds knellender banden aan. In Huizinga's aarzelingen over het begrip was waarschijnlijk ook een afkeer van het verschijnsel zelf aanwezig. Hij deelde zijn voorbehoud tegen de Barok met tijdgenoten als Benedetto Croce en Ernst Robert Curtius.³⁰ Hebben zij in de massale optochten, de pracht en praal, de grootspraak en het machtsvertoon van het fascisme, later ook het nationaal-socialisme, een weerklank van de Barok herkend?

Noten

1 Een uitstekend overzicht van de interpretatiegeschiedenis geeft Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, Parijs 2007.

2 Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal, elfde druk, Utrecht 1984.

3 Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) bevat met name in deel I, hoofdstuk 4, diverse uitweidingen over de 'hedendaagse' kunst, dwz. de kunst na Michelangelo, die hij als een gestage achteruitgang beschreef.

4 J. van Vloten, *Aesthetika, of leer van den kunstmaak*, tweede druk, Deventer 1871, I, 232.

5 Van Vloten, *Aesthetika*, I, 233-234, 326.

6 Mérot, *Généalogies du baroque*, 22.

7 H. Wölfflin, *Stijlbegrippen in de kunstgeschiedenis*, vert. E. van der Veer-Bertels, Utrecht 1960, 19.

8 De meningen over het eigen karakter van de zeventiende-eeuwse schilderkunst komen aan de orde in diverse opstellen in Frans Grijzenhout, Henk van Veen, red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992. Er is geen aparte bijdrage gewijd aan het debat over de relatie tot de Barok.

9 De veronderstelling dat zich ook buiten het tijdperk van de eigenlijke Barok in de kunsten 'barokke' fasen voordoen, is in Nederland, onder uitdrukkelijke verwijzing naar Wölfflin, overgenomen door S. Vestdijk, *Rilke als Barokkunstenaar*, Den Haag 1938.

10 Voor de tegenstrijdigheden in Wölfflins schema, zie vooral Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982, 117-151.

11 Mérot, *Généalogies du baroque*, 68-75. Het idee leek sinds enkele decennia min of meer te zijn afgeschreven, maar het is recent opnieuw naar voren gebracht door Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley 2004.

12 Gerard Brom, *Barok en Romantiek*, Groningen 1923, 49.

13 Ibidem.

14 F. Schmidt Degener, 'Rembrandt en Vondel', *De Gids* 1919, herdrukt in: Idem, *Phoenix. Vier essays*, Amsterdam 1942, 97-163, en in: Idem, *Rembrandt. Verzamelde studiën en essays II*, Amsterdam 1950, 27-78. Een Duitse bewerking verscheen in 1928 als 'Rembrandt und der holländischen Barock' in de *Studien der Bibliothek Warburg*.

15 Over Degener en het idee van een 'middeleeuwse' Rembrandt, zie ook Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (1967), Amsterdam 1979, 31-34.

16 Zie o.a. Wessel Krul, 'In the Mirror of Van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages', *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 27/3 (1997) 353-384.

17 J. Huizinga, 'De taak der cultuurgeschiedenis' (1929) in: Idem, *Verzamelde Werken VII*, Haarlem 1950, 94.

18 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 18, collegedictaat 'Engeland 1603-1649' (typografie aangepast).

19 J. Huizinga, 'Hugo de Groot en zijn eeuw', in: Idem, *Verzamelde Werken II*, Haarlem 1949, 395.

20 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 29, omslag 'Aperçu de la civilisation hollandaise du XVII^e siècle', 7 (typografie aangepast). Huizinga sprak van 'pensées vacillantes'.

21 Ibidem, 77-78.

22 Ibidem, 102.

23 Hierover het uitvoerigst Ger Luijten, "'De veelheid en de eenheid.'" Een Rijksmuseum Schmidt-Degener', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) 351-429.

24 J. Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*, Jena 1933, 6.

25 Ibidem, 51.

26 J. Huizinga, 'Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw' (1941), in: Idem, *Verzamelde Werken, II*, Haarlem 1949, 415-416.

27 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 22, collegedictaat 'Cultuur der XVIII^e eeuw' (typografie aangepast).

28 J. Huizinga, *Homo ludens* (1938), in: Idem, *Verzamelde Werken, V*, Haarlem 1950, 215-216. In navolging van het Duitse 'das Barock' schreef Huizinga meestal *het* Barok.

29 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 22, collegedictaat 'Cultuur der XVIII^e eeuw' (typografie aangepast).

30 Mérot, *Généalogies du baroque*, 80-81, 84.

WESSEL KRUL

IL PROBLEMA DEL BAROCCO

HUIZINGA E I SUOI CONTEMPORANEI

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento l'accettazione del termine 'Barocco' variò in rapporto alla definizione data a questo concetto dalle diverse generazioni di storici e storici dell'arte. Soprattutto la convinzione che l'arte 'realistica' olandese del Seicento fosse un'eccezione rispetto all'arte in altre parti dell'Europa ebbe una grande influenza sulla maniera in cui il termine fu adoperato in Olanda. Nonostante il fatto che i metodi tedeschi della storia dell'arte fossero in gran parte adottati in Olanda, questo non valse per gli approcci seicenteschi di storici dell'arte tedeschi come Heinrich Wölfflin e Alois Riegl. Le caratteristiche stilistiche che loro riconoscevano sia nell'arte italiana che nell'arte tedesca e olandese, e che loro raggruppavano sotto il denominatore del 'barocco', non furono adottate dagli storici dell'arte olandesi. In più, i concetti artistici non corrispondevano alle interpretazioni storiche del Secolo d'oro olandese. Un esempio tipico dell'atteggiamento ambiguo degli olandesi nei confronti del termine 'barocco' è il modo in cui l'adoperava Huizinga. Durante le conferenze in Germania egli utilizzava effettivamente la parola 'barocco' per indicare l'arte olandese seicentesca, ma durante le lezioni e conferenze olandesi evitava questo concetto o lo respingeva come inapplicabile all'arte e alla cultura nazionali.

ELLEN VAN IMPE

DE RECEPTIE VAN DE ITALIAANSE BAROK

IN DE BELGISCHE

ARCHITECTUURGESCHIEDSCHRIJVING

VAN DE 19E EEUW

De Belgische architectuurgeschiedschrijving, wanneer we deze gemakshalve bij de onafhankelijkheid van België in 1830 laten beginnen, concentreerde zich aanvankelijk op de Middeleeuwen, zoals ook elders in Europa het geval was geweest, maar kreeg hier een meer pregnante nationalistische betekenis. Gotische kathedralen werden beschreven en gerestaureerd als nationale monumenten, die het glorieus verleden van de jonge natie vertegenwoordigden.¹ België's eerste nationale architectuurhistoricus, Antoine Schayes (1808-1859), schreef zijn vroegste studies over de gotische architectuur in de context van de prijsvragen van de Belgische Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten. In 1838 diende hij zijn *Mémoire sur l'architecture ogivale* in, de eerste uitgebreide beschrijving en analyse van de gotiek in België, die een belegen auteur toonde met oog voor detail, en terdege op de hoogte van de internationale debatten van het moment. Een decennium later vervatte Schayes zijn *mémoire* in het omvattender *Histoire de l'architecture en Belgique*, verschenen in 1849-1850 en heruitgegeven en uitgebreid in 1852 (afb. 1). Een opvallende verschuiving was dat in de tweede editie de periode na de Middeleeuwen, die de naam 'architecture moderne' droeg, evenveel pagina's kreeg toebedeeld als de gotische periode. Het zou pas in de jaren 1870 zijn dat de aandacht voor de periode die we vandaag Barok noemen toe zou nemen, met als sterkste voorbeeld de *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (1879) van architect en kunstcriticus Auguste Schoy (1838-1885) (afb. 2).

De teksten van Schayes en Schoy exploreerden beide een voordien onbekend terrein vanuit verschillende perspectieven, en kwamen tot stand in een 'wetenschappelijke' of 'geleerde' context. Het zijn, met andere woorden, geen algemene architectuurgeschiedenissen 'van alle landen' – zo werden er overigens niet zoveel geproduceerd in België in de 19e eeuw – maar verkennende geschiedenissen van (een periode van) de Belgische architectuur. Dit artikel betracht, met andere woorden, geen exhaustief overzicht te geven van alle architectuurhistorische publicaties tussen 1830 en 1914 met betrekking tot de Italiaanse Barok, maar gaat in op een tweetal gecanoniseerde auteurs. Hun interpretatie van de Italiaanse en Romeinse Barok in verhouding tot de Belgische bouwkunst legt tegelijk een aantal tendensen bloot in de

evolutie van de Belgische 19e- en vroeg-20e-eeuwse architectuurgeschiedschrijving als discipline-in-ontwikkeling.

Antoine Schayes

Rome verschijnt als rechtstreekse referentie bij Schayes enkel in zijn hoofdstuk 'époque gallo-romaine', die Schayes situeert tussen de Romeinse invasie in 58 voor Christus en de 6e eeuw na Christus. Niettemin was Schayes toch enigszins vertrouwd met de post-antieke Italiaanse architectuur, getuige zijn vergelijking van de Lakenhalle van Ieper met Toscaanse middeleeuwse *palazzi*², en de reeks prenten met Italiaanse landschappen en gebouwen in zijn prentencollectie.³ De Italiaanse invloed op België tijdens de zestiende en zeventiende eeuw staat voor Schayes evenwel buiten kijf: hij opent zijn hoofdstuk 'architecture moderne' met de stelling dat 'la réaction en faveur de l'architecture gréco-romaine se manifesta d'abord en Italie'.⁴ Hij verklaart verder dat deze Italiaanse invloed via Spanje en Frankrijk de Lage Landen bereikte, maar gaat er verder niet op in en maakt geen vergelijkingen tussen Belgische bouwwerken en Italiaanse en in het bijzonder Romeinse voorbeelden. Italiaanse referenties in de hoofdstukken met betrekking tot de Barok – onderdeel van 'architecture moderne' voor Schayes – beperken zich tot een aantal namen van architecten, zonder dat er echt verwezen wordt naar gebouwen in Italië of Rome.

De Barok, of wat we vandaag tot 'de Barok' rekenen, verschijnt in Schayes' tekst als onderdeel van het hoofdstuk 'architecture moderne', waarin Schayes alle architectuur in België vanaf ongeveer 1500 samenbrengt. De gebruikelijke structuur voor de delen in Schayes' geschiedenis bestaat allereerst uit een soort historische inleiding, vervolgens een hoofdstuk 'type et éléments' met een overzicht van de belangrijkste architecturale kenmerken van de periode, waarna een catalogus van gebouwbeschrijvingen volgt. Met betrekking tot de 'architecture moderne' is het kenmerkenoverzicht relatief beknopt. Schayes beschouwt deze periode als nog lopend en ziet de grote diversiteit ervan precies als haar wezenskenmerk, zowel wat betreft de stilistische variatie als de veelheid aan nieuwe gebouwtypes vanaf de Renaissance.

Wat de terminologie betreft reserveert Schayes de benaming 'style de la renaissance' min of meer voor de zestiende eeuw, terwijl voor het midden van de achttiende eeuw 'style Rocaille' gebruikt wordt. De periode ertussen, ruwweg de zeventiende eeuw, krijgt geen eigen benaming. Deze periode krijgt wel nog verdere onderverdelingen, subperiodes die afwisselend positief dan wel negatief gekwalificeerd worden. Samengevat wordt de 'style de la renaissance' als een hoogtepunt gezien, gevolgd door een niet benoemde eerste helft van de zeventiende eeuw gekenmerkt door verlies van 'la pureté de ses proportions'.⁵ Vervolgens, 'le goût s'épura' tijdens de tweede helft van de zeventiende eeuw, waarna 'le goût se corrompt de nouveau' onder de invloed van Franse eerder dan Italiaanse decoratie. Voor het hergebruiken van stijlkenmerken van de historische Renaissance in de 19e eeuw gebruik Schayes overigens evengoed de term 'style renaissance', wat wijst op zijn perceptie van de architectuurgeschiedenis als een vat van formele kenmerken, waar de eigentijdse architect naar believen uit kan putten.⁶



1. Omslag van A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Brussel [1849-1850], deel 2. (11,8 x 18,7 cm, exemplaar privécollectie)

Auguste Schoy

Deze situatie is anders bij een latere auteur, Auguste Schoy. Net zoals veel van Schayes' werk, kwam Schoys *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* tot stand in de context van de Académie royale. Waar de Academie in de jaren 1830 en 1840 vooral onderzoek naar de middeleeuwse architectuur stimuleerde, verschoof de interesse rond 1870 naar latere periodes, een evolutie die niet los te zien is van de politieke en ideologische verschuivingen in de toenmalige maatschappij. Vanaf de jaren 1860 groeide de polarisering tussen katholieken en liberalen, waarbij de toe-eigening door de eersten van de (neo)gotiek als Christelijke stijl bij uitstek gepareerd werd door de liberale identificatie met Renaissance-idealen en het ontwikkelen van de zogenaamde neo-Vlaamse Renaissance. Met het liberale politieke overwicht in de jaren 1870 ambieerde deze stijl zelfs de status van nationale stijl. Op de *Avenue des Nations* van de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 werd België gerepresenteerd door een façade in neo-Vlaamse Renaissance⁷ (afb. 3). Auguste Schoys *Histoire* was een verhandeling voor de prijsvraag van de Academie van 1870, die vroeg naar de Italiaanse invloed, maar ook naar de rol van Rubens in de architectuur van zijn tijd: '2° Rechercher l'époque à laquelle l'architecture a subi, dans les Pays-Bas, l'influence italienne; 3° Apprécier Rubens comme architecte'.⁸

HISTOIRE
DE
L'INFLUENCE ITALIENNE

SUR
L'ARCHITECTURE DANS LES PAYS-BAS;

PAR
AUGUSTE SCHOY,

ARCHITECTE, PROFESSEUR D'ARCHITECTURE COMPARÉE A L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS D'ANVERS,
MEMBRE CORRESPONDANT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS DE BELGIQUE.

DEVISE: "ἄσπερ οὐρανός, εἰ τὸ ὄντι εἶδος ἐτόχμασεν αὐτὸν, οὕτως ἡ γινώσκουσα θέσσει αὐτὸν ἐμὲ, εἰ ἐν ἐπιπέδῳ τῆ γῆς τε καὶ τῶν πρώτων ἐπιπέδων ἐν ἀσπερ ἐπιτοράμμεν, καὶ οὐ καὶ αὐτὸ τοῦτο ὅμοιον ὁμοίαι διακονοῦν, ὡς γὰρ ἐμὰ δόξα, τὴν μὲν τῶσδε τῶν ἀλλοτρίων ἔργων (ἴσως μὲν γὰρ τὴν γῆρα, ἴσως δὲ βελτίων αὐτῆς), αὐτὴ δὲ τοῦτο σκεπτεῖ καὶ τοῦτο τὴν νότον προσέχου, εἰ διακονοῦν ἴσως ἢ μὴ διακονοῦν μὲν γὰρ αὐτῆς ἀρετῆς, ἢ ἄλλως δὲ τῶν ἄλλων ἔργων."

ΠΑΤΩΝΟΣ
ΑΘΑΛΟΦΙΑ ΣΟΚΡΑΤΟΥΣ. Α'.

Memoire couronné par la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique le 18 septembre 1873.

BRUXELLES,

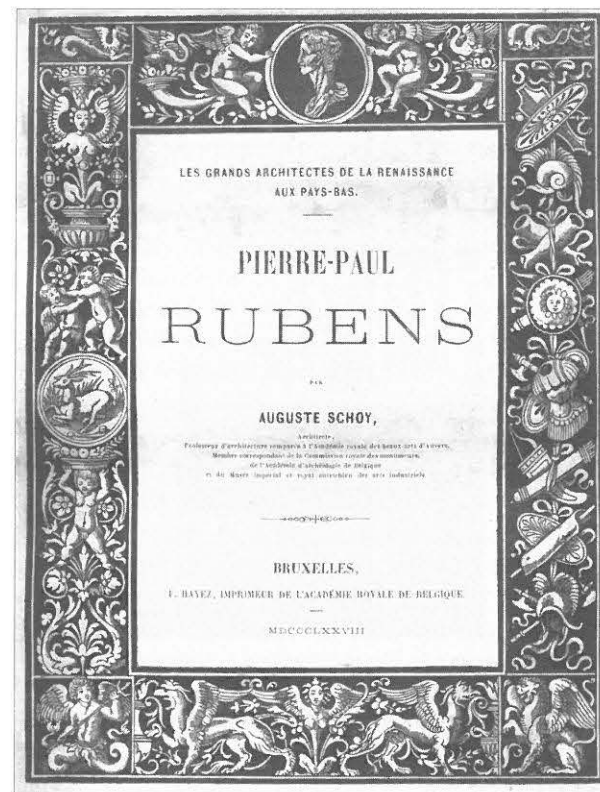
F. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

1879

2. Titelpagina van A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, Brussel 1879. (21 x 27,2 cm, exemplaar K. U. Leuven, Centrale Bibliotheek)

Hoewel het de bedoeling was dat participanten op één van deze vragen antwoordden, nam Schoy beide vragen samen. Zijn verhandeling werd, als enige inzending, tot twee keer toe naar het volgende jaar verschoven, om uiteindelijk in 1873 te worden bekroond. Tot publicatie kwam het pas in 1879, maar in tussentijd publiceerde Schoy al afzonderlijke hoofdstukjes in een monografische reeks getiteld *Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas* en in tijdschriftartikelen (afb. 4). Waar Antoine Schayes de volledige architectuurgeschiedenis van België voor zijn rekening nam, beperkt Schoy zich tot de periode na de Middeleeuwen. Zijn *Histoire de l'influence italienne* is veel minder een feitelijk overzicht van wat er gebouwd werd in deze periode, dan wel een exploratie van, enerzijds, de Italiaanse invloed op België, en anderzijds van individuele kunstenaars en hoe hun genie zich ontwikkelde onder deze Italiaanse invloed.

De overkoepelende structuur van Schoys tekst bestaat uit de verschillende fasen van die Italiaanse invloed op de Lage Landen, te beginnen bij een 'période hispano-italienne', vervolgens een 'période italo-flamande', de 16e eeuw, waarna een periode volgde van invloed van de 'style de la décadence italienne', de 17e eeuw. Deze stijl van de Italiaanse decadentie bepaalt, volgens Schoy, de hele 17e eeuw, waarin hij evenwel nog een apart hoofdstuk wijdt aan de rol van Rubens. Diens invloed zou de architectuur tot tegen het



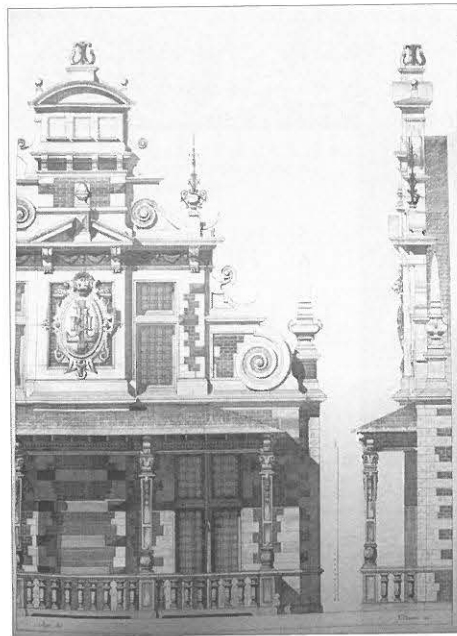
3. Omslag van A. Schoy, *Pierre-Paul Rubens, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas*, Brussel, 1878. (exemplaar K. U. Leuven, Centrale Bibliotheek)

midden van de 18e eeuw bepaald hebben en er mede voor gezorgd hebben dat de Franse invloed langer kon worden tegengehouden. Door zijn gehele tekst heen toont Schoy overigens een zeer grote verachting voor al wat Frans is. Met de 'style Rocaille' onder Franse invloed wordt volgens hem de definitieve neergang van de 'Vlaamse school' ingezet. Deze houding tegenover de nochtans onmiskenbaar nauwe band tussen de Franse architectuur en deze van de Lage Landen in de recentere geschiedenis kende overigens historio- grafische precedenten. Zo opteerde de Gentse architect P. J. Goetghebuers er in zijn *Choix des monumens* (1817-1828) al voor de Italiaanse invloeden te benadrukken, om zo de aandacht af te leiden van een al te sterke en als negatief aangevoelde Franse invloed.⁹

Binnen deze hoofdstukken clustert Schoy de beschreven gebouwen door- gaans per architect. Terwijl er ook in Schayes' tekst een toename aan architectennamen vanaf de Renaissance valt op te merken, had dit verder een vrij beperkte impact: voor Schayes was de architectennaam een feit als alle andere met betrekking tot de gebouwen die hij beschreef. Bij Schoy wordt de persoon van de architect daarentegen veel prominenter omdat hij precies op zoek gaat naar het persoonlijke genie en de persoonlijke stijl van deze figuren.

Evenmin als Schayes benoemt Schoy de periode van de 17e eeuw met de term 'Barok'. Hij is erg creatief in de labels die hij geeft, die ofwel met

4. De façade belge van Janlet zoals gepubliceerd in het architectuurtijdschrift *L'Émulation* 4 (1879), plaat 49 (40 x 53 cm, exemplaar K. U. Leuven, Centrale Bibliotheek)



internationale uitwisseling te maken hebben 'hispano-italien', 'hispano-flamand', 'italo-flamand', ofwel vasthangen aan individuen, in het bijzonder Rubens ('style rubénien', 'architecture rubénienne', 'école rubénienne', 'style rubenesque') enerzijds, en Ignatius van Loyola, de stichter van de Jezuïetenorde, in 'style loyolite'. In het geval van Rubens gaat Schoy evenwel uit van een rechtstreekse invloed op latere kunstenaars: Rubens die een bepaalde stijl creëerde en hiermee invloed uitoefende op tijdgenoten en navolgers. In het geval van Loyola gaat het er om dat de Jezuïetenorde een belangrijke expansie kende in de 17e eeuw, zonder dat Schoy de Jezuïeten de creatie van een eigen stijl toedicht. De orde gebruikte de gangbare pauselijke stijl van het moment en verspreidde die.¹⁰ Ook mengvormen, 'style loyolo-rubénien' komen voor. Een andere persoonsgebonden benaming is 'style borrominien', een term waar een latere historiografe van de Barok over struikelde.¹¹

De periode van Rubens en diens navolgers, dus ruwweg de 17e eeuw, geldt voor Schoy als een absoluut hoogtepunt in de nationale Belgische architectuurgeschiedenis, ondanks het feit dat hij de Italiaanse stijl die dit hoogtepunt inspireerde beschouwt als een gedegeneerde versie van de Italiaanse Renaissance van de 16e eeuw. Met betrekking tot de Italiaanse inspiratie van Rubens heeft Schoy het dus vaak over de 'style de la décadence italienne' of ook, naar analogie van de Gotische periodisering ('primaire, rayonnant, flamboyant'), over de 'style flamboyant de la Renaissance italienne', of nog 'la Renaissance à sa deuxième période'. Het feit dat dit decadente model toch kon uitgroeien tot een hoogwaardige nationale stijl in de Lage Landen, schrijft Schoy volledig toe aan het genie van Rubens, die de stijl omvormde tot een levende, monumentale nationale kunst.

Schoy en Rome

Rechtstreekse referenties aan gebouwen in Rome komen veelvuldig voor in Schoys tekst. Hij zoekt Italiaanse voorbeelden of mogelijke inspiratiebronnen en verwijst naar de Italiëreizen van een aantal kunstenaars en architecten. Met betrekking tot de Brusselse Augustijnenkerk van Jacques Francart verwijst hij bijvoorbeeld naar de Chiesa del Gesù, de Chiesa Nuova, de Santa Maria di Loreto, Sant'Anastasio dei Greci, Santa Maria in Traspontina, Santa Susanna, San Girolamo dei Illirici en San Luigi dei Francesi, alle in Rome.¹² Schoy vermeldt, waar het Rubens betreft, niet alleen de gebouwen die de kunstenaar schetste tijdens zijn verblijf in Italië – zowel eigentijdse als antieke gebouwen – maar hij speculeert ook over gebouwen die Rubens zeker moet hebben gezien, of waarvan hij meent dat ze tot Rubens' favorieten moeten hebben behoord. Over de koepel van de Sint-Pieter meent Schoy dat 'comme Michel-Ange, il [Rubens] la rêvait suspendue dans les airs et revenait d'instinct au dôme de St-Pierre'; de 'grêles arabesques de la porte principale de San Agostino' zouden een glimlach om de lippen van Rubens '[l]e titan' getoverd hebben, enzovoorts.¹³

Nog los van de correctheid van zijn interpretaties – zowel van de inspiratie als van de gedachten van Rubens bij het aanschouwen van de Romeinse Barok – lijkt Schoys kennis van de Romeinse Renaissance en Barok in elk geval eerstehands. Overigens werd ook zijn eerstehands kennis van Spaanse voorbeelden opgemerkt door één latere architectuurhistoricus, met name de Nederlandse auteur F. A. J. Vermeulen in zijn *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst* (1928 en 1941). Vermeulen noemde Schoys mémoire '[d]it meer aangehaalde dan bestudeerde werk' en hij wees erop dat het ten tijde van Schoy nog niet zo evident was om aan beeldmateriaal en kennis over de Spaanse en Italiaanse Barok te komen.¹⁴ Van Schoys buitenlandse reizen is overigens niet veel bekend, op een paar schaarse aanwijzingen in biografische notities en necrologieën na. Volgens Paul Saintenoy (1862-1952) werd Schoy 'chargé de diverses missions à l'étranger; il parcourut l'Italie, la Suisse, les Pays-Bas, l'Allemagne, l'Autriche, la Hongrie'.¹⁵ Een overlijdensbericht uit 1885 vermeldt Schoys aanwezigheid in Florence naar aanleiding van de 300e verjaardag van het overlijden van Michelangelo in 1864.¹⁶

Wat Schoy vooral in de Italiaanse Barok zag, en waarvan hij ook suggereerde dat het Rubens' belangrijkste motivatie was, was de expressieve kracht. Hij stelde dat Rubens deze stijl van de 'decadente Italiaanse renaissance' aangreep omdat die bij zijn karakter paste en bij uitbreiding bij het nationale karakter dat hij vertegenwoordigde. Uiteindelijk is het voor Schoy geen kwestie van een precieze set van vormen, maar de expressieve kracht die maakt of een stijl of periode waardevol is. Zo somt hij een aantal monumenten uit geheel verschillende stijlen en culturen op die allemaal tot de inspiratie van Rubens zouden kunnen gehoord hebben, en waarvan hij veronderstelt dat Rubens zo gebouwd zou hebben mocht hij er de kans toe hebben gehad:

le temple de Karnak, le palais assyrien de Khorsabad, les Propylées et l'Acropolis d'Athènes, le Colisée et le Capitole de Rome, au temps de la splendeur de l'empire; comme le sont encore aujourd'hui la cathédrale de Cologne ou le dôme de St-Pierre encadré de la colonnade du Bernin.¹⁷

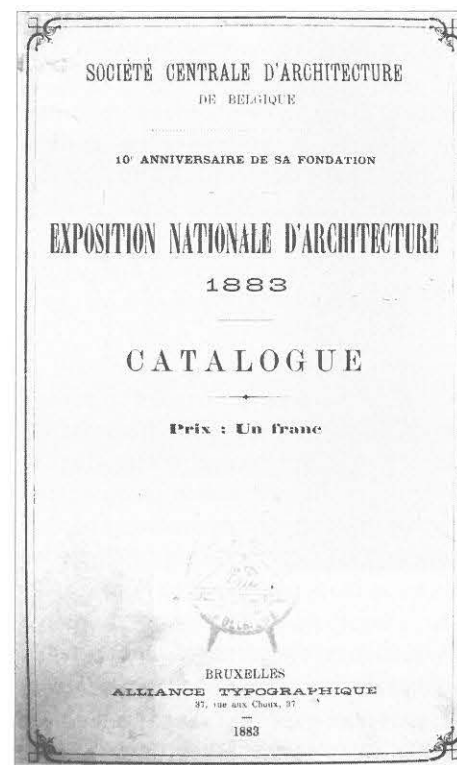
Architectuurgeschiedenis als repertorium

Uit de verschillende behandeling van de Barok bij Antoine Schayes en Auguste Schoy valt een en ander af te leiden over het type architectuurgeschiedschrijving dat ze bedrijven. Schayes was historicus van opleiding, Schoy was architect, opgeleid aan de Academie voor Schone Kunsten van Brussel. Uit de twee geschiedenissen, de *Histoire de l'architecture en Belgique* en de *Histoire de l'influence italienne*, blijkt dat beide auteurs de bruikbaarheid van de architectuurgeschiedenis voor de hedendaagse architect als een van de functies van hun werk zien. Ze zien geen breuk tussen het verleden en hun eigen tijd. Hoewel geen van beiden een (visueel) modellenboek levert – de *Histoire* van Schoy is zelfs niet geïllustreerd – lijken ze het beschrijven van gebouwen uit het verleden toch te zien als een soort repertorium van stijlen waar architecten inspiratie in kunnen vinden. In dat kader is de relatie die zij zien tussen de Belgische en de Italiaanse architectuur in de Barok een recept voor hun eigen tijd, en daarmee een verklaring van nationale identiteit.

Bij Schoy komt daar bovenop dat hij architecten van zijn tijd ook een kunstenaarstype voorspiegelt. Zoals gezegd clustert hij zijn gebouwenbesprekingen per architect eerder dan per bouwtype. Hij besteedt daarbij, vooral in het geval van zijn grote helden, Hans Vredeman de Vries voor de Renaissance en Rubens voor de Barok, veel aandacht aan de biografie van deze kunstenaars en doet op basis daarvan allerhande uitspraken over hun persoon en psychologie. Zo bespreekt hij bijvoorbeeld bestaande portretten van een aantal kunstenaars, waaronder Vredeman de Vries op 77-jarige leeftijd. In dat portret ziet hij gelijkenissen met soortgelijke portretten van Pieter Coecke of Lambert Lombard en ontwaart er een 'type général de physionomie' in, namelijk 'un vieillard à front large et élevé dont la chevelure, encore épaisse et bouclée, a complètement [sic] blanchi'. Schoy besluit 'c'est bien là le type que l'on rêverait pour le grand artiste et le courageux citoyen qui ne rechercha la gloire que pour la voir rejaillir sur sa patrie'.¹⁸

Een van de belangrijkste kenmerken van Schoys modelkunstenaar is diens expressieve kracht waarmee hij de nationale waarden kan uitdragen. Verder benadrukt hij telkens opnieuw de veelzijdigheid van kunstenaars uit de 16e en 17e eeuw, die tegelijk tekenaar, schilder, beeldhouwer, ingenieur en architect waren. De delen van Schoys verhandeling die al voor 1879 gepubliceerd werden bij uitgeverij Hayez waren dan ook monografische stukken, over Hans Vredeman de Vries, Lambert Lombard, Philip Vingboons, Jacques Francart, Pieter Paul Rubens en Wenceslas Coebergher in de reeks *Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas*.¹⁹

Een ander forum waar Schoy zijn biografisch onderzoek naar architecten kwijt kon was de *Exposition Nationale d'Architecture*, georganiseerd door de architectenvereniging Société Centrale d'Architecture de Belgique (SCAB) in 1883 (afb. 5). De spectaculaire 'retrospectieve sectie' van deze tentoonstelling, die een hele reeks topstukken van de architecturale tekenkunst verzamelde, bestond voor een derde uit Schoys eigen collectie prenten, manuscripten en originele tekeningen. Net zoals Schoy met zijn *Histoire* zochten ook de organisatoren van deze tentoonstelling naar manieren om architectuur een meer prominente plaats te geven, op gelijke hoogte met



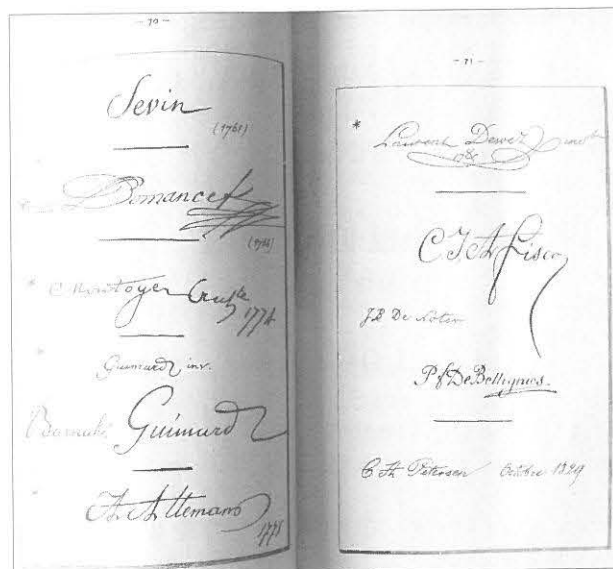
5. Omslag van de catalogus van de *Exposition Nationale d'Architecture*, 1883 (15 x 22,5 cm, exemplaar Universiteit Gent, Centrale Bibliotheek)

schilderkunst en beeldhouwkunst. Tegelijk wilden ze door de nadruk op de tekenkunst het artistieke profiel van de architect, meer bepaald de *beaux-arts* architect, versterken. Zo bevatte de catalogus van de tentoonstelling een afdeling handtekeningen van architecten, in facsimile afgebeeld, net zoals signaturen van schilders al langer het voorwerp van onderzoek uitmaakten. (afb. 6) Het onderzoek naar individuele kunstenaars en hun individuele stijlen, evenals het in kaart brengen van internationale invloeden, hoorden allemaal bij die profilering waar Schoy aan deelnam.²⁰

Cyclische architectuurgeschiedenis

Schayes en Schoy zien tot op zekere hoogte een gelijkaardig geschiedenisverloop wanneer ze de postmiddeleeuwse periode beschouwen. In het algemeen ontwaren ze allebei een vaste opeenvolging van fasen per kunst-historische periode, een vroege fase, een hoogtepunt en een late fase (verval). Deze organische cycli worden in Schayes' perceptie in gang gezet of afgerond door politieke, sociale, economische, religieuze gebeurtenissen, terwijl bij Schoy de individuele kunstenaar een veel belangrijker rol krijgt toegemeten. Waar dezelfde maatschappelijke factoren een impact hebben, kunnen individuele geniale kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Rubens, eigenhandig de loop van een dergelijke cyclus ombuigen of verlengen. Het hoogtepunt dat de architectuur in de Lage Landen bereikt met Rubens – want Schoy twijfelt niet

6. Facsimile handtekeningen van architecten in de catalogus van de *Exposition Nationale d'Architecture*, 1883



aan diens impact op de architectuur – zou hebben gezorgd dat de architectuur er pas een eeuw later in verval raakt en ten onder gaat aan Franse invloed. De cycli hebben in Schoys perceptie ook een eigen nationaal verloop. Waar de Italiaanse Renaissance een hoogtepunt kent in de 16e eeuw en in verval geraakt in de 17e, buigt Rubens die ‘decadente’ Italiaanse invloed om en assimileert hij deze tot een nationale stijl die het niveau nog een eeuw langer hoog houdt.

