

City Guides and Urban Identities in Early Modern Italy and the Low Countries

Harald Hendrix

As of the early sixteenth century, city guides have become a major instrument in the process of forging urban identities in Western Europe. While offering precious documentary information, particularly appreciated and traditionally studied mostly by art historians, these guides typically are grounded in a desire – fostered by individuals, interest groups or civic authorities – to offer interpretations of urban identities projected both inwards and outwards, to the cities populace or to its visitors. This special issue of *Incontri* seeks to explore and analyse the ideological and strategic motivations underlying early modern city guides, while at the same time appreciating the documentary richness of these texts. In doing so, it intends to contribute to the remarkable rise in scholarly interest in this particular genre of texts, as exhibited by the recent explosion of (digital) editions of such guidebooks, as well as by a renewed academic attention to the phenomenon of early modern travel and its tools. To accomplish this, we focus on the two geographical regions that in early modern Europe offer the richest evidence of city guides – Italy and the Low Countries – and intend to gain better insight in the genre by juxtaposing these realities.¹

While the publication of chorographic texts – guidebooks, urban histories – certainly was not limited to these geographical areas alone (the first guides to Lyon and Paris were produced around 1530,² and Stow's pioneering *Survey of London* came out in 1598),³ in early modern Italy and the Low Countries we find a production that quickly rises to intensities not surpassed anywhere else in Europe. Starting with

¹ This special issue of *Incontri* was prepared in a session on 'Early Modern City Branding' at the 11th Biannual Conference of the European Association of Urban Studies in Prague (31 August, 2012), organised by Harald Hendrix and Enrico Parlato, where some of the essays here published were first presented. We thank Matthew Coneys and Claudia Clemente for their work in editing the texts in English.

² S. Champier, *Cy commence ung petit livre de l'antiquité, origine et noblesse de la très antique cité de Lyon*, Lyon, Gueynard [?], 1529; G. Corrozet, *La fleur des antiquitez de la noble et triumphante ville et cite de Paris*, Paris, Bossozel, 1532; on sixteenth-century French chorographic literature, see C. Dolan, 'L'identité urbaine et les histoires locales publiées du XVIe au XVIIIe siècle en France', in: *Canadian Journal of History*, 27 (1992), pp. 277-298; on Paris: E. Hodges, 'Representing place in Corrozet's *Antiquitez de Paris*', in: *French Studies*, 62 (2008), pp. 135-149, and G. Chabaud e.a. (eds), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle: Villes, paysages, voyages*, Paris, Berlin, 1998, particularly the essays by V. Milliot (pp. 59-70) and G. Chabaud (pp. 71-80), as well as G. Chabaud, 'Images de la ville et pratique du livre: le genre des guides de Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)', in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 45-2 (1998), pp. 323-345.

³ J. Stow, *A survey of London*, London, Wolfe, 1598. Great Britain would witness a substantial production of urban chorographies only in the eighteenth century, cfr. R. Sweet, *The Writing of Urban Histories in Eighteenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Albertini's 1510 booklets on Florence and Rome,⁴ the Italian peninsula of the sixteenth century witnesses a steady increase of chorographic texts dedicated to the region's many urban centres. This situation was to be repeated a century later in the Low Countries, which themselves are equally characterized by their strongly developed urban infrastructure.⁵

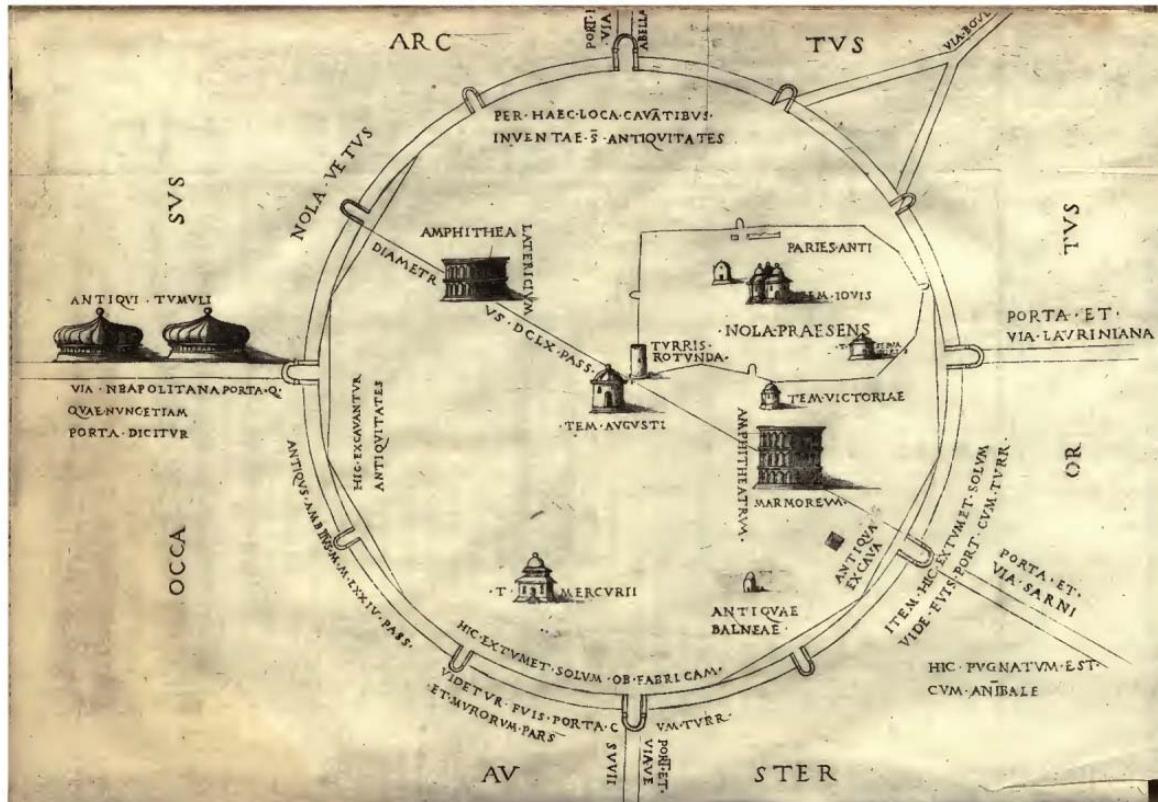


Fig.1 Reconstruction of ancient Nola, in A. de Leone, *De Nola. Opusculum distinctum, plenum, clarum, doctum, pulchrum, verum, grave, varium, et utile*, [Venezia], [Rosso], [1514], c. 13r (© 2014, Private collection)

⁴ F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia*, Firenze, Tubini, 1510; a recent critical edition in: idem, *Memoriale di molte statue et picture 1510*, ed. W. de Boer, Firenze, Centro Di, 2011; idem, *Opusculum de mirabilibus nouae et ueteris urbis Romae*, Roma, Mazzocchi, 1510. Both texts were reproduced in P. Murray (ed.), *Five Early Guides to Rome and Florence*, Farnborough, Gregg, 1972. On sixteenth-century guidebooks and maps of Florence, see Th. Frangenbergh, 'Chorographies of Florence: The use of city views and city plans in the sixteenth century', in: *Imago mundi*, 46 (1994), pp. 41-64.

⁵ On chorographic texts produced in the Low Countries, cfr. now the comprehensive survey presented in E. Verbaan, *De woonplaats van de faam: Grondslagen van de stadsbeschrijving in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum, Verloren, 2011, as well as R. Esser, *The Politics of Memory: The Writing of Partition in the Seventeenth-Century Low Countries*, Leiden, Brill, 2012. For an evaluation of these two parallel works, cfr. the review by P. Knevel, in: *De Zeventiende Eeuw*, 29 (2013), pp. 110-114. Comparable comprehensive works on the Italian situation are lacking.

City guides in early modern Italy

In Italy this would produce a myriad of guidebooks of both major and minor urban locations, and of the country as a whole in a way that reflects it clearly as a collection of cities, as is apparent from Leandro Alberti's seminal *Descrittione di tutta Italia*, published in 1550 but based on extensive explorations undertaken during the 1520s and 1530s.⁶ While re-interpreting the model offered a century before in Flavio Biondo's *Italia illustrata*,⁷ at the date of publication Alberti's project was the only one of its kind. Apart from Alberti's guides to the art treasures in Florence and Rome, the 1510s already had seen the publication of a sophisticated guidebook to the small town of Nola, Ambrogio De Leone's *De Nola* [Fig. 1].⁸ Other cities that could boast illustrious antique heritage soon were to follow, like Verona (1540) and Padua (1560).⁹ Most chorographic efforts however were dedicated to Naples and Rome, the two capital cities not only rich with antiquity but which also offered highly attractive elements such as Rome's holy places and Naples' natural setting replete with unusual geological properties.

A distinguishing feature of the impressive chorographic production that focussed on these two capitals is in fact its binary approach, describing the Antique and Modern, the Holy and Profane, the Natural wonders and the man-made Art all at once. This dualistic appreciation is seen as a precious and distinct asset as well as a motive for interpreting these texts as offering conflicting views on the cities, which is a feature assessed in detail by a longstanding but also recent tradition of scholarship.¹⁰ What likewise becomes evident while considering this production in its

⁶ L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Giaccarello, 1550. On Alberti's working process, cfr. G. Petrella, 'Genesi e fortuna di un bestseller del Cinquecento: la *Descrittione di tutta Italia* di Fra Leandro Alberti', in: L. Alberti, *Descrizione di tutta Italia*, (reproduction of the edition Venice, Lodovico degli Avanzi, 1568), Bergamo, Leading Edizioni, 2003, vol. I, pp. 27-36.

⁷ Written between 1448 and 1458, it was published only in 1474, and translated into Italian in 1542. A modern edition is F. Biondo, *Italia illustrata*, ed. Paolo Pontari, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011. On the link between Alberti and Biondo, see for example R. Fubini, 'Note su Leandro Alberti e l'*Italia illustrata* di Biondo Flavio', in: M. Donatoni (ed.), *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella 'Descrittione' di Leandro Alberti*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 137-143.

⁸ A. de Leone, *De Nola. Opusculum distinctum, plenum, clarum, doctum, pulchrum, verum, grave, varium, et utile*, Venezia, Rosso, 1514. Leone's guidebook recently has attracted new scholarly attention, notably within the framework of the ERC-project directed by Bianca De Divitiis, 'Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage: Social Identities in the Centres of Southern Italy between the Medieval and Early Modern Period', <http://histantartsi.eu/project.php> (20 January 2014).

⁹ S. Torello, *De origine et amplitudine civitatis Veronae libri tres*, Verona, Putelleti, 1540; B. Scardeone, *Historiae de urbis Patavii antiquitate, claris civibus Patavinis libri tres*, Basel, Episcopius, 1560.