De verschillende manier waarop de Italiaanse Barok aan bod komt bij Schayes en Schoy signaleert ook dat ze een heel verschillend concept van architectuurgeschiedenis hebben. Bij Schayes is architectuur tot op zekere hoogte het toevallige object van zijn historische beschouwing, terwijl Schoy op zoek gaat naar een intrinsieke betekenis van architectuur-als-kunst. Dit blijkt bijvoorbeeld als we het bronnengebruik van beide auteurs vergelijken. Schayes, als historicus, gebruikt zowat alle mogelijke bronnen om feitelijke informatie over gebouwen en hun architecten op het spoor te komen. Hoewel zijn erg brede kennis en kritische zin zeker blijkt uit de waaier aan bronnen, signaleert zijn selectie ook dat hij dezelfde methode voor om het even welk onderzoeksobject zou toepassen. Het gaat bij Schayes namelijk om zowel ‘intentionele’ als ‘niet-intentionele’ bronnen, in de classificatie van kunsthistorische bronnen van Hans Tietze uit 1913.²¹ Bij Schoy zien we daarentegen een duidelijke verschuiving naar een overwicht aan ‘intentionele’ bronnen, ofwel bewuste registraties van het artistieke, in dit geval architecturale proces. Met name architectuurtraktaten zijn overvloedig aanwezig als referentiepunt in Schoys tekst, en ook biografische geschriften van kunstenaars, bronnen die we bij Schayes in veel minder mate terugvinden. Die aandacht impliceert ook dat het Schoy veel minder dan Schayes te doen is om het ‘afgewerkte product’ in architectuur, maar evenzeer om het totstandkoming-

proces, zoals ook gesuggereerd wordt in Schoys terugkerende verwijzingen naar ontwerptekeningen van de architecten die hij bestudeert.

Als interpretatieframe gaat Schoy bovendien terug op een aantal bekende kunsthistorische debatten van vroegere eeuwen, zoals de lijn-kleur-tegenstelling of de strijd van de ‘poussinistes’ tegenover de ‘rubénistes’. Schoy gebruikt de kwalificaties, bekend uit deze tegenstellingen, om de ‘Vlaamse’ architectuur te kwalificeren als ‘coloriste’ en alles wat met Frankrijk te maken heeft als ‘anti-colorist’. De Italiaanse Barok is, aldus Schoy, precies zo invloedrijk geweest in de ‘Vlaamse’ architectuur omdat de kunstenaars van beide landen een zelfde soort ‘coloristische’ gevoeligheid of intuïtie hebben.

Retoriek

Tussen de teksten van Schayes en Schoy valt een groot verschil in retoriek en zelfrepresentatie op. Net zoals de figuur van de architect veel prominenter is in Schoys tekst dan in die van Schayes, komt ook de figuur van de auteur zelf in Schoys geval veel sterker op de voorgrond. Opnieuw is dit niet los te zien van het onderzoeksobject, de Barok in het geval van Schoy – zijn eigen onderzoek en profilering zitten duidelijk ingebed in zijn eigen tijd en de profileringdrang van *beaux-arts* architecten, die hun plaats als architect-kunstenaar willen versterken, enerzijds tegenover de schilderkunst en de beeldhouwkunst, en anderzijds tegenover andere types architecten, de technisch georiënteerde ingenieur-architect of de ambachtelijk georiënteerde neogotische architect.²² Niet toevallig bestudeerde Schoy dus een periode waarin precies de zelfbewuste individuele kunstenaar met ‘sterallures’ zijn opwachting maakt, wat in de Lage Landen juist gebeurt in de periode van grote ‘influence italienne’.²³

Parallel met het zelfbewustzijn van de gepresenteerde kunstenaars presenteert Schoy zichzelf op allerlei manieren als de kunstenaar-connaisseur, hiervoor gebruik makend van een heel retorisch apparaat: het presenteren van zijn tekst als een ‘oratio’, niet als een geschreven tekst, waarbij pietluttige voetnootjes enkel op een gebrek aan bravoure zouden kunnen wijzen, een *captatio benevolentiae* in de vorm van een motto van Socrates, waar de spreker vraagt om op de inhoud en niet op de gebrekkige verwoording te letten, het veelvuldige citeren in verschillende talen, het tentoonspreiden van een brede kennis aan geschriften, kunstwerken, publieke en private collecties, zeldzame manuscripten of tekeningen, met er vaak de expliciete vermelding erbij dat hij er zelf in gebladerd heeft of bepaalde stukken in zijn eigen collectie heeft. (afb. 7) Dit staat in scherp contrast met de veel minder opzichtige retoriek van Schayes, die nauwelijks verwijst naar zijn statuut van ‘nationaal archeoloog’ als eerste directeur van het Musée d’Antiquités in Brussel, en die nauwelijks gewag maakt van zijn nochtans eveneens indrukwekkende collectie architectuurprenten en tekeningen (afb. 8).

De Italiaanse Barok en de Belgische architectuurgeschiedschrijving na 1885

De architectuurhistorische carrières van zowel Schayes als Schoy kenden een vrij abrupt einde: Schayes overleed plots op 51-jarige leeftijd in 1859; Schoy nog jonger, op 47-jarige leeftijd, in 1885. Een professionalisering van het

7. Portret van Auguste Schoy op de binnenflap van een exemplaar van de *Histoire de l'influence italienne* (exemplaar bibliotheek Société centrale d'architecture de Belgique)



architectuurhistorisch onderzoek, waarvan zij elk op hun eigen manier mee de fundamenteën hadden gelegd, werd vooral in de eerste decennia na de eeuwwisseling waarneembaar: kunsthistorische departementen of instituten, waar ook aandacht was voor de geschiedenis van de architectuur, werden opgericht aan verschillende Belgische universiteiten vanaf 1903²⁴, musea wonnen aan belang als plaatsen waar historisch onderzoek aan bod kwam en publicatiereeksen werden opgezet. Kanunnik Raymond Lemaire (1878-1954), die opgeleid werd als historicus aan de Katholieke Universiteit Leuven, startte in 1907 een dergelijke reeks met zijn proefschrift over de Romaanse architectuur in Brabant. De reeks die hij hiermee aanvatte, ging op zoek naar *Les origines du style gothique en Brabant* en zou een vervolg krijgen in de proefschriften van Stan Leurs (1922) en Lemaire's neef Raymond M. Lemaire (1949).²⁵ Hiermee zette Lemaire een traditie verder van onderzoek naar de middeleeuwse architectuur, aangezet door Schayes in de jaren 1840. De katholieke neogotische beweging, die opgang maakte vanaf de jaren 1860, eigende zich dit onderzoeksterrein min of meer toe, als een van de instrumenten voor een katholieke *revival*. Stevig ingebed in dit ideologische netwerk maar toch een eigen wetenschappelijke koers varende, ontwikkelden vooral Edmond Reusens (1831-1903), België's eerste professor 'archéologie' (1864), en diens opvolger René Maere (1869-1950) deze onderzoekslijn. De dominante traditie in architectuurhistorisch onderzoek in de eerste helft van de twintigste eeuw lijkt dus de meer 'archeologische' aanpak van Reusens die verder verwetenschappelijkt werd door René Maere en Raymond Lemaire. Bij Maere is er wel enige opening naar de studie van barokkerken in België, maar de hoofdmoot blijft middeleeuws onderzoek en het definiëren van regionale stijlen.²⁶

In musea, binnen het onderzoek dat zich daar ontwikkelde, was wellicht meer plaats voor een 'artistieke' eerder dan 'archeologische' beschouwing van de kunstgeschiedenis (en zijdelings van de architectuurgeschiedenis). De cultus van de individuele kunstenaar, zoals geïllustreerd in Schoys architectuurgeschiedenis, behoorde in schilderkunst en beeldhouwkunst al veel langer tot de praktijk van verzamelaars, kunsthandelaars en curatoren.²⁷ Een figuur die een soort tussenpositie tussen beide milieus bekleedde en die



8. Portret van Schayes bij de necrologie door R. Chalon, 'Notice sur Antoine-Guillaume-Bernard Schayes', *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1860, pp. 138

een met Schoys teksten vergelijkbare toon aanslaat, is Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926). Fierens-Gevaert startte zijn carrière in de jaren 1890 als journalist en kunstcriticus maar werkte zich gaandeweg, onder andere door lessen te volgen aan de Parijse École du Louvre, op tot hoogleraar (1910) aan het in 1903 opgerichte departement kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Luik en later tot conservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten (1919). Zijn teksten met betrekking tot architectuurgeschiedenis zijn vrij beperkt maar doen een gelijkaardige aanpak aan die van Schoy vermoeden.²⁸

Meer dan in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten – in eerste instantie een schilder- en beeldhouwkunstmuseum – was er in Het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis (toen *Musées royaux des arts décoratifs et industriels*) aandacht voor architectuur. Antoine Schayes was de eerste conservator geweest van wat in 1847 nog *Musée d'antiquités, d'armures et d'artillerie* heette en waar een aantal maquettes en architectuurarchieven tot de erg diverse collectie behoorden. Conservator voor (onder andere) architectuur tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw was Eugène Van Overloop (1847-1926), die behalve voor het uitbouwen van de collectie gipsen afgietsels van architectuurfragmenten, vooral ook pleitte voor het uitbreiden van architectendocumentatie. Hij riep architecten daarom op persoonlijke dossiers en portfolio's te schenken aan het museum. Ook de architectuurtentoonstellingen die hij organiseerde, waren monografisch.²⁹ Hiermee sloot hij aan bij de aandacht voor de individuele architect op de architectuurtentoonstellingen van de SCAB, waarop Schoy zijn collectie architectenarchivalia had getoond in 1883.³⁰

Conclusie

Na een aanvankelijke institutioneel aangewakkerde interesse in de late negentiende eeuw voor de Barok lijkt dit onderwerp dus in het begin van de twintigste eeuw niet instrumenteel in het ontwikkelen van de architectuurhistorische discipline in België, waar dat internationaal wel het geval lijkt te zijn, bijvoorbeeld in het Duitse taalgebied, met Gurlitt, Wölfflin en anderen.³¹

Niettemin blijft in de Belgische architectuurgeschiedenis de focus op het individuele genie van de architect aanwezig, op het eerste gezicht sterker in de museale context dan in het academische milieu. In de jaren 1920 verschijnen evenwel een aantal belangrijke overzichtswerken van auteurs zoals Paul Parent, J. H. Plantenga en Oda Van de Castyne die bijna letterlijk Schoys werk willen vervangen. Maar behalve de iets te fanatieke aandacht voor Rubens, lijkt Schoys canon van belangrijke architecten en gebouwen in de zeventiende eeuw helemaal niet ter discussie te staan; de meeste auteurs storen zich met name aan zijn 'pompeuze toon' en de arrogantie waarmee hij zijn gelijk staande houdt.³² Die 'toon' staat wellicht als *pars pro toto* voor de gehele aanpak van Schoy en zijn focus enerzijds op de geniale kunstenaar en anderzijds op de te overduidelijk subjectieve en interpreterende architectuurhistoricus-connaisseur, een gegeven waar de zich 'discipline-rende' architectuurgeschiedschrijving op dat moment blijkbaar niet mee om kon gaan of zich niet mee wilde identificeren.

Anderzijds ontstond er na Schoy wel een gestage stroom Italië-onderzoek, uitgevoerd onder andere in de context van de Academia Belgica, het Belgisch Historisch Instituut te Rome (1902) en de *Fondation Nationale Princesse Marie-José* (1930). In het werk van onder andere Maurice Vaes (1875-1962) stond de individuele kunstenaar/architect en dan vooral de naar Rome reizende kunstenaar van Renaissance en Barok centraal. Het verdient overigens verdere studie om de verhouding van Vaes en diens onderzoek tot het zich in België ontwikkelende kunsthistorische apparaat beter te begrijpen, evenals zijn verhouding tot of interactie met het gelijktijdige Nederlandse onderzoek rond hetzelfde thema door G. J. Hoogewerff (1884-1963).³³ Pas de laatste decennia met een verhoogde aandacht voor de 19e eeuw, voor historiografie en disciplinevorming lijkt er ruimte voor erkenning van de brede waaier aan 'pre-disciplinaire' architectuurhistorische teksten, al dan niet gecanoniseerd door de latere vormers van de discipline. Een werk als dat van Schoy kan daarbij eindelijk niet alleen op feitelijke inhoud bestudeerd worden, maar ook met betrekking tot interpretatiemodellen, retoriek, netwerken en contexten van kennisoverdracht, en daarmee als aanjager van de receptie van Italiaanse barok in relatie tot de 'eigen' Belgische zeventiende-eeuwse bouwkunst.

Noten

1 Voor een overzicht van de Belgische architectuurhistorische literatuur, zie E. Van Impe, 'The rise of architectural history in Belgium 1830-1914', *Architectural History* 51 (2008), pp. 161-183.

2 '[p]ar ses dimensions, sa situation sur une vaste place et la beauté de ses proportions, ce magnifique monument, construit en briques, produit le coup-d'oeil le plus imposant; il retrace en quelque sorte, mais sur une échelle plus grande, l'image de ces magnifiques palais toscans du moyen âge que

l'on admire à Florence, à Sienne et dans d'autres villes de la Toscane.' A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Brussel [1849-1850], deel 4, pp. 19-20.

3 De nummers van de 'Collection Schayes', die vandaag verspreid zit over topografische categorieën, worden vermeld in het aanwinstenregister van het Brusselse Prentenkabinet van 1860 (*Acquisitions du Premier trimestre de 1860*). De lijst betreft een 2000-tal nummers en vermeldt onder andere 'Vues

de Milan, Vérone, Padoue, Brescia, Bergame, Crémone etc.' (62 items), 'Vues de Venise' (63 items) en 'Vues de Rome ancien & moderne' (140 items). Een studie over deze collectie wordt voorbereid door Maarten Delbeke.

4 'Vitruve, imprimé deux fois au XVe siècle, se trouva bientôt dans toutes les bibliothèques et devint, avec *Traité d'architecture* de Léon Alberti, le *vademecum* des architectes italiens, tandis que le *songe de Poliphile* [sic] François Colonna, écrit en forme de roman, servait à propager le goût de l'architecture grecque et romaine chez les gens du monde. Plusieurs autres ouvrages remarquables sur cet art et sur les monuments antiques de l'Italie parurent successivement dans la première moitié du XVIe siècle, mais nulle part on ne vit sortir des presses le moindre opuscule sur l'architecture ogivale; personne n'osa ou ne voulut élever la voix pour défendre les admirables productions des XIIIe et XIVe siècles, et protester contre le torrent envahisseur qui, dans son cours impétueux, entraîna le moyen âge tout entier', Schayes, *Histoire de l'architecture*, cit., deel 4, p. 139.

5 A. G. B. Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2e ed. Brussel 1852, deel 2, p. 386.

6 Over het 'Grand théâtre' van Roelandt in Gent (vandaag Vlaamse Opera): 'La salle de spectacle est décorée avec une rare élégance en style de renaissance' (p. 560-561) en 'Là, la renaissance brille de l'éclat le plus vif et déploie une pompe, un luxe d'ornementation qui étonnent' (p. 562), Schayes, *Histoire de l'architecture*, 2e ed., cit., deel 2.

7 Dit paviljoen in 'style flamand' van architect Janlet werd uitgebreid gereconstrueerd door, onder anderen, A. Schoy, 'Architecture. – Matériaux de construction. Façade nationale belge', E. Frederix (ed.), *La Belgique à l'Exposition universelle de 1878*, Brussels... 1878, pp. 237-268.

8 *Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 28 (1869), nr. 2, pp. 385-387.

9 'Goetghebuer [...] minimaliseerde sterk de Franse invloed in de architectuur. Zo vermeldde Goetghebuer nauwelijks de Franse nationaliteit van architecten en de Franse vorming van Belgische architecten, maar zette hij de merkkelijk kleinere groep Italiaanse of Italiaans gevormde architecten veel sterker in de verf. [...] Auguste Schoy [...] bouwde de these van de Italiaanse invloed verder uit in zijn *Histoire de l'influence italienne sur l'Architecture dans les Pays-Bas* (1879)', D. Van de Vijver, 'Het Franse en Italiaanse model in de architectuur van de Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik in de 18e eeuw (1700-1830)', S. Grieten (ed.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Turnhout 2002, p. 172.

10 'L'appellation [style loyolite] n'est vraie d'une façon absolue que dans son sens extrinsèque. Dans l'acception intrinsèque du terme il manque de justesse; les Jésuites n'eurent pas de style particulier

né de leur institution, mais ils propagèrent dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique le style adopté à Rome par les architectes pontificaux, à l'époque de la prodigieuse extension et puissance de leur ordre; le grand nombre de spécimens d'édifices qu'ils élevèrent et existent encore actuellement sont là pour le démontrer', A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, Brussel 1879, pp. 243-244.

11 O. Van de Castyne, 'La question Rubens dans l'histoire de l'architecture', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1 (1931), nr. 2, pp. 103-119.

12 'Comme valeur artistique et comme type, nous pouvons la comparer [...] aux églises romaines de St-Jérôme des Dalmates, *ad ripam Tiberis*, des SS. Athanase et Grégoire, des Grecs; de Ste-Marie des Carmes au-delà du pont St-Ange; de St-Louis des Français; de Ste-Suzanna sur le mont Quirinal; de l'hôpital des Incurables, sur la *Via Flaminia*; de Ste-Marie de *Vallicella*, et l'on verra que l'œuvre de l'architecte flamand peut hardiment rivaliser avec celle des maîtres italiens.' Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., p. 255.

13 A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., p. 315. Romeinse gebouwen die Schoy vermeldt in connectie met Rubens zijn S Pietro, Chiesa del Gesù, S Agostino, S Ignazio, Palazzo della Cancelleria, Palazzo Massimo detto 'di Pirro' (palais Massimi et Pirro), Palazzina di Pio IV / Villa Pia, Jardins Farnèse, Campidoglio p. 243 e.v., p. 345, p. 391.

14 'De zwakke zijden van Schoy's werk zijn de sterke zelfingenomenheid waarmee het wordt voorgedragen en vooral de totale ontstentenis van afbeeldingen, waardoor het een groot deel zijner bewijskracht heeft ingeboet, vooral in een tijd, dat de Spaanse kunst nog veel minder bekend was dan thans. De eenzijdigheid waarmee Schoy overal en in alles Spaansche invloeden wil zien, wordt overigens geëvenaard door die van de critiek, die zulke invloeden absoluut ontkende, en, zooals bijv. Richard Graul in zijn "Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden, während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts" (Leipzig, 1889), de Nederlandse renaissance enkel en alleen uit Italië beïnvloed zag. Schoy's sterke kant was ongetwijfeld, dat hij de Spaansche kunst, zoowel als de Nederlandsche, uit eigen aanschouwing kende, wat bij zijne critici doorgaans niet het geval was. Graul zelf zegt: "Leider sind wir über die Renaissancekunst Spaniens noch überaus dürftig unterrichtet" (A.w., S. 8). Ook schrijver dezes kent de Spaansche kunst nog niet door autopsie, maar kon althans met behulp van het uitgebreide materiaal aan voortreffelijke foto's, en teekeningen, waarover wij heden beschikken, de op Schoy uitgeoefende kritiek toetsen en eenigermate herzien. Men zie hieromtrent overigens de hierna opgegeven literatuur.' In: F. A. J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der Ne-*

derlandsche bouwkunst, 's-Gravenhage 1928-1941, deel 2, p. 145, voetnoot 2.

15 P. Saintenoy, 'Schoy, Auguste', *Biographie Nationale*, Brussel 1914-1920, deel 22, kol. 31.

16 Schoy was 'un des représentants de la Belgique au troisième centenaire de la naissance[sic] de Michel Ange, à Florence, aldus 'Nécrologie', *Le Précurseur*, 8 november 1885.

17 Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., p. 235.

18 Schoy, *Histoire de l'influence italienne*, cit., pp. 203-204.

19 A. Schoy, 'Hans Vredeman de Vries', *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 18 (1876), pp. 10-18; A. Schoy, *Hans Vredeman de Vries*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1876; A. Schoy, *Lambert Lombard*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1876; A. Schoy, *La Grand'Place de Bruxelles. Une façade inédite de Jan Cosyns*, Brussel 1878; A. Schoy, *Philippe Vingboons*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *Jacques Franquart*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *Pierre-Paul Rubens*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *Rubens et la fermeture de l'Escaut*, Brussel 1878; A. Schoy, *Wenceslas Coebergher*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878; A. Schoy, *L'architecture néerlandaise au XVIIe siècle*, Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas, Brussel 1878.

20 E. Van Impe, 'Architectural History on Show. Retrospective architectural exhibitions and nineteenth-century Belgian architectural historical research', *Fabrications. The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, themanummer 'museums, heritage and the history of architecture', 16 (2006), nr. 1, pp. 63-89.

21 H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913.

22 Over de onderwijstypes en de gerelateerde architectentypes die zich in het negentiende-eeuwse België ontwikkelden, zie Luc Verpoest, *Het architectuuronderwijs in België 1830-1890: een institutionele geschiedenis*, ongepubliceerd proefschrift, Leuven 1984.

23 Vergelijk met de observaties van Caroline Van Eck met betrekking tot de studie van klassicistische architectuur: 'the historiography of classical architecture is itself very much based on the main points of classical doctrine as it was formulated by Vitruvius, Leon Battista Alberti and their academic heirs. The central role of the design in architectural theory is matched by the focus on the determining role of the architect and his great works in architectural history', C. Van Eck, 'Artisan Mannerism: Seventeenth-Century Rhetorical Alternatives to Sir John Summerson's Formalist Approach', F. Salmon (ed.), *Summerson and Hitchcock: Cen-*

tenary Essays on Architectural Historiography, Studies in British Art 16, New Haven/London 2006, pp. 85-86.

24 H. Fierens-Gevaert, 'L'enseignement de l'histoire de l'art en Belgique', *Revue de synthèse historique*, 82 (1914), pp. 82-90; M. Delbeke, "'Ce sont les pierres qui y parlent". Belgian Art History in a Roman Environment', *Bulletin van het Belgisch Historisch Instituut te Rome*, 73 (2003), pp. 257-279.

25 R. A. Lemaire, *Les origines du style gothique en Brabant. I: L'architecture romane*, Brussel, 1906; C. Leurs, *Les origines du style gothique en Brabant. Première partie: L'architecture romane, tome II: L'architecture romane dans l'ancien duché*, Brussel/Parijs 1922; R. M. Lemaire, *Les origines du style gothique en Brabant. Deuxième partie: La formation du style gothique brabançon, I. Les églises de l'ancien quartier de Louvain*, Antwerpen 1949.

26 T. Coomans, "'Brabantse gotiek" of "Gotiek in Brabant"? Ontstaan van een architectuurschool, status questionis en onderzoeksperspectieven', *Bijdragen tot de geschiedenis*, 86 (2003), nr. 3-4, pp. 241-271. Zie ook L. Verpoest, 'Architectuurgeschiedenis in België', *Archis*, 6 (1986), pp. 29-33.

27 De in 1863 verschenen catalogus van de collecties van de Brusselse Koninklijke Musea voor Schone Kunsten bevatte bijvoorbeeld monogrammen en signaturen, in facsimile weergegeven, M. Van Kalck (ed.), *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*, Tielt 2003, deel 1, p. 192.

28 H. Fierens-Gevaert, *La Renaissance. Résumé du cours professé par H. Fierens-Gevaert*, Brussel 1903-1904; H. Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premieres maitres des Flandres*, Études sur l'art flamand Brussel 1905; H. Fierens-Gevaert, *La Renaissance. Résumé du cours professé par Fierens-Gevaert. Ire partie. La Renaissance en Italie*, Brussel 1907-1908; H. Fierens-Gevaert, *Histoire de l'art flamand. Tome I. Seizième et dix-septième siècles. Résumé du cours de M. Fierens-Gevaert, professeur à l'Université de Liège*, Cours libres d'histoire de l'art, Brussel 1917-1918.

29 In 1904 organiseerde Van Overloop een tentoonstelling over architect Henri Beyaert (1823-1894), naar aanleiding waarvan hij nog eens pleitte voor een afzonderlijk architectuurmuseum, een pleidooi dat ook de SCAB al eerder formuleerde. E. Van Overloop, 'Exposition Beyaert', *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles*, (1904), nr. 6, pp. 41-42 en E. Van Overloop, 'Nos expositions', *Bulletin des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles*, (1901), nr. 1, pp. 6-7.

30 Zie ook S. De Caigny, L. Nys, E. Van Impe, 'Architectuurarchivalia verzameld vanaf de 19e eeuw', *Handleiding architectuurarchieven: Verwerken, selectie en beschrijven*, Antwerpen 2009, pp. 43-44.

31 Ook de Belgische barokarchitectuur kwam

zijdelings aan bod in een aantal van hun teksten: zie K. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Belgien, Holland, Frankreich und England*, Stuttgart 1888.

32 Zie bijvoorbeeld de overzichtstekst van Simon Brigode in P. Fierens (ed.), *L'art en Belgique*, Brussels: La Renaissance du Livre, s.d. (1939 1e ed.; 2e ed. 1944); S. Brigode, 'L'architecture et la sculpture au seizième siècle', pp. 181-204. Schoy ver-

schijnt niet in Brigodes voetnoten.

33 Delbeke, "Ce sont les pierres qui y parlent", cit., en N. Dacos; C. Dulière (eds), *Italia Belgica. La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie: 1930-2005, 75e anniversaire*, Studies over kunstgeschiedenis 9, Brussel 2005.

ELLEN VAN IMPE

LA FORTUNA DEL BAROCCO ITALIANO NELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA BELGA

Nella seconda metà dell'Ottocento l'attenzione degli storici dell'architettura belgi si spostò dal gotico, che era considerato lo stile 'belga' nazionale, alle epoche successive. Nella seconda edizione dell'*Histoire de l'architecture en Belgique* di Antoine Schayes, pubblicata nel 1852, fu descritto ampiamente per la prima volta il periodo dopo il 1500, bensì ancora sotto l'etichetta di 'architecture moderne'. L'influenza dell'architettura italiana su quella belga vi era menzionata, ma non analizzata profondamente. Solo nell'*Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (1879) dell'architetto e critico d'arte Auguste Schoy lo sviluppo dell'architettura seicentesca in Belgio fu messo in relazione agli sviluppi in Italia e altrove, ed espresso in termini come 'style italo-flamand' o 'style hispano-italien'.

Soprattutto Rubens giocò un ruolo importante in questo sviluppo, cioè come 'traduttore' dalla presunta decadenza italiana in un'architettura belga viva e monumentale. Con Schoy si compì inoltre uno spostamento da un approccio storico-stilistico a un approccio biografico. Questo spostamento fu determinato soprattutto dall'esperienza di Schoy come architetto; con la sua discussione dell'architettura seicentesca egli presentò una giustificazione dell'architettura come arte. Negli ultimi decenni dell'Ottocento il Barocco funzionava così sempre di più come uno stile 'nazionale' per gli architetti stessi, che potevano giustificare la propria immagine di artista consapevole proiettandola sul Seicento. Dopo il 1900 questo approccio, però, contrariamente alla Germania, non fu adottato dagli accademici di storia dell'arte e non si tradusse in una vera e propria storia stilistica. Furono gli artisti individuali invece, a dettare lo studio del Barocco belga.

EDWARD GRASMAN

TIMON FOKKER (1880-1956), NEDERLANDS

PLEITBEZORGER

VAN DE ROMEINSE BAROK

In 1938 verscheen in Oxford in twee kloeke delen *Roman Baroque Art* van de hand van Timon Fokker, over de Romeinse schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur van de Barok.¹ Het betrof nadrukkelijk de Barok als *stijl*. Het was niet het eerste werk met dit onderwerp dat in die periode verscheen, zij het dat de meeste studies op dit gebied slechts een van die kunsten behandelden. Binnen de Nederlandse kunstgeschiedschrijving vormen Fokkers beide delen echter beslist een aparte categorie, want vóór de Tweede Wereldoorlog was er nauwelijks een Nederlander die zich met de Italiaanse of Romeinse Barok bezighield en zeker niemand die dat zo intensief deed.

Ongetwijfeld zegt de naam Timon Fokker (afb. 1 en 2) velen niets. Het is dan ook verrassend dat hij wel in het *Biografisch Woordenboek van Nederland* is opgenomen, terwijl kunsthistorici van groter faam als Willem Vogelsang en Jan Emmens ontbreken – Vogelsang, de eerste hoogleraar Kunstgeschiedenis in Nederland die een hele generatie kunsthistorici opleidde en Emmens, de kunsthistoricus wiens iconologische benadering een nieuw perspectief opende op de schilderkunst uit de Gouden Eeuw en die bovendien een intrigerend dichter was. Fokker is blijkbaar voor historici – het *Biografisch Woordenboek* was een initiatief der historici – interessanter dan zijn bekendere collega's. Ongetwijfeld heeft dat van doen met de rol die Fokker kon spelen ten tijde van de Russische Revolutie, vóór hij tot de rangen der kunsthistorici toetrad.

Nadat Fokker in 1907 een rechtenstudie had afgerond met een proefschrift over zeevaartrecht en enige tijd als advocaat in Amsterdam had gewerkt, belandde hij, in dienst van het ministerie van Buitenlandse Zaken, in 1917 als consul in Sofia en eind 1918 als consul-generaal in Kiev. Vanuit deze laatste post informeerde hij het ministerie over de revolutionaire verwickelingen, met opvallend verstandige en realistische rapporten. Bij afwezigheid van Engelse en Poolse collega's moest hij trouwens ook de belangen van die landen behartigen. Toen de bolsjewieken het pleit in hun voordeel beslecht hadden en ook de Oekraïne beheersten, moest Fokker met alle andere buitenlandse vertegenwoordigers het land uit. Met de dubbele longontsteking die hij inmiddels opgelopen had, werd hij naar Constantinopel vervoerd, waar hij in juli 1919 arriveerde. Twee jaar later werd hem meegedeeld dat om financiële redenen aan zijn gewaardeerde, maar kennelijk tijdelijke aanstelling bij het departement een einde moest komen. In datzelfde jaar vestigde

Fokker zich in Rome, om nooit meer te vertrekken.² Het moet vooral de rol van diplomaat zijn geweest die hem een plek bezorgde in het *Biografisch Woordenboek*, waarbij de kunstgeschiedenis enige kleur gaf aan zijn personage. In dit artikel staat Fokkers activiteit als kunsthistoricus centraal en zeer in het bijzonder zijn specifieke belangstelling voor de Romeinse Barok. Juist zijn positie als buitenstaander in de academische wereld lijkt hem de vrijheid gegeven te hebben om aandacht te besteden aan de Romeinse Barok, een onderwerp dat tot dan toe ternauwernood behandeld was door Nederlandse kunsthistorici.

Enige biografische gegevens

Timon Henricus Fokker, die op 8 maart 1880 te Batavia geboren werd en op 6 januari 1956 te Rome overleed, stamde uit een geslacht van Zeeuwse kooplieden en reders dat tot de sociale en economische elite behoorde. Zijn vader, Anthony Herman Gerard Fokker, maakte carrière in Indië, bij de Factorij van de Nederlandsche Handel Maatschappij in Batavia waar hij het tot president bracht. Hij hielp er zijn jongere broer Herman op weg, de vader van de vliegtuigbouwer; vader noch zoon had erg willen leren op school.³

In 1894 keerde het gezin Fokker terug naar Nederland en daar voltooide Timon zijn middelbare school. Hij was tot 1896 leerling aan de jongenskostschool Noorthey te Voorschoten, een particulier instituut voor zoons van de protestante elite. Hij kreeg er les van de dichter P. C. Boutens, die in hetzelfde jaar 1894 aangetreden was als docent klassieke talen. Boutens zou er tien jaar werken. Na het vertrek van Fokker stierf een van de leerlingen, jonkheer Willem van Tets, aan hersenvliesontsteking. Deze tragische gebeurtenis noopte Boutens tot het schrijven van *Naenia*, een lijkzang of treurdicht. Een van de gelukkige want zeldzame bezitters van dit werk – het exemplaar ligt nu in het Meermanno – was Timon Fokker, die kennelijk na zijn schooltijd het contact met Boutens een tijdlang continueerde, net als de andere gewezen leerlingen jonkheer (later baron) Anton van Herzelee, Henri Guillaume Arnaud Obreen, Henri Louis de Beaufort en Johannes Enschedé, telg van het geslacht dat in 1903 de kostbare uitgave van *Naenia* verzorgde.⁴ Dat was dus het milieu waarin Fokker zich bewoog.

Het gezin waaruit Timon Fokker stamde was welgesteld en van dat fortuin heeft hij tot aan de Tweede Wereldoorlog kunnen profiteren. Het valt trouwens aan te nemen dat ook zijn moeder, een Der Kinderen, van gegoede afkomst was. Na de oorlog was het echter gedaan met Fokkers welstand en moest hij voortaan leven van zulke nederige ambten als directeur van de Galleria Doria Pamphili en, nog spijtiger, lector Nederlands aan de Sapienza te Rome.⁵

Ondanks de financiële tegenslag wist Fokker zijn fraaie boekencollectie te behouden, want die ging pas ná, maar ook niet lang na zijn dood onder de hamer. Tot wat toen geveild werd, behoorde niet die zeldzame editie van *Naenia*, wel allerlei andere bijzondere uitgaven van Boutens en trouwens van Leopold, van Henriëtte, Richard, Adriaan Roland Holst en andere literatoren. Fokkers bibliotheek over de Barok vond een weg naar verschillende personen en bibliotheken: de Utrechtse hoogleraar en monumentenman Murk Ozinga

1. Timon Fokker in Rome, met onbekende vrouw (foto Koninklijk Nederlands Instituut te Rome)



schafte Weingartners *Römische Barockkirchen* uit 1930 aan, het KHI Utrecht kocht Baldinucci's *Bernini* uit 1912 (vertaling en commentaar van Alois Riegl) en het Leidse Prentenkabinet ontfermde zich over Fokkers eigen exemplaar van *Roman Baroque Art*, in de veilingcatalogus niet zonder enige overdrijving aangeduid als een 'magnificently bound copy'.⁶ De 1300 foto's en reproducties uit zijn nalatenschap, vooral van Nederlandse kunstwerken in Italië en van Italiaanse kunstwerken uit de tijd van de Barok, werden niet geveild; zijn weduwe schonk die aan het RKD in Den Haag.⁷

Fokkers banden met het Nederlands Historisch Instituut te Rome

Boutens maakte Fokker misschien niet rijp voor de Barok, wel voor een cultus voor de schoonheid. Een tijdlang gebruikte Fokker een ex libris met daarop de tekst: 'waar de bron van schoonheid vliet' (afb. 3). Die bron zal hij wel gesitueerd hebben in de ideeënwereld van Plato, die hij door Boutens moet hebben leren kennen. Over de wezens in deze wereld 'achter gouden avondstond' dichtte Boutens reikhalzend: 'Eindelijk, eindelijk lesschend hun dorst oneindig / in den koelen louteren laaien vloed der / Eeuwige schoonheid'.⁸ In het *In Memoriam* dat J. J. Poelhekke, destijds directeur van het Nederlands Historisch Instituut in Rome, aan Fokker wijdde, maakte hij er gewag van dat deze zozeer door liefde voor kunst en schoonheid gedreven werd dat 'liefhebberij', het woord staat er tussen aanhalingstekens, hem een gruwel was. Fokker legde in zijn werk strenge wetenschappelijke normen aan.



2. Edzar Dietz, *Portret Timon Fokker*, ets, droge naald (foto RKD Den Haag)

Poelhekke haalt ook twee blijkbaar kenmerkende uitspraken van hem aan: 'Dat mag je niet mooi vinden' en 'Daar mag je niet eens naar kijken'. Poelhekke nam hier zelfironie waar. Is het niet veeleer zo, dat scherts er in deze uitspraken niet in slaagt vérgaande intolerantie te verhullen?⁹

Welke band had Fokker met het Nederlands Instituut in Rome? In het boek dat in 2004 verscheen bij het honderdjarig bestaan van dit instituut werd Fokker onbezoldigd medewerker genoemd, van 1922 tot 1935. Hij verzamelde uit oude gidsen e.d. – niet uit archieven – gegevens over de aanwezigheid van Nederlandse kunstenaars in Italië en reisde ze op eigen kosten door heel Italië na.¹⁰ De gegevens over de Nederlandse kunstenaars, uit Zuid en Noord, publiceerde hij in een viertal artikelen in de *Mededelingen* van het Instituut in Rome, om ze in 1931 bijeen te brengen in een boek, *Werke niederländischer Meister*.¹¹ In 1931 publiceerde hij ook een boek over de schilder Jan Siberechts, waarbij hij gebruik maakte van de vele gegevens die verzameld waren door de man aan wie het boek is opgedragen, Gabor Terey, voormalig directeur van het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest.¹²

Het boek over de Noord- en Zuid-Nederlandse kunstenaars werd besproken door J. Lavalleye, het boek over Siberechts door Arthur Laes, beide in de *Revue Belge*. Lavalleye signaleerde de logica waarmee Fokker te werk was gegaan en Laes het methodische van zijn aanpak.¹³ Logica en methode moeten de kern zijn geweest van wat voor Fokker wetenschap was, een degelijk standpunt waarin wellicht zijn achtergrond als jurist herkenbaar is. Ondanks deze degelijkheid zijn Fokkers publicaties niet vrij van avontuur. Fokker was namelijk niet bang voor gedurfde stellingnamen, zoals te zien is in enkele afzonderlijke artikelen over Nederlandse kunstenaars in Italië. Zo droeg hij als oplossing voor de verwarrende documentatie rond Matthijs Stomer aan, dat er een tweede, nagenoeg gelijknamige schilder moet zijn geweest, Matthias Stom.¹⁴ Helaas, en dat geldt voor meer gedurfde stellingen van Fokker, kreeg zijn opinie geen aanhangers in de academische kunstgeschiedenis.

Na de Tweede Wereldoorlog maakte Fokker nog een enkele, geheel geïsoleerde zijstap naar de iconografie¹⁵, maar verder verschoven zijn activiteiten toen naar de Galleria Doria-Pamphili, waar hij al sinds 1932 directeur van was, maar welk ambt na de oorlog een groot deel van zijn broodwinning

uitmaakte.¹⁶ Hij bezorgde twee edities van de gids tot deze verzameling en voorts publiceerde hij nog een artikel over de collectie in de *Mededelingen* van het Nederlands Instituut, waar hij zich van een kritische zijde liet zien. Hij keerde zich vooral tegen Leo van Puyvelde, in wie hij (ook in een afzonderlijke recensie) de tendens laakte om aan kwalitatief mindere schilderijen toch de naam te verbinden van belangrijke Zuid-Nederlandse meesters als Rubens en Van Dijck.¹⁷

Voor dit deel van Fokkers kunsthistorische werk was de context van het Nederlands Historisch Instituut richtinggevend, met name het voorbeeld van Hoogewerff. Tot de vele kunsthistorische onderwerpen waarover Hoogewerff, van huis uit historicus, publiceerde, behoorde echter niet de Barok als stijlperiode. In zijn populair wetenschappelijke boek over Rome, *Felix Roma* (1928), slaat Hoogewerff vaak juist de zeventiende en achttiende eeuw over.¹⁸ Daarnaast werd het instituut voor de oorlog gefrequenteerd door onder anderen Willem Vogelsang.¹⁹ Mogelijk heeft deze hoogleraar in de Kunstgeschiedenis, zoals gezegd de eerste in Nederland, in zijn onderwijs ruim aandacht besteed aan de Barok, in zijn bibliografie is daar weinig van te zien. De belangstelling die Fokker ontwikkelde voor de Barok, en met name de focus op de stilistische ontwikkeling van deze periode, werd dus door andere factoren dan de Nederlandse kunsthistorische wereld beïnvloed.

Voorgangers in de Barok

Waar eerdere publicaties van Fokker wel ondernomen werden om werk van anderen te voltooien, staat *Roman Baroque Art* op zichzelf. Fokker schreef het op eigen initiatief, in reactie vermoedelijk op het vele dat recentelijk over de barok verschenen was.

In 1887 had Cornelius Gurlitt zijn pionierende *Geschichte des Barockstils in Italien* gepubliceerd, maar in 1924 stelde dezelfde Gurlitt, die er trots op was autodidact te zijn, dat de bestudering van de Italiaanse Barok inmiddels mode geworden was.²⁰ Tussen 1887 en 1924 zagen inderdaad allerlei boeken over de Italiaanse Barok het licht, vooral in het Duits, en toen Fokkers boek in 1938 verscheen, was er inmiddels ook heel wat bijgekomen, uit diverse landen, maar opnieuw vooral uit het Duitstalige gebied. In deze ontwikkeling bleef Nederland bepaald achter. In zijn bibliografie in *Roman Baroque Art* nam Fokker zelfs niet één landgenoot op, ook niet Orbaan of Juynboll.

Johannes Albertus Franciscus Orbaan (1874-1933) die in 1903 in Amsterdam promoveerde op een proefschrift over Stradanus, was van 1904 tot 1909 als assistent verbonden aan het Nederlands Instituut in Rome, met de overheidsopdracht om onderzoek te doen naar de aanwezigheid van Nederlandse kunstenaars in Italië. Hij continueerde dit onderzoek ook nadat hij het Instituut in 1909 door ruzie met zijn superieuren verlaten had en de opdracht op Hoogewerff was overgegaan. Orbaans inspanningen in het archief monden uit in de *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden* (1911-17) en in *Documenti sul Barocco in Roma* (1920). Het laatstgenoemde boek behelst een bronnenpublicatie. Het woord Barok in de titel diende slechts als tijdsaanduiding, zestiende, zeventiende eeuw, want met de problematiek rond de Barok als stijl had het boek niets te maken. Geen wonder dan ook, dat Fokker Orbaan niet opnam in zijn bibliografie. Nadien

publiceerde Orbaan trouwens nog diverse artikelen in *Oud Holland*, onder meer over de bezoeken van Hooft en Buchelius aan Italië, om al op 59-jarige leeftijd te overlijden, in 1933. Coïncidentie of niet, in datzelfde jaar 1933 publiceerde Fokker zo ongeveer zijn eerste artikelen over de Barok. Hij koos daarbij echter wel een geheel andere benadering dan Orbaan; archiefonderzoek was niet zijn stiel.

In Fokkers bibliografie ontbreekt ook de naam van Juynboll, de enige Nederlander die zich in dezelfde tijd als Fokker met de Italiaanse Barok als stijl bezighield. Willem Rudolf Juynboll (1903-1977) voltooide in 1928 zijn kandidaats in de kunstgeschiedenis aan de Leidse universiteit, waar hij in 1934 bij Willem Martin promoveerde op een proefschrift over het komische genre in de Italiaanse schilderkunst van de zeventiende en de achttiende eeuw. Op 6 mei 1936 gaf hij een openbare les als privaatchoort in de geschiedenis van de Italiaanse kunst aan de Leidse universiteit. Deze les droeg de titel: *Barok en Classicisme te Rome*. Anders dan verwacht mocht worden evenwel, gaf de openbare les geenszins de richting aan van Juynbolls toekomstige activiteiten. Nadien publiceerde hij namelijk nog slechts sporadisch over de Italiaanse Barok; hij legde zich toe op projecten van nog aanzienlijk ruimer draagwijdte. In 1938, het jaar waarin Fokkers boek over de Romeinse Barok uitkwam, publiceerde Juynboll een bewerking van Waller's *Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs* en na de oorlog maakte hij deel uit van de redactie die Huizinga's *Verzamelde werken* bezorgde en bovendien en vooral had hij een groot aandeel in de driedelige *Winkler Prins van de kunst: encyclopedie van de architectuur, beeldende kunst, kunstnijverheid*. Voor de bestudering van de Barok was Juynboll echter na zijn openbare les van 1936 nagenoeg verloren.

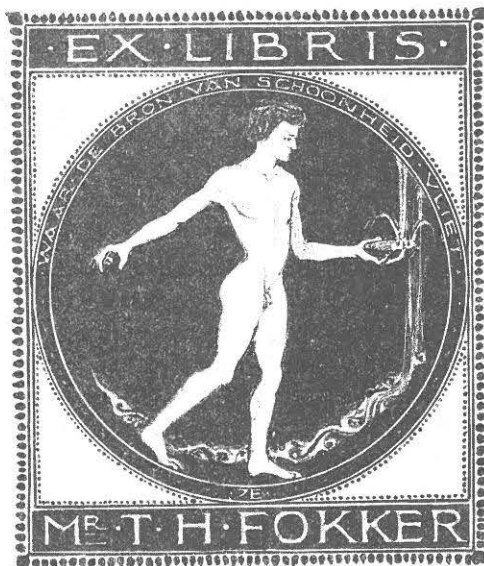
Roman Baroque Art

Fokkers *Roman Baroque Art* verscheen bij een wetenschappelijke uitgeverij, de Oxford University Press, en daarom verbaast het dat het slechts van een bibliografie en niet van voetnoten of eindnoten voorzien is. Bovendien kiest Fokker positie in het debat over de Barok zonder één van zijn opponenten of medestanders in de tekst bij name te vermelden. Met die zwijgzaamheid maakt hij het zijn exegeet niet makkelijker.

In zijn introductie laat Fokker enige verklaringen voor de Barok de revue passeren, slechts om ze te verwerpen. De relatie die eerder gelegd was tussen Barok en de Contrareformatie wijst hij af met als argument dat het optreden van grote figuren van de Contrareformatie noch samenviel met het begin van de Barok, noch met haar hoogtepunt. Het verband tussen de Barok en het Absolutisme erkent hij evenmin, om min of meer dezelfde reden. Als begin van het Absolutisme zag Fokker de overeenkomst die paus Clemens VII en Karel V in 1529 sloten, een moment beduidend vóór de Barok zich manifesteerde.²¹

Met deze positie koos Fokker impliciet stelling tegen Werner Weisbach die nu juist deze beide verklaringen had verdedigd. Het uitgangspunt voor Weisbach was, dat de Barok slechts bestudeerd kon worden in een religieuze, culturele en sociologische context. Hij meende wel dat er een *immanente Stilwille* was, maar hij stond gereserveerd tegenover het geloof in wet-

3. Ex Libris Timon Fokker
(foto Universiteitsbibliotheek
Leiden)



matigheden binnen de ontwikkeling van stijlcomplexen, waarbij hij zich expliciet kritisch uitliet over Wölfflin. Het louter formele van Wölfflins benadering beschouwde Weisbach als te eenzijdig. Vormanalyse moest voor hem gepaard gaan met een analyse van de *Ausdrucksproblematik*.²² Zo niet voor Fokker. Hij sloot veeleer bij Wölfflin aan: geen economische, sociale of cultuurhistorische vorm van kunstgeschiedenis maar stijlgeschiedenis waarbij stijl wordt beschouwd als een autonoom verschijnsel, dat zich ontwikkelt volgens een gedetermineerd patroon en dat door middel van een strenge 'vormanalyse' kon worden ontleed.

Gevolgen heeft dit verschil tussen Fokker en Weisbach bijvoorbeeld voor hun benadering van de rol van de opdrachtgever. Voor Weisbach kwamen de draden vaak in de opdrachtgever bijeen, voor Fokker was hij een storende factor die de kunstenaar in de weg stond bij het nastreven van de doeleinden van de Barok.²³ Want dát is duidelijk: voor Fokker had de Barok principes, doelen en idealen. In dat opzicht was er trouwens geen verschil met Weisbach. Ook die herkende een hoofdideaal van de Barok. Voor Weisbach lag dat in het *Gesamtkunstwerk*.²⁴ Voor Fokker niet; hij splitste de kunsten op in architectuur (inclusief stedenbouw), beeldhouwkunst en schilderkunst, al zocht hij wel naar verbindende schakels tussen de stilistische ontwikkelingen in deze drie media.

In zijn inleiding maakte Fokker duidelijk, dat het voor hem een uitgemakte zaak was dat de ontwikkeling van stijlen noodzakelijker wijze een curve beschreef, waarin drie fasen te onderscheiden zijn. Hij bediende zich in dit verband ook van de term 'logica' om de ontwikkeling te beschrijven. Gedurende de eerste fase van een stijlperiode maken de kunstenaars zich de nieuwe expressiemiddelen eigen, gedurende de tweede fase beheersen ze die zodanig dat ze er met alle vrijheid mee omgaan, waarbij zij echter ook een nieuw element toevoegen dat ogenschijnlijk haaks staat op wat de meesters

van het eerste uur beoogden, gedurende de derde fase wordt één van de elementen die tijdens de beide voorgaande periodes werd ontwikkeld nog slechts voor decoratieve doeleinden benut.²⁵

Ook de Barok beschreef zo'n curve van opkomst, bloei en verval. Ten-einde vast te stellen hoe dat proces zich voltrok, koos Fokker, op grond van algemene opinie en vooroordeel, Bernini, Borromini en Pietro da Cortona als de voornaamste representanten van de Barok, in de beeldhouwkunst, architectuur en schilderkunst. Het is echter op basis van een eerste analyse van de *architectuur* van dit drietal, maar vooral die van Bernini en Borromini, dat Fokker concludeerde, dat deze architecten gepreoccupeerd waren met 'space' en 'mass', ruimte en massa ofwel volume, als expressiemiddelen. Fokker geeft weliswaar de indruk dat zijn boek bedoeld is als toetsing van de hypothese dat 'space' en 'mass' kenmerkend zijn voor de Barok, maar het is onmiskenbaar dat het boek deze hypothese beschouwt als een stelling die bewezen wil worden.²⁶

Fokker ontleende zijn criteria dus aan de architectuur. Alvorens te bezien, hoe die werkwijze uitpakt voor de schilderkunst – want daar is het onderstaande hoofdzakelijk toe beperkt – dient echter een stapje terug gezet te worden. De sleutelwoorden 'space' en 'mass' in Fokkers typering van de Barok zien we al in twee eerdere artikelen van zijn hand in *The Art Bulletin*, beide uit 1933; ook die artikelen kenden trouwens geen voetnoten. Het ene artikel heet: 'The first Baroque church in Rome', waarmee Fokker de Gesù in Rome op het oog had, het tweede artikel draagt de titel: 'The origin of Baroque painting' en die oorsprong zag hij in de schilderijen van Annibale Carracci in de Galleria Farnese, ook te Rome. Anders dan in de oudere architectuur was in het interieur van de Gesù ruimte gebruikt als expressiemiddel, aldus Fokker, en in de façade volume, massa. En in Carracci's schilderijen in de Galleria Farnese nam Fokker een cesuur waar. In zijn optiek vormden de beide schilderijen met Polyphemus het begin van de Barok, de Vroege Barok dus (afb. 4). De overige schilderijen in de Galleria Farnese, inclusief de *Triomf van Bacchus*, behoorden nog tot de voorgaande stijlperiode, het Maniërisme. De beide voorstellingen van Polyphemus vormden een kentering, in het oeuvre van Annibale Carracci niet alleen, maar in de schilderkunst als zodanig, omdat hier massa voor het eerst gebruikt werd als expressiemiddel. De kern van Fokkers betoog uit 1938 was daarmee al in 1933 geformuleerd.²⁷

Nu wil het geval dat Fokker zijn artikel over de Galleria Farnese een jaar eerder ook al in het Nederlands gepubliceerd had, in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, ook zonder annotatie. Het latere artikel in de *Art Bulletin* volgt het oudere stuk nauwkeurig, met één opmerkelijke koerswijziging: in 1932 herkende Fokker nog niet dat accent op massa in de voorstellingen met Polyphemus.²⁸ Het inzicht dat in 1938 de leidende gedachte zou worden in zijn *Roman Baroque Art*, gewerd Fokker blijkbaar pas ergens tussen 1932 en 1933.

Massa en ruimte

De termen 'mass' en 'space' komt in deze combinatie niet voor in de oudere literatuur over de Barok. Wölfflin evenwel had in zijn *Renaissance und Barock* uit 1888, die Fokker raadpleegde in de editie van 1926, in het deel over

4. Annibale Carracci, *Polyphemus' Wraak*, fresco, Galleria Farnese, Rome



het wezen van de stijlverandering, van Renaissance naar Barok, een paragraaf gewijd aan *Linien und Massen; Fläche und Raum*. *Massen en Raum*, massa en ruimte, kenmerkten daarbij de latere fase. Anders dan Fokker nam Wölfflin deze overgang echter al waar in de *Stanze* van Rafael, tussen Stanza della Segnatura en Stanza di Eliodoro.²⁹ Fokker situeerde de overgang – en daarmee het begin van de Barok als stijlperiode – dus veel later, maar dat weerhiel hem er niet van zich over dezelfde terminologie te ontfermen. Hij gaf beide begrippen ook een veel exclusiever plaats dan ze ooit bij Wölfflin innamen. Het was immers vooral in termen van massa en ruimte dat Fokker de Barok behandelde. Voor de goede orde, Wölfflin sprak in verband met Carracci's *Polyphemus* niet van *Massigkeit* en hij herkende er ook niet om andere redenen een cesuur in en al helemaal niet een cesuur van de omvang die Fokker erin zag.³⁰ Niemand had die trouwens gezien. Zo noteerde Hermann Voss weliswaar dat Polyphemus 'in mächtiger Körperlichkeit' frontaal was afgebeeld zich omkerend naar Galathea, maar hij verbond daar geen conclusie aan omtrent een stijlverandering bij de Carracci.³¹

Fokker herkende een overweldigende monumentaliteit in de voorstellingen met Polyphemus in de Galleria Farnese en dan vooral in die waarin de cycloop op het punt staat een steen te werpen naar de wegvlochtende Galathea. Dat monumentale effect is nog verhoogd doordat de reus belemmerd wordt precies op het moment dat hij zijn beweging gaat inzetten. Juist door die plots stopgezette beweging wordt de indruk van geweldige kracht gesuggereerd, aldus Fokker. Voor het eerst, nog altijd volgens Fokker, werd volume in een schildering afgebeeld louter omwille van de massa en gebruikt als een middel van artistieke expressie. Geheel anders was dat in de overige schilderingen in de Galleria Farnese, maar ook in de voorstelling die Annibale Carracci vervaardigde voor de Cerasi-kapel in de Santa Maria del Popolo. Over dit

schilderij stelde Fokker: 'There is no trace of an effect due to space or volume'. Als we Fokker hier goed begrijpen, ervoer hij in dit schilderij geen suggestie van ruimte doordat het zo vol is met figuren wier volume – en de figuren zijn volumineus – geen belang heeft voor de voorstelling en daarom ongemotiveerd is. En juist dat is anders bij Polyphemus.³²

Fokker is dus heel gekwalificeerd in zijn oordeel over Annibale Carracci. Dat is veel minder het geval bij Caravaggio die voor dezelfde Cerasi-kapel geschilderd heeft. Over Caravaggio heeft Fokker een onverdeeld gunstig oordeel. Hij illustreerde zijn stelling dat ook Caravaggio de Vroege Barok inluide met diens schilderingen in de San Luigi dei Francesi, met de *Roeping van Mattheüs* (afb. 5). Het gebiedende gebaar van Christus overbrugt de afstand die hem scheidt van Levi, de toekomstige apostel Mattheüs. De lichtbehandeling toont, aldus Fokker, dat de tussenliggende ruimte doordrongen is van de invloed die Christus op de dan nog wereldlijke figuur heeft. In dit schilderij is, naar de mening van Fokker nog altijd, ruimte voor het eerst gemaakt tot een belangrijk element van artistieke expressie.³³

Annibale Carracci introduceerde dus massa als expressiemiddel in de schilderkunst, Caravaggio ruimte. Op grond van die vaststelling rekende Fokker hen beiden tot de Vroege Barok. Op deze manier, die niet vrij is van vaak inventief, maar eerlijk gezegd ook suggestief kijkgedrag, om niet te zeggen kijkgedrag met een vooropgezet plan, behandelt Fokker de schilderkunst van de Barok, Vroeg, Hoog en Laet, *Early, Full en Late*.

Guercino, die voor Fokker nog bij de Vroege Barok hoorde, creëerde in zijn plafondschildering van *Aurora* in het Casino Ludovisi een duidelijke spanning tussen massa en ruimte. De gehele schildering was erop toegelegd om het volume van de figuren optimaal te doen uitkomen en juist daarom blijven, aldus Fokker, de plompe vrouwenfiguur van Aurora, haar massieve paarden, Tithonus (haar minnaar van middelbare leeftijd), de drie gezusters die het vanaf hun regenwolk op aarde doen dauwen, scrupuleus binnen de door Guercino zelf gefingerde grenzen. Fokker stelde, dat de beperking van de ruimte tot doel had het volume van Guercino's figuren te vergroten. Het verschil nu tussen de Vroege Barok waartoe Fokker Guercino rekende en de Hoge Barok is, dat de voor deze tweede periode kenmerkende Pietro da Cortona in zijn schilderingen in het Palazzo Barberini zo heel anders handelde. Pietro legde zichzelf ook grenzen op, maar juist met de uitdrukkelijke bedoeling om die te overschrijden. Ten gevolge daarvan slaagde hij erin de denkbeeldige ruimte tot in het oneindige uit te breiden.³⁴

Gaulli was voor Fokker een vertegenwoordiger van de Late Barok. Er is in zijn plafondschildering in de Gesù in Rome een verbinding tussen de hemelse sferen en de aardse ruimte waar de gelovigen zich bevinden. Anders dan Pietro da Cortona die zich toelagde op de suggestie van oneindige ruimte, stelde Gaulli de hemelse wereld niet voor als oneindig, aldus Fokker. Veeleer suggereerde hij een zeker samenspel tussen de hemelse en de aardse wereld en hij deed dat door de figuren die tot de hemelse wereld behoren de ruimte te laten binnenkomen aan deze zijde van het gewelf. Hij sloeg dus een brug tussen de denkbeeldige ruimte en de werkelijke ruimte.³⁵

Het verschijnsel dat het verworvene in de eerdere fasen van de Barok louter gebruikt wordt voor decoratieve doeleinden, nam Fokker waar in een



5. Caravaggio, *De Roeping van Mattheüs*, olieverf op doek, Contarelli-kapel, San Luigi dei Francesi, Rome

schilderij voorstellend *De Veertig Martelaren*, door Giacinto Brandi vervaardigd in opdracht van paus Clemens X in 1673 (afb. 6). Let wel, voor Fokker was de Barok in Rome feitelijk een zeventiende-eeuws verschijnsel, waarvan de laatste symptomen rond 1710 verdwenen. Het schilderij van Brandi beschouwde Fokker als typerend voor wat verwacht mocht worden in de laatste fase van een stijl. Het demonstreerde een grillig gebruik van wat eerder verworven was, namelijk desintegratie van volumes, ledematen in dit geval, gegroepeerd in combinaties, die op het eerste gezicht verwarrend zijn.³⁶ De grote waardering die Fokker niettemin voor Brandi had, bracht hij veel minder op voor andere schilders die hij tot deze laatste fase van de Barok rekende, zoals Giovanni Odazzi of Giovanni Maria Morandi. Op hun werk moet Fokker van toepassing hebben geacht de kwalificatie die hij elders van de Late Barok gaf: hopeloze impotentie.³⁷



6. Giacinto Brandi, *De Veertig Martelaren*, olieverf op doek, Ss. Stimmate di S. Francesco, Rome

Barok versus Academie

Hoe waardevol en origineel veel van Fokkers observaties ook zijn – en het accent op massa en ruimte biedt beslist een nuttig gezichtspunt –, in de voorgaande discussie van *Roman Baroque Art* moest enigszins verdoezeld worden dat zijn betoog niet altijd erg duidelijk is. Die onhelderheid heeft ook van doen met Fokkers streven precies die kenmerken van de Barok bloot te leggen die hij er van tevoren in verwachtte. Hij lijkt er vaak vooral op uit, zijn ‘preconceived notions’ bevestigd te krijgen.³⁸ Met andere woorden: het skelet steekt te duidelijk door het betoog heen. In het verlengde van dit bezwaar ligt dat er meer dan een schijn van willekeur kleeft aan Fokkers benadering van de Barok. Hij is het die de criteria bepaalt op grond waarvan kunstenaars al dan niet tot de Barok gerekend moeten worden.

De consequentie van dit standpunt is dat Fokker de opvatting huldigde dat niet alle kunst in de zeventiende eeuw Barok is, integendeel. Hij sloot er veel van uit. Zo verdedigde hij de originele stelling dat Andrea Pozzo niet tot de Barok behoorde, omdat in diens werk massa en ruimte geen rol speelden. Poussin en Claude Lorrain behoorden evenmin tot de Barok. Fokker ving

Poussin en misschien ook Claude onder de ongemakkelijke noemer Classicisme, ongemakkelijk ook voor Fokker die op dit punt bepaald onduidelijk is. De grote tegenhanger van de Barok wordt echter gevormd door de *Academic School*, waartoe hij het grootste deel van het oeuvre van Annibale Carracci rekende, maar waarvan later Andrea Sacchi en Carlo Maratti de voornaamste exponenten zijn.³⁹ De *Academic School* maakte in Fokkers optiek niet eenzelfde ontwikkeling door als de Barok, maar hij laat volledig onbesproken waarom de ontwikkeling van de Barok gedetermineerd was en die van de *Academic School* niet.⁴⁰ Het voor de hand liggende antwoord zou zijn dat Fokker in de *Academic School* geen afzonderlijke stijl zag, maar uit zijn inleiding blijkt dat hij dat toch wel deed.

Een ander gevolg van Fokkers inzet van door hemzelf bepaalde criteria is dat sommige kunstenaars moesten ervaren gesplitst te worden. De overgang van Vroege naar Hoge Barok deed zich bijvoorbeeld voor binnen het oeuvre van Pietro da Cortona en Gherardi vertegenwoordigde voor Fokker als architect de Late, maar als schilder de Hoge Barok. Gaulli en Odazzi stappen in Fokkers visie op zeker moment over van de Barok naar de *Academic School*.⁴¹ Moeten we werkelijk geloven dat deze kunstenaars hun doelstellingen, principes en idealen zo drastisch bijstelden of aflieten hangen van het medium waarin zij werkten?

Uit Fokkers hele terminologie blijkt dat zijn voorkeur voor de Barok ten koste ging van de Academie. Toch gaf hij te kennen af te willen zien van een kwalitatieve beoordeling, vermoedelijk omdat die hem niet wetenschappelijk voorkwam. Hij beperkte zich liever tot het signaleren van verschillen tussen kunstenaars in hun gebruik van expressiemiddelen, bijvoorbeeld tussen Bernini en Duquesnoy, door hem respectievelijk beschouwd als vertegenwoordigers van de Barok en van de Academie. Fokker liet er echter geen twijfel over bestaan dat er kwaliteitsverschillen waren, zeker tussen beide genoemde beeldhouwers. Bernini is onmiskenbaar een van de helden van Fokkers boek, terwijl over Duquesnoy weinig goeds gezegd wordt, wel veel lelijks. Pedant, dat is de kwalificatie waarmee Fokker Duquesnoy opzadelt.⁴² Je hóórt het hem zeggen: 'Dat mág je niet mooi vinden'.

Reacties op Roman Baroque Art

Gezien de interne tegenstrijdigheden en onduidelijkheden verwondert het niet dat Fokkers boek danig uiteenlopende reacties heeft losgemaakt. Het werd besproken door Ellis Waterhouse, Ludwig Schudt en Jean Squilbeck. Over de laatste kunnen we kort zijn. We weten dat het inderdaad een bespreking van Fokkers boek is omdat dat er boven staat; verder noemt Squilbeck Fokker consequent Kessler, en archeoloog. Waterhouse en Schudt waren op het moment dat zij hun recensie schreven allebei bibliothecaris, respectievelijk van de British School en van de Hertziana, beide in Rome. Schudt voorspelt dat Fokkers boek een belangrijke plaats zal innemen in de literatuur over de Romeinse Barok. De aanpak om de ontwikkeling van de Barok te beschrijven aan de hand van de termen 'mass' en 'space' acht hij intrigerend. Vooral waardeert Schudt de aandacht die Fokker besteedt aan pleinaanleg, het Piazza del Popolo en het plein van het Kapitoel en de werkelijk nieuwe inzichten omtrent enige gebouwen die Fokker tot de Late

Barok rekent. Waterhouse daarentegen sabelt Fokkers boek neer, ook vanwege de passages over de architectuur van de Late Barok – de Brit geeft vooral de indruk vanaf de eerste regel van zijn eigen scherpe pen genoten te hebben. Naar zijn mening bedreef Fokker in zijn boek geen kunstgeschiedenis, maar formele logica. Hij bekende het gevoel te hebben – 'doubtless only a deplorably British feeling' – dat de wetten van opkomst en verval van stijlen op een nogal mysterieuze manier werken. Hij geeft echter ook toe, dat Fokker, binnen de termen van zijn esthetica, grote sensibiliteit had tentoongespreid.⁴³

We zien veel later een vergelijkbare discrepantie, in de reacties van Wittkower en Treffers op Fokkers boek. Wittkower typeerde het als een 'cumbersome study, biased and difficult to read', terwijl Treffers het nu juist prees om de leesbaarheid en de nuchtere en zakelijke taal waarin Fokker de belangrijkste monumenten uit deze periode beschreven en geanalyseerd had. Ik vrees over te hellen naar de opinie van Wittkower, al is diens karakterisering te eenzijdig negatief.⁴⁴

Wat Fokker ook gedacht mag hebben van de kritiek op zijn hoofdwerk, van Schudt, Squilbeck en Waterhouse, evident is dat hij zich er niet door op andere gedachten liet brengen. In *The Art Quarterly* van 1940 publiceerde hij een stuk over Bernini, dat in hoofdpunten herhaalde wat hij over hem in *Roman Baroque Art* had betoogd. Aan grotendeels dezelfde werken die hij daar had gekozen, demonstreerde hij de veranderingen in Bernini's oeuvre van Vroege naar Hoge naar Late Barok. De Vroegbarokke buste van paus Paulus V toont de man in een frontaal aanzicht, met eenvoudige en versimpelde contouren die slechts de massa benadrukken. In de Hoogbarokke portretten van kardinaal Borghese en hertog Francesco d'Este slaagde Bernini erin de evidente zwaarheid van de figuren om te zetten 'into glorious animation'. In het Laatbarokke portret van Gabriele Fonseca toonde Bernini zijn grote vaardigheid in het tegenover elkaar plaatsen van massa's en leegtes. Dit alles had Fokker dus ook in zijn boek van twee jaar tevoren betoogd. Eén verschuiving is er echter wel. Naar aanleiding van Baldinucci's opmerking dat de reusachtige beelden voor de zogeheten *Troon van Sint Petrus* in de Sint Pieter 'ongelooflijk gracieus waren' zei Fokker: 'To many the idea of "grace" seems incongruous with that of "giant", but to accept such a prejudice is to deny the unquestioned beauty [mijn accent] of these figures'. In dit artikel bekende Fokker zich dan eindelijk ruitelijk tot de schoonheid van de Barok.⁴⁵

Twee buitenstaanders: Fokker en Van Marle

De figuur uit de Nederlandse kunstgeschiedenis met wie Fokker zich het best laat vergelijken is Raimond van Marle (afb. 7). Het werkterrein van Van Marle bestreek de gehele breedte van de vroege Italiaanse schilderkunst, met als bekroning in negentien massieve delen, *The Development of the Italian Schools of Painting*. De internationale reacties op dit werk van Van Marle waren omgekeerd evenredig aan die op Fokker, maar met dezelfde teneur: de Engelsen reageerden gunstig, maar voor de Duitsers was Van Marle te weinig theoretisch.⁴⁶ Fokker en Van Marle waren beiden autodidact op kunsthistorisch terrein en omdat zij beiden welgesteld waren, konden zij op eigen kosten in Italië verblijven, wat zij beiden ook jarenlang deden. Van Fokker heb ik dat niet vernomen, maar naar verluidt liet Van Marle zich



7. Raimond van Marle (1887-1936)

daarbij in een limousine rondrijden. Van Marle was een zwaarlijvige man, Fokker daarentegen een ranke verschijning. Niettemin verbaast het dat op de veiling van het boekenbezit van deze leerling van Boutens ook twee sportboeken aangeboden werden. Wie zich zorgen wilde maken, kan gerust zijn: die boeken gingen niet over wielrennen of voetbal – men kan ook moeilijk volhouden dat dáár de bron van de schoonheid vliet – maar over bridge en over golf. We blijven natuurlijk heren!