¹⁰ The classical study on Roman guidebooks is L. Schudt, *Le guide di Roma: Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*, Wien, Filser, 1930, which gives 9 items for the 15th century, 42 items for the 16th century, and 82 items for the 17th century. A modern edition in: A. Caldana, *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e catalogo ragionato*, Roma, Palombi, 2003. Additional materials in A. Pescarzoli (ed.), *I libri di viaggio e le guide della raccolta Luigi Vittorio Fossati Bellani, catalogo descrittivo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957, vol. I, pp. 421-602. Cfr. moreover G. Sicari, *Bibliografia delle guide di Roma in lingua italiana dal 1480 al 1850*, Roma, 1990, and S. Rossetti, *Rome: A Bibliography from the Invention of Printing through 1899*, vol. I, *The Guide Books*, Firenze, Olschki, 2000; this comprehensive bibliography gives 110 items for the 15th century, 427 items for the 16th century, and 470 items for the 17th century. Additionally, for the 16th-century material, see A. Siekiera, 'Delineare con le parole. Le guide di Roma nel Cinquecento', in: L. Bertolini (ed.), *Saggi di letteratura architettonica*, Firenze, Olschki, 2009, pp. 153-177; for the 17th-century material, cfr. R.M. San Juan, 'Roma ricercata'. The Pocket Guidebook and the City's Tourist Itineraries', in: idem, *Rome: A City Out of Print*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 57-93, 266-274, and M. Delbeke, '"Roma antica, sacra, moderna": De zeventiende-eeuwse herconfiguratie van de stad in reis- en pelgrimsgidsen', in: *Spiegel der Letteren*, 48 (2006), pp. 149-161. On Naples such comprehensive works are lacking, but cfr. the catalogue *Libri per vedere. Le guide storiche-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, F.

parallel evolution is that in both cities one can witness, over the course of the sixteenth century, various shifts testifying the genre's evolution into an attractive commercial product. The switching from Latin to Italian, in order to attract more than just a learned audience, and then again from Italian to Latin, in order to appeal to an international public, is just one of the many adaptations, alongside the introduction of visual illustrations and the switch to handy pocket formats (from folio and 4° to 8°, 12° and even 24°), that illustrate how chorographic texts become part and parcel of the increasing mobility pervading early modern Europe. This then easily explains why from the mid-sixteenth century on Italian publishers begin to rush into this promising market, producing guides to all kinds of cities, even those that could not boast the prestige of a clearly traceable antique heritage.¹¹ And so Florence and Venice could start to compete with Rome and Naples thanks to Sansovino's *Venetia città nobilissima* (1581) and Bocchi's *Le bellezze della città di Fiorenza* (1591).¹² The guidebooks of Florence and Venice were soon followed in the seventeenth century by dozens of those of other cities on the peninsula, from Bologna to Messina and from Rimini to Vicenza.¹³

City guides in the early modern Low Countries

A remarkably parallel phenomenon then develops in the Low Countries, almost exactly a century later.¹⁴ The starting point here also is a pioneering and yet highly authoritative enterprise dedicated to the whole region viewed as a sequel of flourishing urban realities, Lodovico Guicciardini's seminal *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, first published in 1567 and soon presented in various languages, from French (1567) and German (1580), to Dutch (1612) [Fig. 2] and Latin (1613).¹⁵

Amirante e.a. (eds), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, which lists 9 works for the 16th century, and 9 works for the 17th century. Digital (critical) editions of the Neapolitan guidebooks are currently being prepared in the framework of the 'Memofonte' project in Pisa (www.memofonte.it), in the project 'Codex. Biblioteche Digitali della Campania' (www.codexcampania.it), as well as in the project on 'Il viaggio a Napoli tra XVI e XIX secolo' fostered by the University of Naples.

¹¹ On this process, see Siekiera, 'Delineare', cit., part. pp. 160-161. She recalls the case of the Venetian printer Michele Tramezzino who as of 1542 started to produce Italian versions of Flavio Biondo's chorographies, then printed a guide to the Roman antiquities compiled by his collaborator Lucio Fauno, first in Italian (1548) and later in Latin (1552). Lucio Fauno alias Giovanni Tarcagnota would continue this work by publishing some 15 years later in Naples his seminal *Del sito et lodi della città di Napoli*, Napoli, Scotto, 1566.

¹² F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia, Sansovino, 1581, available in a facsimile reprint prefaced by A. Prosperi, Bergamo, Leading Edizioni, 2002; F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze, [Sermartelli], 1591. A digital version of Bocchi's guide is available in the online Memofonte database (cfr. note 10), alongside other guidebooks to Florence. The database contains also materials on l'Aquila, Pisa, Siena and Turin, alongside the Neapolitan guides quoted before (n. 10). To my knowledge, no (critical) digital editions of Venetian guides are available.

¹³ A classical survey of Italian chorographies is the chapter on 'Die italienische Ortsliteratur' in J. von Schlosser, *Die Kunstsätratur*, Wien, Schroll, 1924, pp. 463-530. Some of these guidebooks have been recently republished, like Marco Boschini's 1676 guide to Vicenza, now available in the critical edition by Waldemar de Boer: M. Boschini, *I Gioielli Pittoreschi virtuosi ornamenti della città di Vicenza*, Firenze, Centro Di, 2008.

¹⁴ An isolated though significant case is the earliest, yet unpublished chorography produced in the Low Countries dedicated to the city of Maastricht, Matthaeus Herbenus' *Libellus de Trajecto instaurato*, written in 1485, a work clearly following Flavio Biondo's prototype on *Roma instaurata* published a decade earlier. See now M. Herbenus, *Over hersteld Maastricht (De Trajecto instaurato)*, transl. M. van Heyst, Roermond, 1985. For further references, cfr. Verbaan, *De woonplaats*, cit., p. 60, n. 54.

¹⁵ L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, Guglielmo Silvio, 1567. A critical edition is available in idem, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, ed. D. Aristodemo, PhD dissertation University of Amsterdam, 1994. For the huge bibliography on Guicciardini's enterprise and its enduring success, see also H. van der Heijden, K. Oomen, *De 'Beschrijving van de Nederlanden' door Lodovico Guicciardini in het kader van zijn tijd*, Alphen aan den Rijn, 2001, and the recent overview in Verbaan, *De woonplaats*, cit., p. 60, n. 53.

Firmly grounded in Italian prototypes, notably Alberti's recent chorography of the peninsula, Guicciardini's book, and particularly its monumental description of Antwerp, would satisfy the market for decades. But with the waning of hostilities between the rebellious northern Low Countries and the Spanish monarchs in the wake of the 1609 truce, and with the parallel political, economical and demographical rise of many urban centres in the North, as of the 1610s an ever growing production of chorographies dedicated to single cities starts.¹⁶

Initially here we can observe the same oscillation between the use of Latin and the vernacular, which is a situation that persists until the 1640s particularly in the chorographies dedicated to Amsterdam and Haarlem, from the pioneering 1611 *Rerum urbis Amstelodamensium historia* by Pontanus, published three years later in a Dutch version,¹⁷ until the 1647 book by Schrevelius on Haarlem, *Harleum*, presented already the next year in its vernacular guise as *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe des stadt Haerlem, het toe-nemen en vergrootinge der selfden*.¹⁸ This clearly attests to a re-orientation from a specialist to a more general audience, as the parallel shift in the use of smaller book formats evidences: the Latin version of Pontanus' chorography is in the prestigious large folio format, whereas its vernacular counterpart is in 4°. This format would then dominate the Dutch chorographical production up to the 1650s, when books in a pocket format (12°) would begin to appear, starting with *Les délices de la Hollande*, published in 1651 by a teacher of French established at the University of Leiden, Jean Nicolas Parival, who with his guidebook successfully targeted an international audience.¹⁹

It is hardly a coincidence that Parival's cosmopolitan guidebook is published only a few years after the conclusion of the Peace of Westphalia, and that the 1660s witness a true explosion of chorographic literature particularly focussed on the then booming city of Amsterdam. Starting with Fokkens' guidebook to the commercial metropolis, published in 1662 (with various reprints within 5 years), a whole series of Amsterdam chorographies followed, written by Dutch authors (Dapper 1663, Domselaer 1665) but also by foreigners (Von Zessen 1664, De Jolle 1666). The same decade also saw the production of guidebooks introducing to the cities of Dordrecht,

¹⁶ Esser, *The Politics*, cit., p. 4, n. 9 states that between 1611 and 1693 more than 50 urban chorographies were produced in the Low Countries (North and South), however without giving more details. See also idem, 'Städtische Geschichtsschreibung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Chorographie und Erinnerungskultur', in: P. Johanek (ed.), *Bild und Wahrnehmung der Stadt*, Wien, Böhlau, 2012, pp. 105-120. Verbaan, *De woonplaats*, cit., gives more details, especially on the 18 works he discusses at length. His bibliography at pp. 292-305 may serve as a starting point for a comprehensive survey. Both authors work in a scholarly tradition initiated by Eco Haitsma Mulier in his 'De eerste Hollandse stadsbeschrijvingen uit de zeventiende eeuw', in: *De Zeventiende Eeuw*, 9 (1993), pp. 97-116, available also in: idem, 'The descriptions of towns in the seventeenth-century province of Holland', in: A.K. Wheelock jr, A. Seeff (eds), *The Public and Private in Dutch Culture of the Golden Age*, Newark, University of Delaware Press, 2000, pp. 24-32; see also E.O.G. Haitsma Mulier, G.A.C. van der Lem, P. Knevel (eds), *Repertorium van geschiedschrijvers in Nederland 1500-1800*, Den Haag, Nederlands Historisch Genootschap, 1990.

¹⁷ J.I. Pontanus, *Rerum urbis Amstelodamensium historia*, Amsterdam, Hondius, 1611; the Dutch translation by P. Montanus, in: idem, *Historische beschrijvinghe der seer wijt beroemde coop-stadt Amsterdam*, Amsterdam, Hondius, 1614.

¹⁸ Th. Schrevelius, *Harleum, sive urbis Harlemensis incunabula, incrementa, fortuna varia, in pace, in bello*, Leiden, Matthysz., 1647; the Dutch translation by the author in: idem, *Harlemias, ofte, om beter te seggen, de eerste stichtinghe des stadt Haerlem, het toe-nemen en vergrootinge der selfden*, Haarlem, Fonteyn, 1648.

¹⁹ J.N. de Parival, *Les délices de la Hollande*, Leiden, Leffen, 1651; idem, *De vermaeckelijkheden van Hollandt*, Amsterdam, Imbrechts, 1661. Only the later version in Dutch has illustrations. On Parival and his guidebook, see M. van Strien-Chardonneau, 'Leiden, metropool der muzen en tuin van Holland. Leiden in Jean Nicolas Parivals *Les Délices de la Hollande*', in: *De Zeventiende Eeuw*, 22 (2006), pp. 171-184.

Delft and The Hague, as well as to Louvain in the South.²⁰ So at the end of the seventeenth century the Dutch urban landscape was equally well portrayed as its Italian counterpart had been a century earlier. Both regions would continue to attract chorographic endeavours also in the years to follow, well into the eighteenth century, in fact.

Evolutions in early modern chorography

In these projects the original impetus to accentuate a city's prestige by reconstructing its history and preferably stressing its links to antiquity gave way to a proud listing of recent and contemporary accomplishments, in politics, in the arts and letters, and in commerce. Sometimes this occurred in a context of patronage by civic or princely authorities, notably in the Southern Low Countries. Lipsius's description of Louvain (1605) was the product of a civic commission,²¹ and the archdukes pursued an active policy in this regard, supporting an author like Jean Baptiste Gramaye in his writing of urban chorographies on Mechelen (1607), Antwerp (1610), and Geraardsbergen (1611).²² But also commercial motivations were at hand, as the numerous and competitive guides produced in the 1660s illustrate.