Vóór Treffers lijkt Fokkers hoofdwerk over de Romeinse Barok nauwelijks door Nederlanders opgemerkt te zijn. De verschijning zo kort voor de oorlog zal er geen goed aan gedaan hebben. In zijn lemma over de Barok in Rome in zijn *Winkler Prins van de kunst* verwees Juynboll echter wel naar Fokker, met tussen haakjes erachter, niet zoals bij Hermann Voss de roemrijke kwalificatie: 'fundamenteel', maar de dreigende aanduiding: 'uitvoerig'.⁴⁷ Gezien de aanzienlijke omvang van de opdracht die Fokker zich stelde en die hij in één tekstband aankon, is dit een onbillijk oordeel. Van Marle's *opus magnum* over de ontwikkeling van de Italiaanse schilderscholen is ook nauwelijks in Nederland gerecenseerd. Fokker en Van Marle werden dus beiden geparkeerd in de marge van de Nederlandse kunstgeschiedenis. Zij waren beiden dilettant in de goede zin des woords, maar beiden leden ook ergens aan, de één, Van Marle, aan een gebrek aan systematiek, de ander, Fokker, aan een teveel ervan.

We kunnen de werkzaamheid van Fokker in enkele woorden samenvatten: dienstbaar, onafhankelijk en consequent, om niet te zeggen rigide. Dienstbaar was Fokker aan het land en later aan de kunstgeschiedenis in de beste traditie van de adel waartoe hij niet behoorde, onafhankelijk was hij niet alleen financieel maar vooral ook mentaal – in zijn oordeel over de Russische Revolutie en in zijn keuze voor de Barok – en consequent was hij tenslotte tot aan de grens van de rigiditeit, waarmee de dilettant vaker behept is, overtuigd als hij is van zijn eigen gelijk.

Noten

- 1 T. H. Fokker, *Roman Baroque Art. The History of a Style*, Oxford 1938, 2 delen.
- 2 W. J. M. Klaassen, 'Fokker, Timon Henricus (1880-1956)' in: *Biografisch Woordenboek van Nederland* 3, Den Haag 1989, pp.177-178.
- 3 M. Dierikx, *Dwarswind. Een biografie van Anthony Fokker*, Den Haag 1997, pp. 7-8.
- 4 B. Peperkamp, *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P. C. Boutens 1870-1943*, Amsterdam/Den Haag 1993 en Marco Goud, *Een ondraaglijke drukfout. De ontstaansgeschiedenis van P. C. Boutens' Naenia, gevolgd door acht brieven van Boutens aan Joh. Enschedé en zonen*, Woubrugge 2005, ongepagineerd.
- 5 H. Cools en H. de Valk, *Institutum Neerlandicum MCMIV-MMIV. Honderd jaar Nederlands Instituut te Rome*, Hilversum 2004, pp. 57, 59-60.
- 6 *Book Auction Sale June 4 and 5 1956. Collections: Prof. Dr. T. H. Fokker, Rome; M. P. Voûte, Baarn and some additions from other collections* (Burgersdijk & Niermans Templum Salomonis, Leiden). Exemplaar van de Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties.
- 7 H. Gerson, 'Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie' in: *Verslagen der rijksverzamelingen van geschiedenis en kunst* 78 (1956) p. 221. Fokker had zelf ook al foto's aan het RKD geschonken en enige jaren na zijn overlijden zou zijn weduwe dat nogmaals doen. Zie: *Verslagen der rijksverzamelingen, cit.* 73 (1951) p. 205 en 84 (1962) p. 242. Met dank aan Ursula de Goede voor de verwijzing.
- 8 Aangehaald in: W. Kramer, 'Het symbool in Boutens' verzen' in: *De Nieuwe Taalgids*, 19 (1925) p. 6.
- 9 [J. J. Poelhekke], 'In Memoriam T. H. Fokker' in: *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 3/9 (1957) pp. 6-8.
- 10 Frits Lugt noemt Fokker nog als medewerker aan de inventarisatie van veilingcatalogi uit circa 1600 tot 1825. *Répertoire des catalogues de vente publiques I*, Den Haag 1938, p. v.
- 11 T. H. Fokker, *Werke niederländischer Meister in den Kirchen Italiens*, Den Haag 1931.
- 12 T. H. Fokker, *Jan Siberechts, peintre de la paysanne flamande*, Brussel-Parijs 1931.
- 13 Jacques Lavalleye en Arthur Laes in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 1 (1931) p. 255 en 2 (1932) pp. 169-171.
- 14 T. H. Fokker, 'Nederlandsche schilders in Zuid-Italië' in: *Oud-Holland* 46 (1929) p. 124.
- 15 T. H. Fokker, 'De ikonografie van geboorte en aanbidding in de kunst van de XVe eeuw' in: *Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 3/5 (1947) pp. LXVII-LXXII.

- 16 Hij zou bovendien in de kunsthandel actief zijn geweest. Cools-de Valk, *Institutum Neerlandicum, cit.*, p. 60.
- 17 T. H. Fokker, *Catalogo sommario dei quadri della Galleria Doria Pamphilj in Roma*, Rom, 1951 en 1952, en 'Noord- en Zuidnederlandse portretten in de Galleria Doria Pamphilj' in: *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome* 3.R.8 (1954) pp. 226-240 en 'Leo van Puyvelde. La peinture flamande à Rome (Bruxelles 1950)' in: *Commentari* 2 (1951) p. 63.
- 18 G. J. Hoogewerff, *Felix Roma. Uit het verleden en heden der zeven heuvelen*, Zutphen, 1928, pp. 156, 191-192 en 207.
- 19 Cools-de Valk, *Institutum Neerlandicum, cit.*, p. 61.
- 20 'Comelius Gurlitt' in: J. Jahn (red.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, pp. 10-11.
- 21 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, p. 4.
- 22 W. Weisbach, 'Barock als Stilphänomen' uit 1924, geraadpleegd in: *Stilbegriffe und Stilphänomene. Vier Aufsätze*, Wenen/München 1957, in het bijzonder pp. 52-57.
- 23 Weisbach, *Barock als Stilphänomen, cit.*, p. 55 en Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, p. 237.
- 24 Weisbach, *Barock als Stilphänomen, cit.*, p. 56.
- 25 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, pp. 5-7, 13-15 en 328.
- 26 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, pp. 8-9 en 15.
- 27 T. H. Fokker, 'The first Baroque church in Rome' in: *The Art Bulletin* 15 (1933) pp. 230-249 en 'The origin of Baroque painting' in: *The Art Bulletin* 15 (1933) pp. 299-308.
- 28 T. H. Fokker, 'Het ontstaan der vroegbarokke schilderkunst' in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 42 (1932) pp. 80-90.
- 29 H. Wölfflin (red. H. Rose), *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München⁴ 1926, pp. 20-23.
- 30 Wölfflin, *Renaissance und Barock, cit.*, p. 67.
- 31 H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925, p. 496.
- 32 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, pp. 103-107.
- 33 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, p. 101.
- 34 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, pp. 120-21 en 230-231.
- 35 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, p. 332.
- 36 Fokker, *Roman Baroque Art, cit.*, pp. 328 en 337-338.

- 37 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 327.
 38 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., p. 339.
 39 Het Maniërisme lijkt Fokker niet als een afzonderlijke stijlperiode gezien te hebben.
 40 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 219-229, 222, 231 en 336.
 41 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 233 en 328.
 42 Fokker, *Roman Baroque Art*, cit., pp. 246 en 248.
 43 Jean Squilbeck in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 8 (1938) pp. 365-66; Ludwig Schudt in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939) pp. 87-88 en Ellis K. Waterhouse in: *The Burlington Magazine* 72 (1938) p. 245.
 44 R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, 1975, 1958, p. 589

en B. Treffers, "'Een zweven door ether en zwemmen door glans". Wat Nederlanders vonden van de latere Italiaanse schilderkunst van de 16e tot de 18e eeuw. Oordeel en Vooroordeel' in: Tentoonstellingscatalogus Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen) *Van Titiaan tot Tiepolo. Italiaanse schilderkunst in Nederlands bezit*, 1989.

45 T. H. Fokker, 'The career of Giovanni Lorenzo Bernini as sculptor' in: *The Art Quarterly* 3 (1940) 245-266.

46 E. Grasman, 'Raimond van Marle: een kort leven in de kunst' in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani* (NS) 16/3-4 (2001) pp. 167-179.

47 W. R. Juynboll en V. Denis (red.), *Winkler Prins van de kunst: encyclopedie van de architectuur, beeldende kunst, kunstnijverheid* III, Amsterdam/Brussel 1959, p. 214.

EDWARD GRASMAN

TIMON FOKKER (1880-1956), AVVOCATO OLANDESE
 DEL BAROCCO ROMANO

L'articolo presenta Timon Fokker, autore olandese del *Roman Baroque Art* (Oxford 1938), come uno sconosciuto pioniere dello studio del Barocco romano, ingiustamente sconosciuto perfino a molti storici dell'arte. L'obiettivo principale di Fokker in questo suo studio era l'analisi delle forme, sulle orme di Heinrich Wölfflin. La premessa di Fokker era che il Barocco, come ogni stile, segue un determinato sviluppo in tre fasi, nascita, fioritura, declino. Concetti centrali nella sua definizione del Barocco erano 'mass' e 'space', volume e spazio, rispettivamente introdotti come elementi espressivi autonomi nella pittura da Annibale Carracci e Caravaggio. Fokker, che si distingue dagli storici d'arte olandesi di questo periodo sia per la scelta di occuparsi del Barocco romano, che per la sua carriera oltre il mondo accademico, rimase una figura estranea nella storiografia olandese dell'arte, sotto questo rispetto comparabile con Raimond van Marle, l'autore del *Development of the Italian Schools of Painting* che suscitava reazioni paragonabili.

MATTHIJS JONKER

PRACTICES AND ART HISTORICAL MEANING

THE MULTIPLE MEANINGS OF GUIDO RENI'S

'ABDUCTION OF HELEN' IN ITS EARLY YEARS*

Guido Reni's *Abduction of Helen* (fig. 1) was one of the most celebrated paintings by one of the most famous artists of the seventeenth century. In 1627 the painting was commissioned by King Philip IV of Spain at a time when Reni was working in Rome for Pope Urban VIII. However, it was never shipped to Madrid because the deal broke down after an argument between the painter and the Spanish ambassador in Rome. Within the first few years of its existence several copies were made of it for high-placed figures throughout Europe and more than two dozen poetical letters of praise, so-called 'encomia', were written exclusively about this painting and published in Latin, Greek, and Italian, and even in Bolognese dialect. Around 1634/5 the *Abduction of Helen* (from now on: *Helen*) was acquired by the French secretary of state, Louis Phélypeaux de La Vrillière (1598-1681).

In the past, art historians have suggested that the historical meaning of the painting should be connected to the politico-diplomatic situation in Europe.¹ This is precisely the conclusion of Anthony Colantuono, who, in his *Guido Reni's 'Abduction of Helen'* (1997), has carried out the most elaborate analysis of this painting. His suggestive and remarkably detailed examinations of the politico-diplomatic background, the textual sources, the iconography, and the production of the encomia lead him to conclude that the *Helen* was 'conceived, perceived, and actively deployed as an instrument of political influence and diplomatic manipulation.'² Colantuono's interpretation is attractive because it reduces all the known facts surrounding Reni's *Helen* to a single meaning or function.

However, in my opinion, Colantuono's interpretation is too one-sided (or reductive), because it assumes that the painting has an intrinsic or essentialist meaning that is somehow attached to it. In this article I examine Colantuono's analysis and his presuppositions as to the meaning of this work of art. And I offer an alternative and multi-purpose understanding of Reni's *Helen* by using a practice theoretical approach. In short, in this approach the meaning of a work of art is conceived as related to its function in a 'social practice', rather than as an intrinsic or essential property it somehow possesses. It can be shown that the *Helen* had different functions, and thus meanings, in three distinct practices in the early years of its existence: diplomatic practices, painting practices and literary practices. These practices can be distinguished from each other because different skills were required from and different

goals were pursued by the participants of each practice.³ Finally, the practice approach that is carried out in this article is not limited to Reni's *Helen*; it can become a new perspective in art historical research.

Single versus plural meanings

When in December 1627 Vincenzo II Gonzaga, Duke of Mantua and Montferrat, died, both the French Duke of Nevers and the Spanish Duke of Guastalla claimed to be his legal successor. Because of the strategic positions of these states the dispute between France and Spain over the succession that followed – which is known as the Third War of the Mantuan Succession (1628-1631) – was in fact a contest for control of northern Italy. In order to maintain a strong position in that area Philip IV commanded Don Gonzalo de Córdoba, the Spanish governor of Milan, to lay siege to the fortress of Casale in Montferrat in February of 1628.⁴ Although the actual warfare took place between the Spanish and French armies, the papacy participated in the diplomatic negotiations. The reason for this was that the dispute concerned two Catholic nations that were fighting about Italian territory bordering on the Papal States. The pope saw the Duke of Nevers as the rightful claimant to the duchies and, therefore, the Spanish military campaign as illegitimate and immoral.⁵

According to Colantuono, the Spanish commission of the *Helen* provided an excellent opportunity for Urban VIII to show Philip IV the papal standpoint through its image. He argues that, in the eyes of the pope, Spain was about to 'abduct' the duchies of Mantua and Montferrat from the Duke of Nevers. And therefore, Urban VIII made Reni paint the story of the abduction of Helen in such a way that it would function as a 'silent diplomat' and persuade the Spanish king to cease his military campaign in the north of Italy. According to Colantuono, the iconography of the painting implies that Philip IV could be responsible for a war no less horrific than the Trojan War – and that he, just as the Trojans, might therefore deserve divine punishment.

Furthermore, he suggests that this was one of the reasons why the negotiations between Reni and the Spaniards broke down after a dispute between the painter and the Spanish ambassador.⁶ As the king of Spain never was able to see the painting, it could not fulfil this original diplomatic function.⁷ According to Colantuono, it is highly significant that, in the end, the painting was acquired by a professional diplomat. He suggests that La Vrillière was not only aware of its intended diplomatic meaning but also that the nine paintings he later commissioned to accompany it in the gallery of his Parisian townhouse may have been conceived to participate in the same sort of political discourse.⁸ Furthermore, according to Colantuono, there was no single theme that united these paintings; there was no 'program' in the usual sense. Instead, the paintings functioned as independent political exempla that the owner could use in his diplomatic discourses and negotiations.⁹ Colantuono concludes that although the *Helen* had a unique historical meaning – based on its original thought of anti-Spanish rhetoric – it could also be meaningful to La Vrillière insofar as he could use the painting as he wanted.

However, it seems highly unlikely that the pope would be so bold as to let the Spanish king pay for a painting with an explicit anti-Spanish and

admonitory message. Colantuono has noticed this problem himself and he, therefore, suggests that the pictorial

[...] argument has been cast in deliberately enigmatic, even obscure, pictorial terms, as though to cushion its force. It is pure visual innuendo, a pictorial insinuation that the Spanish could certainly read but never read with certainty. In this sense, it is the epitome of diplomatic rhetoric. Guido was ideally suited to paint this argument, for his style is *at once supremely clear and supremely illegible*.¹⁰

Colantuono uses this paradox as a permit to interpret apparently neutral – although not self-evident – elements of the painting as subtle allusions to its anti-Spanish content. The problem with this type of argument is that the alleged extreme subtleness makes it possible to read almost everything into the painting and at the same time, impossible to 'prove' any reading.¹¹ Moreover, it makes it difficult to uphold the claim that the painting had one single historical meaning and diplomatic function. And indeed, in his discussion of the function of the *Helen* in La Vrillière's gallery Colantuono seems to give up on his stated quest for a single meaning. For, as an 'exemplum' the French secretary of state could have used the painting as he pleased.

What is more, this also shows that Colantuono's notion of iconographic meaning as such is ambiguous. For he seems to rule out such a multi-purpose function of the *Helen* in the Madrid Alcázar. Apparently Philip IV would not have been able to use the painting in the way he wanted because he would have been influenced by its beauty, which purportedly was such as to render the argument irresistible, dissuading him from going to war in northern Italy, and thus making him give up his own plans. In short, it would have turned Philip IV into a passive and submissive viewer.

However, Colantuono does not make clear why the Spanish king would not have been able to actively incorporate the painting in his discussions with visitors. And, if Colantuono allows for different meanings, why does he search for *the* historical meaning in the first place? This question is crucial, because, as we will see, his search for a single meaning leads him to go beyond the available evidence on several occasions. A practice approach to these iconographical questions can help to solve these problems by allowing for multiple meanings in different practices, beginning with diplomatic practice.

The diplomatic practice

The goals that were pursued and the skills that were required by participants of contemporary diplomatic practices can be gathered from Garrett Mattingly's and Matthew Anderson's studies on Renaissance diplomacy.¹² An important goal of early modern diplomatic practices was to maintain friendly relations with other states while at the same time serving the best interest of the own state in negotiations and disputes – about issues of peace-making, trade, war, economics and culture.¹³ As far as skills are concerned, ambassadors, who were almost always noblemen, had to possess the same or similar skills as courtiers. These abilities were documented in contemporary treatises on this subject, such as Castiglione's *Il libro del Cortegiano* (1528) and Henry



Guido Reni, *Abduction of Helen*, 1627-29. Oil on canvas, 2.53 x 2.65 m. Paris, Musée du Louvre (source D. S. Pepper, *Guido Reni: a Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, Phaidon, 1984)

Peacham's *The Compleat Gentleman* (1622). Moreover, in the seventeenth century certain standards for ambassadors emerged, requiring that they have large residences, host lavish parties, and play an important role in the court life of the host nation. Mattingly discusses several treatises that were written especially for ambassadors.¹⁴ Finally, Renaissance diplomacy itself relied on oratory. Anderson claims that 'Renaissance ambassadors were first and foremost understood to be professional orators' and they were supposed to be able to speak well about virtually any topic.¹⁵

Examples of works of art that had specific functions in the seventeenth-century diplomatic practice can be found in a collection of papers brought together under the title *The Diplomacy of Art* (2000).¹⁶ From these papers two main functions can be derived. First, works of art were used as *ice-breakers* in diplomatic relations. That is to say, they were sent to foreign courts as gifts in order to establish and maintain friendly relations with other states. This function is not only in accordance with the goal of the diplomatic

practice as described above, but also with the required skills of the ambassador. For, art was one of the topics he should be able to speak well about. Moreover, a work of art could be an excellent first subject of conversation insofar as it was not politically charged, that is, when its iconography or content was politically neutral. Diplomats could show their erudition and establish a bond before turning to the more serious and precarious subjects.¹⁷

Second, artworks could present an argument to the receiver of the gift in order to persuade him of the standpoint of the gift-giver. This means that some sort of argument, relevant to the situations of the giver and receiver, is present in the iconography of the work of art. This function is in accordance with the skills that ambassadors had to possess, namely eloquence and rhetorical skills. It also coincides with the goal of serving the best interests of one's own states in negotiations and disputes. As such works of art could themselves fulfill the function of ambassador at a foreign court. This is, of course, the function Colantuono ascribes to Reni's *Helen*.

However, as discussed, it seems unlikely that the sender of a diplomatic 'gift' would openly reprimand the receiver – much the less if he were a king and paying for it. And, indeed, the function that Colantuono ascribes to the *Helen* would conflict with the goal of the diplomatic practice to maintain *friendly* relations with other states. What is more, other examples of 'argumentative' works of art do not present a specific admonitory message to the receiver.¹⁸ They rather make their point in a loose and more general way. For our understanding of Reni's painting in the diplomatic practice this entails that we should see it as a *general anti-war image*, instead of as a specific reprimand directed at Philip IV.

This interpretation is in line with one of the two meanings that the art historian Steven Orso suggests for the *Helen* in his book on the decorations of the Alcázar palace in Madrid. If Reni's painting would have been shipped to Spain, it would have been placed in the New Room in this palace. The paintings in this room expressed a sophisticated program of ideas about the king and his family. It was 'an extensive visual proclamation of the glorious achievements of the Hapsburg rulers who had governed the Spanish realms in a manner befitting virtuous Christian princes'. In short, it was a 'Hall of Princely Virtue'.¹⁹ However, in the room the theme of *princely virtue* was expressed in two ways: both by the portrayal of behaviour worthy of emulation and by scenes of ignoble actions that were to be avoided. According to Orso, Reni's *Helen* could have been understood in *both* ways, that is, as a warning against the conflicts and destruction that intemperate love might bring (general anti-war image), but also as a reference to the 'the many displays of valor that marked the Trojan War, which Helen's abduction precipitated'.²⁰

Taking a step beyond Orso's interpretation, I suggest that Philip IV could interpret the *Helen* in both ways – admonitory and exemplary – depending on the situation. This means that I take over from Colantuono his interpretation of the function of the paintings in La Vrillière's gallery and I claim, against Colantuono, that it also holds for the meaning of the *Helen* in the New Room in the Alcázar. This interpretation of the painting is more stable, because it replaces Colantuono's ambiguous *concept* of meaning (both single and plural

meanings) with a univocal one, according to which a work of art can have plural meanings in a specific social practice. Moreover, in the next paragraphs we will see that this concept of meaning also entails that a work of art can have plural meanings when and because it functions in distinct social practices.

Painting practices

We know about the failure of the deal between Reni and the Spanish ambassador from the painter's seventeenth-century biographer, Carlo Cesare Malvasia. He tells us that at first the negotiations were not proceeding smoothly because the parties could not agree on the location for examining the painting and determining its price. Later, when a neutral place had been found, the painter and the ambassador argued over its value. Because Reni hoped to be 'royally rewarded by the King' he did not want to put a price on the painting. 'And', Malvasia writes, 'to the appeal that there was no lack of painters in Rome who would be able to appraise the painting, Reni resolutely replied that he did not know of anyone who could or should appraise his works, especially those that were done for the king of Spain'. Finally, after continued disagreements with the Spanish ambassador, Reni withdrew the painting from sale.²¹

Whereas Colantuono does not deny that mutual distrust and Reni's own professional ambitions were important reasons for the breakdown of the negotiations, he suggests that this distrust itself was fuelled by the anti-Spanish iconography of the painting and the anti-Spanish sentiments of the painter. According to Colantuono, just as other papal subjects, 'Reni probably harbored resentment towards the Spaniards (...) because of Spain's ever-expanding hegemony in Italy'.²²

Colantuono's argument concerning the iconography of the *Helen* consists of two steps. First, he attempts to show that the Trojans are the *bad guys* in the image. Second, he claims that they can be linked to the Spaniards. The first step involves a study of the painting's possible textual sources and a comparison with other works depicting this subject, that is, the iconographic tradition. I will not go into this part of Colantuono's argument because his second step is more relevant here.

He argues that Reni – helped by an anonymous learned advisor – very subtly connected the Trojans to the Spaniards through the African boy with the marmoset on the foreground (fig. 1). He identifies this figure as Eurybates, who was seen by seventeenth-century scholars as the prototype of an evil individual – someone capable of trickery and deceitfulness.²³ And Colantuono claims that it was a 'commonplace in seventeenth-century Italian political discourse for anti-Spanish propagandists' to imply 'that African and Moorish influences were to blame for Spain's presumed moral corruption.' Furthermore, Colantuono suggests that Eurybates is the link between the painted Trojans and the real Spaniards because he is portrayed 'in the company of the Trojans'.²⁴ However, this is a puzzling observation, since, as can be seen in the painting, Eurybates clearly stands on the side of the Greeks.

Concerning Reni's alleged anti-Spanish attitude, Colantuono suggests that the painter's actions in relation to the commission of the *Helen* – that is, not putting a price on it and eventually cancelling the entire deal – were

(also) meant as politically motivated insults to the Spanish ambassador.²⁵ However, there is no evidence in the sources that Reni had any anti-Spanish feelings. Moreover, we can understand Reni's behaviour during the negotiations better if we look at Malvasia's comments from the point of view of the contemporary painting practice. In order to establish the specific role that Reni and the *Helen* played in the seventeenth-century painting practice it is necessary to reconstruct this practice by identifying the skills that were required and the goals that were pursued by the participants.

From a recently published book by Patrizia Cavazzini it can be concluded that in Rome in the first part of the seventeenth century there existed, in fact, two distinct painting practices.²⁶ Her study of contemporary court records and other sources show that there was a difference between minor artists or artisan-painters, who were called *pittori grossi* and who worked for the market, and major artists who (mainly) worked on commission and were described as *valenthuomini*. The *pittori grossi* participated in a practice in which the profession of painting was conceived as a manual labour or a craft. This practice can, therefore, be called the painting-as-craft practice. And, because the *valenthuomini* were considered to be liberal artists, I will call their practice the painting-as-art practice. According to Cavazzini, on the one hand, the *pittori grossi* 'damaged major artists in financial and social terms by selling their cheap paintings on the market'.²⁷ This suggests that their practices, indeed, should be distinguished. On the other hand, the *valenthuomini* were also assisted by minor artists, for example, in the production of copies of their masterpieces.²⁸ This implies that their activities also partly overlapped.

What counts for both practices is that, since painting was a profession, making a profit was an important goal. Painters had to make a living with their brush. However, according to Cavazzini, some of them worked only part-time as a painter and were also active in the picture trade.²⁹ Furthermore, in order to make a profit, artists were obliged to meet demands. For major artists this meant that they had to finish their paintings on time and follow the terms of the contracts. If demands are not met, no (or less) profit was made. Generally speaking, for minor artists demands were made by merchants or by the market.

However, for the *valenthuomini* being honoured for their work was probably just as, or even more important, as making a profit, precisely because it affirms the higher status of the artist in comparison to the artisan. One can think of non-monetary rewards such as expensive gifts or even special privileges and noble titles.³⁰ This means that honour was an additional goal in the painting-as-art practice. However, it should be noted that receiving honours and financial independence usually went hand in hand.

Finally, in dealing with patrons and possible buyers painters had to express a certain mood and attitude. For example, when confronted with high-placed patrons painters were supposed to display the attitude and composure of courtiers. It is important to realize that the goals that were pursued, the skills that were required and the moods that had to be expressed were somewhat different in the two painting practices. These differences are, of course, precisely what makes them distinct practices.

Although Reni's refusal to name a price and his withdrawal of the painting from sale would seem to go against the goal of making a profit and the prescribed attitude towards patrons, this was actually not the case. Malvasia writes that Reni often did not put a price on works done for the wealthiest and most powerful patrons. In this way he received a considerable higher reward for his paintings than was the custom, and also more than he would have asked himself. Moreover, according to Malvasia, Reni even abhorred the 'mention of price in a profession in which, he said, it should be obligatory to negotiate on the basis of an honorarium or a gift'.³¹ This shows the importance of honour for Reni and, thus, his self-understanding as a liberal artist.

And, according to Richard Spear, by threatening to cancel and actually cancelling the commission when he was not satisfied with the manner in which he was treated or with the amount of money that was offered, Reni got a reputation for being arrogant and difficult with prices. Thus, most patrons, probably in fear of not receiving a painting by one of the most famous artists of the era, paid more than they would have in more explicit negotiations.³² That this strategy in the painting-as-art practice, which Reni also employed in the case of the *Helen*, was successful can be shown from the fact that he received commissions from important figures until the end of his life. What is more, according to Malvasia, Philip IV regretted that the *Helen* would not be coming to Madrid and he ordered another painting from Reni.³³ This shows not only that Reni's aggressive strategy did not make his paintings less popular, but also that even after the failure of the *Helen* the Spanish king did not see him as an anti-Spanish painter as Colantuono suggests. Otherwise this later commission to Reni would be unintelligible.

The literary practice

Apart from discussing the political circumstances of the painting, Colantuono has also made a detailed study of the poems and letters of praise that were written about the *Helen* in 1632-1633. According to him, all these texts 'belong to a single literary enterprise, that of the encomiastic display piece', in which 'describing and interpreting Guido's *Abduction of Helen* [was] a pretext for the display of their own virtuosity'.³⁴ As such, each author attempted to surpass the others in exalting the perfection of the painting, inventing 'ingenuous *concetti*'.³⁵ And, according to Colantuono, this even went so far that in the end the epistles themselves became subjects of rhetorical praise.

Furthermore, Colantuono shows that most poets belonged to one of two literary academies in Bologna: the Accademia dei Gelati or the Accademia della Notte. In seventeenth-century literary academies the members discussed classic and modern poetry, and wrote poems of their own. According to Colantuono, the literary praise in the case of the *Helen* did not stand on its own. 'Indeed this pattern of correspondence was not unique to the case of the *Abduction of Helen*; it can be demonstrated that the same individuals often created such chains of epistolary panegyrics'.³⁶

Two other art historians interpret the encomia that were written about Reni's *Helen* in the same way. José Luis Colomer argues that the *Trionfo del pennello*, the book in which eight of the epistles were brought together by

Giovanni Battista Manzini in 1633/4, is actually more an oratory tournament than a glorification of Reni's painting.³⁷ Colomer claims that whereas the authors praise the painting and the painter in comparison with other pictures and artists from both modern and classical times (Apelles and Zeuxis), their own struggle for the unofficial title of best poet is the more important one. In other words, the glory of painting is inextricably connected with a literary competition.³⁸

Richard Spear has also reached this conclusion in his discussion of the epistles on the *Helen*. He writes that 'ultimately the poetical praises promote more the skill of the poets than of the painter'.³⁹ Thus, contrary to what the title of Manzini's book suggests, the encomia in praise of the *Helen* were actually an expression of the 'trionfo della penna', because in their glorification of Reni's painting they were, in fact, praising themselves.

The interpretations of Colantuono, Colomer and Spear coincide, insofar as they emphasize the competition between the authors of the epistles. However, Colantuono adds a more profound meaning to the encomia from the point of view of his politico-diplomatic understanding of the *Helen*. He notes that Antonio Santacroce and Lanfranco Furietti, respectively the Cardinal-legate and vice-legate of Bologna, were among the individuals involved in the production of the encomia. The former commanded Annibale Marescotti to write an epistle to praise the painting; the latter even wrote a letter of his own.⁴⁰

According to Colantuono, this shows that the large amount of encomia written about the *Helen* was 'a carefully orchestrated "media event"' created by the papal office through the deployment of literary patronage.⁴¹ He claims that 'it is certain that the *office of the papal legislation* in Bologna was actively promoting this literary phenomenon'.⁴² Colantuono holds that the papacy had given the impetus for the emergence of the encomia and only afterwards did the correspondence take a life of its own. As reason for the active roles played by the papal legate and vice-legate of Bologna in the emergence of the more than two dozen encomia in 1632-1633 Colantuono names the goal of emphasizing the 'moral "rightness" of Guido's anti-Spanish pictorial argument', an argument that was about to be forgotten after the failure of the negotiation with the Spaniards.⁴³

By describing Santacroce and Furietti as *papal agents* Colantuono is able to understand the production of the encomia as part of Urban VIII's diplomatic strategy regarding the War of the Mantuan Succession. Thereby he is also able to uphold his interpretation of the *Helen* as having a single and essentialist meaning, that is, its specific admonitory function. However, Colantuono's claim that the *papacy* was actively involved in the production of the encomia is not warranted. For, there is no known document in which Furietti or Santacroce were commanded by the pope to organize a 'media-event'. Nor is there any reference to the papal involvement *in* the encomia's, which is to be expected since most poets address their epistles to their 'commissioners'.⁴⁴

Moreover, not only is Colantuono's addition of another layer of meaning – from the diplomatic perspective – to his interpretation of the encomia unwarranted, it is not necessary either. This becomes clear if we dismiss the assumption that every work of art has a single and constant function, which seems to be his motive for adding this more profound meaning to his

interpretation of the encomia. In my opinion, the function of the encomia about Reni's *Helen*, and Santacroce's and Furietti's involvement in their production, can be adequately understood if we see the authors as participants of the *literary practice* rather than as participants of *diplomatic* or *painting practices*.

That these practices can and should be distinguished and that the *Helen* had a different meaning in each of them, becomes clear if we reflect on the different skills that were required and goals that were pursued in these practices. For one thing, the fact that it was neither necessary for successful painters to be skilled writers, nor for artists' biographers, theoreticians and poets to have any advanced training in painting, is an indication that we are dealing with different social practices.⁴⁵

Moreover, whereas the function of the *Helen* in the diplomatic and the painting practice was related to its physical presence, this was not the case in the literary practice. The praises of the poets were artistic expressions in their own right and their meaning did not depend on the presence of the painting. This is precisely what Colomer, Spear and Colantuono emphasize in their interpretations of the encomia when they write that the composers of the encomia in the *Trionfo del pennello* were supposed to display their own virtuosity and wit by reading different and even contradictory meanings into the painting.⁴⁶

These goals are, of course, very different from the ones Reni had as a participant of the painting-as-art practice. In that context the *Helen* was understood as an object with a certain price and (artistic) value; and in the diplomatic practice its physical presence was also important, since La Vrillière (and Philip IV) would point to it in his (their) diplomatic discussions. These reflections, indeed, justify a distinction between diplomatic, painting and literary practices in the seventeenth century.