The already mentioned language shift (in the Netherlands' case from Latin to Dutch and then to other vernaculars, particularly French) alongside the use of smaller formats and illustrations, indicates that these chorographies became ever more used and interpreted as guidebooks for visitors. The readers might initially consist of locals interested in deepening their knowledge of their own civic culture and history,²³ as had been the case in many of the sixteenth-century Italian guidebooks, from Benedetto di Falco's *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli* (1548) to Antonfrancesco Doni's *I Marmi* (1552), featuring conversations centred on the Florentine (artistic) accomplishments.²⁴ Such urban pride, though, could easily open up to include informing foreign visitors about the cities' attractions, particularly when visitors from abroad abounded. It is no surprise then that a university tutor as the already mentioned Parival addressed his *Délices de la Hollande* (1651) to his francophone students at Leiden: 'Ce traité voit le jour, pour

²⁰ M. Fokkens, *Beschryvinge der wijdt-vermaarde koop-stadt Amstelredam*, Amsterdam, Doornick, 1662; O. Dapper, *Historische beschryving der stadt Amsterdam*, Amsterdam, Van Meurs, 1663; Ph. von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam*, Amsterdam, Nosche, 1664; T. van Domselaer (ed.), *Beschryvinge van Amsterdam*, Amsterdam, Doornick, 1665; J. van Oudenhoven, *Oudt ende nieuw Dordrecht*, Haarlem, Vermerck, 1666; P. de Jolle, *Description de la ville d'Amsterdam en vers burlesques. Selon la visite de six jours d'une semaine*, Amsterdam, Le Curieux, 1666; J.N. de Parival, *Louvain très ancienne et capitalle ville du Brabant*, Leuven, Lips, 1667; D.E. van Bleiswijk, *Beschryvinge der stadt Delft*, Delft, Bon, 1667-[1680?]; J. van der Does, 'sGraven-hage, met de voornaemste plaetsen en vermaeckelijkheden, Den Haag, Gael, 1668.

²¹ J. Lipsius, *Lovanum sive: Opidi et academiae eius descriptio, libri tres*, Antwerpen, Moretus, 1605, now available in the critical edition with translation in Dutch by Jan Papy, in: idem, *Leuven: Beschrijving van de stad en haar universiteit*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2000.

²² J.B. Gramaye, *Historiae et antiquitatum urbis et provinciae Mechliniensis libri III*, Brussel, Velpius, 1607; presented in a Dutch translation by P. de Nielis in: idem, *Historie der antiquiteiten vande stadt ende provincie van Mechelen ghedeylt in dry boecken*, Mechelen, Jaye, 1667; idem, *Antverpiae antiquitatis*, Brussel, Mommaerts, 1610; idem, *Gerardimontium Oppidum*, Antwerpen, Beys, 1611, recently presented in a critical edition with translation in Dutch in: J. de Ro, F. van Trimpont (eds), *Jean-Baptiste Gramaye: 'Gerardimontium Oppidum' (1611). De oudste geschiedschrijving van de stad Geraardsbergen*, Geraardsbergen, 2004. On Gramaye, cfr. Esser, *The Politics*, cit., pp. 180-182, 207-223.

²³ As illustrated in a discussion on the audiences targeted in chorographies, in: Verbaan, *De woonplaats*, cit., pp. 32-35.

²⁴ B. di Falco, *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli*, Napoli, Sganappo, [1548]; a critical edition in: idem, *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli*, T.R. Toscano, M. Grippo, G. Toscano (eds), Napoli, CUEN, 1992; A.F. Doni, *I Marmi*, Venezia, Marcolini, 1552. Cfr. now: G. Rizzarelli (ed.), *I Marmi di Antonfrancesco Doni: La storia, i generi, le arti*, Firenze, Olschki, 2012.

l'amour de la patrie & pour le profit des estudiens'.²⁵ Or that Giulio Cesare Capaccio entitled his 1634 guide to Naples *Il Forastiero*, framing his extensive chorography as a guided tour for a foreigner visiting the city.²⁶

The early modern transformations of the art of chorography are in fact deeply intertwined with the rapidly increasing mobility characterising Europe from the mid-fifteenth century onwards. Whereas initially this mobility gave rise to guidebooks and other tools developed for specific categories of travellers – pilgrims, merchants, students and scholars – as of the late sixteenth century these instruments tend to fuse into new templates able to respond to more comprehensive categories of visitors. Next to the *Mirabilia* for Christians performing a pilgrimage to Rome,²⁷ to the *Itinerarii* and other practical manuals for merchants looking for business opportunities,²⁸ and to the apodemical instructions on the art of travelling that as of the 1570s were published to accompany well-to-do youngsters and their tutors on their *peregrinatio accademica*,²⁹ new travel tools were developed that incorporated elements of all these traditions alongside with information taken from the rich chorographic literature now at hand.

Indicative of this shift is a book like the *Itinerarii Italiae rerumque Romanarum libri tres*, published in 1600 by the Antwerp based Frans Schott [Fig. 3].³⁰ Though conceived as a product in the traditional pilgrimage cycle, in view of the 1600 Jubilee, it incorporates both practical and erudite materials, copying large parts of an earlier book reporting on the educational tour of the Italian peninsula undertaken by a German prince in the 1570s, Stephanus Pighius' *Hercules Prodicius* (1584), a work which in its turn was heavily informed by texts like Alberti's *Descrittione*. Precisely because of its composite nature, Schott's guidebook soon became a bestselling text, translated in various languages, supplemented by additional materials and illustrations, and thus running through some 30 editions in the next century and a half.³¹ Guidebooks like these, as they were produced somewhat later also for those touring the Low Countries, as Jan Ten Hoorn's 1679 *Naeuw-keurig reys-boeck bysonderlijk dienstig voor kooplieden, en reysende personen*, catered for the rising market of well-informed travellers visiting various parts of Europe, for business, education or pleasure.³²

As recent scholarship has established on the basis of the rich extant documentation at hand, and thus correcting a cliché still often repeated, these were

²⁵ Parival, *Les délices*, cit., fol. *5v-*6r. Van Strien-Chardonneau, 'Leiden', cit., reconstructs how this chorography in later years became ever more used as a guidebook by foreign visitors to the Low Countries.

²⁶ G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, Rancagliolo, 1634; available in a facsimile edition, idem, *Il Forastiero*, ed. F. Strazzullo, Napoli, Di Mauro, 1993.

²⁷ On the *Mirabilia* tradition, see N. Miedema, *Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 2003.

²⁸ On travel books for merchants, see P. Jeannin, 'Guides de voyages et manuels pour marchands', in: J. Céard, J.-C. Margolin (eds), *Voyager à la Renaissance: Actes du colloque de Tours 1983*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987, pp. 159-169.

²⁹ On the early modern apodemical tradition, see J. Stagl, *Apodemiken: Eine räsonnierte Bibliographie der reisetheoretischen Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Paderborn, Schöningh, 1983; idem, *A History of Curiosity: The Theory of Travel, 1550-1800*, Chur, Harwood, 1995. Cfr. also J.-P. Rubiés, 'Instructions for travellers: teaching the eye to see', in: *History and Anthropology*, 9 (1996), pp. 139-190.

³⁰ F. Schottus, *Itinerarii Italiae rerumq. Romanarum libri tres*, Antwerpen, Moretus, 1600.

³¹ The sources and success of Schott's guide are detailed in: E.S. De Beer, 'François Schott's *Itinerario d'Italia*', in: *The Library. Transactions of the Bibliographical Society*, 23 (1942), pp. 57-83.

³² [J.C. ten Hoorn], *Naeuw-keurig reys-boeck bysonderlijk dienstig voor kooplieden, en reysende personen*, Amsterdam, Ten Hoorn, 1679, re-titled as of its second edition *Reis-boek door de Vereenigde Nederlandsche Provincien*, Amsterdam, Ten Hoorn, 1689.

not only wealthy aristocrats on a Grand Tour of Italy.³³ The social extraction of early modern 'tourists' was more varied than traditionally presumed in the debate on the Grand Tour; the time spent on touring might also be rather limited, and the destinations were not only distant locations full of prestigious heritage.³⁴ Short visits to not very far away cities, to locations attractive for their natural appeal or because of some fascinating event in distant or even recent history, were equally part and parcel of early modern mobility as elaborate princely tours, be they directed to a classical destination such as the Italian peninsula or to more contemporary ones as the Dutch Republic, visited even twice by someone like Cosimo III de' Medici in 1667 and 1669, and thus exactly during the period in which the production of guidebooks to Dutch cities was booming.³⁵

The interdependence of chorographic literature and the evolving travel culture of early modern Europe also inform the texts that follow. In the first essay presented here, Silvia Gaiga demonstrates the enduring international impact of the pioneering work by Leandro Alberti, well beyond intertextual suggestions in later guidebooks on Italian cities and the peninsula as a whole. The *Descrittione di tutta Italia* quickly found a highly interested audience all over Europe, as is evidenced by its early presence in most of the academic libraries in Northern Europe. Its chorographic descriptions also informed an entrepreneurial cartographer like Abraham Ortelius when he conceived his ambitious atlas in the 1570s, a product closely linked to the emerging market of books targeting the growing group of travellers. Gaiga demonstrates that Ortelius appreciated Alberti's suggestions particularly while addressing the erudite sections of this new audience. The versions of his atlas soon published in the vernacular, however, particularly in Dutch and German, include a radically different chorographic description of the Italian peninsula, produced by Ortelius personally and clearly directed at a kind of traveller interested in a more practical approach of his trip to Italy.

This category of travellers is equally targeted in the booklets discussed by José van der Helm, who also focusses on a case of intercultural contact between Italian and Netherlandish early modern travel culture. The composite nature of the two

³³ For this turn in the scholarly debate on early modern travel, see G. Verhoeven, *Anders reizen? Evoluties in vroegmoderne reiservaringen van Hollandse en Brabantse elites (1600-1750)*, Hilversum, Verloren, 2009, pp. 19-40; in English translation: idem, *Europe Within Reach. Netherlandish travellers on the Grand Tour and Beyond*, Leiden, Brill, [forthcoming]; W. Frijhoff, 'Education, savoir, compétence. Les transformations du Grand Tour dans les Provinces Unies à l'époque moderne', in: R. Babel, W. Paravicini (eds), *Grand Tour*, cit., pp. 609-635; J. Walton, 'Transport, Travel, Tourism and Mobility: a Cultural Turn?', in: *Journal of Transport History*, 27 (2006), pp. 129-134; idem, 'Taking the History of Tourism Seriously', in: *European History Quarterly*, 27 (1997), pp. 563-571; idem (ed.), *Histories of Tourism. Representations, Identity and Conflict*, Clevedon-Buffalo-Toronto, Channel View Publications, 2005; J. Towner, 'The Grand Tour. A Key Phase in the History of Tourism', in: *Annals of Tourism Research*, 12 (1985), pp. 297-333.

³⁴ The Grand Tour continues to attract scholarly attention, also beyond the conventional British 18th-century perspective. Some recent studies are: R. Sweet, *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, 1690-1820*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; Babel, Paravicini (eds), *Grand Tour*, cit.; M. Leibetseder, *Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 2004; J. Black, *Italy and the Grand Tour*, New Haven, Yale University Press, 2003; A. Stannek, *Telemachs Brüder. Die höfische Bildungsreise des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Campus, 2001; C. Hornsby (ed.), *The Impact of Italy. The Grand Tour and Beyond*, London, The British School at Rome, 2000.

³⁵ On these tours, see H.Th. van Veen, 'Cosimo de' Medici's reis naar de Republiek in een nieuw perspectief', in: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, 102 (1987), pp. 44-52.

Dutch *Delitiae* presented here, on the peninsula as a whole (1602) and on Rome (1625), allows us to better understand the profile of such travellers with a paramount practical orientation. Precisely because the booklets incorporate various materials derived from existing travel tools, from the *Itinerarii* to the recent guidebook by Schott, they reveal a profoundly utilitarian background, as do the elaborate language instructions they contain. Concentrating on these rudimentary methods for Dutch travellers to learn Italian, Van der Helm demonstrates that these derive from an earlier Flemish prototype, developed as of the 1520s. This produces guidebooks that from a chorographical viewpoint are quite curious, since they give information more pertinent to the situation in the Low Countries than in Italy. But this also gives us a rather precise idea of how early modern travelling by merchants looked, since the dialogues used for language learning present numerous situations derived from a day-to-day practice, which is a reality where an Italian context apparently did not differ substantially from a Dutch one.

How strongly chorographical texts depend on intertextual borrowings from previous materials, up to the point of becoming a patchwork of quotations from earlier texts, is illustrated in the essay by Harald Hendrix, which highlights how this characteristic feature of chorography becomes the object of an unusually early debate on plagiarism. This polemic between two clearly competing Neapolitan intellectuals, Tomaso Costo and Scipione Mazzella, denotes how in the 1590s the status of chorography was changing considerably. Hendrix argues that the growing numbers of visitors to a city like Naples, particularly those coming from far away, lured publishers and authors alike as of the 1580s to transform conventional chorography conceived in a context of local pride into a commercially attractive product targeting this new audience. This went along with a re-framing of existing chorographical materials, not only causing concern with regard to its dubious status oscillating between intertextuality and plagiarism, but also in view of an urban identity no longer presented to well-informed citizens but now to foreign visitors that depend far more heavily on the accuracy and reliability of the given information.

What happens when an author adopts a particular viewpoint while presenting an urban landscape becomes clear from Enrico Parlato's discussion of the guidebooks to Rome produced by Fioravante Martinelli in the 1640s. These books, explicitly conceived to be used by well-informed foreigners visiting the Eternal City, privilege a perspective which contrary to most conventions frames the city's heritage in a dominantly Christian light, taking not its antique roots but Constantine's reign as its starting point. Given Martinelli's pivotal position in the city's contemporary cultural scene, as a friend of Borromini and being closely linked to the Catholic elite, his perspective reveals – Parlato asserts – the ambition to promote this circle's vision of Rome's contemporary identity in a chorographic context by targeting an international audience of intellectuals. This explains why these books adopt, on the one hand, an unusually small format and the template of realistic itineraries, while, on the other hand, they offer a most erudite introduction to the monuments to be seen. Since these include many of the fairly recent ambitious building projects by architects like Borromini himself, Martinelli's guide offers a state-of-the-art introduction to seventeenth-century Rome that because of its documentary value has never lost its appeal.

Guidebooks indeed keep fascinating us since they offer a combination of perspectives and documentary evidence that allows us a privileged insight into specific historical situations. Joris van Gastel demonstrates how precious such information still can be, focussing in his essay on the remarkable attention for material detail in a guidebook as Carlo Celano's *Notitie del bello, dell'antico e del*

curioso della città di Napoli (1692). Celano systematically describes and appreciates the material qualities of the stones he encounters in his urban explorations. He admires the aesthetic aspect of the precious marbles as a distinct quality of Neapolitan heritage and identity, linked as it is to the city's geological peculiarities, but also as a mark of its populace's good taste. Paradoxically, however, Celano's praise of the city's stones is to be followed shortly by a movement to cover all surface in stucco. This would transform the urban landscape into something much more homogeneous, while losing many of the colours and varieties admired by Celano in the city's stones. Thus Celano's guidebook offers us, Van Gastel explains, a testimony of a particular aesthetic disposition as well as a document of a material situation on the verge of its disappearance.

In these same years, a similar situation of transition occurs in the southern Low Countries, following the devastating military campaigns by Louis XIV. Whereas until the late seventeenth century cities like Namur were hardly considered a worthwhile travel destination and had lacked any serious chorographic attention, at the turn of the eighteenth century this changed fundamentally. In his essay Gerrit Verhoeven shows how guidebooks like Jean-Baptiste II Christyn's *Les Délices des Païs-Bas* (1697) start to include extensive presentations of the hitherto unnoticed cities in the South-Eastern corner of the Low Countries, from Maastricht and Liège to Namur and Mons, highlighting those areas' recent military events. Focussing on the spots where this dramatic contemporary history still might be experienced – fortresses, battlegrounds – Christyn's guidebook managed to successfully brand the region as Europe's 'Theatre of Mars' and thus as an attractive tourist destination. Verhoeven demonstrates this success by showing how as of the publication of the *Délices* visitors started to flock to exactly those spots Christyn had evoked so imaginatively, often but not always the book itself at hand. He moreover evidences how influential this exercise in reframing the region would become, by tracing the textual reminiscences of the *Délices* and similar guides in travel accounts by visitors to these sites, and by showing how this approach engendered performances by local touristic guides who enacted scenes from his texts, bringing history to life.

Harald Hendrix
Universiteit Utrecht - Opleiding Italiaanse taal en cultuur
Trans 10, 3512 JK, Utrecht (The Netherlands)
h.hendrix@uu.nl



Fig. 2 Description of the Antwerp townhall, from the Dutch translation of Lodovico Guicciardini, *Beschrijvinghe van alle de Nederlanden*, Amsterdam, Willem Jansz., 1612, p. 69 (© 2014, private collection)

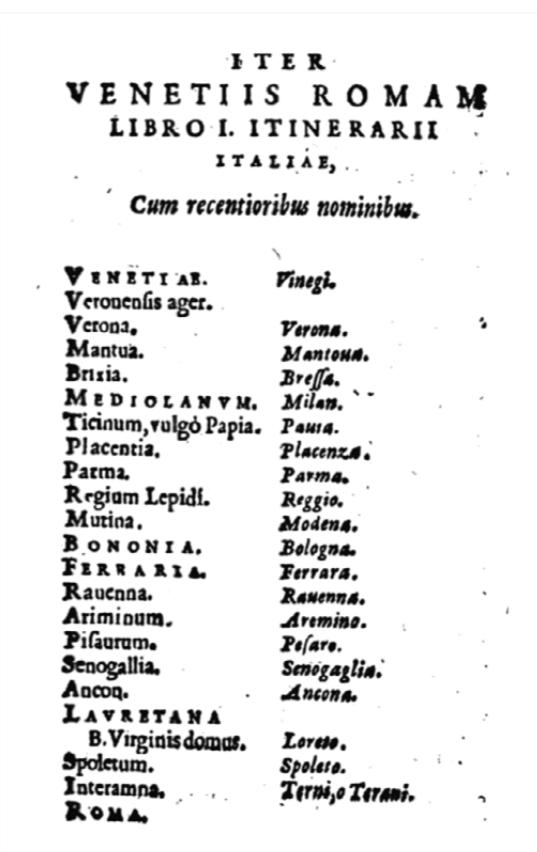


Fig. 3 Description of the itinerary from Venice to Rome, in Frans Schott, *Itinerarii Italiae rerumque Romanarum libri tres*, Antwerp, Moretus, 1600, p.n.n. 13 (© 2014, private collection)

La *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti e il *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius

Silvia Gaiga

La *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti (1550) appartiene a quella categoria di opere che possono essere definite un grande successo editoriale che va oltre l'epoca ed il contesto in cui vennero pubblicate. La sua diffusione si estese a tutta l'Europa, dove sappiamo che autori di diversa natura, odeplici in particolare, vi hanno fatto copiosamente riferimento. La lettura delle relazioni di viaggio della seconda metà del Cinquecento rende evidente che la *Descrittione* era considerata una guida che lo straniero non mancava di procurarsi e di consultare in preparazione o durante il viaggio in Italia. È quindi plausibile ritenere che coloro che effettuarono un viaggio in Italia nella prima era moderna si approcciarono ai luoghi visitati osservando il medesimo sistema seguito dalla *Descrittione*.

Poco o nulla, invece, è stato scritto relativamente alla ricezione di Alberti nei primi atlanti del Cinque-Seicento, in particolare relativamente ai supporti testuali che integrano le mappe. La nostra ricerca intende focalizzarsi per l'appunto sullo studio di questi testi, in particolare sulla ricezione della *Descrittione di tutta Italia* di Alberti nel primo atlante moderno, il *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius pubblicato ad Anversa nel 1570. Appurata la ricezione della *Descrittione* in questi ambiti, potremo quindi affermare che quest'opera appartiene di diritto al canone straniero dell'odeporica relativa all'Italia e ha rappresentato un punto di riferimento per i cartografi e i viaggiatori della prima era moderna.

Nel 1550, per i tipi dell'editore bolognese Anselmo Giaccarelli, Leandro Alberti – un domenicano di origini fiorentine, assegnato al convento di Bologna e che dal 1536 divenne inquisitore della città – pubblica la *Descrittione di tutta Italia*, un libro destinato a diventare un *bestseller* del Cinquecento.¹ L'opera, come suggerisce il titolo, si proponeva di descrivere l'Italia moderna da un punto di vista storico-geografico e di fungere da tassello integrante di un altro testo fondamentale nel suo genere, l'*Italia Illustrata* di Flavio Biondo, pubblicato nella seconda metà del Quattrocento. Tuttavia, mentre l'opera del Biondo rappresentava l'immagine di un'Italia riunita che opponeva alle lacerazioni interne la fiducia nella recuperata *latinitas* e nella cultura umanistica comune ai dotti, la *Descrittione* di Alberti era invece la fotografia della situazione politica italiana nel Cinquecento e della corrispondente consapevolezza che l'età dell'oro dell'umanesimo si era definitivamente conclusa.²

Partendo da una suddivisione della penisola conforme alla ripartizione regionale augustea descritta da Plinio nel terzo libro della *Naturalis Historia*, Alberti

¹ L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, riproduzione anastatica dell'edizione del 1568, Bergamo, Leading Edizioni, 2003.

² G. Petrella, 'La *Descrittione* e gli studi geografico-antiquari tra 400 e 500', in: *L'Italia dell'Inquisitore*, a cura di M. Donattini, Bononia University Press, 2007, p. 311.

propone un profilo storico-geografico di ciascuna località, agreste o cittadina, che avesse rappresentato qualcosa per il paese.³ Come sottolineò egli stesso, oggetto della *Descrittione* non era il mosaico dei piccoli stati siti sul territorio della penisola, quanto piuttosto 'la patria nella quale son nato e nodrito' nella sua accezione storico-geografica più pura. La risultante di questo procedere è un territorio composto da una mappa di città collocate in un ambiente aspro o fiorente; alcune di queste, per la ricchezza del patrimonio storico, meritano particolare attenzione e vengono pertanto dotate di un *excursus* storico *ad hoc*: abbiamo così le *res mediolanensis, mantuanorum, ferrarensium e venetorum*.⁴

Fortuna della *Descrittione* in Italia e all'estero

Sin dalla prima edizione, la *Descrittione di tutta Italia* fu un successo editoriale tale da giustificare nove ristampe nel Cinquecento. Al fine di favorirne la diffusione oltralpe, la traduzione dell'opera in latino venne pubblicata a Colonia nel 1566 (e ristampata nel 1567).⁵ Non sappiamo molto del successo editoriale della *Descrittione* all'estero, ma è comunque certo che essa, sia nelle edizioni in italiano che in latino, è presente nelle biblioteche delle principali università del Nord Europa già a partire dall'inizio del XVII secolo. Un'indagine effettuata in collaborazione con i conservatori delle biblioteche di questi atenei ha evidenziato la disponibilità nei titoli in catalogo di numerose edizioni della *Descrittione*, presumibilmente appartenute a coloro che effettuarono un viaggio in Italia, le cui collezioni private successivamente sono state smembrate o fatte oggetto di donazioni.