A remark should be made about my distinction between the painting practice and the literary practice. For, the frequent repetition and discussion of Horace's simile *ut pictura poesis* in seventeenth-century art theoretical treatises might suggest that the goals that the participants pursued in both practices were very similar if not equal. This is an important point because the alleged convergence of literary and painting practices seems to be the foundation of many twentieth-century art historical studies of Baroque art. It has led art historians to believe that *the* meaning of a Baroque artwork is to be found in ancient or contemporary literature (poetical, historical, and religious texts).⁴⁷

However, in my opinion this conclusion is not warranted. Jan Emmens, for instance, argues that the frequent occurrence of the *ut pictura poesis* analogy in seventeenth-century art theoretical texts show that in general poetry and painting were *not* seen as equal – and that, therefore, the repetition of the analogical argument was necessary.⁴⁸ And, in his famous essay on Horace's simile, Rensselaer W. Lee claims that painting expresses another kind of knowledge than poetry, 'a knowledge that the painter does not acquire from books, but from associations with the traditional language of the arts of representation'. In other words, he claims that painters and poets possessed different skills.⁴⁹ I follow Emmens' and Lee's works about the *ut pictura*

poesis analogy in concluding that painters and poets participated in distinct practices.

Conclusion and future research in art history

The critical discussion of Colantuono's analysis of Reni's *Helen* in this article served two goals. On the one hand, the aim was to offer a more convincing interpretation of this particular painting. Instead of following Colantuono in assuming that the painting has a sole, diplomatic function – that of reprimanding Philip IV for his military campaign in northern Italy – I have argued that it had distinct functions in the diplomatic practice. To be more precise, it could be used both as an anti-war image and as an allusion to the heroic deeds of the Trojan War. But what is more important, I have argued that this analysis should be further complemented by interpretations of its meanings in painting and literary practices. In the painting practice it was used to affirm both the status of the painter as a liberal artist and the status of his profession as a liberal art; and in the literary practice it was an 'excuse' for the poets to enter in a literary competition with one another and with the visual arts. By relating the meanings of the *Helen* to distinct social practices without reducing it to one of them, my interpretation is more convincing than Colantuono's because it helped to dissolve the ambiguities in his analysis.

On the other hand, the aim of presenting my analysis in a critical dialogue with the philosophical (or methodological) presuppositions of Colantuono's study has also been to introduce a new approach for future art historical research. In this practice approach, social practices are the starting point of the analysis of works of art. For example, in the study of the first art academies in Italy, instead of regarding the institution as the central object of analysis, the practices that were carried out in it, i.e. artistic, educational, juridical and religious practices, will be distinguished and interpreted in relation to each other. These practices can be identified by archival research of statutes and financial documents, and by analyzing the sketches and completed works of art that were made in the academies. From these sources the art historian can derive the skills that were required from, rules that were followed, and goals that were pursued by the academics. In this way the art historian can reconstruct the practices and activities carried out by the academics at that time. Moreover, in an application of this approach, the artworks' meaning itself is no longer to be considered an intrinsic quality, primarily (or even solely) connected to the artists' intentions or the culture's mentality – as in Panofskian iconography – but should also be related to its function in a social practice.⁵⁰ And so, in an introduction of this social practice approach, I hope to deliver art historical research completely from this form of essentialism.

Notes

* This article is based on my master thesis *Guido Reni's Abduction of Helen: Practices of Politics, Painting and Poetry in the Seventeenth Century*, University of Amsterdam 2009, research master Art

and Cultural Sciences (supervisors dr. M. J. Bok and dr. A. A. Witte). I would like to thank Ellinoor Bergvelt, Michiel Jonker, Thijs Weststeijn and Arno Witte for their comments on earlier versions of this article.

1 See Exh. cat. Bologna/Los Angeles (Pinacoteca Nazionale Bologna, Los Angeles County Museum of Art), A. Emiliani (et al.), *Guido Reni 1575-1642*, Bologna 1988, pp. 114-115.

2 A. Colantuono, *Guido Reni's Abduction of Helen: The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997, p. 2.

3 My use of the notion 'social practice' is based on the practice theory of the American philosopher Theodore Schatzki. The focus on skills and goals is also derived from his work. See T. R. Schatzki, *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, New York 1996 and T. R. Schatzki, *The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, University Park 2002. See, for an art historical interpretation of Schatzki's general account of social life my 'Meaning in Art History: A Philosophical Analysis of the Iconological Debate and the Rembrandt Research Project', *De Zeventiende Eeuw* 24 (2008), nr. 2, pp. 146-161.

4 See R. A. Stradling, 'Prelude to Disaster: the Precipitation of the War of the Mantuan Succession, 1627-1629', *The Historical Journal* 33 (1990), nr. 4, p. 776.

5 See, for instance, R. Bireley, *The Jesuits and the Thirty Years War: Kings, Courts, and Confessors*, Cambridge 2003, p. 95, n. 175.

6 Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., esp. pp. 97-98.

7 At the time of the breakdown of the negotiations Count Monterey had replaced Count Oñate, who originally gave the commission to Reni, as the Spanish ambassador to the Holy See.

8 These paintings all represented episodes of classical mythology or history: *Camillus and the schoolmaster of Falerii* (Paris, Louvre, 1637) by Poussin, *Coriolanus Supplanted by his Mother Before the Siege of Rome* (Musée de Caen, 1643), *Hersilia Separating Romulus and Tatius* (Paris, Louvre, 1645), and *Cato Utensis Bidding Farewell to his Son* (Musée de Marseille, 1637) by Guercino, *The Death of Cleopatra* (Paris, Louvre, ca. 1640) by Alessandro Turchi, *Augustus and the Tiburtine Sibyl* (Musée de Nancy, 1660), *Faustus Consigning Romulus and Remus to Larentia* (Paris, Louvre, 1643), and *Caesar Restoring Cleopatra to the Throne of Egypt* (Musée de Lyon, ca. 1637) by Pietro da Cortona, and *The Peace of Augustus* (Musée de Lille, ca. 1655-57) by Carlo Maratta. See S. Cotté, '250 x 265: il sogno simmetrico di Louis de La Vrillière', *FMR* 69 (1989), pp. 34 and 37. According to Cotté, the only thing the pictures had in common with respect to their content was that they showed exemplary virtue ('esempi di virtù').

9 Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., p. 178.

10 Ibidem, p. 176. My emphasis.

11 Cfr. Bedaux's criticism of Panofsky's notion of 'disguised symbolism' (J. B. Bedaux, *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*, Den Haag/Maarssen 1990, pp. 5-28). Bedaux argues that the theory of disguised symbolism is based on the paradox that a perfect disguise of a symbol as an ordinary object makes it impossible to prove its presence.

12 G. Mattingly, *Renaissance Diplomacy*, London 1955 and M. S. Anderson, *The Rise of Modern Diplomacy 1450-1919*, London 1993.

13 Mattingly, 'Renaissance Diplomacy', cit., p. 55.

14 Ibidem, pp. 211-223. The most important of these are Torquato Tasso's *Il Messaggero* (1582) Alberico Gentili's *De legationibus* (1585) and Don Juan Antonio De Vera's *El Embajador* (1620).

15 Anderson, 'The Rise of Modern Diplomacy', cit., pp. 16-17.

16 E. Cropper (ed.), *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy* (papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1998), Milan 2000. Anthony Colantuono has also contributed to this book. See his 'The Mute Diplomat: Theorizing the Role of Images in Seventeenth-Century Political Negotiations', pp. 51-76. In this article Colantuono not only returns to his interpretation of Reni's *Helen*, but he also discusses other examples of works of art in diplomatic contexts. However, compared to these artworks his interpretation of the *Helen* is unique in its explicit negative meaning for its intended owner.

17 See, for instance, S. Madocks Lister, "'Trumperies brought from Rome": Barberini Gifts to the Stuart Court in 1635', in: Cropper, 'Diplomacy', cit., pp. 151-175, in which the author describes how Pope Urban VIII attempted to restore the diplomatic relations with the Stuart court by giving works of art. See also I. Broekman and H. Helmers, "'Het hart des Offraers" – The Dutch Gift as an Act of Self-Representation', in: *Dutch Crossing* 31 (2007), nr. 2, pp. 223-252. In this case it was the Dutch States General who tried to establish a friendly relationship with the English with their gifts of 1636 and 1660.

18 See, for instance, E. Oy-Marra, 'Paintings and Hangings for a Catholic Queen: Giovan Francesco Romanelli and Francesco Barberini's Gift to Henrietta Maria of England', in: Cropper, 'Diplomacy', cit., pp. 177-193, in which the author describes how Romanelli's *Bacchus and Ariadne* was supposed to bring Queen Henrietta Maria hope in her difficult situation, being a Catholic queen in a protestant court. And, according to Inge Broekman, the Dutch States General presented themselves as worthy allies to English court in 1610 through a gift of two paintings, which depicted the *Battle of Gibraltar* and a *Sea Storm*. Broekman argues that the

ship on the second painting symbolized the 'Ship of the Dutch State', and that both pieces should be seen as pendants: the *Battle of Gibraltar* portrayed the Dutch victory after the political, religious and economic hardship under Spanish occupation referred to by the *Sea Storm*.

19 S. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, New Jersey 1986, p. 89.

20 Ibidem, pp. 100 and 109.

21 See C. C. Malvasia, *The life of Guido Reni*, (transl. and introd. by Catherine and Robert Enggass), University Park 1980, pp. 83-84.

22 Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., pp. 22 and 26-27.

23 Ibidem, pp. 88-90.

24 Ibidem, pp. 99-100.

25 Ibidem, p. 27.

26 P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, 2008. Although Cavazzini's study is relevant in this context, because Reni worked in Rome from 1601-1614 and later from 1626-1628, it is not certain that her findings can be extrapolated to Bologna, the city in which the painter was born, educated and where he lived for the most part of his life. However, since Bologna belonged to the Papal States and artistic exchange between both cities was common – as in Reni's case – we may assume, albeit with caution, that the painting practices in both cities were similarly organized.

27 Ibidem, p. 5.

28 Ibidem, p. 27.

29 Ibidem, p. 19.

30 For example, the engraver Hendrik Goudt (ca. 1585-1648) and the painter Johannes Moreelse (after 1602-1634) both received the title of 'comes palatinus' from the pope, after their sojourns in Rome. See G. van Niekerken, 'Willem Goudt en zijn familie', *De Nederlandsche Leeuw* 121 (2004), p. 384 and G. N. Westerouen van Meeteren, 'Op zoek naar de pauselijke adel', *De Nederlandsche Leeuw* 118 (2001), pp. 482-483. I thank Marten Jan Bok for drawing my attention to these texts.

31 Malvasia, 'The life of Guido Reni', cit., pp. 114.

32 R. Spear, *The 'Divine' Guido: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven/London, 1997, p. 212. According to Spear, Reni was gambling on the 'liberalitas', i.e. generosity, of the wealthy buyer. In this context, Spear also quotes Mancini who holds that "'a painting in itself cannot have a definite price" because its value "is partly linked with the quality of the patron who owns it and the artist who makes it".'

33 Malvasia, 'The Life of Guido Reni', cit., p. 104. According to Malvasia, this painting, representing the fable of *Latona*, remained unfinished in Reni's studio after his death. This story is corroborated by G. P. Bellori, with the exception that commissioned painting was to portray Samson, in-

stead of *Latona*. See G. P. Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects* (A new Translation and Critical Edition; transl. A. S. Wohl, notes by H. Wohl, intro. T. Montanari), Cambridge 2005, p. 366.

34 See Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., p. 132. To give just one example, one of the poets compares the African to Helen: his physical ugliness is a reflection of her character; and as he has the marmoset on a leash, she holds Paris captive with her beauty (ibidem, p. 161).

35 For instance, both Paolo Macchi and Emanuele Vizzani point to the fact that the 'weapons' of both Cupids in the picture are made useless. The torch of the one in the air has gone out, and the string of the bow of the other is untied. According to Macchi and Vizzani, this implies that the Cupids have carried out their work to perfection, and that they will never do it better. See ibidem, pp. 157-158.

36 Ibidem, p. 120.

37 G. B. Manzini, 'Il Trionfo del Pennello. Raccolta d'alcune Composizioni nate a gloria d'un ratto d'Helena di Guido' (in Bologna, Per Nicolò Tebaldini, 1633), in: M. Pieri and D. Varini (eds.), *Il buratto ed il punto. Concettismo, retorica, e pittura fra Genova e Bologna, 1629-1652*, Trento 2006, pp. 47-75.

38 J. L. Colomer, 'Un tableau "littéraire" et académique au XVIIe siècle: L'Enlèvement d'Hélène de Guido Reni', in: *Revue de l'Art* 90 (1990), p. 81.

39 Spear 'The "Divine" Guido', cit., p. 33.

40 Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., p. 120.

41 Ibidem, p. 111-112. Colantuono also notes that Pope Urban VIII was the official protector of the Accademia dei Gelati and also cultivated the loyalty of the Accademia delle Notte.

42 Ibidem, p. 121. My emphasis.

43 Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., pp. 139-140.

44 For example, both Giovanni Battista Manzini (1599-1664), the composer of the *Trionfo del pennello*, and Giacomo Gaufrido addressed their poems to the French-born 'Abbate Claudio Fieschi', who did not seem to have any other motives for commanding these epistles than genuine interest for the iconographic features of the painting, which he had not seen. See Colantuono, 'Guido Reni's Abduction of Helen', cit., pp. 114-116.

45 However, the existence of professional artists who also wrote biographies and art theoretical treatises, such as Vasari in the sixteenth, and Baglione, Passeri and Sandrart in the seventeenth century shows that it was possible to participate in both practices.

46 This does not mean that the encomia could not also obtain a function in painting practices. However, this would be a different function from the one they had in literary practices.

47 For example, in his article on Reni's *Helen* Colomer even goes as far as saying that the meaning of works of visual art were determined by commentators, dilettantes and humanists in the context of literary academies. See Colomer, 'Un tableau "littéraire"', cit., p. 74. More in general, the presupposition that the meaning of works of art can be derived from contemporary textual sources is present in most, if not all, art historical studies based on Panof-

skian iconography.

48 See J. A. Emmens, 'Ay Rembrant, maal Cornelis stem', in: idem, *Kunsthistorische opstellen I*, Amsterdam, 1981 (1964¹), pp. 61-97, esp. pp. 65-68.

49 R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967 (1940), p. 49.

50 See Jonker, 'Meaning in Art History', cit.

MATTHIJS JONKER

PRATICHE E SIGNIFICATO NELLA STORIA DELL'ARTE

MULTIPLI SIGNIFICATI DEL 'RATTO D'ELENA' DI GUIDO RENI
NEI SUOI PRIMI ANNI

Quest'articolo presenta una nuova interpretazione del Ratto d'Elena di Guido Reni da una prospettiva 'pratico-teorica'. Questa prospettiva parte dal presupposto che il significato di un'opera d'arte sia concepito in relazione alla sua funzione di 'pratica sociale', piuttosto che come una proprietà intrinseca o essenziale. Anthony Colantuono ha analizzato in un suo contributo il significato essenziale del *Ratto d'Elena* di Reni. In quest'articolo viene fatta una discussione critica dell'analisi di Colantuono e si avanza una nuova interpretazione in contrasto con quella proposta dalla stesso Colantuono.

Nel saggio si rilevava che il Ratto d'Elena aveva differenti funzioni, e quindi significati, in tre pratiche distinte. Nella pratica diplomatica il dipinto fu usato come riferimento a entrambe le azioni virtuose e immorali relazionate alla Guerra di Troia. Nella pratica, esso fu utilizzato per affermare la posizione sociale dell'artista come pittore liberale e la professione della pittura come arte liberale. Infine, nella pratica della pittura il quadro offrì una buona 'scusa' ai poeti per iniziare una competizione letteraria.

Infine, dal punto di vista metodologico, l'interpretazione dei significati del Ratto d'Elena dal punto di vista 'pratico-teorico' presentata in quest'articolo può essere applicata nel futuro per ricerche simili nel campo della storia dell'arte.

MATTEO BRERA

IL VIAGGIATORE, IL GIARDINO E LA CANTINA

IL PRIMO GIORNO DI PRIMAVERA

DI ROBERTO SANESI (1930-2001)

'April is the cruellest month'

T. S. Eliot, *The Burial of the dead* (1921-22)

Di Roberto Sanesi (18 gennaio 1930 – 2 gennaio 2001), colpevolmente, si continua a dire e scrivere troppo poco. Critico letterario e d'arte, artista – e di primissimo piano – egli stesso, traduttore impareggiabile da Christopher Marlowe, William Shakespeare, John Milton, William Blake, Lewis Carroll, William Butler Yeats, James Joyce, Dylan Thomas, T. S. Eliot tra gli altri. Sanesi è stato artista, poeta e traduttore poliedrico e apprezzatissimo in Italia e all'estero, direttore del 'Centro internazionale delle arti e del costume' di Palazzo Grassi a Venezia, docente all'Accademia di Belle Arti di Urbino, Venezia, Verona e, per trentaquattro anni, professore di Storia dell'arte e Letteratura comparata presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Scorrendo rapidamente la vasta mole di carte d'archivio che lo riguardano si può ricostruire una fitta rete di amicizie e scambi culturali tra il poeta milanese e molta parte del mondo intellettuale novecentesco, col quale ebbe strettissime relazioni: da Ceri Richards a Arnaldo Pomodoro, da Lucio Del Pezzo a Graham Sutherland, da Seamus Heaney a Jorge Luis Borges, da Salvatore Quasimodo a Vernon Watkins, da Henry Moore a Enrico Baj e Joe Tilson, solo per citarne alcuni.

Sanesi muore nel 2001, a soli pochi mesi dalla pubblicazione della sua ultima silloge poetica: *Il primo giorno di primavera*. Queste liriche sono, da un lato, il dono poetico alle generazioni del nuovo millennio e, dall'altro, un omaggio finale al maestro T. S. Eliot, la cui lezione è vivissima in molti luoghi della raccolta.

Per introdurre le eccellenti prove traduttorie di Heather Scott (qui ne abbiamo selezionate cinque, l'edizione complessiva vedrà la luce nel 2011)¹ si potrebbe partire dalla breve nota posta in appendice alle poesie da Sanesi stesso. Essenzialmente le liriche del *Primo giorno di primavera* sono sospese tra la vita, la primavera che genera e rinnova, e la morte, solo accennata da presenze intermittenti quanto insistenti. Sanesi stesso dichiara la volontà, seguita alla lettera dall'editore, di coagulare attorno alla poesia che dà il titolo alla raccolta una serie di liriche 'nel segno della transitorietà, dello spostamento e perfino sostituzione del soggetto, dell'incompletezza del ritorno, con molto inverno e neve per le fioriture successive [...]'.² Di poesiel' editore ne metterà insieme ventuno, segno del destino, stando al

Poeta, o forse di un fin troppo calcolato disegno: la primavera è, in se, periodo di trapasso da una condizione esistenziale a un'altra. Ma un 'mancato ritorno' di diverso segno era imminente in quei mesi e fu probabilmente presentito da Sanesi, convinto che 'nulla rimanga se stesso troppo a lungo'.³ Nel *Primo giorno di primavera* il pensiero della morte c'è e si sente, ma non ha bisogno di essere esorcizzato: occorre prenderne atto, nel quadro più ampio dell'esistenza.

Le poesie che qui abbiamo selezionato sono tra le più significative all'interno del complesso immaginario poetico che pervade la raccolta, esprimono i tratti fondamentali delle poetiche del *Primo giorno di primavera* e, più in generale, del secondo Sanesi, quello, per intenderci, dell'ultimo ventennio del Novecento. La parola magica, la formula da cui la silloge prende le mosse è una precisa dedica alla compagna di una vita, Anita. Sanesi fa riferimento, nell'epigrafe alla sue poesie, a una domanda giocosa, 'Chi ci sarà in cantina?', spesso pronunciata all'atto di scendere le scale che conducono all'interrato della casa in via Machiavelli a Milano. *Il primo giorno di primavera* si apre quindi su una questione irrisolta, su una promessa ancora da mantenere, quasi una profezia ('un giorno ti dirò chi c'è in cantina'), su una presenza misteriosa, incerta, ma in certo senso persistentemente presente lungo tutta un'esistenza. L'immaginario legato alla casa e alla cantina compare pressochè subito nella raccolta. *La casa infanta* è il tempo dei bilanci, l'economia domestica di una vita, tra le cui pieghe fa capolino l'ombra shakespeariana del Sonetto LXIV, non a caso una delle liriche della 'sfida al tempo' da combattere attraverso la poesia.⁴ La casa è senza voce (dal latino *infans*) e ricettacolo-proiezione di atti misteriosi quanto incomunicabili: una porta finestra sul giardino in cui la bellezza è inconoscibile e le cantine, luogo dell'inconscio e di quella dimensione che paura non fa, ma neppure dà certezze. Il calcolo rimane impossibile e il viaggiatore non si avvede delle possibilità che gli restano aperte innanzi. O forse dietro, come nel caso degli 'uomini che non si voltano' di Montale, del quale si percepiscono echi provenienti da *La casa dei doganieri*. Nella celebre lirica del poeta ligure non si sa più 'chi va e chi resta' mentre per Sanesi questo, alla fine, conta poco. Il suo uomo in viaggio è quello che ha visto e vissuto il dramma degli anni Settanta, che ha sperimentato 'la relazione del tempo con il disordine', le forme e le figure del giardino 'estese, sospese' (*A Enzo Paci, in giardino*).⁵

L'uomo di Sanesi è assalito da ombre in fondo non minacciose ma sufficienti a destabilizzarne le certezze, mentre il glicine continua ad attorcigliarsi senza sosta sui sentieri della vita. Ma le possibilità di superamento dell'ostacolo che impedisce la comprensione perfetta dell'anagramma esistenziale (esemplificato con chiarezza dalle molteplici possibilità ricombinatorie di *Poema per quattro aggettivi*) esistono. Spetta alla chiave di volta della silloge – *Il primo giorno di primavera* – lasciare intravedere 'l'identità nascosta del monologo' e la possibilità di rivelazione, seppure l'io rischi lo scacco in un 'paese abitato / da suoni impercettibili'. La paradossalità dell'esistenza sboccia in corrispondenza della fioritura del glicine, che ricompare nel cammeo di chiusura del libro (*Senza data*). Qui si situa la presa d'atto che in giardino nessuno 'ha mai visto il mio glicine concluso'⁶, che il fiore è apice della bellezza e della visibilità di un'esistenza ma, allo stesso tempo, il

coronamento ideale (e quindi il fallimento) di un ciclo vitale, di una vicenda umana. Si tratta di una paradossale esperienza visibile tra le cose invisibili. Così come invisibile – o almeno non vista – è la presenza di chi o che cosa è rimasto in cantina. Forse nemmeno Sanesi lo sapeva. E quand'anche lo avesse saputo, probabilmente, non ce lo avrebbe detto mai.

Note

1 Sarà questa la prima traduzione integrale in lingua inglese di una raccolta di Roberto Sanesi dopo il lungo silenzio seguito alla pubblicazione di *In Visible Ink: Selection of Shorter Poems, 1955-1979*, a cura di Richard Burns, Portree 1982.

2 Roberto Sanesi, *Il primo giorno di primavera*, Castel Maggiore 2000, p.73.

3 Ibidem.

4 Nel sonetto shakespeariano in questione il mare e la terra sono descritti nell'azione di 'Increasing store with loss and loss with store' (v.8), che Sanesi traduce 'sostituire il profitto con la perdita e la perdita col profitto'.

5 Tra i maggiori esponenti dell'esistenzialismo italiano, Enzo Paci ebbe con Roberto Sanesi uno strettissimo rapporto di amicizia. Tra i due intercorse inoltre un profondo legame intellettuale ed ebbe luogo un lungo periodo di collaborazione (1952-1963) attraverso rivista *aut aut* fondata e diretta da Paci.

6 Frase di grande forza poetica che enfatizza la finitezza del cerchio della vita. Non a caso è dunque incastonata in un (ri)finitissimo endecasillabo anapestico.

CINQUE POESIE DI ROBERTO SANESI

(DA: *IL PRIMO GIORNO DI PRIMAVERA*)

La casa infanta

C'è una porta finestra, e in giardino gridano la bellezza non si sa, una pietra rotola ancora nell'aria, sul vetro si estende un profilo di suoni ininterrotti, ma ci sono ancora cantine, cantine, e così per misurare la luce si strappa dal tetto lo sguardo dell'infanzia. Si può discutere l'utilità di questo osservatorio soltanto arrampicandosi, ma il vuoto resta un'ombra in agguato, non si dimostra con la distanza o la profondità, e quindi la casa infanta, la porta finestra, il ridicolo delle emozioni col visto che certifica la giacenza finale, la perdita o il profitto, oscillano in un calcolo impossibile. Era questo che stavano cercando di spiegarti, ma tu eri in viaggio da troppo tempo per ascoltare.

A Enzo Paci, in giardino

La relazione del tempo con il disordine, con le forme del giardino, con le figure possibili, estese, sospese fra la betulla e il muro, equivalenti come coloro che passano e non dicono precisamente il nome, o la funzione, ma solo la loro identità, mentre sfuggono, e tuttavia così limpide in qualche direzione che noi non conosciamo. È in questo spazio la loro presenza terribile, insieme, essendo qui e più tardi, alba e tramonto, ciò che saranno con l'ombra, necessarie senza forma al disegno, antecedenti, aperte all'aria che le assenta al nostro sguardo, e solo oltrepassandosi finite. Immer Wieder insiste questa voce che mi segue, la tua che mi precede lungo i sentieri del glicine che si attorciglia.

The house without words

There is a windowed door, and in the garden they are shouting beauty is unaware, a stone keeps spinning in the air, over the windowpane stretches an outline of constant sounds, but there are still cellars, cellars, and so to gauge the light the infant gaze is torn from the rooftop. One can argue the usefulness of this viewpoint only by climbing up, but the void remains a lurking shadow, one can prove it neither by distance nor depth, and thus the wordless house, the windowed door, the absurdity of the fuss over the balance sheet that certifies the final reckoning, the loss or profit, swing in an impossible calculation. It was this they were trying to tell you, but you had been travelling too long to listen.

To Enzo Paci, in the garden

The connection of time with disorder, with the contours of the garden, with the possible outlines stretched, hung between the birch-tree and the wall, just as those who pass without precisely making known their name or function, but only their being, while slipping away with such serenity in some direction that we do not know. And in this space their fearful presence, being both here and yet to be, dawn and sunset, gone with the shadow but true to the design, precursors, open to the air that allows us to behold them only as they pass beyond and fade away. Immer Wieder insists this voice that follows me, yours which goes before me along the path where the wisteria tangles.

Il primo giorno di primavera

Qualcosa che qualcuno
farà di nuovo e di nuovo,
senza saperlo. Il candore
di questa umidità,
l'identità nascosta del monologo,
e il solito fruscio
che risale negli alberi, le ossa
cadute dalla luna.
Su questo confine.
Con il nero delle lumache selvatiche.
Con la metà della notte che germoglia
per la lunghezza di un prato.
E magari l'arcangelo di sabbia.
Ma poi cosa ne hai fatto
Di questa simmetria.
Ecco.
E la voce che parla da una riva all'altra.
E i nomi che dividono.
E quelli che si toccano la fronte.
Ma chi, perchè, in che senso
mi state minacciando?
Con le zolle che perdono i capelli.
Con le figure che passano in abito leggero
per un sentiero che nemmeno sai.
Ebbene, mi rifiuto: ma allora
semplicemente la pioggia,
la causa, l'effetto,
la sua dimostrazione.
Questo paese abitato
Da suoni impercettibili.

Poesia per quattro aggettivi

La pianura implacabile dei corvi.
Il nero denso che racchiude i corpi.
Il gracchiare pensoso della vita.
Tutta questa bellezza inenarrabile.

Senza data

Perchè portare a termine
quando nessuno, in giardino,
ha mai visto il mio glicine concluso.
Se allora fosse il fiore il fallimento,
questa, diremmo, è la bellezza del mondo,
la sua esperienza visibile.

The first day of Spring

Something that someone
will do afresh again and again,
unconsciously. The innocence
of this moisture,
the hidden identity of the monologue,
and the usual rustling
that rises in the trees, the bones
fallen from the moon.
On this enclosure.
With the blackness of snails in the undergrowth.
With the night-time springing of green shoots
the whole length of the meadow.
And maybe the archangel of sand.
But then you have made something
of this symmetry.
It is this.
And the voice that calls across
from one bank to another.
And names who separate.
And those who stroke each other's brows.
But who, why, in what way
are you threatening me?
With the withering clods of earth.
With the figures that pass by lightly dressed
along a path you do not even know.
Well, I defy it: but then
simply the rain,
the cause, the effect,
its demonstration.
This land inhabited
by imperceptible sounds.

Poem for four adjectives

The implacable terrain of the crows.
The dense darkness that encloses bodies.
The pensive croaking of life.
All this inexpressible beauty.

No date

Why carry things to a conclusion
when no-one, in the garden,
has ever seen my wisteria cease to be.
If then the flower were to fail,
This, we would say, is the beauty of the world,
its visible experience.

Recensie*

Van Paul van Heck verschenen met ruime tussenpozen vertalingen van de *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1997) en van *De principatibus* en andere politieke geschriften van Machiavelli (2006). De aanduiding ‘vertaling’ is in dit verband veel te beperkt, het gaat om teksten voorzien van uitgebreid commentaar in de vorm van inleidingen, voetnoten en bibliografie die de lezer willen voorzien van een solide wetenschappelijk apparaat, dat bijvoorbeeld een rol kan spelen bij bestudering door studenten die het Italiaans niet afdoende beheersen. Dat daar vraag naar is, bewijst het flinke aantal herdrukken van genoemde boeken (voor beide titels vijf, wat respectabel mag heten). Hiermee beweegt Van Heck zich niet alleen binnen een door Frans van Dooren geïnitieerde traditie van verantwoorde en wetenschappelijk onderbouwde vertalingen, maar streeft hij er tevens naar zijn illustere voorbeeld te overtreffen. Impliciet ook als vertaler, want Van Dooren had de *Mandragola* ook vertaald en in 1986 bij Ambo uitgegeven.

Het nieuwste deel in de Machiavelli-reeks heeft als titel *Toneel en verhalend proza. Mandragola Clizia Belfagor*. Het brengt aldus het bekendste dramatische werk van de *Segretario fiorentino*, dat in Italië nog steeds op het repertoire staat en terecht mag worden beschouwd als een van de klassieke Renaissance-komedies, samen met de minder bekende *Clizia* en de novelle over de ‘arcidiavolo’ die zich in Florence vestigt en trouwt met een feeks van een vrouw. Behalve deze drie teksten is nog een viertal brieffragmenten uit de jaren 1509-1514 aan (en deels van) Luigi Guicciardini en Francesco Vettori opgenomen, waarin anekdotisch materiaal van erotische aard met een de rasverteller eigen verve wordt verteld. De keuze van deze fragmenten, waarmee Van Heck aandacht vraagt voor Machiavelli als verteller en epistulair virtuoos, is uiteraard eerder illustratief dan systematisch. Daarmee wil ik zeggen dat ze geen uitputtend beeld van Machiavelli als onderhoudende brieveschrijver geeft, maar de lezer nieuwsgierig maakt naar de rijke correspondentie en andere *opere minori* van Ser Niccolò.

Zelf had ik in de voorliggende keuze zeker ook de *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* opgenomen, niet alleen vanwege de dialoogvorm, die de dramatische vorm soms nabij komt – Machiavelli roept in dit werkje Dante als getuige op en vraagt hem om verantwoording voor zijn eigen taalkundige stellingname. Maar de *Discorso o dialogo* heeft nog een be-

*Niccolò Machiavelli, *Toneel en verhalend proza, Mandragola Clizia Belfagor*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Paul van Heck, Leiden, Primavera Pers 2010, ISBN 978 90 5997 020 5.

langrijk raakpunt met het toneel. Machiavelli verbindt er de toneeltraditie in de volkstaal met de ‘Sali’ (wij zouden misschien spreken van ‘kruiden’) van het lokale taaleigen. Hij levert daarbij expliciet kritiek op collega-toneelschrijvers als Ariosto (‘uno degli Ariosti di Ferrara’), die in zijn komedies daar niet of nauwelijks gebruik van maakte(n). Overigens laat Ser Niccolò Ariosto hier mogelijk betalen voor het feit dat hij hem niet in zijn *Orlando Furioso* vermeldde, een eer die vele andere literatoren van lagere statuus wél ten deel viel.

In Machiavelli’s beroemdste stuk is Messer Nicia degene die het volkse taaleigen van Florence het sterkst belichaamt, en daarmee is hij zowel het dramatische en humoristische centrum van de komedie als het linguïstisch meest interessante karakter. En – dat behoeft geen betoog – hij vormt voor de vertaler de grootste uitdaging. Het is daarbij uiteraard niet mogelijk in te haken op de historische verscheidenheid van het zestiende-eeuwse Florentijns. Logischerwijs volgt de vertaler vooral het sociaal dialect van Messer Nicia: hij is vergeleken met de karakters van Callimaco, Ligurio, Siro en Timoteo primair een vulgair wezen dat verdient horens op te krijgen. Van Heck kan hier goed mee uit te voeten. Soms doet hij er een schepje bovenop, zoals in de scène dat Nicia en Ligurio Timoteo benaderen met een verzoek om – aanvankelijk en in schijn – assistentie bij een abortus. De vertaler neemt hier zijn toevlucht tot rijm om de (gespeelde) doofheid van Nicia te benadrukken, wat een leuk effect geeft: ‘T.: “Van harte welkom!” N.: “Of ik van ver kom?” T.: “Waar gaat u heen?” N.: “Nee, niet alleen!”’. Van Dooren was hier aanmerkelijk minder vindingrijk geweest: ‘T.: “Welkom! Welkom!” N.: “Goeiedag, pater!” T.: “Wat wenst u?” N.: “Alle goeds”’. Wat weinig *vis comica* heeft.

Een andere scène die leuk is te vergelijken is IV, 9, met de verkleedpartij van de ‘samenzweervers’, die noodzakelijk is omdat Callimaco als ‘slachtoffer’ Lucrezia’s bed in moet worden geloodst, zogenaamd om het effect van de toverdrank naar zich toe te trekken. Deze scène is een visueel hoogtepunt van de komedie, maar er zitten ook aardige woordspelingen en *sick jokes* in. Zoals de balletjes aloë die Nicia in zijn mond krijgt, een duidelijk eerbetoon aan Boccaccio’s novelle van Calandrino en het gestolen varken. Nicia hoort hier te kokhalzen: ‘Ca, pu, ca, co, co, cu, cu, spu.. Che ti venga la seccaggine, pezzo di manigoldo!’ Bij Van Dooren werd dit: ‘gr.. gr., spu, spu, bah bah...! Je kunt me de rug op met je gesodemeter, stuk ellende!’ Van Heck vertaalt: ‘uche, uche, uche, uche.. Krijgt de kinkhoest, klootzak die je bent!’ Ik vraag me af of Nicia hier niet bijna staat te kotsen in plaats van te kuchen. Wel efficiënt is de alliteratie van de letter *k*. Even verderop is het wachtwoord: San Cucù. Zoals Ligurio uitlegt: ‘È el più onorato santo che sia in Francia’. Het moet Machiavelli een welhaast sadistisch genoegen hebben gedaan de door hem bepaald niet geliefde Fransen als *cocus* te bestempelen. Van Dooren had hier Sint Belázerus voor gevonden, Van Heck komt dichterbij met Sint Hoornarius. In II, 6 had hij echter al ‘koekoek’ in dezelfde betekenis (Florentijns ‘becco’) gehanteerd. Een op ‘Saint Cocu’ gebaseerde vertaling was dus ook bruikbaar geweest (bijvoorbeeld Sint Koekoek). In elk geval laat vergelijking van de twee versies (1986 en 2010) zien dat Van Doorens taalgebruik soms oubollig kan aandoen.

Minder valt dat laatste op in een scène als de beroemde monoloog van Fra Timoteo (V,1), maar ook hier slaagt Van Heck erin om in zijn vertaling wat meer toe te spitsen op de onderliggende cultuur: '... lessi una vita de' Santi Padri, andai in chiesa ed accesi una lampana che era spenta, mutai un velo ad una Madonna che fa miracoli. Quante volte ho io detto a questi frati che la tenghino pulita! E si maravigliano poi se la devozione manca'. Van Dooren vertaalde: 'ik heb [...] een heiligenleven gelezen, ik ben naar de kerk gegaan en heb daar een lampje aangestoken dat niet meer brandde. Bovendien heb ik een wonderdoende madonna een andere sluier gegeven. Hoe dikwijls heb ik de paters niet gezegd dat ze het beeld schoon moesten houden! Geen wonder dat de devotie afneemt!' Van Heck heeft: 'ik heb [...] een leven van een Heilige Vader gelezen [met interessante voetnoot: waarschijnlijk een der Middeleeuwse *Vitae Patrum*], ik ben de kerk ingegaan en heb daar een lamp weer aangestoken die uit was gegaan, ik heb de sluier verschoond van een Onze Lieve Vrouwe die wonderen doet. Hoe vaak heb ik de paters niet gezegd dat ze moesten zorgen dat die altijd proper was! En dan vinden ze het gek als er geen godsvrucht meer is!' De voornaamste verschillen in woordkeus zijn hierbij: heiligenleven – leven van een Heilige Vader (nadere collocatie van de tekst), lampje – lamp (*lampana* is geen verkleinwoord), niet meer brandde – was uit gegaan (synonieme uitdrukking), madonna – Onze Lieve Vrouwe (de gebruikelijke Nederlandse benaming), wonderdoende – die wonderen doet (letterlijker), schoon – proper, devotie – godsvrucht. Het gaat dus niet primair om modernisering van de taal, Van Hecks 'proper' en 'godsvrucht' zijn zeker niet moderner dan Van Doorens 'schoon' en 'devotie'.

Nog een tekst ontbreekt in het boek: Machiavelli's versie van Terentius' *Andria*. De omissie van deze vertaling, wellicht de eerste *Auseinandersetzung* van de auteur met het genre, is terecht: een vertaling maken van een vertaling draagt nauwelijks bij tot begrip van Machiavelli als toneelschrijver.

Van Hecks inleiding begint al bij de kerkvaders in de laat-Romeinse periode en hun veelal negatieve blik op het theater. Vandaar volgt hij het ontstaan van de vroeg-moderne komedie, de geschiedenis van de *Mandragola* en *Clizia* en analyseert hij elementen en bronnen tot en met hun *Nachleben*, in bijvoorbeeld Harry Potter. Er valt veel wetenswaardigs op te maken uit inleiding en noten, die vaak terugrijpen op de oorsprong van de idiomatische uitdrukkingen die Machiavelli zo graag gebruikt, maar tevens regelmatig verraden dat de vertaler bij zijn werk de door de auteur gebruikte modellen Plautus en Terentius bij de hand heeft gehad. Misschien moet bij de inleiding de kanttekening worden geplaatst dat Van Heck soms wat moralistisch uit de hoek kan komen. Is Fra Timoteo echt een negatief karakter? Of is hij niet tegelijkertijd – zoals Luigi Russo in zijn klassieke studie (Bari 1945-1975) al opmerkte – degene die als politicus *pur sang* Machiavelli's eigen ideeën het best verwoordt (zie de beroemde hierboven aangehaalde monoloog V,1, die Machiavelli uit het hart moet zijn gegrepen)? Voor mij hoeven de personages niet noodzakelijkerwijze een stempel te dragen. Het is afdoende ze tot leven te wekken en te laten spreken, zoals de vertaler met succes heeft bereikt.

STEFANO JOSSA

PERSONAGGI SENZA VOCE? ARIOSTO TRA TRADIZIONE
E FORTUNA IN UNA NUOVA RACCOLTA DI SAGGI

Recensione*

Nel corso del Cinque e Seicento circolava un gioco da tavolo, una specie di monopoli ariostesco, che prescriveva che ciascun contendente muovesse sulla mappa una pedina corrispondente a un personaggio dell'*Orlando furioso*. A fine Ottocento e inizio Novecento i personaggi ariosteschi facevano da filtro dell'immaginario collettivo, a fini formativi, nei giochi dell'infanzia e dell'adolescenza, come racconta, ad esempio, Ippolito Nievo nelle *Confessioni di un italiano*, dove bambini e ragazzi negli eroi della *Liberata* e del *Furioso* specchiano i loro sogni e interrogano la loro crescita. La contessina Clara filtra le sue emozioni attraverso le storie di Angelica e Medoro, Orlando pazzo per amore, Brandimarte e Fiordiligi, al punto che 'addormentandosi dopo questa lettura, le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi' (cap. II).

Giochi e personaggi, dunque, in endiadi tanto ludica quanto pedagogica. Eppure la critica ariostesca ha per lo più insistito, soprattutto nel corso del Novecento, dopo le conquiste della psicanalisi, sulla mancanza di spessore psicologico dei personaggi dell'*Orlando furioso*. Italo Calvino, nella sua lettura/riscrittura del poema ariostesco, non esitava ad affermare 'che gli eroi del *Furioso*, benché siano sempre ben riconoscibili, non sono mai dei personaggi a tutto tondo'¹, mentre, in tempi più recenti, Sergio Zatti ha sottolineato 'le maggiori profondità psicologiche dei personaggi della *Liberata* rispetto alla tradizione (e allo stesso *Furioso*)', preludio all'interiorizzazione psicologica e all'introspezione soggettiva dei caratteri del romanzo moderno.² La scarsa definizione caratteriale coinciderebbe, d'altra parte, con una mancanza di individualità ed espressività linguistica, al punto che a parlare sarebbe in fondo sempre la voce dell'autore anziché quella dei personaggi.

A verificare la validità di questi stereotipi giunge ora opportunamente un numero monografico della rivista *Les Lettres romanes* dell'Université catholique de Louvain, il cui curatore, Gian Paolo Giudicetti, si è interrogato proprio sulla parola dei personaggi, sul discorso diretto e sull'identità individuale nel poema ariostesco. Viene restituita dignità di personaggi, in tal modo, a figure tradizionalmente neglette, come Ferrau, di cui Franca Strologo fornisce un ritratto nella continuità e diffrazione con la tradizione romanza,

**L'Arioste: discours des personnages, sources et influences*, a cura di Gian Paolo Giudicetti, ill. di Saul Darù, *Les Lettres romanes*, 2008, numero speciale fuori serie, 253 p.

alla luce dell'orizzonte estense dell'Ariosto ('Duels, discours et péripéties de l'ex-géant Ferrau dans l'*Orlando furioso*', pp. 27-41), o le 'femine omicide', di cui Gian Paolo Giudicetti mette in rilievo la sapienza oratoria ('Les Femmes Homicides et l'éloquence: un épisode isolé', pp. 55-60), o Sobrino, che Marco Dorigatti immette nella memoria letteraria ch'egli porta con sé ('Sobrino: sagesse et éloquence d'un conseiller sarrasin', pp. 77-89), o l'Astolfo dei *Cinque canti*, che Annalisa Izzo restituisce al più complesso problema dell'elaborazione della voce ariostesca ('La confession d'Astolphe. Voix d'auteur dans les *Cinque Canti*', pp. 137-47), fino allo studio dell'interiezione proposto, in chiusura del volume, da Minne G. de Boer ('Les interjections chez l'Arioste', pp. 243-53). Allo stesso Giudicetti si devono del resto le più recenti esplorazioni della parola dei personaggi ariosteschi, cui è dedicato il suo libro, fresco di stampa presso Peter Lang, su *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso* (2010).

Va detto preliminarmente, però, che l'analisi dei personaggi ariosteschi, inibita prima di tutto dal magistero crociano, che invitava a vedere nel poema solo ed esclusivamente l'esperienza dell'autore, non è assolutamente nuova nella storia della critica ariostesca. Non solo, come aveva già messo in luce Zatti, i commenti più antichi affrontavano il poema proprio in termini di passioni individuali dei singoli attori, ma anche un libro nato nell'orbita della lezione crociana come quello di Attilio Momigliano procedeva attraverso un'organizzazione per personaggi (Atlante, Orlando, Fiammetta e Rodomonte). La novità dell'approccio sta dunque nel rilievo dato alla voce, che vuol dire un processo di individualizzazione linguistica finora completamente negletto dalla critica.³ Le prospettive sono davvero interessanti e foriere di percorsi di ricerca e strumentazioni ermeneutiche da considerare con curiosità e fiducia. Dispiace un po', pertanto, che gran parte dell'analisi sia ancora condotta con la classica ricerca delle fonti, come se il poema ariostesco andasse letto sempre e solo nel solco della lezione di Rajna, certamente fondamentale, ma anche legata a un preciso contesto storico e culturale. Se non si supera l'impasse tra positivismo materialistico e idealismo spiritualistico, la critica ariostesca rischia di restare sempre imbrigliata in un sistema di alternative che non consente l'accesso ad altri strumenti, approcci e metodi. Fondamentali, per esempio, nella prospettiva di un discorso sulla voce dei personaggi sarebbero le considerazioni di Bachtin sulla dialogità, sulla plurivocità e sul carnevalesco, o di Zumthor sulla voce e l'oralità, o di Genette su intertestualità e palinsesti, o di Quondam sul petrarchismo nella cultura delle corti, fino ai sondaggi condotti, a cura di Cristina Montagnani, sul petrarchismo nel poema cavalleresco; ma Bachtin, Genette, Zumthor e Quondam, purtroppo, non sono mai menzionati, in un volume che pure si propone, programmaticamente, di definire 'prospettive per la critica ariostesca'. Far interagire il *Furioso* con gli strumenti della critica contemporanea e immettere Ariosto nella cultura delle corti restano due obiettivi ancora solo parzialmente intrapresi dagli studiosi.

Il volume trova tuttavia le sue linee di forza lungo due direttrici diverse, che guardano all'indietro, verso la tradizione, come negli studi sulla riscrittura di Elena Borelli ('Le héros de l'Occident et la femme de l'Orient: dans le laboratoire de la réécriture ariostesque', pp. 43-54) e sulle lunghe

durate tematiche della saggezza e della pazzia dalla *Chanson de Roland* fino al *Furioso* di Marco Prina ('Récurrences thématiques de la sagesse et de la folie de la *Chanson de Roland* à l'*Orlando furioso*', pp. 61-75), oppure in avanti, nella fortuna e ricezione, da Cervantes fino a Sereni. Qui il volume trova la sua unità e densità, proponendosi come un riferimento importante per gli studi sulle riscritture di Ariosto, dall'esplorazione dei rapporti tematici con Cervantes proposta da Georges Güntert ('L'Arioste et Cervantès', pp. 123-35) ai rifacimenti teatrali della *Bradamante* di Garnier, studiata da Thomas Stauder ('L'Arioste dans le théâtre de la Renaissance: Robert Garnier, *Bradamante* (1582)', pp. 149-65), o del *Ballo delle Ingrate* di Monteverdi, indagato da Christophe Georis ('L'Arioste et Monteverdi: le *Ballo delle Ingrate*', pp. 177-87), o di *Roland* di Lully e Quinault riletto da Angela Oster ('Le déclin du merveilleux. L'opéra baroque français et le système des genres du siècle classique: *Roland* (Jean-Baptiste Lully / Philippe Quinault)', pp. 189-203), o dell'*Alcina* di Haendel nella filiazione tracciata da Antonio Tilli (*Alcina de l'Arioste à Haendel*, pp. 205-11). Riemerge, in tal modo, la componente teatrale dell'*Orlando furioso* indagata alcuni anni fa da Marco Marangoni,⁴ cui qui si aggiungono i saggi di Nicola Bonazzi ed Eugenio Refini sul teatro ariostesco ('À l'origine du théâtre moderne: les nouveaux "jeux" de la comédie ariostesque', pp. 213-23, e '*Erbolato et Negromante. Les deux faces du charlatan chez l'Arioste*', pp. 225-41). La presenza di Ariosto in un poeta apparentemente lontanissimo, per gusto e formazione, come Vittorio Sereni, studiata nel dettaglio da Francesca D'Alessandro, aggiunge infine un ulteriore, importante tassello al troppo negletto ariostismo di cui è pervasa, nelle pieghe più profonde e riposte, la cultura italiana fino ai giorni nostri ('Fantasies d'amour et de guerre: les traces ariostesque dans la poésie de Vittorio Sereni', pp. 167-75).

A fare da cornice e dare spessore teorico al volume due saggi, uno in apertura e uno al centro, che s'interrogano, da un lato, su un tema che fa da sfondo all'ideologia stessa del poema, la grazia, dall'altro sul rapporto tra l'*Orlando furioso* e la tradizione realista occidentale. Il primo saggio, che si deve alla penna di Marco Marangoni, mette in luce come la grazia, prima ancora che uno dei valori ideologici del poema, in sintonia col magistero di Castiglione, nasca dai gesti dei personaggi, che si muovono nell'universo della sprezzatura, tra natura e arte, ai fini di una rappresentazione che è rivolta soprattutto alla corte: da motivo figurativo-teatrale la grazia diventa quindi principio di scrittura, capace di smascherare quella zona d'ombra tra storia e finzione che sta a fondamento dell'arte ariostesca ('La main légère de Ludovico Ariosto. Remarques éparées à propos de la grâce dans l'*Orlando furioso*', pp. 11-25).

Marco Praloran s'interroga, invece, sui motivi dell'assenza della tradizione cavalleresca italiana nell'esplorazione del realismo occidentale proposta da Eric Auerbach in *Mimésis* ('Un silence justifié: la tradition chevaleresque en Italie et *Mimésis*', pp. 107-21). Se il realismo di Auerbach si fonda soprattutto sul legame tra avvenimenti raccontati e realtà sociale, gli eroi ariosteschi, che Auerbach, influenzato da Croce, colloca sul versante del puro gioco letterario, potrebbero risultare realistici su un piano universale piuttosto che storico grazie a quell'elemento di orchestrazione narrativa che lo

L'ARIOSTE:
DISCOURS DES PERSONNAGES,
SOURCES ET INFLUENCES

Édité par Gian Paolo Giudicetti
Illustré par Saul Darù



LES LETTRES ROMANES

Saul Darù, illustrazione di
copertina, Ruggero e
Angelica sull'ippogrifo

stesso Auerbach valorizza in Cervantes: i personaggi del *Furioso* rappresenterebbero allora, attraverso la distanza tra valori espressi e mondo raccontato, la consapevolezza che i loro valori sono validi sul piano dell'umanità anziché su quello del tempo in cui vivono. La 'distanza', dice Praloran, crea un tipo particolare di realismo, un realismo che è più forte della dimensione specifica di ciascun avvenimento, superando la soppressione dei valori ideologici sottostanti agli avvenimenti (p. 119). C'è sempre De Sanctis alle spalle di questa lettura, ma quello che per De Sanctis era un disvalore, la distanza tra autore e mondo rappresentato, per Praloran diventa una delle manifestazioni più forti della modernità dell'Ariosto.

Un volume ben calibrato, dunque, sempre attento al testo, che dà meno di quello che promette sul versante dei personaggi, delle voci, dello stile e del discorso, ma forse pure di più su quello delle riscritture e della modernità del poema ariostesco, fino a proporre una discussione sull'ideologia e sull'estetica che potrebbe portare a ulteriori approfondimenti critici o revisioni interpretative. Bellissime, infine, le illustrazioni di Saul Darù, che propon-

gono una lettura decorativa e fiabesca, ma anche intensa e chiaroscurale dell'*Orlando furioso* (quattro tavole in bianco e nero alle pp. 26, 122, 166 e 204, raffiguranti Ferrau e l'Argalia, Don Chisciotte e i mulini a vento, un duello nella selva e l'isola di Alcina): un ingresso visuale nel mondo del poema, che ne illumina lateralmente gusto della precisione e bisogno della sfumatura, amore per il dettaglio e consapevolezza della complessità.

Note

1 *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino 1970, p. XIX.

2 S. Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano 1996, p. 126.

3 Ma si veda il bell'articolo di E. Scarano, 'Il

lamento di Orlando', *Linguistica e Letteratura*, XIII-XIV, 1988-89, pp. 163-211.

4 M. Marangoni, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'Orlando furioso*, Roma 2007.

HENK VAN VEEN

'SPIRITUALI', 'CONTRA-SPIRITUALI' EN KUNST IN ROME
ROND HET MIDDEN VAN DE 16E EEUW

Recensie*

In de inleiding van *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, geeft Maria Forcellino duidelijk aan hoe haar boek – de bewerking van haar aan de UvA verdedigde proefschrift – is ontstaan en wat zij ermee heeft beoogd. Aanleiding was de grote restauratie die het grafmonument voor Julius II in San Pietro in Vincoli in Rome in 1998 onderging en waarbij zij nauw betrokken was. De intense confrontatie met dit zo complexe ensemble, bracht haar ertoe een gedachte weer op te nemen die ooit was geopperd door de grote Michelangelo-geleerde Charles de Tolnay. Deze had verondersteld dat in het grafmonument voor Julius de invloed was te zien van de vroomheid van de zogeheten 'spirituali'. Dit was een geestelijke voorhoede in de katholieke kerk die hervormingen wilde doorvoeren gelijkend op die van de hervormers benoorden de Alpen, maar dan zonder de band met de moederkerk te verbreken. Kernbegrip in hun devotie was de 'viva fede', de rechtvaardiging door het geloof alleen en dus de directe, individuele band van de gelovige met God. De beweging van deze *spirituali*, waartoe ook belangrijke leden van de Romeinse Curie, zoals Reginald Pole, Gaspare Contarini en Giovanni Mo-

*Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma (1540-1550)*, Perugia, Viella, 2009, ISBN 978 88 8334 379 7.

Fabrizio Biferali & Massimo Firpo, *'Navicula Petri'. L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma/Bari, Laterza, ISBN 978 88 420 9052 6.

rone behoorden, kende haar hoogtepunt in de jaren 1540, d.w.z. precies in die jaren dat het Julius-graf zijn definitieve opstelling en uiterlijk kreeg. Met een van de meest vooraanstaande leden uit de groep, Vittoria Colonna, onderhield Michelangelo een intensieve correspondentie.

Forcellini vond het tijd om De Tolnays veronderstelling weer op te pakken, enerzijds vanwege de inzichten die de restauratie had opgeleverd en anderzijds vanwege het feit dat de laatste jaren veel meer bekend is geworden over de *spirituali* en over Michelangelo's contacten met deze groep. Bij haar vraag naar het eventuele verband tussen het Julius-graf en de devotie van de *spirituali*, richt zij zich in haar boek op het beeld van Julius II zelf en op de figuren van de 'Vita activa' en de 'Vita contemplativa' die het beeld van Mozes daaronder flankeren. Voordat zij deze beelden vanuit een dergelijke vraagstelling kan analyseren, dient zij echter eerst aannemelijk te maken dat Michelangelo zich in de jaren 1540 nauw verbonden voelde met het milieu van de *spirituali* en van deze verbondenheid in zijn werken blijkt gaf. Het is dus zaak voor haar te laten zien dat de tekeningen van de 'Pietà' en de 'Kruisiging' die Michelangelo voor Vittoria Colonna maakte een duidelijke *spirituali*-lading hadden, die bovendien niet alleen Vittoria's hoogsteigen vroomheid weerspiegelden, maar ook die van het gehele *spirituali*-milieu. Ook moet zij aantonen dat deze inventies verder rondgingen in dit milieu en dat Michelangelo dergelijke inventies ook maakte voor andere coryfeeën binnen dat milieu. Dit alles doet zij in de hoofdstukken 1 en 2 en mijns inziens op overtuigende wijze. Een cruciale rol in haar betoog spelen de kleine devotionele schilderijtjes met de 'Pietà' en de 'Kruisiging', die stevast aan navolgers van Michelangelo worden toegeschreven en die in verschillende exemplaren bewaard zijn gebleven. Er werd altijd aangenomen dat het in deze werkjes om pastiches gaat en niet om oorspronkelijke inventies van Michelangelo en dat zij aanmerkelijk later gedateerd moeten worden dan in de jaren 1540. Forcellino weet aannemelijk te maken dat de betreffende inventies wel degelijk teruggaan op Michelangelo zelf en dat hij deze in de jaren 1540 of begin 1550 moet hebben gemaakt voor personen uit het *spirituali*-milieu. Zij gaat zelfs nog verder en stelt dat het bij deze inventies niet alleen om tekeningen ging, maar ook al meteen om eigenhandige schilderijtjes.

De laatste en meest spectaculaire stap in haar hele betoog zette zij nadat haar boek al was verschenen. Haar broer, de Michelangelo-restaurator en -geleerde, Antonio Forcellino, kwam na technisch onderzoek tot de slotsom dat een schilderijtje met de 'Kruisiging' en een met de 'Pietà' in particuliere verzamelingen in respectievelijk Oxford en de Verenigde Staten, van de hand van Michelangelo zelf waren; zij maakte deze ontdekking wereldkundig. Het behoeft geen betoog dat de onverwachte *cast* die de Forcellino's hiermee aan Michelangelo gaven, de nodige scepsis heeft opgewekt in het wereldje der Michelangelo-geleerden. Michelangelo als schilder van kleine devotiewerkjes: dat druist wel heel erg in tegen het heroïsche beeld dat er nog altijd van de meester bestaat. Wat mijzelf betreft (die niet tot het zojuist genoemde wereldje behoort), over het technisch onderzoek van Forcellino's broer voel ik me niet bevoegd te oordelen, maar de argumentatie die zijzelf geeft vind ik zeer overtuigend.

Met haar hoofdstukken 1 en 2 verschaft Forcellino zichzelf de grond om, in hoofdstuk 3, de drie door haar onderzochte beelden van het Juliusgraf te verbinden met *spirituali*-vroomheid, te beginnen met het beeld van Julius. Toch moet zij eerst nogal wat voorwerk doen. Zo is het niet onbelangrijk dat zij aannemelijk maakt dat het door Antonio Forcellino aan Michelangelo toegeschreven beeld, inderdaad door de meester zelf is geconcipieerd en, althans voornamelijk, door hemzelf is uitgevoerd; iets waarvan lang niet iedereen overtuigd is. Vervolgens moet zij aannemelijk maken dat dit beeld pas in de jaren 1540 is ontstaan en niet al veel eerder. In deze twee opgaven slaagt zij mijns inziens en dat geeft haar de ruimte om te proberen aan te tonen dat in het beeld specifieke *spirituali*-vroomheid doorklinkt. Zij wijst dan op de grote eenvoud en intensiteit van het beeld en de mate waarin het qua stijl en iconografie afwijkt van wat er daarvoor en direct daarna opnieuw gebruikelijk was in grafbeelden van pausen. Bij haar analyse van de beelden van de 'Vita activa' en de 'Vita contemplativa' moet zij vervolgens een soortgelijke operatie volvoeren als bij het beeld van Julius. Een sterk punt in haar betoog is dat Michelangelo zelf de slavenfiguren die hij oorspronkelijk voor het grafmonument had gemaakt, wilde vervangen door beelden van de 'Vita activa' en de 'Vita contemplativa', concepten die een grote rol speelden in de vroomheid van de *spirituali*-gemeenschap. Van hieruit verder redenerend komt Forcellino dan tot de aantrekkelijke veronderstelling dat Michelangelo hier Maria Magdalena de rol van de 'Vita activa' laat vervullen. Forcellino's duiding van Michelangelo's 'Vita activa' en 'Vita contemplativa' behoeft andere recente lezingen van deze beelden, zoals de meer danteske die Claudia Echinger geeft in haar recente *Michelangelo's Grabmal für Papst Julius*, geenszins in de weg te staan. Juist de Dante-cultus die zich in deze jaren in Italië aftekende, werd aangegrepen om *spirituali*-geloof te kunnen belijden. Tenslotte claimt Forcellino dat er *spirituali*-vroomheid spreekt uit *alle* werken die Michelangelo in de jaren 1540 maakte. Omdat zij haar vraagstelling echter niet op al deze werken heeft losgelaten, blijft het bij deze claim. Die zou pas echt realistisch worden als kan worden aangetoond dat ook in de fresco's in de Cappella Paolina de *spirituali*-geest zich roert.

Als Forcellino schrijft dat de afgelopen jaren onze kennis van de *spirituali* en de *evangelici* in het zestiende-eeuwse Italië sterk is toegenomen, dan doelt zij niet in de laatste plaats op het werk van Massimo Firpo. Opvallend genoeg echter neemt deze auteur in zijn meest recente boek, 'Navicula Petri'. *L'arte dei papi nel Cinquecento*, geschreven samen met de kunsthistoricus Fabrizio Biferali, nu eens niet de *evangelici* onder de loupe, maar de wereld waarop dezen hun pijlen richtten: de pausen en het pauselijk hof te Rome. Toch blijft Firpo zijn thematiek trouw, in de zin dat hij wil nagaan hoe dat hof reageerde op de 'evangelische' krachten en sympathieën die het, na er aanvankelijk met enige empathie op te hebben gereageerd, uiteindelijk als heterodox zou veroordelen en zelfs vrijwel helemaal zou uitroeien. Met name dit perspectief maakt het originele en het waardevolle van het boek uit. Het bepaalt er ook de chronologische afbakening van, want Firpo en Biferali laten hun verhaal beginnen met Clemens VII en de *Sacco di Roma* en eindigen met de dood van Pius V (1575), wanneer de ketterij is uitgeroeid en orthodoxie in

Italië heeft getriomfeerd. Het medeauteurschap van Biferali verklaart zich doordat het boek zich wil richten op de visuele zelfrepresentatie van de pausen gedurende deze krappe halve eeuw. De auteurs willen de verschuivingen onderzoeken die daarin optraden onder invloed van de religieuze en politieke contestaties en contradicties die deze periode kenmerkten. Hun uitgangspunt (p. VII) is dat in de iconografische en symbolische continuïteit die de pauselijke zelfrepresentatie kenmerkt, verschuivingen zichtbaar werden die de toenmalige diepgaande institutionele en religieuze transformaties van de kerk van Rome 'con peculiari caratteristiche' weerspiegelden. Het zijn die verschuivingen en wat zij zeggen over het rijpen van een nieuw religieus en kerkelijk zelfbewustzijn, die de auteurs willen onderzoeken. Daarbij beroepen ze zich op de voorbeelden van eerdere geleerden als Marc Bloch, Ernst Kantorowicz en Frances Yates, volgens wie 'ogni potere si riflette e si manifesta anzitutto nella propria rappresentazione'.

Heel concreet probeert het boek antwoord te geven op de vraag hoe de radicale veranderingen in opvatting van en communicatie over het pausschap tussen 1527 en 1575 werden gereflecteerd in pauselijke portretten, medailles, grafmonumenten, villadecoraties, appartementen, kapellen en *palazzi*. Het was uitdrukkelijk niet hun bedoeling om een nieuw boek over de 'storia delle arti in Vaticano' te schrijven. Wat zij wilden was de expliciete en impliciete boodschappen ontcijferen van dat immense 'patrimonio figurativo', in het licht van de historische gebeurtenissen en de religieuze en politieke debatten die deze vergezelden. Bij beide auteurs staat dus de iconografie voorop; veel minder aandacht besteden ze aan kwesties van artistieke stijl en vorm. Ook het element van de receptie komt nauwelijks aan bod, volgens de auteurs omdat daar maar heel sporadisch iets over bekend is.

Deze benadering heeft een rijk boek opgeleverd: de gemankeerde bekering van Clemens, het teruggrijpen op antieke thema's als ontkenning van de groeiende problemen waarmee Paul III zich zag geconfronteerd; het steeds 'leger' worden van de antiquiserende, triomfaliserende iconografie en de impasse waartoe dit leidt bij Giulio III in San Pietro in Montorio en in de Villa Giulia, de cesuur die de pauselijke zelfrepresentatie laat zien in het pontificaat van Paulus IV, de weifelingen in het zelfbeeld onder Pius IV en tenslotte het compromisloze triomfalisme van Pius V. De rijkdom van het boek kent echter ook zo zijn beperkingen. Door 'visuele zelfrepresentatie' op te vatten als louter de reflectie van religieuze en politieke opvattingen en overtuigingen, krijgt deze bij de auteurs wel een erg passief karakter. Weliswaar stellen zij dat 'rappresentazioni del potere' niet slechts 'immobili icone ma anche come strumenti del suo esercizio' zijn, maar hoe die instrumenten werken en wat er de kracht van is, blijft ongewis. De visuele zelfrepresentatie van de pausen te willen zien als alleen de weerspiegeling van hun macht en ambities, doet enigszins gedateerd aan. Tegenwoordig ligt de fascinatie met dit thema veelal in de actieve, vormende werking van zelfrepresentatie, waardoor deze niet slechts machtsverschuivingen reflecteert, maar deze ook entameert en stimuleert. Wie zelfrepresentatie beschouwt als alleen maar reflectie van historische gebeurtenissen en situaties, ontkomt er niet aan deze laatste steeds eerst uitvoerig te behandelen. Dat is dan ook precies wat er in dit boek gebeurt. Daardoor dreigen de analyses van de betreffende kunstwerken, hoe infor-

matief en soms vernieuwend ook, te worden gereduceerd tot illustraties bij het historische verhaal dat de lezer eerst uitvoerig krijgt voorgeschoteld. Dit doet af aan de ambitie die de schrijvers hebben om juist nu eens het visuele in plaats van het schriftelijke patrimonium voorop te stellen. Blijft echter staan dat de auteurs, dankzij hun specifieke invalshoek, een zeer informatieve en complete karakterisering hebben gegeven van een belangwekkende en in geen enkel ander boek tot nu toe op deze manier figurerende uitsnede aan bekende pauselijke kunstwerken.

LUCIANO CURRERI

LEGGERE LA MANCANZA DI SCIASCIA

Recensione*

Dei tanti volumi collettivi usciti nel ventennale della morte di Leonardo Sciascia (1989), quello curato da Vincenzo Lo Cascio mi sembra il meno costruito. Rispetto, voglio dire, al numero monografico de 'Il Giannone' (13/14, 2009) a cura di Antonio Motta, al *Dossier Sciascia* de 'Il Caffè illustrato' (49/50, 2009) a cura di Pietro Milone, a 'Panta Sciascia' (27, 2009) a cura di Matteo Collura e ad altri lavori ancora (di cui fa una rassegna Marcello D'Alessandra in *Sciascia un tenace concetto* 'I quaderni di Stilos', marzo 2010, pp. 20-23), il libro di Lo Cascio appare un po' rapsodico. Detto questo, nel volume mi sembra ci sia del buono e io appunto quel che buono mi appare, sentendomi, come un altro amico e collega recensore, 'poco incline alla stroncatura' e molto più vicino a una critica intesa come 'risonanza, complicità'.

Parto dal fondo, da un articolo di Frans Denissen dedicato a *Sciascia traduttore e tradotto*, opportunamente sottotitolato *Alcune caute ipotesi*. Di Sciascia traduttore non si viene a sapere granché, a parte i soliti dati, che non andrebbero solo ripetuti ma anche indagati: un esempio nella *querelle* con Oreste Macrì a proposito del *Lamento per Ignacio Sanchez Mejias*, che potrebbe rivelare qualche sorpresa, a detta di Giuseppe Traina, avvertito critico sciasciano e autore di uno splendido e recente libro, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia* (Bonanno, Acireale-Roma 2009). Ma del Sciascia tradotto troviamo qualche dato circa il francese, lo spagnolo, il tedesco, l'inglese e il nederlandese, in una *Bibliografia delle traduzioni*, che accompagna e chiude il discorso critico (alle pp. 99-107) senza la pretesa di essere esaustiva né inclusiva di dati sulle tirature (pp. 108-124). Interessanti, anche se comprensibili, i rilievi sui titoli a

* *Verità e giustizia. Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, a cura di Vincenzo Lo Cascio, Milano, Academia Universa Press, 2009 e 2010, 127 p., 14 euro.

partire dalle traduzioni nelle cinque lingue citate. Mentre francese e spagnolo seguono da presso il titolo italiano, le lingue germaniche rimodellano i titoli, talvolta con esiti grotteschi: *Il giorno della civetta* (1961) è edito in inglese nel 1963 come *Mafia vendetta* e solo nel 1984 diventa *The day of the owl*. In nederlandese lo stesso volume sciasciano esce nel 1968 'col titolo stranisimo *De doodmakers* (un neologismo che si potrebbe rendere con 'Gli ammazzatori')' (p. 106).