Per illustrare l'estensione del fenomeno, nel seguito si dà un resoconto dei risultati della nostra indagine, a cominciare dalla presenza del libro di Alberti nell'area germanica.⁶ La biblioteca universitaria di Utrecht possiede l'edizione in italiano del 1588 e quella in latino del 1567. L'esemplare in italiano è presente in catalogo sin dal 1608 ed è da ricondurre ad un lascito del 1602 di Evert van de Poll, avvocato degli Stati generali di Utrecht, il quale studiò a Leiden sotto l'egida di Lipsius (presso il quale visse fino al 1582). L'edizione in latino non risulta nel catalogo del 1608, ma in quello del 1670, e sembra essere stata acquisita prima del 1664. La biblioteca universitaria di Amsterdam possiede l'edizione in italiano del 1557 e quella in latino del 1567, che risulta essere in catalogo dal 1612. La biblioteca universitaria di Leiden possiede l'edizione in latino del 1567 appartenuta ad Abraham Ortelius e l'edizione del 1581 appartenuta ad Isaac Vossius (probabilmente già del padre, l'umanista Gerardus Vossius).

La biblioteca universitaria di Lovanio possiede le edizioni italiane del 1550 e del 1561, ambedue provenienti dalla collezione dei gesuiti delle province fiamminghe. Se l'edizione del 1550 ha un'indicazione diretta della sua provenienza ('Govaerts pastor Sti Joannis Mechliniae'), l'edizione del 1561 si ascrive alla collezione del monastero di Doornik ('Collegii Suctis Jesu Tornacense Doornik') in cui Andreas Schottus (fratello di Franciscus, autore della prima guida sull'Italia) visse dal 1610 al 1612.⁷ La

³ *Ibidem*.

⁴ E. Fasano-Guerrini, 'L'Italia descritta tra XVI e XVII secolo: termini, confini, frontiere', in: *Confini e frontiere nell'età moderna: un confronto fra discipline*, a cura di A. Pastore, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 91-92.

⁵ *Descriptio totius Italiae ex italica lingua in latinum conversa, interprete Guilielmo Kyriandro*, Colonia, Graphaeus, 1566; Colonia, Baumius, 1567.

⁶ Ringrazio per avermi fornito i dati pertinenti alle varie biblioteche: Jan Werner (Università di Amsterdam), Jan Mulder (Università di Utrecht), Bernard Deprez (Università di Lovanio), Karin Zimmermann (Università di Heidelberg), Catherine Allix (Bibliothèque Nationale de France), Nicholas Smith (Università di Cambridge) e Marcella Leembruggen (British Library).

⁷ P. Begheyn e.a., 'Andries Schott S.J., *Adagia sive Proverbia graecorum* (1612)', in: *Jesuit Books in the Low Countries 1540-1773*, Leuven, Peeters 2009, p. 19 e segg.

biblioteca universitaria di Heidelberg possiede, tra l'altro, la prima edizione del 1550 proveniente dalla collezione di Eustachius Hasslach di Feldkirch in Austria che studiò a Dillingen, Ingolstadt e Bologna, un'edizione del 1568 appartenuta a Franz Philipp Christop Joseph von Hutten zu Stolzenberg (morto nel 1790) e un'edizione in latino del 1567 con un ex libris di Petr Wokwolff Zrozmburka del 1585.

Per quanto riguarda poi l'area francofona, la Bibliothèque Nationale de France (che raccoglie molti dei testi che furono in catalogo nella biblioteca della Sorbona) possiede tutte le edizioni della *Descrittione*, delle quali solamente per alcune è possibile ricostruirne la provenienza. Ad esempio, le copie edite nel 1550 hanno l'una un'indicazione manoscritta dal titolo 'L. Plessis', che potrebbe significare 'libris Plessis',⁸ e l'altra proviene dalla collezione di Gaston d'Orléans,⁹ fratello del re di Francia. L'edizione del 1596 inoltre reca un ex libris di Kenelm Digby,¹⁰ un intellettuale inglese che servì a lungo la corona francese in qualità di diplomatico.

In area anglofona, infine, la biblioteca universitaria di Cambridge possiede due edizioni in italiano del 1551 e del 1588 ed una in latino del 1567, tutte provenienti dalla collezione di John Moore (1646-1714), vescovo di Ely, che studiò a Cambridge e donò i suoi libri a quest'università, e una copia del 1568 da attribuire all'ambasciatore Heneage Finch, conte di Winchilsea (1628-1689). La British Library di Londra possiede tutte le edizioni della *Descrittione*; alcune (1581, 1567 in latino) fanno parte della collezione reale di Giorgio III (1783-1820) donata alla biblioteca. Altre edizioni appartengono a nobili che fecero un Grand Tour in Italia o si interessarono alla sua geografia ed alla sua storia: ad esempio lady Henrietta contessa di Pomfret (edizione del 1561) ed un principe ereditario inglese (edizione del 1567), il cui emblema è apposto sul frontespizio.

Da questa indagine si può dedurre che non solo le edizioni in latino della *Descrittione*, ma anche quelle in italiano, ebbero grande diffusione all'estero; esse entrarono a far parte di collezioni private forse in conseguenza della loro acquisizione fuori dai confini nazionali in cui l'opera venne pubblicata (poco sappiamo dei movimenti all'estero dei libri che ivi non sono stati stampati), o in seguito ad acquisto sul territorio italiano in occasione di un viaggio. In questa prospettiva, non è azzardato supporre che le copie della *Descrittione* utilizzate dai viaggiatori durante la loro permanenza in Italia rientrassero con loro in patria per diventare parte del bagaglio culturale acquisito *in loco* e destinato ad arricchire collezioni private, biblioteche e centri di studio del proprio paese.

Certo è che la *Descrittione* venne considerata un classico nel suo genere fino a tutto il XIX secolo; ciò viene evidenziato dalle date degli *ex libris* applicati sulle opere (ve ne sono fino all'Ottocento inoltrato).¹¹ Esaurita la stagione dell'umanesimo, la *Descrittione* continuò dunque a suo modo a soddisfare il pubblico degli eruditi come guida alle meraviglie del Belpaese.¹² Per la nostra ricerca una premessa di tal genere è essenziale, visto che intendiamo dimostrare che la *Descrittione* è entrata a far parte del canone dell'odeporica sull'Italia e divenne sin

⁸ Philippe du Plessis-Mornay (1549-1623), teologo francofono di area protestante, capo degli ugonotti. Studiò a Parigi, in Italia e in Germania. È considerato uno dei fondatori dell'indipendenza dei Paesi Bassi.

⁹ Gaston d'Orléans (1608-1660), figlio di Enrico IV e di Maria de' Medici.

¹⁰ Kenelm Digby (1603-1665) fu un cortigiano (amante di Maria de' Medici) e diplomatico inglese; laureatosi a Cambridge, viaggiò in Europa dal 1620 al 1623. Interessato allo studio scientifico dell'astrologia e dell'alchimia, che condivise con Van Dijck, che lo ritrasse, fu nominato esecutore letterario di Ben Jonson.

¹¹ La British Library di Londra possiede ad esempio un'edizione del 1567 appartenuta a re Giorgio III (deceduto nel 1820) ed una del 1568 appartenuta a John Luis Petit (deceduto nel 1868).

¹² G. Petrella, *L'officina del geografo. La 'Descrittione di tutta Italia' di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Vita & Pensiero, 2004, p. IX.

dalla sua pubblicazione un punto di riferimento per tutti gli stranieri che la consultavano per affrontare l'esperienza del viaggio in Italia e per i cartografi (neerlandesi) che dalla fine del Cinquecento approntarono e pubblicarono i primi atlanti universali.

Il *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius (1570)

L'esigenza di ricontestualizzare, risistemare, catalogare e raccogliere che ispira il viaggio nella prima era moderna e di cui Alberti si fece portatore relativamente all'Italia,¹³ trova applicazione anche nell'opera dell'autore del primo atlante moderno, il neerlandese Abraham Ortelius. Nel 1570 egli pubblicò ad Anversa con Aegidius Coppenius Diesth il *Theatrum Orbis Terrarum*,¹⁴ con il quale l'intera geografia mondiale, ordinata per continente, stato e regione, viene raccolta e pubblicata per la prima volta in forma di libro.

Per capire la genesi del *Theatrum* è opportuno soffermarci sull'ambiente in cui Ortelius si muoveva e sul circolo di intellettuali che ad Anversa lo circondava. Grazie alla sua fama di ricco centro commerciale, Anversa aveva attirato nella seconda metà del Cinquecento un numero cospicuo di artisti ed intellettuali, tra i quali spiccava Christoffel Plantijn, il fondatore della celeberrima casa editrice *Officina Plantiniana*. Numerosi umanisti che pubblicavano per i tipi di questa casa editrice si ritrovavano abitualmente a casa Plantijn; tra questi Abraham Ortelius, il geografo Gerardus Mercator, l'editore Philip Galle, gli umanisti Joseph Scaliger e Justus Lipsius, il traduttore di Lipsius Jan Moretus, il miniaturista Joris Hoefnagel, il pittore Pieter Bruegel (il vecchio) e due commercianti 'illuminati', Gillis Hooftman e Luis Perez.¹⁵ Lipsius, che a quei tempi era l'umanista neerlandese più conosciuto e stimato all'estero, divenne il punto di riferimento di questo circolo di intellettuali (che si faceva chiamare *Huys der Liefde*, *Familia Amoris* o *Familia Caritatis*) i quali, attraverso di lui, erano a conoscenza delle dispute che appassionavano la *res publica literaria* in quella porzione di secolo.¹⁶ I riferimenti morali che si dava il circolo di intellettuali attorno a Lipsius, vista l'epoca, si tradussero per processo osmotico anche alla religione, che rispecchiava i loro valori di comunione, tolleranza e fratellanza tra i popoli; i familisti praticavano infatti il nicodemismo e professavano un 'credo intimista ed individualista, disinteressato dei riti esteriori, equidistante sia dai cattolici che dai protestanti'.¹⁷

Non sorprende quindi che il *Theatrum* di Ortelius fu un'opera commissionata e sovvenzionata da una persona che frequentava tale circolo, il ricco armatore calvinista di Anversa Gilles Hooftman, familista e uomo in affari – tra l'altro – con una delle famiglie di commercianti più facoltose dell'epoca, i Van de Vos di Amsterdam. Una testimonianza epistolare di Jan Raedemaeker, vecchio amico di Ortelius, ci informa che, proprio grazie al sostegno di questo armatore, il geografo fu in grado di viaggiare per anni lungo tutta l'Europa al fine di acquistare mappe e oggetti di antiquariato di considerevole valore.¹⁸ Viste le esigenze legate alla sua

¹³ Cfr. J. Stagl, *Eine Geschichte der Neugier: die Kunst des Reisens 1550-1800*, Wien, Böhlau, 2002, p. 151.

¹⁴ A. Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antwerpen, Diesth, 1570.

¹⁵ Vedasi in particolare G. Mangani, *Il mondo di Ortelio*, Modena, Panini, 1998, pp. 19-29 e la tesi di laurea di E. Jacobs, *Christoffel Plantijn drukker van ketters en papen. Het Huys der Liefde in zijn leven en werken*, Amsterdam, Fontys Hogeschool Theologie Levensbeschouwing, 2008, pp. 68-77.

¹⁶ Su tale circolo, cfr. M.E.H.N. Mout, 'De geleerde als instituut, Justus Lipsius (1547-1606) en zijn vriendschappen', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*, 2000-2001 (ma 2002), pp. 3-17.

¹⁷ Mangani, *Il mondo di Ortelio*, cit., p. 23.

¹⁸ Lettera di Johannes Radermacher a Jacob Cool del 25 luglio 1603 pubblicata in: C. Koeman, *The History of Abraham Ortelius and his Theatrum Orbis Terrarum*, Lausanne, Sequia, 1964, p. 17 (n. 330):

professione di armatore, Hooftman nutriva uno spiccato interesse per il progetto di raccogliere più mappe in un unico libro il quale, certamente per motivi legati alla sua diffusione, venne pubblicato prima in latino e poi in volgare, neerlandese anzitutto, la lingua dei commercianti più potenti del Nord Europa.

In genere, le descrizioni geografiche del XVI-XVII secolo non si limitavano solo alla descrizione del paesaggio ma, essendo depositarie di un sapere universale, contenevano oltre alle mappe vere e proprie anche un ricco assortimento di informazioni testuali relative ai popoli e ai costumi delle zone descritte. Fedele a questo spirito, Ortelius dota ogni singola mappa di un testo che include informazioni di natura economica, culturale, storica e sociale sull'area derivanti da autori classici e moderni. Il fine della redazione di un testo in un libro come un atlante – che indubbiamente privilegia l'approccio visuale al tema – era quello di approntare un volume impostato in modo tale che il lettore potesse facilmente individuare ciò che suscitava il suo interesse; in altri termini, l'intenzione era quella di creare uno strumento di consultazione completo.¹⁹

Nonostante necessitasse del sostegno finanziario di Hooftmann per dare alla luce l'opera della sua vita, Ortelius fu soprattutto un umanista e come tale intrattenne, come molti suoi pari, rapporti in forma epistolare con altri importanti intellettuali dell'epoca, costruendo una rete di contatti e di conoscenze che sottindendevano la partecipazione alle tematiche più discusse del momento. Una scorsa al suo *album amicorum* ci rende edotti che Ortelius, oltre ad essere grande amico di Lipsius, ebbe frequentissimi contatti con Nathan Chythræus, Stephanus Pighius e Andreas Schottus, e quindi proprio quegli intellettuali neerlandesi che nella seconda metà del Cinquecento si cimentarono con l'arte del viaggio in Italia.²⁰ È quindi probabile che nello strutturare la propria opera Ortelius sia stato influenzato non solo dalla *Descrittione* albertiana, ma anche dalle discussioni intorno al viaggio che nella seconda metà del Cinquecento impegnavano gli umanisti nordici.

La prima edizione del *Theatrum*, redatta in latino (e che di ora in poi indichiamo con la sigla 1570 L),²¹ conteneva sette tavole dedicate all'Italia, suddivisa

'Herus [Gilles Hooftman] ille meus licet illiteratus, literas tamen et literatos, artesque honestas amplexbatur, eas in primis, quibus conatus suos iuuari sentiret: quod optassimo tunc mihi commodo cessit, nempe ut liberalitate eius adiutus, expeditos possem. [...] Geographicarum tabularum etiam studiosissimus erat, ad aestimanda ex locorum distantias ac situ, vecturae mercimoniorum sive sumptus, sive pericula: tum etiam ad dijudicandas auditiones cotidianas, de rebus bello per Europam [...]. Has cum impatiens omnis morae inspiciendas explicaret [...] si chartae amplioris essent; ut pleraeque tunc erant; formae, parietibus ornandis quam manum tractationi aptiores: ego vero incommodum istud aliquatenus tolli posse suggererem, nempe: si quotquot haberi possent minoris formae, tabulae collectae in libri modum compingeretur, qui quolibet loco tractari posset: Hoc mihi negotium dabatur, et per me Ortelio, ut ex Italia; quae tum his elegantias maxime abundabat; atque ex Gallijs, comportarentur quotquot exstabant tabulae unico papiri folio impressae. Sic paulatim compositum est liber XXX plus minus chartarum, qui apud Hooftmanni heredes etiamnum exstat. Cuius usus commodissimus compertus, et hero in mensis, tam scriptorijs quam cubicularijs, et mihi angustissimo museolo coarctato, Abrahamo nostro ansam dedit optimè consulendi in commune studiosis, ita ut probatissimorum authorum tabulas geographicas grandiores, raroque forma sibi similes, in folij chartacei amplitudinem aequalem contractas uno volumine representaret. Idque praestit aerae Christianae anno MDLXX chartis ni fallor LII unicuique adscripto sui authoris nomine, et propriae descriptionis nonnullis suo'. Una traduzione in inglese è fornita da J.H. Hessel, *Abraham Ortelii et virorum eruditorum epistolae*, Cambridge, Cantabrigiae, 1887, pp. 772-779.

¹⁹ Ortelius, *Theatrum*, cit., p. 2 (lettera ai lettori).

²⁰ J. Depuydt, 'De brede kring van vrienden en correspondenten rond Abraham Ortelius', in: *Abraham Ortelius, cartograaf en humanist (1527-1598)*, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 1998, pp. 117-140.

²¹ Nell'indicare le varie edizioni dell'atlante di Ortelius seguiamo il sistema di sigle introdotte da M. van den Broecke, *Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum (1570-1641), Characteristics and Development of a Sample of On-Verso Map Texts*, Utrecht, Tesi di dottorato all'Università di Utrecht, 2009: accanto all'anno di pubblicazione dell'edizione aggiungeremo la lettera L (per le edizioni in latino) o

in distinte aree geografiche (ff. 32-38); la descrizione del paese soffriva inizialmente di grosse lacune, quali l'assenza delle aree veneta, emiliana e adriatica. La regione Lazio e la città di Roma, ad esempio, erano presenti in modo incidentale, accorpate al lago di Como e al Friuli, parti di un sistema divisorio di cui difficilmente si comprende la logica. Fortunatamente, il numero delle mappe italiane venne progressivamente esteso fino a ricoprire l'intera penisola.²²

Anche dopo la pubblicazione della prima edizione del *Theatrum*, Ortelius continuò a viaggiare e a raccogliere materiale prezioso per il suo atlante; famoso è il viaggio che egli intraprese a partire dal 1576 insieme all'amico miniaturista Joris Hoefnagel durante il quale, attraversando la Germania, egli ebbe modo di visitare il palazzo e la *Kunstkammer* dei potenti banchieri Fugger di Augsburg nonché la collezione antiquaria del granduca bavarese a Monaco. Di questo viaggio rimangono delle bellissime miniature di Hoefnagel stesso inserite poi nelle *Civitates Orbis Terrarum*, un'opera in sei volumi (1572-1618) edita a Colonia da Georg Braun con miniature di Frans Hogenberg e Joris Hoefnagel stesso.²³ La miniatura più interessante per noi [Fig. 2] è quella che ritrae Ortelius e Hoefnagel che guardano il lago di Averno (*Iacus Anianus*) dalla cima di una collina (volume III, f. 57).²⁴ Nonostante i frequenti viaggi di Ortelius, solo con l'edizione postuma del 1608 (1608 I) l'Italia venne rappresentata dettagliatamente nella sua interezza; naturalmente, è lecito chiedersi perché un processo del genere abbia richiesto quasi trent'anni e per quale motivo un'area geografica come questa, meta di molti viaggiatori, studiosi e amanti dell'arte, non fosse riportata sin dalla prima edizione in modo particolareggiato.

Tuttavia, anche se la penisola guadagna una descrizione completa solo nel 1608, preferiamo concentrarci sulle prime edizioni del *Theatrum* che presentano testi redatti personalmente da Ortelius, e che sappiamo essere stati scritti dall'umanista fino alla sua morte (1598). Nella prima edizione del *Theatrum* del 1570 (1570 L) l'Italia geografica viene inserita al foglio 32 con la mappa *Italiae novissima descriptio auctore Iacobo Castaldo Pedemontano*, pubblicata a Venezia nel 1543 [Fig. 1]. Il testo a fronte dell'incisione, redatto in latino, è costruito fedelmente secondo l'approccio di Alberti nel descrivere una località: 'principio e denominazioni / parti e forme attribuite / lunghezza e larghezza / popoli che hanno invaso e vi hanno abitato / antica densità del tessuto urbano e sua decadenza / divisione che l'autore intende adottare'. Le similitudini con Alberti non si limitano solo alle modalità con cui viene redatta la descrizione, ma si estendono anche al contenuto stesso del testo, che in molteplici punti ricalca letteralmente passi dell'introduzione della *Descrittione di tutta Italia* (ff. I-VII). Ad esempio:

Ultimamente fu chiamata Italia tutto il resto di questo paese, cominciando dal fiume Varo & seguitando l'Alpi Cotie, il monte Adula, l'Alpi Rhetie, & altre simili Montagne infino a l'Arsa fiume termine dell'Histria da questo lato & dagli altri, il mare Adriatico, il Golfo Ionio, il mare Siciliano, il mare Tirrenno & Liguistico [...]. (*Descrittione*, f. III)

rispettivamente la lettera I (edizioni in italiano), D (edizioni in neerlandese), F (edizioni in francese), G (edizioni in tedesco).

²² Risale al 1573 (1573 L) l'inserzione dei territori padovano e senese, la Puglia e la Marca Anconitana; al 1579 (1579 L) il cremonese ed il veronese; al 1584 (1584 L) l'agro perugino, al 1590 (1590 L) l'Italia gallica, l'Abruzzo, Ischia e l'agro bresciano; al 1595 (1595 L) il trevigiano, l'agro fiorentino, il Lazio e la Calabria; al 1608 (1608 I) la Repubblica di Genova, il bolognese ed il rodigino, il Ducato di Parma e Piacenza, quelli di Ferrara ed Urbino.

²³ F. Hogenberg, J. Hoefnagel, *Civitates Orbis Terrarum*, Köln, Braun, 1588, ff. 52, 57 e 58.

²⁴ H.A.M. van der Heijden, 'Abraham Ortelius en de kaart van de Nederlanden in de Romeinse tijd', in: *Hermeneus* 71 (1999), pp. 184-195.

Italia [...], uti nomen pro temporum, rerumque mutatione expius mutaveri; nam & Oenotria, Ausonia, Hesperia, Saturnia, & c, dicta fuit: sic etiam eius termini & fines variè ab Auctoribus describuntur: posterioribus tamen exculis hi statuti: Flumen Varus, inde linea per Alpes Coctias, montem Adulm, Alpes Rheticas, adiunctaque iuga porro ad amnem Arsiam, Histriae terminum. Hoc unum latus, cetera maria alluunt. (*Theatrum*, p. 32)²⁵

Et prima la pingue Tolomeo a similitudine di Penisola da tre lati dall'acque marine intorniata & dal quarto dall' Alpi & da altri Monti. (*Descrittione*, f. III).

Ptolomaeus eam peninsula describit, quam maria tribus lateribus circumfundunt, uno vallunt Alpes. (*Theatrum*, p. 32)²⁶

Il testo in latino relativo alle mappe sull'Italia in generale rimane invariato in tutte le edizioni degli anni a seguire e subisce unicamente un'integrazione nell'edizione del 1573 (1573 L), che consta di una citazione di Plinio posta tra virgolette ed in corsivo. Considerata la lunghezza dei due testi, che è di 1:14, Ortelius ha dunque fatto ampio uso nelle edizioni in latino di nozioni di natura geografica provenienti dalla *Descrittione* riassumendo, citando letteralmente o ancora, rimandando per un maggiore approfondimento ad Alberti, che viene indicato tra gli autori che hanno scritto sull'Italia.