Gli italianisti nederlandofoni sono rappresentati anche da Monica Jansen, intelligente lettrice della quale non condivido la passione per certo recente *noir* italiano (Lucarelli, per dire) e l'ancor più recente e stramba *New Italian Epic*. Fare della *quête* sciasciana relativa a verità e giustizia un modello per il *noir* del Duemila, seppur ipoteticamente (pp. 73-82), significa solo una cosa: non avere ben presente il lavoro di Sciascia. In questo senso, mi permetto di ribadire le parole di Madrignani circa il vuoto lasciato dallo scrittore siciliano, che sono poi, magari sotto forma (apparentemente) diversa, le parole di altri lettori del volume curato da Lo Cascio (Antonio di Grado, per esempio, alle pp. 62-67, che cita due volte in tal senso *L'antimonio*, il capolavoro aggiunto alla seconda edizione de *Gli zii di Sicilia*, del 1960, su cui glissa invece Samantha Viva, a p. 27). E in questa prospettiva va anche ricordata l'intervista a Natale Tedesco (alle pp. 46-61).

Detto questo, ho il più grande rispetto per il tentativo operato dalla Jansen, che si muove al di là del Lucarelli che praticamente diventa un *alter-ego* del giornalista Mario Francese (e magari pure dello scrittore e giornalista Sciascia!), riapprodando all'amato Tabucchi, a Sofri, a Mario Calabresi. Monica Jansen, in fondo, cerca una via d'uscita, segue le tracce (anche se cita Eco e non Ginzburg). La sua *impasse*, per quanto mitigata da un finale 'speranzoso' (via Antonio Pascale!), è significativa di per sé. Vent'anni dopo, Sciascia non c'è più. Le condizioni sono mutatissime e Sciascia stesso non si ritroverebbe, men che mai in Lucarelli, e nemmeno in Camilleri.

Con questo non voglio dire che il caso Sciascia debba essere archiviato ma solo che non val la pena stiracchiarlo in avanti. A forza di straton, non ci resterà niente in mano. E non voglio neanche dire che Sciascia sia il termine positivo cui guardare sempre, in assoluto. La polemica sopra citata con Macrí - non inutile e da indagare, ripeto - è un esempio della sua intollerante testardaggine, acuto malessere che rientrava quasi subito in una quotidianità fatta di generosità e gentilezza ('voleva aiutare tutti', dice Anna Maria Sciascia, a p. 40). Di più. Sciascia non è un rudere, sa adattarsi. In tal senso, è significativa la testimonianza di Natale Tedesco a proposito di una collaborazione con *Playman* (p. 59).

Ecco, l'interesse del libro di Lo Cascio è in questo alternare interventi critici a colloqui, testimonianze, racconti, in cui ogni lettore, in base agli interessi e alle competenze, può pescare qualcosa di buono.

CLAUDIA CLEMENTE

A TEXTUAL VOYAGE THROUGH A CALVINIAN
TEXTUAL VOYAGE

Review*

In *Le città e i nomi, un viaggio tra le Città invisibili di Italo Calvino*, Gian Paolo Giudicetti and Marinella Lizza Venuti navigate Calvino's *Invisible Cities*, opening the portal to each city by means of an engaging analysis of its proper name. In the main body of the study, the authors detail and mark each of the *microtesti* - the subnarratives of the fantastic, *invisible* cities - with at least two milestones: a detailed etymological consideration of each city's name and a discussion of that name's literary source and resonances. Here, the authors seek to explore and consider the significance of Calvino's choices in a multi-dimensional fashion, searching out not only the mythological, literary, or historical significance evoked by each selected name, but also the resonances each may have to other moments in Calvino's oeuvre.

Before proceeding to analyze the *microtesti*, the work opens with a discussion of *Città invisibili*'s primary narrative and the eighteen moments of its frametale narrative, what the authors call the *microcornici*, (i.e. the moments in which the narrative returns to the dialogue of Marco Polo and Kublai Khan). Although the book is mainly devoted to an analysis of the *microtesti* and their names, this first section is so compelling, one feels that it itself would merit the attention of an entire book. Indeed, a similar work focusing upon the organization and intra-active function of such layered structures, at the level of detail and with the same scope with which the authors go on to discuss the *microtesti*, might be very well received. In any case, the reflections on the themes and significance of the frametale, and how it functions in its encasement of the microtexts, offer an insightful counterpoint to the part that follows. This initial section serves as a framing doorway through which to enter the main text, and as such serves excellently. And then, it is in the main section that each of the *microtesti* comes to be examined carefully. The thoroughly researched and detailed analysis leads its readers effortlessly along its journey through Calvino's invisible cities.

This analysis seeks to speak to texts on many levels; it posits itself within the body of critical writing about *Città invisibili*, while it works to weave a discussion around Calvino texts external to *Città invisibili* (i.e. other works from his oeuvre), as well as internal. The authors contextualize each city with

*Gian Paolo Giudicetti and Marinella Lizza Venuti, *Le città e i nomi, un viaggio tra le Città invisibili di Italo Calvino*, Cuneo, Nerosubianco, 2010, 193 pages, ISBN 88 89056 43 1.

that of the other *microtesti*, as well as to the *microcornici* of the primary narrative.

For instance, the last city, *Berenice* – the last of the *Città nascoste* – is introduced with a quote from *Il barone rampante*; the analysis then begins with a look at the etymological significance, of 'Berenice' (from the Greek 'Berenike' the 'victory bearer'), then moves to historical figures that have borne the name, considers the significance of the name in respect to the city's placement in the narrative (i.e. the significance of *Berenice* being the final stop on the literary journey), and discusses its literary resonances (the manifestation of *Berenice* in the work of Edgar Allen Poe). Finally, it considers the message of the text, the discussion of time and relativity, as filtered through the discussion in the *cornice* and as experienced through the reading and completion of the book (both books of course, as both the discussion of *Città invisibili*, and this book itself, *Le città e i nomi*, come to an end at this point). This kind of telescopic scope that examines the text on multiple levels and in various dimensions makes the text in its entirety a pleasure to read, and at the same time a useful reference.

This is a work that convincingly substantiates its claim to fill a lacuna in Calvino criticism, clearly defines a scope for its analysis, and executes its plan with academic rigor and sensitivity, itself metacritically responding to and mirroring the layers and nuances of Calvino's texts. In that it treats the *microtesti* as elements of interest in the telescopic way described above, the work has made itself of interest to an audience broader than perhaps it would otherwise have been. Indeed, one could imagine that *Le città e i nomi* would draw the interest of a wide variety of scholars that extends beyond Calvino scholars and Italianists, e.g. examiners of the treatment of a biblical or mythological figures. For example, a study on literary references to biblical locations might be interested in the discussion of 'Bersebea' (p. 145), or 'Fillide' (p. 126), whose mythological line can be traced through no less than Virgil, Dante and Petrarch. Similarly, the study will no doubt appeal to literary and cultural critics looking into the use of (feminine) proper names in literature, as well as narratologists interested in the combinatory framework and application of the various perspectives. Indeed, in its analysis of the structure, and the functioning of the *microtesti* interacting as agents between the various narrative levels, this book could easily prick the interest of readers who might not otherwise have read *Le città invisibili*.

This book, it should also be noted, is a pleasure to hold and behold; soft-cover and rectangular. With the comfortable feel of a flip-book, its lavender cover invites one to launch into reading. The sprinkling of illustrations by Anne-Florence Echterbille throughout promises a reading experience worthy of a tribute to Calvino's own sprightly, playful approach to writing and the engineering of readerly experience.

VINCENZO LO CASCIO

IL LESSICO TRA IERI E OGGI

Recensione*

Oggi più che mai il lessico è al centro dell'attenzione degli studi linguistici, sia dal punto di vista teorico che applicativo. Inoltre, si guarda anche agli aspetti cognitivi e, di recente, soprattutto a quelli computazionali. Evidente, poi, l'importanza che la produzione lessicografica ha assunto negli ultimi anni grazie alla digitalizzazione dei dizionari. All'interno delle teorie linguistiche, sul piano della rappresentazione e dell'applicazione, il lessico stabilisce da sempre un rapporto stretto con gli altri componenti della lingua: morfologia, sintassi, semantica, pragmatica.

Benvenuto dunque *Woordstudies* di De Boer¹ che raccoglie in 400 pagine alcuni suoi articoli (una quindicina) pubblicati nell'arco di quasi quaranta anni e attinenti ai problemi del lessico. Il filo conduttore del libro è, in particolare, il lessico italiano, visto soprattutto nei suoi aspetti morfologici, sintattici e storici, oltre che applicativi (didattica e dizionari). Interessante, perché la raccolta dà un'immagine dell'evoluzione teorica di lessicologia e lessicografia, e, in particolare, della grammatica generativa, permettendo così di rifare un po' la storia della linguistica e rivedere teorie descrittive o applicate.

Nella panoramica che il libro offre, emergono alcuni nomi della linguistica internazionale: il semanticista Guiraud, i linguisti Alinei e Francescato (che hanno operato in Olanda) per arrivare a figure internazionali come Aronoff² o Jackendoff.³ Quanto poi ai problemi di apprendimento vanno ricordati De Mauro, Matoré, Sciarone, Bortolini e compagni.

Non potremo analizzare nei dettagli il libro, o trattare tutti i vari e numerosi argomenti. Ci limiteremo qui a prendere in considerazione i problemi morfologici e derivativi del lessico, la semantica lessicale e gli approcci formali utili alla loro descrizione, nel rapporto soprattutto con la sintassi. Inoltre ci soffermeremo sull'apprendimento del lessico con particolare riguardo alla lingua straniera e il ruolo coperto dalle liste di frequenza e dal dizionario di base e il ruolo dei dizionari.

Per la morfologia, l'approccio è generativo e rispecchia gli interessi teorici degli anni Settanta legati alla teoria di Aronoff e di Jackendoff. Riguarda, cioè, il tentativo di dare regole generali e universali per le lingue. Si tratta di capire il meccanismo derivativo del lessico, di scoprire le regole che permettono di dare conto del fatto che, in una lingua, molte parole derivano da altre più basilari, mettendo in rilievo in questo modo l'economicità delle

*M. G. de Boer, *Woordstudies I*, Utrecht, Italianistica Ultrajectina, 2009, pp. 410.

lingue e al contempo la loro varietà. L'italiano, dal punto di vista morfologico, è una miniera di casi. Si pensi già ai diminutivi e la quantità di forme morfematiche che permettono di dare sfumature semantiche alle parole derivate. Si pensi a parole derivate da *libro*, come *libretto*, *libriccino*, *libercolo*, *libracci*, *librone*. O *tetto* che vuole *tettuccio*, forse anche *tettino??*, ma non **tettucolo* (di cui si trova una sola occorrenza in Google). Mentre *cassetto* può diventare, *cassettino*, *cassettone*, ma non **cassettuccio*, o **cassettaccio* o tanto meno **cassettercolo*. E così, da un verbo si può derivare un aggettivo, come: da *fare* → *fattibile* o da *comprendere* → *comprensibile* mentre va osservato che l'aggettivo *indicibile* (nel senso di 'cosa che non si può dire') non viene dal verbo *indire*. Il gioco sta nell'individuare le regole derivative e di formazione e che permettono di dare conto del legame che c'è tra le parole di una lingua (per l'italiano si veda, tra l'altro, Scalise 41987).

Quanto alla semantica, è centrale la teoria soprattutto di Jackendoff, seguita da De Boer con una certa fedeltà fino ai nostri giorni. Sono gli anni Settanta e la semantica di stampo generativo si basa sulla teoria componenziale, suggerita, tra i primi, da Katz e Fodor. In sostanza, una parola viene rianalizzata come composta di primitivi semantici, elementi costitutivi astratti, veri e propri atomi, componenti chimici che interagendo sintatticamente tra di loro producono, come output fonetico, la parola. Analisi che permette di raggruppare nel lessico le parole che contengono e condividono gli stessi tratti, gli stessi componenti o concetti. Protagonisti di questo tipo di analisi sono soprattutto i verbi e Jackendoff vi dedica per la lingua inglese tantissime pagine, ottenendo molti seguaci. Un verbo mette in relazione degli argomenti (oggetti o persone), e si distingue per il numero di argomenti, o valenze, che esso richiede, e per il tipo di argomenti voluto. Facciamo un esempio: un verbo come *mettere* è un verbo a tre argomenti, e cioè: 'X mette qualcosa (Y) in modo che coincida con qualcosa d'altro (un luogo Z)'. Il verbo *andare* indica che una persona o una cosa 'si sposta da un luogo Y verso un luogo Z per coincidere con esso'. Il verbo *andare* è bi-argomentale perché indica chi o cosa si muove e il luogo di destinazione, ma non è obbligatorio conoscere il luogo di partenza. Un verbo come *uccidere* è per esempio bi-argomentale (transitivo) ed è formato da (o è il risultato dell'interazione di) componenti/concetti del tipo 'X CAUSA LA MORTE DI Y' o 'X CAUSA che Y DIVENTA un Y NON VIVO'. Mentre il verbo *assassinare* che contiene parte del significato di *uccidere* è anche biargomentale ma sarebbe formato da 'X CAUSA Y (+UMANO) DIVENTA Y NON VIVO'. Il verbo poi *trucidare*, in teoria sarebbe tri-argomentale e sarebbe analizzato come 'X CAUSA Y (+UMANO) DIVENTA Y NON VIVO PER MEZZO DI Z (ARMA DA TAGLIO)'.⁵

Jackendoff riduce effettivamente il numero di componenti di base a 5 concetti, o verbi base bi-argomentali, del tipo GO (x, y, z); STAY (x, y); BE (x,y); CAUSE (x, e) in cui 'e' indica e coinvolge uno degli altri componenti GO, STAY, BE, LET (x, e) in cui 'e' indica e coinvolge uno degli altri componenti GO, STAY, BE. A questi componenti, in seguito, vengono aggiunte altre specificazioni.

De Boer si sforza di analizzare le parole italiane seguendo quest'approccio e anzi aggiunge alla raccolta un articolo recente per aggiornare la sua analisi

con gli ultimi sviluppi teorici proposti da Jackendoff. Sviluppi che rimangono essenzialmente dello stesso tipo e in cui la sintassi e la struttura argomentale dei verbi, rimane alla base ed è determinante.

Pur essendo elegante e avvincente, bisognerebbe osservare che un'analisi di questo genere, non soddisfa però molto, poiché può dare conto del comportamento e della struttura solo di alcune parole rispetto a tutto quello che succede nell'intero lessico. Inoltre, perde di vista l'idiosincrasia del lessico e la natura peculiare di esso in ogni lingua. Si pensi, per esempio, al fatto che le parole in una lingua non sono utilizzate in modo isolato, ma sono quasi sempre combinate con alcune specifiche parole con cui formano un'unità lessicale e concettuale: un *conto* in italiano *si apre* o *si accende*, in olandese *si apre*, ma non **si accende*. Un *processo* *si indice* ma anche una *riunione*. In olandese si ha *een proces entameren* ma si potrebbe dire *een vergadering entameren?* Le lingue dunque adottano combinazioni diverse. L'analisi lessicale alla Jackendoff, pur sembrando molto sofisticata e tendente a individuare concetti di base o alchimie fondamentali a cui tentare di ridurre tutto il lessico, si rivela un po' semplicistica e fuori, ad ogni modo, della realtà linguistica e cognitiva.

Appare più adeguata in questo senso l'analisi proposta da Alinei⁵ e che De Boer segue, tra l'altro, con interesse. Essa cerca di proporre una serie di componenti lessicali sottostanti a parole appartenenti alla stessa area, allo stesso dominio lessicale. Per esempio tutte le parole che appartengono al concetto di *cavallo*, che contengono dunque il tratto, il concetto di CAVALLO.

È *cavallo* che raggruppa in un dominio lessicale, parole come *stalla*, *fantino*, *garretto*, *nitrire*, *galoppare* ecc. Ma permette anche di vedere all'interno del dominio (cavallo), il rapporto tra le parole appartenenti allo stesso sistema lessicale, cioè, alla stessa categoria grammaticale. Per esempio per i movimenti del cavallo, verbi come *galoppare*, *trottare*. O, per esempio, tutti i verbi che indicano in italiano i 4 suoni del CANE (*latrare*, *ululare*, *abbaiare*, *guaire*, ecc.). Il 'sistema' sottolinea così che in italiano i suoni del cane variano secondo lo stato d'animo dell'animale: arrabbiato, mesto, festoso, triste. Analisi che permette di fare un paragone con le altre lingue come per esempio l'inglese, dove il lessico riguardante i suoni del cane (che sono solo 9) si differenzia non tanto per lo stato d'animo del cane, ma per la sua dimensione: grande, piccolo, bassotto, ecc. Mostrando in questo modo la diversa visione del mondo di un popolo riflessa nella sua lingua!

L'analisi di Alinei è un tentativo di dare una visione completa dell'applicazione di una teoria componenziale e ha presunzioni di applicazione computazionale, meta che, per esempio, l'analisi di Jackendoff non sembra voler raggiungere. Anche se l'analisi di Jackendoff suggerisce una visione cognitiva del lessico basata su concetti fondamentali e universali che spiegherebbero anche la disposizione del lessico nella nostra mente.

De Boer tratta, tra l'altro, dei verbi causativi. Ed interessante, anche metodologicamente, è l'analisi della forma olandese *loslaten*. Per analizzarla e capirne la struttura e l'estensione, l'autore si serve prima dell'introspezione, cerca di individuare quello che, come parlante nativo e poi come linguista, sa della parola e del suo uso. Poi si rivolge ai dizionari monolingui e bilingui, in particolare ai dizionari Van Dale, per cercare informazioni esaurienti sulla

semantica e il comportamento di *loslaten*. Ne rimane ovviamente deluso. I dizionari Van Dale, anche se esiste una loro versione digitalizzata, sono nati quasi tutti in forma cartacea e sono quindi statici, incongruenti e non forniscono informazioni esaurienti sul verbo *loslaten*. Ovviamente bisognerebbe cercare anche sotto altri lemmi che potrebbero contenere qualche informazione sul verbo in questione, ma è impresa difficile. La consultazione dei dizionari porta, così, De Boer a constatare che mancano alcune semantiche di *loslaten*, per esempio: la fine di una relazione, o la fine di un rapporto di lavoro, i sentimenti in caso della perdita di una persona cara, ecc. In realtà, nei dizionari è presente solo un terzo dei significati. Pertanto le traduzioni, come per esempio *abandoner* (fr.) o *abbandonare* (it.) sembrano all'autore insufficienti e generiche, non darebbero un'immagine adeguata del significato della parola *loslaten*. De Boer constata pertanto che i dizionari rimangono indietro rispetto all'informazione su come oggi la forma è usata. Ma questo pare ovvio. Sono dizionari cartacei, statici, creati in un lasso molto lungo di tempo e non possono dare che un'immagine generica e approssimativa, limitandosi all'essenziale, anche per la difficoltà dello spazio. Il rinnovamento e l'aggiornamento dei dizionari cartacei è lento. In genere, poi, sono stati redatti da più lessicografi, così non riescono a garantire una coerenza d'impostazione. Del resto, controllando i dizionari on-line esistenti, De Boer resterebbe anche deluso, perché non troverebbe le informazioni ricercate. Si tratta, infatti, di dizionari nati cartacei, poi digitalizzati ma altrettanto incongruenti perché non nati su un database relazionale, e quindi non consentono di navigare e di cercare velocemente in tutto il dizionario. Se pensiamo ora invece ai dizionari on-line futuri, quelli cioè che siano stati creati allo scopo, e che abbiano quindi una struttura dinamica e allargabile che ne permetta un continuo aggiornamento e integrazione, servendosi anche di corpora e fonti fornite dallo stesso Internet, allora forse il discorso cambia, o cambierebbe. I dizionari avranno nel futuro un altro ruolo e un'altra struttura. Ma, anche allora, pur possedendo un'omogeneità strutturale, ci sarà sempre il problema di un lavoro fatto a più mani. Il dizionario elettronico avrà però il vantaggio di permettere di navigare e raggruppare e presentare le informazioni che si trovano nell'intera opera. Non sarà più importante stabilire se tutte le combinazioni lessicali sono raccolte sotto un solo lemma o distribuite sotto diversi lemmi. Il dizionario elettronico non si consulta in genere in modo sequenziale, è una rete, simula quello che noi sappiamo del lessico, ed una parola nella nostra mente attira le altre che hanno attinenza con quella di partenza. Una vera e propria rete di pescatori.

Ad ogni modo, poiché i dizionari sono incompleti, De Boer suggerisce di passare a Google e grazie ai testi che trova, riesce a estrarre informazioni esaurienti sul comportamento della parola *loslaten* e dei suoi derivati morfologici (*laten los, losgelaten, ecc.*). Così riesce a trovare una quantità notevole di contesti e le varie semantiche in cui si usa la parola in questione. Per la raccolta dei dati prima ancora di Internet, dove si cerca alla cieca, ci sarebbero, però, i 'corpora' con le loro concordanze, anche se essi sono limitati, perché offrono le informazioni che sono casualmente dentro, e non possono pretendere di essere completi. Per esempio, un corpus come sketchengine (<http://www.sketchengine.co.uk>) è una fonte importante d'informa-

zione sul comportamento delle parole in diverse lingue, tra cui l'italiano. Anzi, per l'italiano, offre un'enorme quantità di dati ricavati, tra l'altro, dal quotidiano *La Repubblica*. Ma ovviamente, anche una fonte così grande ha i suoi limiti. Vi si trovano le informazioni che sono su *Repubblica*. Un giornale contiene notizie di cronaca (di solito negative) o informazioni basate su testi generici. Non è sicuro, per esempio, che si possa trovare nel corpus una forma come *sguinagliare il cane* (corrispondente a *de hond loslaten*). Sketchengine non lo mostra, menziona invece *accarezzare, aizzare, sterilizzare, detenere, ecc.*

Google, comunque, è diventata, soltanto di recente, una fonte importante e quasi affidabile, una vera miniera d'informazioni, anche se bisogna stare molto attenti sulla provenienza dei dati. Una volta trovati tutti i dati necessari, De Boer pensa di sfruttare il formalismo di Jackendoff per la descrizione della parola *loslaten* in tutte le sue accezioni. Non parla però delle combinazioni (collocazioni) lessicali che *loslaten* privilegia (quali sostantivi, quali avverbi, ecc.). Sono, al contrario, le 'collocazioni' che danno l'indicazione del comportamento lessicale delle parole e quindi un'idea del minisistema lessicale cui ogni parola appartiene. Ma di collocazioni (vedi Lo Cascio 1997)⁶ o di multi-parole (Zgusta 1971)⁷ si parla da poco e non sono ancora entrate nel quadro degli interessi dei generativisti e tanto meno dell'autore utrechtino. Sono, però, il futuro del lessico, sia dal punto di vista descrittivo, sia dal punto di vista dell'apprendimento, sia dal punto di vista cognitivo.

De Boer sostiene a giusto titolo che dei verbi è importante studiare le valenze, stabilire, cioè, quanti e quali argomenti essi richiedono e mettono in relazione, e quale ne è il comportamento sintattico. Oltre però a questo, è evidente che sono le collocazioni a definire l'uso delle parole. Un verbo italiano come *indire* può essere combinato con un *processo* o con una *riunione*, non può essere usato con *ricevimento*, né con *appuntamento* e non è sicuro se si possa usare con *dibattito*: perché? Ma perché la lingua è fatta così! Queste informazioni bisogna darle al verbo in questione, ancora prima di indicare se esso è composto da STAY o BECOME o BE, ecc. Altrimenti la teoria appare sterile e non riesce a dar conto del vero uso linguistico.

L'interesse lessicale di De Boer è vasto e si estende anche agli aspetti didattici del lessico, all'apprendimento delle lingue straniere, in particolare dell'italiano, ma anche agli aspetti storici, etimologici oltre che testuali e letterari.

Quanto alle teorie sull'apprendimento del lessico nelle lingue straniere l'autore si sofferma, con articoli pubblicati attorno agli anni Ottanta, sulla linguistica contrastiva e sulle liste di frequenza, per stabilire quale lessico deve stare alla base dei corsi di lingua straniera. Prima che intervenisse l'approccio comunicativo, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, si è cercato di stabilire quale lessico di base ogni parlante ha bisogno per coprire il massimo della comunicazione con il minimo lessicale. Le prime 1000-1500 parole per arrivare a 5000 parole circa per il lessico fondamentale. De Boer prende in analisi le liste di frequenza e il vocabolario fondamentale francese (Matoré⁸ con le 5000 parole del lessico francese) ma anche dell'italiano, cioè le liste di frequenza stabilite a Pisa da Bortolini e a.,⁹ o il lessico di base stabilito da De Mauro e a.,¹⁰ o il lessico fondamentale stabilito da Sciarone.¹¹

Discute i criteri adottati per stabilire la lista di frequenza e quindi stabilire quali parole dovrebbero stare alla base dell'apprendimento e dell'insegnamento. L'avvento dell'approccio comunicativo, fornendo i *livelli soglia* (inventari di forme linguistiche che permettono di espletare gli atti comunicativi basilari: ordinare, negare, comandare, ecc.) ha messo in secondo piano, a torto, le liste di frequenza. Ma anche le liste di frequenza trattavano il lessico come formato da elementi lessicali isolati, trascurando, anche allora, la componenzialità del lessico, il fatto, cioè, che le parole non sono usate in modo isolato ma in combinazione. Ma negli anni Sessanta e Settanta non si pensava ancora in questi termini. Oggi sarebbe impossibile parlare di lessico senza vederlo come funzionante in sistema, in combinazione. Attualmente l'informazione su un dizionario elettronico, nato su un database relazionale, cioè nato fin dall'inizio su supporto informatico e completamente codificato, non pone il problema di dove si trova l'informazione.¹² E i dizionari elettronici e in particolare quelli on-line fra poco si presenteranno come una specie di banca dati in cui non è più importante avere l'elenco delle forme sotto un lemma, ma solo la possibilità di trovare la combinazione delle parole ricercate. Proprio come avviene nella nostra mente, dove non abbiamo un lemma con tutte le informazioni che lo riguardano. Le parole nella nostra mente funzionano come appartenenti ad una rete, per cui attivando una parola, essa tira dentro tutte le altre con cui normalmente si combina. In questo modo vengono privilegiate le combinazioni che sono più frequenti ed attivate (si veda Lo Cascio 2007).¹³ Pertanto si potrà fare l'azzardata previsione che i dizionari tradizionali quasi spariranno e che la rete del lessico sarà fornita dalla banca dati elettronica che simulerà il funzionamento del sistema lessicale, diventando quindi contemporaneamente teoria descrittiva.

Concludendo, De Boer ci ha fornito un libro interessante e stimolante per le ricerche lessicali, con molti spunti importanti e fornendoci indirettamente la storia dell'evoluzione teorica nell'ambito della lessicologia. Un libro che sta tra lessicologia, lessicografia e apprendimento delle lingue. Un lavoro ben scritto, sempre molto chiaro (e qui si rivela il bravo docente) e che fornisce molti spunti di riflessione, utili anche per gli studenti di linguistica e d'italianistica, oltre ovviamente per gli interessati ai temi lessicali. Quello che sarebbe opportuno, come si è detto, è il coinvolgimento delle collocazioni nell'analisi del lessico. Mentre bisognerebbe considerare che i dizionari sono una buona fonte di informazione ma che non si può pretendere di trovarvi una fonte inesauribile e completa. Ma forse per questo dobbiamo attendere un suo secondo volume.

Note

- 1 De Boer, *Wordstudies I*, cit., pp. 410.
 2 M. Aronoff, *Word formation in Generative Grammar*, Cambridge Massachusetts 1976.
 3 R. Jackendoff, *Semantics and Cognition*, Cambridge Massachusetts 1983; R. Jackendoff, *Semantic Structures*, Cambridge Massachusetts 1990.

- 4 S. Scalise, *Generative Morphology*, Dordrecht 1987.
 5 M. Alinei, *La Struttura del Lessico*, Bologna 1974.
 6 V. Lo Cascio, 'Semantica lessicale e i criteri di collocazione nei dizionari bilingui a stampa ed

elettronici' in: T. De Mauro & V. Lo Cascio (a cura di) *Lessico e Grammatica*, Roma 1997, pp. 63-88.

7 L. Zgusta, *Manual of Lexicography*, The Hague 1971.

8 G. Matoré, *Dictionnaire du Vocabulaire Essentiel. Les 5000 mots fondamentaux*, Paris 1953.

9 U. Bortolini, C. Tagliavini, A. Zampolli, *Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea*, Milano 1971.

10 T. De Mauro, F. Mancini, M. Vedovelli & M.

Voghera (a cura di), *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano 1993.

11 B. Sciarone, *Vocabolario Fondamentale Della Lingua Italiana*, Bergamo 1967.

12 Si veda per esempio V. Lo Cascio, *Grande Dizionario Elettronico Italiano-Neerlandese/Neerlandese-Italiano*, Amstelveen 2006.

13 V. Lo Cascio (a cura di), *Parole in rete: Teorie e apprendimento nell'era digitale*, Novara 2007.

GLI AUTORI

Matteo Brera (University of Edinburgh) works primarily in the fields of European decadence and Italian modern and contemporary literature. His main research analyzes the phenomenon of Italian and European decadence through the study of the librettos for *fin de siècle* opera. He has been working extensively on Roberto Sanesi's poetry and translations and is currently preparing the critical edition of *Il primo giorno di Primavera*.

Address: University of Edinburgh, IPSE Chair, Division of European Languages and Cultures – Italian Studies, David Hume Tower, George Square, Edinburgh EH8 9JX, Scotland, United Kingdom.

E-mail: M.Brera@sms.ed.ac.uk

Edward Grasman studeerde kunstgeschiedenis in Utrecht en promoveerde in 1992 bij Anton Boschloo te Leiden. In 2000 verscheen de Italiaanse vertaling van zijn proefschrift, dat betrekking heeft op kunstgeschiedschrijving in 16de-, 17de- en 18de-eeuws Italië. Hij houdt zich vooral bezig met de wijze waarop de kunstgeschiedenis in Nederland bedreven werd en wordt, en publiceert daarnaast regelmatig over Italiaanse kunst in de zestiende eeuw. Adres: Universiteit Leiden, Kunstgeschiedenis, Doelensteeg 16, 2311 VL Leiden.

E-mail: e.grasman@hum.leidenuniv.nl

Ellen Van Impe studeerde Germaanse talen en Kunstwetenschappen aan de Katholieke Universiteit Leuven en de University of Manchester. In 2008 verdedigde ze in Leuven haar proefschrift over de negentiende-eeuwse architectuurgeschiedschrijving in België (1830-1914), onder supervisie van prof. Luc Verpoest (KULeuven) en prof. Maarten Delbeke (UGent/Universiteit Leiden). Sinds 2008 is ze projectleider bij het Centrum Vlaamse Architectuurarchieven (Antwerpen).

Adres: Centrum Vlaamse Architectuurinitiatieven, Jan Van Rijswijcklaan 155, 2018 Antwerpen (België).

E-mail: ellen.vanimpe@vai.be

Continuazione a p. 197

Een zoektocht naar de relatie tussen de Codex Faenza 117 en de laatmiddeleeuwse instrumentale uitvoeringspraktijk van Noord-Italië

De promotieaankondiging op de website van de Universiteit Utrecht is veelbelovend: Pedro L. Memelsdorff schijnt erin te zijn geslaagd de relatie tussen het muziekmanuscript de Codex Faenza 117 en de instrumentale muziekcultuur van de Veneto (Noord-Italië) in de vijftiende eeuw aan te tonen. Aangezien het doorgaans niet bepaald eenvoudig is om voor dergelijke relaties hard wetenschappelijk bewijs te vinden, is er ter beoordeling van dit proefschrift allereerst enig inzicht in de aard en opzet van het achterliggende promotieonderzoek vereist.

Memelsdorff begon zijn muziekwetenschappelijke zoektocht met een vergelijkend onderzoek tussen de Codex Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana 117 (afgekort tot Fa 117) en het handschrift London, British Library Add. 29987 (afgekort tot Lo 29987), die samen bijna het gehele corpus van overgeleverde vijftiende-eeuwse Italiaanse instrumentale muziek bevatten. Aan beide bronnen zijn vele studies gewijd en beide handschriften verschenen zowel in facsimile als in een aantal kritische edities. Terwijl Lo 29987 echter tot tweemaal toe aan een diepgravend handschrift-onderzoek werd onderworpen, ontbrak tot voor kort een dergelijke codicologische studie van Fa 117. Waar de secundaire literatuur over dit Italiaanse handschrift zich in tegenstelling tot Lo 29987 hoofdzakelijk heeft toegeleegd op aspecten die de geschiedenis, het repertoire, de stijl en de bezetting ervan betreffen, is er aan de 'harde feiten', dat wil zeggen aan het handschrift zelf als object, tot voor kort weinig tot geen aandacht besteed.

Gezien de stand van het onderzoek op het gebied van vijftiende-eeuwse instrumentale muziek, is het niet verwonderlijk dat Memelsdorff aanvankelijk met prof.dr. Margaret Bent (All Souls College, University of Oxford) als supervisor werkte. Zij is namelijk een expert in

het codicologisch onderzoek van Lo 29987, en bovendien werkt ze in een muziekwetenschappelijke traditie, waarbinnen er vanuit gegaan wordt dat bestudering van de fysieke werkelijkheid van een manuscript, net als in de natuurwetenschappen de bestudering van de natuur, tot een vorm van feitenkennis leidt, die gebruikt kan worden om hypothesen over de historische muziekuitvoeringspraktijk te toetsen.

De Codex Faenza, als gezegd een van de voornaamste handgeschreven bronnen die vroeg vijftiende-eeuwse instrumentale meerstemmige muziek uit Italië bevatten, bestaat uit twee delen. Het ene deel bevat naast een verzameling theoretische traktaten over muziek een aantal vijftiende-eeuwse meerstemmige composities, die in de jaren 1473-74 gekopieerd werden door de karmeliet Johannes Bonadies. Het andere deel bestaat uit ongeveer vijftig versierde tweestemmige instrumentale bewerkingen van vocale composities, die gedateerd kunnen worden rond 1400-1420. Beide onderdelen van Fa 117 hebben een belangrijk corpus aan secundaire literatuur opgeleverd, waarin tot nu toe de nadruk gelegd werd op de stijl waarin de muziek uit het vroegere eerste deel geschreven is. Daarnaast werd er veel aandacht besteed aan de vraag op welke instrumenten de muziek gespeeld zou kunnen zijn.

Tot voor kort gingen weinig studies in op het probleem van het ontstaan van de Codex Faenza en was er geen alomvattende codicologische beschrijving en analyse van het handschrift beschikbaar. Memelsdorffs proefschrift is geschreven vanuit de ambitie om deze lacunes te vullen. Daarnaast heeft hij zich tot doel gesteld een filologische beoordeling van het repertoire uit het vroege deel te geven, en het bovendien te plaatsen in de context van de vroeg vijftiende-eeuwse muziekcultuur in Noord-Italië. Om deze doelen te bereiken heeft hij ervoor gekozen om het proefschrift onder te verdelen in drie delen, die afzonderlijk de codi-

cologische, filologische en historische problemen behandelen. Deze driedeling weerspiegelt Memelsdorffs inductieve – althans op het eerste gezicht – werkwijze.

In het tweede deel van zijn proefschrift bespreekt Memelsdorff de geschiedenis van de afzonderlijke composities uit Fa 117 en vergelijkt hij de instrumentale versies met gezongen versies, die in andere handschriften zijn overgeleverd. Tevens gaat hij nader in op de netelige kwestie of, en zo ja hoe, de opmaak en notatie als onderdelen van de fysieke werkelijkheid van Fa 117 aanknopingspunten bieden voor nieuwe kennis op het gebied van de instrumentale uitvoeringspraktijk in Italië in de vijftiende eeuw. In het eerste deel heeft hij dan al betoogd dat vijftiende-eeuwse slijtage van het handschrift in verband te brengen valt met de muzikale uitvoeringspraktijk uit deze periode.

In het derde, historische, deel van zijn proefschrift legt Memelsdorff een verband tussen Fa 117 en twee recent ontdekte handschriften. Het eerste muziek muziekfragment uit de vroeg vijftiende eeuw dat hij in een bibliotheek uit Verona vond, verwerkt hij in zijn bewijsvoering voor de Noordoost-Italiaanse afkomst van het eerste deel van de Codex. Het andere handschrift bevat muziekstukken die overeenkomen met een aantal door Johannes Bonadies gekopieerde stukken in Fa 117, op basis waarvan hij de sociale en culturele context van deze monnik-kopiïst reconstrueert.

Memelsdorff is er, mijns inziens, uitstekend in geslaagd om op basis van een grondige studie van Fa 117 als fysiek object de onjuistheid van een aantal vastgeroeste denkbeelden over de structuur en het doel van dit handschrift aan te tonen. Daarnaast heeft hij op basis van archiefvondsten nieuwe hypothesen aangaande de historische context van het manuscript kunnen opstellen, die een leidraad kunnen gaan vormen voor vervolgonderzoek naar het manuscript. Zijn studie biedt bovendien nieuwe inzichten in de manier waarop in de laatmiddeleeuwse cultuur van Noord-Italië met muziekhandschriften werd omgegaan. Ten slotte heeft Memelsdorff met zijn proefschrift de methodologische discussie over de waarde van kennis over contemporain gebruik van muziekmanuscripten voor de reconstructie van een historische uitvoeringspraktijk aangescherpt.

Er blijven natuurlijk een groot aantal vragen rond Fa 117 bestaan, die wellicht nooit, en zeker niet uitsluitend op basis van nadere bestudering van de fysieke werkelijkheid van Fa 117 beantwoord kunnen worden. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van de manier waarop Memelsdorff, in zijn betoog over de vraag of, en zo ja hoe, de opmaak en notatie van Fa 117 aanknopingspunten bieden voor meer inzicht in de instrumentale uitvoeringspraktijk in vijftiende-eeuws Italië, met de volgende woorden het werk van een van zijn voorgangers probeert te weerleggen:

In 1990 John Caldwell published his transcription of the two estampies and took the opportunity to reconsider the vexed question of the destination of the repertoire. (Caldwell, 'Two polyphonic istampite', p. 371) His premise for the first time brought into play a further relevant element of differentiation: 'a clear distinction must be drawn between the medium for which individual pieces were originally intended and that for which the manuscript was compiled', a concept he himself undermined, however, by exemplifying it through the pieces with a polyphonic model, which in his opinion 'provide an obvious example of a change of medium'. Thus, his premise did not seem to refer to (the change of) the performing means of the diminutions – the object of the historiographical debate to which Caldwell himself was responding – but to the transformation of vocal models into instrumental intabulations *tout court*. (p. 331)

Hoewel muziekwetenschappers als Caldwell en Memelsdorff telkens opnieuw willen stellen dat hun hypothesen steunen op een deel van de fysieke werkelijkheid van het manuscript, lijkt het met de harde feiten van de Codex Faenza net zo gesteld als met de lijnen in de duck-rabbit figure, die Wittgenstein opvoerde in zijn *Philosophische Untersuchungen* (Deel II, § xi): net als iemand de lijnen in dit plaatje uitsluitend kan zien *als* een eend of een konijn, kunnen de noten in de composities uit Fa 117 uitsluitend gezien worden *als* een voorbeeld aan de hand waarvan een bepaalde theorie over het handschrift geïllustreerd kan worden. In het geval van Fa 117 is het namelijk meestal onmogelijk om te stellen dat men kan zien *dat* er sprake is van bijvoorbeeld normale muzieknotatie of

intavolatie (de meer of minder vrije en/of versierde instrumentale bewerkingen van vocale polyfone muziek, die veelvuldig in het tweede deel van Fa 117 voorkomen). Het is daarom principieel onmogelijk om op basis van de notatie als onderdeel van de fysieke werkelijkheid van het manuscript bindende uitspraken te doen over de manier waarop deze stukken ooit uitgevoerd werden. Het is een grote verdienste van Memelsdorff dat hij in zijn proefschrift herhaaldelijk reflecteert op de grenzen van de door hem gekozen methodologie. Dat zijn analyse van Fa 117 slechts een manier is van 'zien als', waarbij de noten van de afzonderlijke composities in een overkoepelende interpretatie van de codex worden geplaatst, laat hij in zijn verweer zowel als in de conclusie van dit deel van zijn proefschrift duidelijk merken:

As will be seen in the following sections, the research carried out in the present study can offer new perspectives on many of these hypotheses. At the same time it raises several new problems that require specific reflections. (p. 333)

Muziekwetenschapper en musicus prof.dr. Louis Grijp zoomde tijdens de verdediging van het proefschrift in op een voor wetenschappers mogelijk problematische kant van deze nieuwe perspectieven: de discrepantie tussen de wetenschappelijke resultaten uit Memelsdorffs proefschrift en zijn pogingen om de laamiddeleeuwse instrumentale cultuur van Fa 117 in concerten en op cd's te reconstrueren. Hoewel er bijvoorbeeld in het fysieke object van Fa 117 geen enkel spoor van het gebruik van de blokfluit te vinden is, gebruikt Memelsdorff dit instrument wel in zijn interpretatie van een aantal composities uit de Codex (zie hiervoor de cd 'Faventina: The Liturgical Music Of Codex Faenza 117 (1380-1420)' en de cd 'Codex Faenza 117' door Mala Punica o.l.v. Memelsdorff). Eensgezind kwamen promovendus en opponent vervolgens tot de conclusie dat de reconstructie van een historische uitvoeringspraktijk op basis van wetenschappelijke feiten onmogelijk, en zelfs helemaal niet wenselijk is. Hoewel zowel het proefschrift als de cd's waarschijnlijk meer over de eenentwintigste-eeuwse dan over de vijftiende-eeuwse muziekcultuur tonen, neemt dit absoluut niet weg dat Memelsdorff met dit cum laude proefschrift zijn tweede voornaam 'Leonardo' eer heeft

aangedaan. Of Memelsdorff erin geslaagd is om de relatie tussen de Codex Faenza en de instrumentale muziekcultuur van de Veneto in de vijftiende eeuw aan te tonen, lijkt tegen deze achtergrond een onbelangrijke vraag te zijn geworden.

(Jacomien Prins)

-Pedro L. Memelsdorff, *The Filiation and Transmission of Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy: The Codex Faenza 117*, proefschrift Universiteit van Utrecht (promotie 8 januari 2010, promotor prof.dr. K. Kügle)

On Meaning and Dyslexia

The dissertation opens with the following quote of A.W. Ellis: 'Ultimately, whatever dyslexia may or may not be, it cannot be a reading disorder'. With this quote Fiorin adopts a point of view, which gained a lot of support in last decades, claiming that in contrast to the popular view dyslexia is not primarily a reading disorder but rather a broader linguistic related problem. Specifically, Fiorin believes that dyslexia is associated with a deficit of the verbal component of working memory.

It is by now widely accepted that working memory, with emphasis on its phonological part, plays a major role in developmental dyslexia. Fiorin adopts this view as a starting point but claims that this assumption is insufficient as it cannot account for the fact that dyslectic children fail in tasks which are grammatical rather than phonological in nature. Therefore, he proposes a new model according to which the primary deficit that is responsible for dyslexia is not only the phonological but also the grammatical part of working memory.

In order to support this innovative claim, results of three experiments are presented. The experiments were conducted with Dutch and Italian speaking children who were diagnosed with dyslexia and with normally developing children of similar ages.

In experiment 1 Fiorin investigates Italian and Dutch speaking children's interpretation of pronouns in sentences such as 'Every boy painted his bike'. Experiment 2 investigates Italian children's interpretation of two types of past tense constructions in Italian – the *passato prossimo* (as in: 'Marco ha mangiato il gelato') and the *imperfetto* (as in: 'Marco mangiava il gelato'). Italian speaking pre-school children are known to have problems with the *imperfetto*

structure and Fiorin predicts that older dyslectic children will find this structure difficult as well. Experiment 3 investigates the different readings of sentences such as: 'Every girl is sitting on a chair' vs. 'a girl is sitting on every chair'. This experiment as well was conducted in both Dutch and Italian.

The results of all three experiments show that dyslectic children face similar problems as normally developing pre-school children and support Fiorin's hypothesis that dyslexia is (also) a grammatical deficit. In all these constructions working memory seems to play a role and thus the assumption that it is the grammatical component of this memory that is hurt is supported.

Although Fiorin's hypothesis is supported by the findings of his experiments, there is still a long way to go before a grammatical component of working memory could be widely accepted as an underlying factor in developmental dyslexia. First of all the existence of such a component should receive more (independent) evidence and then its exact role in dyslexia should be established. Further, the obtained results should be compared also with those of other populations (e.g. children with specific language impairments, younger 'slow readers') in order to fine-grain the claim that these findings support a working memory deficit.

All in all, this study is an important contribution to the growing body of evidence showing that dyslexia is linguistic (rather than phonological or reading-related) in nature, and should be diagnosed, investigated and treated as such.

(Shalom Zuckerman)

– Gaetano Fiorin, *Meaning and Dyslexia, a study on pronouns, aspect and quantification*, proefschrift Universiteit Utrecht (UvL OTS) (promotie 5 maart 2010, promotores D. Delfitto, F.N.K. Wijnen. LOT publicaties, 243 p.)

Juryrapport WIS-Scriptieprijs 2008-2009

De inzendingen voor de Scriptieprijs 2008-2009 van de Werkgroep Italië Studies overtroffen dit keer in zowel kwantiteit als in kwaliteit iedere verwachting. Om met de kwantiteit te beginnen: dit keer kreeg de jury – bestaande uit Maartje van Gelder, Jetze Touber, Minne de Boer, Maarten Delbeke en Asker Pelgrom – maar liefst negentien scripties toegestuurd.

Een ruime verdubbeling ten opzichte van de voorgaande ronde en een duidelijk teken van de levendige belangstelling van studenten voor de Italië Studies. Uit België kwamen vijf inzendingen, waarbij de Universiteit Gent met drie scripties als hofleverancier optrad. Binnen de Nederlandse inzendingen namen de Universiteit Utrecht (5) en de Universiteit van Amsterdam (4) het leeuwendeel voor hun rekening. Verheugend was dat alle disciplines ruim waren vertegenwoordigd: van letterkunde tot kunstgeschiedenis, van geschiedenis tot vertaalkunde en van archeologie tot renaissance studies.

Aangezien het aantal ingezonden scripties dit keer zo groot was, heeft de WIS besloten de selectie in twee fases op te delen en na voorselectie bleven tien kwalitatief zeer hoogstaande scripties over. Deze zijn door de juryleden beoordeeld op de inhoud, originaliteit van het onderwerp, toegepaste methodologie en de schrijfstijl. Het betrof – in alfabetische volgorde – de volgende inzendingen, namelijk de scriptie *La maniera mutata? Un'indagine intorno alla storiografia dei 'plaganti ditti de l'amore' da Bernardo di Chiaravalle sino a Dante Alighieri* van Han Adriaenssen (RUG), die het aandurfde om ruim tweeënhalve eeuw middeleeuwse religieuze én amoureuze literatuur bij zijn onderzoek te betrekken. Carmen Van den Bergh (Leuven) koos er in haar scriptie *Malaparte e le sue 'Prospective'. Le riviste del Novecento fra consenso e dissenso (1937-1943)* voor het tijdschrift *Prospective* en de auteur Malaparte te plaatsen, en dus ook te analyseren, op het grensvlak van literatuur en maatschappijkritiek. Een origineel en gewaagd onderwerp had de scriptie *Io contro il mondo. Una lettura etica di Eugenio Scalfari, 'L'uomo che non credeva in Dio'; Manlio Cancogni, 'Gli scervellati' ed Oliviero Beha, 'Il paziente italiano'* van Thijs Dely (Gent), ook omdat de geanalyseerde werken niet tot het standaard-repertoire horen van onze opleidingen Italiaans.

Matthijs Jonker (UvA) paste in zijn scriptie een door hemzelf ontwikkelde methode van kunsthistorische analyse toe op het complexe schilderij *Il ratto di Elena* van Guido Reni. Barbara Lotti (UvA) koos in *Dal pastiche all'aurea mediocritas. L'imitazione oraziana nelle 'Satire' di Ludovico Ariosto* voor een technisch literair-historisch onderzoek. In haar

elegante scriptie is zij uitvoerig ingegaan op de plaats van de *Satire* in het werk van Ariosto en op de zeer wisselende receptie van het werk door de eeuwen heen. De scriptie *Dal sua mano? Werkverdeling en toeschrijving in Vasari's atelier in Palazzo Vecchio* van Laura Overpelt (VU) behelst indrukwekkend traditioneel kunsthistorisch onderzoek, en is ondanks de technische aard zeer leesbaar. Elias van der Plicht (UvA) toonde met zijn scriptie over de drooglegging van de Pontijnse vlakke een zeer goede beheersing van het onderwerp en een heel volwassen wetenschappelijke instelling te hebben. Cees Reijner (Leiden) gaf in *Hooft, Conestaggio en Strada. De invloed van twee Italiaanse historici op de Nederlandse Historiën* een heldere analyse van de invloed van Italiaanse geschiedschrijving op het werk van P. C. Hooft. De scriptie van Erik Schoonhoven (UvA), *La salvezza di Dante. Il linguaggio simbolico delle pietre preziose nella Divina Commedia*, maakte indruk door de gedetailleerdheid van het onderzoek en de encyclopedische methodologie. Wouter Wagemakers (Nijmegen), tenslotte, combineerde in *Architectuur, macht en identiteit in zestiende-eeuws Verona* op knappe wijze traditioneel architectuurhistorisch onderzoek met grondig bronnenonderzoek naar sociale en politieke geschiedenis.

Deze opsomming doet natuurlijk geen recht aan de hoge kwaliteit van de ingezonden scripties, maar dient vooral om een indruk te geven van de reikwijdte en originaliteit van de auteurs. De jury was, dat mag nogmaals benadrukt worden, zeer onder de indruk van het onderzoek en vond het dit keer lastig om tot een definitieve keuze te komen. Twee scripties in het bijzonder streden tot op het einde om de eer en de allerlaatste beoordelingsfase leek dan ook een academische thriller. Uiteindelijk hebben wij ervoor gekozen de scriptie van Matthijs Jonker te belonen met een evovolle vermelding en Elias van der Plicht uit te roepen tot de winnaar van de scriptieprijs. Op de inhoud van beide scripties wil ik hier nog kort ingaan.

Jonker stelt zich in zijn scriptie *Guido Reni's 'Abduction of Helen'. Practices of politics, painting and poetry in the seventeenth century* een ambitieus doel, namelijk het loslaten van een nieuwe, interdisciplinaire benadering op een oud probleem. Een kunstwerk heeft volgens hem niet één betekenis, maar meerdere

tegelijkertijd, afhankelijk van de context (*practice*) waar men naar kijkt. Jonker reconstrueert vier verschillende *practices*, namelijk diplomatie, schilderkunst, literatuur en collectionisme, die hij relateert aan de specifieke historische context van het schilderij van Reni. De scriptie heeft de elegante vorm van een soort raamver telling, waarin de methodologische vraagstelling de lijst vormt en de historische reconstructie de omliggende kern. Dit levert een spannende studie op, waarvan het resultaat weliswaar discutabel is (dat erkent de auteur zelf in de conclusie ook), maar aanzet tot nadenken over de fundamenteën van het vak kunstgeschiedenis. Kortom, een ambitieus en helder betoog, dat belangrijke vragen oproept.

De jury was collectief onder de indruk van de uiteindelijke winnaar, *Littoria. Mussolini's 'battaglia della natura' op de Pontijnse vlakke* van Elias van der Plicht. De positionering van het onderzoek getuigt van een brede, internationale oriëntatie en de scriptie steunt op een indrukwekkende hoeveelheid archiefonderzoek. Daarbij benadert de auteur bestaande historiografie gepast kritisch en weet hij op basis van zijn eigen onderzoek overtuigende nieuwe inzichten aan te leveren. Daarmee is dit niet alleen een geslaagde (onderzoeks-)master scriptie, maar vormt het ook de basis voor een wetenschappelijk artikel, zo niet meer. De stelling van de auteur is dat de ontginning van de Pontijnse moerassen in de jaren Twintig en Dertig niet als doel had een fascistische ideale kolonie op te zetten, zoals de historiografie wel beweert. Met overtuigend bewijs uit de archieven en een zorgvuldige duiding van de planologische en architectonische ontwikkelingen, weet hij aan te tonen dat het hier eerder ging om een fascistische strijd tegen de wilde natuur. Deze *battaglia della natura* (een door de auteur zelf geformuleerd concept) past in een serie van *battaglie* tegen externe vijanden, met als doel het fascisme van legitimiteit te voorzien.

Van der Plicht probeert bovendien het historische kader van het fascisme te ontstijgen, door ook te wijzen op de langere, negentiende-eeuwse traditie waarin deze zucht naar het ontginnen van de natuur zou passen. Kortom, een zeer verdiende winnaar in wat een buitengewoon rijke jaargang was van de scriptieprijs van de Werkgroep Italië Studies. Wij zijn dan ook verheugd dat Elias van der Plicht gekozen

heeft voor het omwerken van zijn scriptie tot een wetenschappelijk artikel tijdens een onderzoeksverblijf aan het KNIR en zien uit naar

eventueel verder onderzoek van zijn hand. (Maartje van Gelder – voorzitter jury WIS-scriptieprijs 2008-2009)

Continuazione di p. 191

Matthijs Jonker is als docent verbonden aan de afdelingen Kunst-, religie- en cultuurwetenschappen, Instituut voor Interdisciplinaire Studies en afdeling Wijsbegeerte van de Universiteit van Amsterdam. Hij studeerde Wijsbegeerte en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Zijn interesse gaat uit naar de bestudering van de kunstgeschiedenis vanuit een sociaalhistorisch perspectief en naar de wetenschapsfilosofie van de sociale en geesteswetenschappen.

Adres: Universiteit van Amsterdam, Dept. Filosofie, Oude Turfmarkt 141-147, 1012 GC Amsterdam.
E-mail: m.j.jonker3@uva.nl

Wessel Krul is hoogleraar Cultuurgeschiedenis van de Moderne Tijd aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hij studeerde kunstgeschiedenis en geschiedenis in Utrecht en Groningen, en was vervolgens verbonden aan de afdeling Geschiedenis van de Rijksuniversiteit in Groningen. In 1990 promoveerde hij bij E.H. Kossmann op een proefschrift over de historicus Johan Huizinga. In zijn huidige onderzoek richt Krul zich op kunst- en cultuurhistorische thema's uit de 'lange negentiende eeuw' (ca. 1780-1914), vooral met betrekking tot de Nederlanden, op kwesties van erfgoed, monumentenzorg en cultuurbeheer, en op de kunsttheorie uit deze periode.

Adres: Rijksuniversiteit Groningen Afdeling Kunstgeschiedenis, Oude Boteringestraat 34, 9712 GK Groningen.
E-mail: w.e.krul@rug.nl

Heather Scott was born in London in 1935. She studied and worked in Paris for two years before attending Edinburgh University, where she met and married Scottish poet Tom Scott.

Poet and translator herself, Heather has contributed articles and original poetry to several magazines and literary journals over the years: *Chapman, Scotia Review, Cencrastus* and *The Scotsman* among others.
Address: 6/1 Darlymple Crescent, Edinburgh EH9 2NU, Scotland, United Kingdom.

Arnold Witte promoveerde in 2004 op een proefschrift over de architectuur en decoratie het Palazzetto Farnese in Rome. Sindsdien continueerde hij zijn onderzoek naar Italiaanse kunst van de zeventiende eeuw met publicaties over

andere Domenichino, Adam Elsheimer en Giovanni Lanfranco. Daarnaast doet hij onderzoek naar bedrijfscollecties in Nederland, en naar de geschiedenis van de kunstgeschiedenis (o.a. in de vorm van een becommentarieerde vertaling van Alois Riegls *Entstehung der Barockkunst in Rom* van 1908). Hij is verbonden als docent en hoofd onderwijs aan het departement Kunst-, religie- en cultuurwetenschappen van de Universiteit Amsterdam.

Adres: Universiteit van Amsterdam, Cultuurgeschiedenis van Europa, Oude Turfmarkt 141-147, 1012 GC Amsterdam.

E-mail: a.a.witte@uva.nl

Altri collaboratori

- Claudia Clemente, PhD International, Research Institute for History and Culture – OGC, Utrecht University, Janskerkhof 13, 3512 BL Utrecht.
E-mail: cclemente@gmail.com
- Luciano Curreri, LLFR-LLM-Italien, Université de Liège, Bât. A2, Place Cockerill 3-5, 4000 Liège, België.
E-mail: luciano.curreri@ulg.ac.be
- Maartje van Gelder, Nieuwe Geschiedenis, Universiteit van Amsterdam, Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam.
E-mail: M.vanGelder@uva.nl
- Stefano Jossa, School of Modern Languages, Royal Holloway University of London, Egham, Surrey TW20 0EX, United Kingdom.
E-mail: Stefano.Jossa@rhul.ac.uk
- Vincenzo Lo Cascio, Stichting/Fondazione Italded, El. Rooseveltlaan 126, 1183 CM Amstelveen.
E-mail: v.locascio@online.nl; italded@italded.com
- Jacomien Prins, Research Fellow, Wolfson College, Linton Road, Oxford OX2 6UD, United Kingdom.
E-mail: jacomien.prins@philosophy.ox.ac.uk
- Reinier Speelman, Universiteit Utrecht, Opleiding Italiaanse Taal en Cultuur, Trans 10, 3512 JK Utrecht.
E-mail: R.M.Speelman@uu.nl
- Henk van Veen, Rijksuniversiteit Groningen, Instituut voor Kunst- en Architectuurgeschiedenis, Faculteit der Letteren, Postbus 716, 9700 AS Groningen.
E-mail: h.t.van.veen@rug.nl
- Shalom Zuckerman, Universiteit Utrecht, Departement Moderne Talen/OTS, Trans 10, 3512 JK Utrecht.
E-mail: S.Zuckerman@uu.nl

Available from: **APANTIQUA,**
OLD & NEW BOOKS IN THE ARTS & HUMANITIES

Raimond van Marle, *The development of the Italian schools of painting*. The Hague 1923-38. 19 vols. Clothbound, 18x25cm.

(General index 25x14cm). € 950

Fine complete set (spines slightly faded) with numerous plates and illustrations. Volumes 16-18 and Index edited posthumously by Charlotte van Marle.

Luigi Lanzi, *The history of painting in Italy, from the period of the revival of the fine arts to the end of the 18th century*. Translated from the original Italian by Thomas Roscoe. London 1828. 6 vols in 4. Calf, 15x23cm. € 300

Fine set, beautifully rebaked, with red mor. let-terpiece, covers chafed, worn. Vol. 6 contains the indexes. "Still unequalled for knowledge of the material and breadth of approach" R. Wittkower.

Kurt Bittel (ed.), *Propyläen Kunstgeschichte in achtzehn Bänden*. Berlin 1967-74. 18 vols.

Clothbound, 21x28cm. € 480

Fine copy (ex library; lettering on spine of one vol. dam.)

Vittorio Sgarbi, *Vittore Carpaccio (±1460-1526)*.

Übersetzt aus dem Italienischen. München 1999. Clothbound, 29x34cm, dustjacket. € 35

David Watkin & Philip Hewat-Jaboor (eds), *Thomas Hope [1769-1831] Regency designer and patron in Regency London*. New Haven, CT 2007. Clothbound, 26x32cm, dust-jacket. € 60

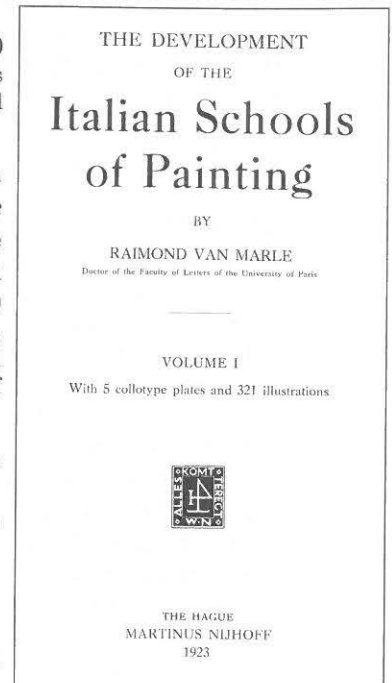
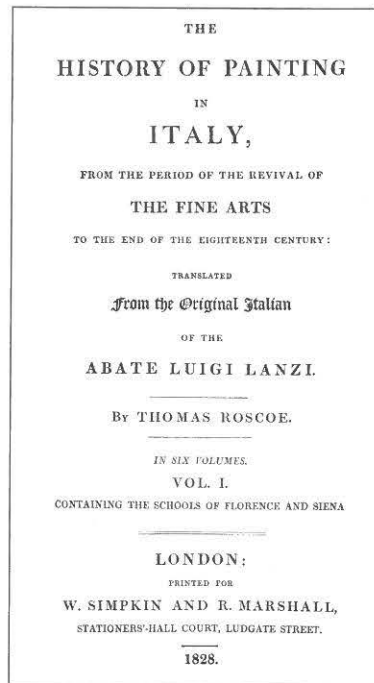
Focuses on the multifaceted role of Hope – son of the reknown bankers in Amsterdam – as a designer and patron of the arts.

Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Arcimboldo (1526-93)*. Kat. der Ausstel. Wien & Paris. Ostfildern 2007. Paperbound, 25x29cm, dustjacket. € 24

Walter Liedtke, *A view of Delft; Vermeer and his contemporaries*. Zwolle 2000. Clothbound, 26 x31cm, dustjacket. € 50

Jonathan Bikker, *Dutch paintings in the Rijksmuseum Amsterdam. I. Artists born between 1570 and 1600*. Amsterdam / New Haven, CT 2007. 2 vols. Clothbound, 26x30cm, dustjacket, in slipcase. € 280

Willem G. Flippo, *Lexicon of the Belgian Romantic painters*. Antwerpen 1981. Rexinebound, 18x26cm, dustjacket. € 30



- ANDRESEN, A.: **Jost Amman (1539-1591)**, Graphiker und Buchillustrator der Renaissance. Beschreibung Katalog... mit Biographie und Registern...
Leipzig 1864. Reprint 1973. 356 pp. Softbound, 23x15. (ISBN 978 90 6025 105 8) {SAM 5}
- BOURCARD, G.: **À travers cinq siècles de gravures, 1350-1903**. Catalogue descriptif et annoté des estampes célèbres, rares ou curieuses... Avec table des artistes, liste des estampes, index bibliographique. Paris 1903. Reprint 1970. 692 pp, ills. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 013 6)
- BOURCARD, G.: **Les estampes du 18e siècle de l'École française**. Guide-manuel de l'amateur... Avec listes des peintres, dessinateurs et graveurs, et des titres des gravures.
Paris 1885. Reprint 1969. 598 pp. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 014 3)
- BRADLEY, J. W.: **The life and works of Giorgio Giulio Clovio (1498-1578)**, Italian miniaturist. With notices of the art of book decoration in the 16th century..., documents, index.
London 1891. Reprint 1971. 433 pp, 18 pls. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 114 0) {SAM 14}
- DUTUIT, E.: **Manuel de l'amateur d'estampes**. Introduction générale... et les livres xylographiques... Dictionnaire... des graveurs flamands et hollandais...
Paris 1881-88. Reprint 1970-72. 6 in 5 vols (all published). 2645 pp, ills, figs, 108 pls (48 fold.). Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 015 0)
- FRANKEN, D.: **L'œuvre gravé des Van de Passe (16e-17e siècle)**. Catalogue raisonné des estampes de Christpijn senior et junior, Simon, Willem, Magdalena et Christpijn III...
Avec additions... par S. LASCHITZER.
Amsterdam 1881. Reprint 1975. 359 pp. Softbound, 23x15. (ISBN 978 90 6025 119 5) {SAM 19}
- GUARINI, G.: **Architettura civile, 1737**. 2a edizione, con introduzione di N. CARBONERI e note e appendice a cura di B. TAVASSI LA GRECA.
Milano 1968. 519 pp, 82 pls. Clothbound, 27x19. (X901)
(*Classici Italiani di Scienze Tecniche e Arti*)
- HÉDOU, J.: **Noël Le Mire (1724-1801), et son œuvre gravé**. Suivi du catalogue de l'œuvre gravé de Louis Le Mire (1731-1757).
Paris 1875. Reprint 1968. 329 pp, 2 pls. Clothbound, 23x15. (ISBN 978 90 6025 102 7) {SAM 2}
- HÉDOU, J.: **Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781), peintre et graveur**. Étude biographique et catalogue raisonné de son œuvre gravé... avec documents, index...
Paris 1879. Reprint 1970. 334 pp, pl. Clothbound, 23x15. (ISBN 978 90 6025 106 5) {SAM 6}
- HOORN, W. VAN: **As images unwind**. Ancient and modern theories of visual perception.
1972. 295 pp, 41 figs. Clothbound, 25x17. (ISBN 978 90 6042 142 0)
- HYMANS, H. (ed/tr): **Le Livre des Peintres** de CAREL VAN MANDER (1548-1606). Les vies des peintres flamands, hollandais et allemands, traduites sur l'édition originale de 1604, avec notes, commentaires, introduction biographique...
Paris 1884-85. Reprint 1979. 2 in 1 vol. 921 pp, 77 reps. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 034 1)
- HYMANS, H.: **Lucas Vorsterman (1595-1675), graveur flamand...** Catalogue raisonné, avec biographie, pièces justificatives, index.
Bruxelles 1893. Reprint 1972. 274 pp, 3 ills, 7 pls. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 111 9) {SAM 11}
- LIPPMANN, F.: **The art of wood-engraving in Italy in the 15th century**. Translated from the German, with extensive corrections and additions, and index...
London 1888. Reprint 1969. 201 pp, 51 ills, 8 pls (7 folding).
Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 107 2) {SAM 7}
- MAHÉRAULT, M. J. F.: **L'œuvre gravé de Jean-Michel Moreau le jeune (1741- 1814)**. Catalogue raisonné... avec des notes biographiques...
Paris 1880. Reprint 1979. 555 pp, portrait. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 113 3) {SAM 13}
- REDGRAVE, S.: **A dictionary of artists of the English School**. From the Middle Ages into the 19th century. Painters, sculptors, architects, engravers, ornamentists... New and revised edition.
London 1878. Reprint 1970. 514 pp, portrait. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 027 3)
- SALOMONS, V.: **Charles Eisen (1720-1778), French book illustrator and engraver**. An annotated bibliography of his best known illustrated books, with biography and index...
London 1914. Reprint 1971. 229 pp, 6 ills, 32 pls. Clothbound, 23x16. (ISBN 978 90 6025 117 1) {SAM 17}

Available from / Bestellschrift / Adresse de commande:

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

INCONTRI

Rivista europea di studi italiani / Anno 25 · 2010 · fascicolo 2

Caporedattore: Monica Jansen

Redattore finale: Laura Rietveld

Redazione: Claudia Clemente, Silvia Gaiga, Asker Pelgrom, Linda Pennings, Rolien Scheffer, Maria Bonaria Urban

Segretaria di redazione: Anna Molnar

Redazione: Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

I membri del *Werkgroep Italië-Studies* sono pregati di mandare cambiamenti d'indirizzo e altra corrispondenza riguardante il *Werkgroep* al seguente indirizzo:
Werkgroep Italië-Studies, Postbus 3393, 1001 AD Amsterdam

Amministrazione: APA-Holland University Press (Amsterdam & Utrecht).

La rivista è redatta in collaborazione con il 'Werkgroep Italië-Studies' (Amsterdam), l'Istituto Olandese (Roma), l'Istituto Interuniversitario Olandese di Storia dell'Arte (Firenze) e con l'appoggio dell'Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi (Amsterdam) e dei comitati olandesi della Società 'Dante Alighieri'.

Consiglio di redazione: Raffaele Belvederi (Genova), Anton Boschloo (Leiden), Philiep Bossier (Groningen), Hans Bots (Nijmegen), Roberto Crespo (Leiden), Rob Erenstein (Amsterdam), Robert Feenstra (Leiden), Walter Geerts (Antwerpen), Eco Haitisma 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: NL34 INGB 0000 0783 66 / BIC: INGBNL2A

© 2011 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.