I testi a fronte delle mappe che descrivono la penisola italiana: i testi in volgare
Già nel 1571, appena un anno dopo la prima pubblicazione, il *Theatrum Orbis Terrarum* venne proposto anche in un'edizione in neerlandese, cui presto seguirono edizioni in tedesco, italiano, francese, inglese e spagnolo. Visto che Ortelius si occupò personalmente della redazione dei testi in francese, tedesco e neerlandese, è interessante fare un'operazione di comparazione tra i testi delle diverse edizioni in volgare e quella in latino.²⁷ Partendo da questa premessa e utilizzando le edizioni in neerlandese del 1571 (1571 D) e in tedesco del 1573 (1573 G), abbiamo potuto constatare che i testi in volgare, mentre combaciano letteralmente tra loro, hanno un contenuto radicalmente diverso dal testo latino. La differenza è tale da poter ipotizzare che i testi in volgare sono stati formulati *ad hoc* per una categoria di lettori ben diversa rispetto a quella a cui si rivolgono le edizioni in latino [Figg. 3, 4, 5].

Mentre il testo in latino che accompagna le mappe ha un linguaggio aulico, è denso di citazioni e riferimenti ad autori classici e moderni, che inoltre vengono nominati esplicitamente, i testi in volgare non rimandano a nessuna autorità o fonte, eccezion fatta per Leandro Alberti, che il lettore viene incitato a consultare qualora intenda acquisire maggiori informazioni sull'Italia. Il rimando ad Alberti, tuttavia, si limita solo all'enunciazione del nome, perché il testo in volgare non riporta alcuna citazione letterale della *Descrittione*. Il tenore dei testi in volgare sembra insomma formulato per una specifica tipologia di lettore, forse un viaggiatore o un commerciante – straniero per lingua e costumi, ma anche per cultura, rispetto

²⁵ Al fine di agevolare la lettura, fornirò d'ora in poi una traduzione libera dei testi dal latino, tedesco e neerlandese. 'Italia, chiamata anche Enotria, Ausonia, Esperia, Saturnia, etc, è uno dei tanti nomi dati alla regione, poi divenuto definitivo per la sua individuazione. Questo è il motivo per cui in passato molti autori differirono nel nominarla e nel porre i suoi confini. Definiti dai posteri, possiamo stabilirli da un lato [per terra] dal fiume Varo, lungo le alpi Cozie, il monte Adula, le alpi Rezie fino alla sorgente dell'Arsa, confine per l'Istria. Dagli altri lati [l'Italia] è bagnata dal mare'.

²⁶ 'Tolomeo definisce questa penisola essere una terra circondata per tre lati dal mare e per uno dalle Alpi'.

²⁷ L'autenticità orteliana è certa per i testi redatti in latino, olandese, tedesco e francese. Dopo la sua morte nel 1598 i testi scritti da Ortelius verranno curati da Vrients e Plantin-Moretus. Vedasi al proposito Van den Broecke, *Ortelius 'Theatrum Orbis Terrarum'* (1570-1641), cit., pp. 31-35.

all’Italia – piuttosto che per una comunità di intellettuali, a fratellati tutti nel culto della medesima civiltà: quella classica. La nostra supposizione viene suffragata dallo stesso Ortelius, che nella lettera ai lettori contenuta nel *Theatrum* in lingua neerlandese del 1571 (1571 D) si riferisce direttamente ai suoi potenziali lettori in volgare, primi fra tutti i viaggiatori:

De rugghen oft achterste syden van dese Caerten, om dat ons dochte on-aenghenaem sijn den Leserer gheheel wit voor de neuse te stoeten; hebben vvy daer van elck [...] vvat gheschreven, dvelck de Lesere voor een rust-plaetse oft vvt-spanninghe besighen mach der hy (ver-moeyt sijnde van gaene) sinen adem vvat verhaele, eer hy voorder reyst. Dit is alle het ghene dat wij u in dit van Duytsche Theatre geven. Het verhaal der Autheuren van Land-Tafelen; ender der Boecken, die in dese Prosessie geschreven hebben; oock het register der Ouder en de Nieuwver naemen van Steden ende Landen, etc duylck al in ons Latijnisch Theatre te siene is, hebben vvy hier achter ghelaten; dat selfde on-noodlich ende on profytelyck achtende voor den duytschen Lesere.²⁸

Del resto, i contemporanei (e amici) di Ortelius riconoscevano al *Theatrum* la funzione primaria di strumento di consultazione e di approfondimento per una categoria di lettori particolari, *in primis* viaggiatori e commercianti. A questo proposito, prestiamo attenzione a quanto scrive a Ortelius in una lettera del 1577 John Dee, famoso matematico, geografo e astrologo alla corte di Elisabetta I d’Inghilterra:

Haud mirari possis (Optime vir) quod multorum per totum ferè terrarum orbem sermone celebretur nomen tuum: cùm singulari peregrinantum confidentia, tua ubique ferè circumferantur Monimenta Geographica. Quae ita elaborata sunt, ut et magni momenti itinera, terra marive, suspicentibus, et alijs domi philosophantibus, rerùmve publicarum Regia tractantibus negocia, vel Mercatorum sectantibus studia, multisque praeterea hominibus alijs, utilitatem voluptatemque immensam: et tibi, cùm insignem omnium istorum benevolentiam, tūm gloriam tui nominis pepererint immortalem.²⁹

Con la medesima impronta data alle relazioni di viaggio degli stranieri che dalla seconda metà del XVI secolo visitarono l’Italia per motivi diversi dal pellegrinaggio, Ortelius esordisce nei testi in volgare utilizzando toni retorici e indicando i motivi per cui, nonostante si ami intensamente il proprio paese, è comunque opportuno effettuare un viaggio in Italia, definita ‘regina della cristianità e principessa del mondo’, terra che in passato ha dominato gli altri popoli con forza e coraggio, e che ha portato diritto e civiltà:

Veghelyck prijst sijn eyghen Lande daer hy geboren is, maer dit Landt is oock oyt van vreemden ghepresen gheweest, ende dat niet te vergheefs, want vorwaer het is de Coninghinne vander Christenheyt en de Princersse der Werelt, de welcke sy eer-tijts heeft

²⁸ Ortelius, *Theatrum*, cit. (1571 D), p. 4, lettera ai lettori (il grassetto è nostro): ‘Abbiamo scritto sul verso di queste carte un testo che aiuti il lettore a conoscere la regione prima che si metta in viaggio. Questo è quanto vi proponiamo in questo *Theatrum* in neerlandese; abbiamo invece volutamente tralasciato di riportare, perché superfluo per il lettore neerlandese, il racconto degli autori delle carte, l’indicazione dei libri di cui abbiamo accennato nel catalogo [degli autori], nonché l’indice dei nomi vecchi e nuovi di città e paesi che già sono stati riportati nell’edizione latina di quest’atlante’.

²⁹ Lettera di Joannes Dee ad Abraham Ortelius del 16 gennaio 1577 in A. Ortelius, *Epistulae Ortelianae*, a cura di H. Hessels, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 157. Qui di seguito la traduzione in inglese del passo, curata da Hessels: ‘You cannot wonder that your name is mentioned by many throughout the world, since travellers widely and confidently circulate your Geographical books, which are so elaborated that to all who undertake important voyages on land and sea, or philosophise at home, or conduct the regal affairs of States, or pursue commerce, etc they will render an immense service and procure for yourself the goodwill of all, and the immortal glory of your name’.

met haer sterckte ende vromicheyt onder haer ghehoorsaemheyt ghebracht; ende met haer verstant ende leerlinghe ghemeestert, ende met goede seden ende Wetten onderwesen. (*Theatrum* 1571 D, p. 32)

In Nietvederer lobt sein aigen Landt da er geborn ist, aber dises Land ist auch ie und allvveg von frembden gelobt vvorden, und follichs nit zu vergebs; dan es furvvar die Khunigin von der Christenheit, und die furnembste der Welt ist, vvellichte sie ezeitten durch ihre Stercke und Tapfferkait under ihre gehorsem gebracht, und durch iren verstand und lernung gemaisterr, und mit gueten sitten und geberd undervvisen hat. (*Theatrum* 1573 G, p. 32)³⁰

In linea con le tendenze della propria epoca, Ortelius riconosce nell'Italia moderna un paese che ha ancora molto da offrire dal punto di vista culturale e che per questo motivo è amata (e visitata):

Alsoo dat dit Italien altoos van alle gheleerden in grooter achinghe is gheweest. Ende wie isser noch hedensdaechs hem in Letteren oeffenende, als het schijnt dat hy vercregen heeft al het ghene dat hy tot eenige scientie, als in kennisse van diverschen Spraecken, Medicijnen, Rechten, Astronomie oft Theologie, etc. meynde te behoeven, niet noch voor een toemaekten dit Landt en gaet besien? Hem laetende duncken, dat hem dese reyse noch ghebreeckt, om daer yet te siene, oft wt te brenghen, dat hem noch schene te faelgeren totte volmaecktheyt sijnder wetenschappen oft Cunsten? (*Theatrum* 1571 D, p. 32)

In mals das dises Italien alzeit van allen Gelerten in grosser reputatz und acht gehalten vvorden. Und vver ist heutigs tags noch der ienig, der sich im studieren uebt, vvan es scheint das er all das ienig vvas er zu ainiger vvissenschaft, oder erfahrung von vilen underschidlichen Sprachen oder Gunsten, als der Artzney, Rechte, Astronomey oder Theologie &c. vermaionte von noetten zu sein, erlangt, nit noch fur ain zumaesse dises Land besichtigt vn haim fuecht: und sich gedunken laest, das ime dise raifs noch mangelt, umb doselbst etvvas zu sehen oder daraufs zu bringen, das ime noch (zu der Volmachung und volbringung seiner vvissenschaft oder kunst) dauchte zu mangeln, &c. (*Theatrum* 1573 G, p. 32)³¹

Un accenno ai sistemi di governo dei singoli stati che compongono la penisola (qui suddivisa in dieci regioni anziché in diciannove, come fece Leandro nella sua *Descrittione*), unitamente al richiamo alla bellezza delle sue città, concorre a strutturare definitivamente l'elogio delle meraviglie di questa terra, madre putativa dell'intera civiltà occidentale:

Dit Italien vvordt hedensdaechs gheregeert ende gedeylt onder dese Hoofden; ten eersten de Paus van Roome, dyer de Landen in heeft die totter Kercken behooren, ende het Patrimonium van S. Peeter vvorden ghenoemt. De Coninck van Spaigen, dyer t' Rijck van Napels, ende het Hertochdom van Milanen in heeft, vvelcke tsamen de helft van Italien maeckt. De Prince van Piemont. Voorts Republieken, dat sijn Venegien ende Genua. Geen Landt en isser inder Christenheyt dat met heerlycker oft beter bestemmende Steden besett is [...]. Alsoo dat vvij meynen, dat die Italien niet ghesien en heeft, en vveet niet vvat Rijckdom, hooveerde, costelyckheyt oft lust des vleeschs, ende der ooghen is. (*Theatrum* 1571 D, p. 32)

Ditz Italien wiert heutigs tags geregiert und under dise heubter getailt, zum ersten der Papst von Roma, der die Lender lo zu der Kirchen gehoeren, und das Patrimonium von Sanct Peter genamt werden, darin hat. Der Khunig von Hispanien, der das Reich von Napels und das

³⁰ 'È normale lodare il paese in cui si è nati, ma l'Italia viene magnificata anche dagli stranieri perché regina della cristianità e principessa del mondo, che da sempre si è imposta ai suoi sottoposti con coraggio e forza ed ha loro portato con la ragione la civiltà'.

³¹ 'L'Italia ha sempre avuto grande reputazione tra gli intellettuali. Ancora al giorno d'oggi, chi si cimenti con lo studio delle lettere, delle lingue, della medicina, del diritto, dell'astronomia, della teologia, etc è bene che si rechi in questo paese per dare completezza al proprio sapere'.

Hertzoghumb von Mailandt darin hat, thuet zusamen den halbtail von Italien machen. Der Prinz von Piemont und noch funff Hertzogen, welche die von Florenz, Ferrar, Mantua, Urbino und Parma seind und dan zweyer Stett gemaine oder Respublica, als nemblich Venedig und Genua. Also das wir uns gedunckhe lassen, das wer Italien nit gesehen hab, nit wisse was Reichthumb, Hoffart, costlichkait oder flaislichen und augen lust sey. (*Theatrum* 1573 G, p. 32)³²

Ortelius e l'arte del viaggiare

L'arte del viaggiare con profitto, detta 'apodemica', è comunemente vista come l'espressione del mondo germanico protestante relativamente all'esigenza di strutturare il viaggio d'istruzione all'estero dei giovani del proprio paese, e viene ufficializzata con i trattati di Hieronymus Turler (*De peregrinatione et agro Neapolitano*) del 1574, Hilarius Pyrkmaier (*Commentariolus de arte apodemica*) e Theodor Zwinger (*Methodus Apodemica*), ambedue del 1577.³³ L'operazione di Ortelius appena illustrata ricorda molto le lettere ai lettori contenute in questi trattati, nei quali una certa tipologia di lettori-consumatori, i giovani che si apprestavano a compiere un viaggio educativo all'estero (soprattutto in Francia e in Italia), venivano istruiti sulle modalità con cui massimizzare la propria esperienza. In questa prospettiva, i giovani venivano invitati a conoscere le lingue straniere, a osservare gli usi e costumi del luogo, a studiare i sistemi di governo e di difesa di ciascuno stato, tutti aspetti che rientrano nelle tematiche affrontate da Ortelius nel descrivere la penisola italiana nelle versioni del *Theatrum* in volgare. A questo fine egli, contrariamente a quanto scelse di fare nel testo in latino che accompagna le mappe, offre al lettore una suddivisione politica, anziché geografica, dell'Italia, come fece invece Alberti:

Onder dese tiene is Italien hedensdaechs gedeylt. Sijnder boven dese noch eenighe andere, die sijn van seer kleynen name, ofte sijn Vassalen ende staen onder dese voor ghenoemde. (*Theatrum* 1571 D, p. 32)

Unter disen zehn ist heutigs tags Italia getailt. Und so vehr das dern noch mehr, so s eind die von gantz klainem namen, oder seind unterthone, und stehen under dise obgemelte. (*Theatrum* 1573 G, p. 32)³⁴

Nonostante essa venga formalizzata solo negli anni Settanta del Cinquecento da parte di umanisti tedeschi, riteniamo improbabile che la discussione intorno alla strutturazione di un'esperienza così importante come il viaggio d'istruzione all'estero dei giovani fosse rimasta prerogativa esclusiva degli intellettuali appartenenti a quest'area; è invece più realistico pensare che molti intellettuali europei, del resto spesso in contatto tra loro, avessero avuto la medesima sensibilità al proposito. Per ironia del caso, è opportuno menzionare, come ricorda Walter Ong, che proprio l'apodemico Zwinger paragona la propria opera a quella dei cartografi e

³² 'L'Italia è oggi governata da diversi principi; primo fra tutti il Papa di Roma, il cui dominio si estende su tutto il territorio della Chiesa, che fa parte del cosiddetto patrimonio di S.Pietro. Il re di Spagna è a capo del Regno di Napoli e del Ducato di Milano, che insieme costuiscono la metà della penisola. Il Principe di Piemonte [nella versione in tedesco è aggiunto anche il periodo 'e altri cinque ducati: Firenze, Ferrara, Mantova, Urbino e Parma']. Vi sono ancora repubbliche, come Venezia e Genova. Non vi è paese nel mondo cristiano che abbia città più belle; per questo, chi non ha visitato l'Italia non sa cosa sia ricchezza, spazzatura, pregio e sensualità'.

³³ H. Turler, *De peregrinatione et agro Neapolitano libri II. Omnibus peregrinantibus utiles ac necessarii*. Straßburg, Iobinus, 1574; H. Pyrkmaier, *Commentariolus de arte apodemica seu vera peregrinandi ratione*, Ingolstadt, Sartorius, 1577; Th. Zwinger, *Methodus Apodemica*, Basel, Lazarus Zetzner, 1577.

³⁴ 'L'Italia è oggidì suddivisa tra questi dieci; ce ne sarebbero anche degli altri, che hanno tuttavia poca importanza o sono considerati dei vassalli [dei primi]'.

dei geografi e considera la pagina stampata una mappa sulla quale si rappresenta la conoscenza.³⁵

Si tenga altresì presente che uno dei membri della *Huys der Liefde*, la setta cui apparteneva anche Ortelius, era il ricco banchiere e libraio Luis Perez, fratello di Marcus Perez, il marrano che dovette riparare a Basilea dopo la rivolta di Anversa del 1566 e che, mentre trasferiva in questa città il centro dei suoi interessi economici, continuò a supportare gli esuli del suo paese e a mantenere contatti con l'intelighenzia neerlandese ed europea. Ebbene, dato che proprio Marcus Perez fu uno dei finanziatori del *Methodus Apodemica* di Theodor Zwinger, professore di greco, etica e medicina all'università di Basilea, possiamo legittimamente supporre che le idee alla base della teoria che ispirò questo testo vennero diffuse in seno ai familiari via Perez e che esse interessarono soprattutto Ortelius, che proprio in quegli anni si approssimava a pubblicare il *Theatrum*.³⁶

Sappiamo per certo che proprio in quegli anni Lipsius si intratteneva con Ortelius anche su argomenti che riguardavano l'esperienza del viaggio d'istruzione; in una lettera del 5 gennaio 1584 egli rende partecipe l'amico delle sue idee sull'opportunità di viaggiare in giovane età, opinioni che allora dividevano gli intellettuali in due fazioni ben distinte, i favorevoli ed i contrari:

Itaque ut veram peregrinationem laudo susceptam maturo iudicio, maturo aeo (dux enim illa, non nego, ad prudentiam et rerum usum), sic iuvenilem et vanam hanc iure nunc damno et abhorreo, quae mihi similis longae navigationi videtur, sine meta, sine portu. Iactantur in navi, circumaguntur variis ventis et cum ad terram et ad seipsos flectunt oculos, vident non multum se, sed diu navigasse.³⁷

Resta quindi aperta la disputa intorno a quale autore abbia scritto per primo intorno alla massimizzazione dell'esperienza del viaggio. Tuttavia, considerato che Ortelius pubblica la prima edizione in volgare del *Theatrum* nel 1571, dunque tre anni prima dell'opera di Turler che apre il dibattito teorico sull'apodemica, il primato potrebbe spettare allo stesso geografo intraprendente. Il fatto poi che i testi delle mappe italiane del *Theatrum* in olandese e tedesco siano uguali tra loro ma diversi da quello in latino, fa supporre che solo quest'ultimo fosse intenzionalmente rivolto ad una tipologia di consumatore definita, un lettore sensibile a contenuti e citazioni raffinate, espressione di una cultura personale di stampo classico. Questo spiegherebbe anche perché solo il testo in latino, evidentemente non rivolto a quella

³⁵ Zwinger thinks of the printed page as a map on which knowledge itself is laid out. Over and over again he compares his work to that of geographers and cartographers. Like geographers he describes only the larger places (loci) into which he wants to "distribute" his materials, relegating the "little places" (locula) to special supplements. [...] The "original" places in the mind, a highly metaphorical conception, have here been transmuted into physical places on the printed page. Zwinger's ranging of exempla under titles (tituli) is likened to the plotting of travels such as those of Alexander the Great and of Ulysses, and to the geometrical work of Archimedes'. W. J. Ong, 'Commonplace Rhapsody: Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare', in: *Classical Influences on European Culture, AD 1500-1700*, a cura di R.R. Bolgar, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 114.

³⁶ A proposito del clima culturale di Basilea e della figura di Theodor Zwinger in particolare vedasi L. Felici, 'Theodor Zwinger's *Methodus Apodemica*: An Observatory of the City as Political Space in the Late Sixteenth Century', in: *Cromohs*, 14 (2009), pp. 1-18.

³⁷ J. Lipsius, *Epistolae*, vol. II, Brussel, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1983, pp. 37-38. 'Tuttavia ritengo che il viaggio [per avere i suoi frutti] debba essere effettuato in un'età che consenta un giudizio maturo, prudenza e consapevolezza sull'andamento delle cose della vita; aborrisco il viaggio fatto in gioventù, che può arrecare un danno simile agli effetti di una navigazione fine a se stessa, senza porto e senza meta. Circumnavigare in balia dei venti volgendo lo sguardo cieco, non vedendo molto delle terre e soprattutto di sé stessi'.

che stava diventando la categoria dei viaggiatori diretti in Italia, sia assolutamente privo di impatto pedagogico, pratica allora assai diffusa.³⁸

Parole chiave

Leandro Alberti, Abraham Ortelius, corografia, *Familia Amoris*, viaggio in Italia

Silvia Gaiga è dottoranda presso l'Università di Utrecht; topic della sua ricerca è il viaggio d'istruzione in Italia nel XVI secolo. Nel 1989 si è laureata in giurisprudenza all'università di Modena; successivamente al suo trasferimento nei Paesi Bassi ha conseguito un bachelor in lingua e cultura italiana (2007) e un master in studi rinascimentali (2008), ambedue all'Università di Utrecht.

J. van Woensel Kooylaan 5,
1411JX Naarden (Paesi Bassi)
silvia.gaiga158@gmail.com

SUMMARY

Leandro Alberti's *Descrittione di tutta Italia* and Abraham Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum*

In her essay on the Italian sources informing Abraham Ortelius' pioneering *Theatrum Orbis Terrarum*, Silvia Gaiga first demonstrates the enduring international impact of Leandro Alberti's *Descrittione di tutta Italia*. Alberti's chorography on the Italian peninsula quickly found a highly interested audience all over Europe, as is evidenced by its early presence in most of the academic libraries in Northern Europe. Its chorographic descriptions also informed an entrepreneurial cartographer like Abraham Ortelius when he conceived his ambitious atlas in the 1570s, a product closely linked to the emerging market of books targeting the growing group of travellers. Gaiga demonstrates that Ortelius appreciated Alberti's suggestions particularly while addressing the erudite sections of this new audience. The versions of his atlas soon published in the vernacular, however, particularly in Dutch and German, include a radically different chorographic description of the Italian peninsula, produced by Ortelius personally and clearly directed at a kind of traveller interested in a more practical approach of his trip to Italy.

³⁸ Cfr. a proposito C. Levesque, *Journey Through Landscape in Seventeenth-Century Holland*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 7-8.



Fig. 1 *Italiae novissima. Descriptio auctore Iacobo Castaldo Pedemontano* (Venezia, 1543), in: Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antwerpen, Diesth, 1570, f. 32 (© 2014, Collezione Cartographica Neerlandica, Bilthoven)

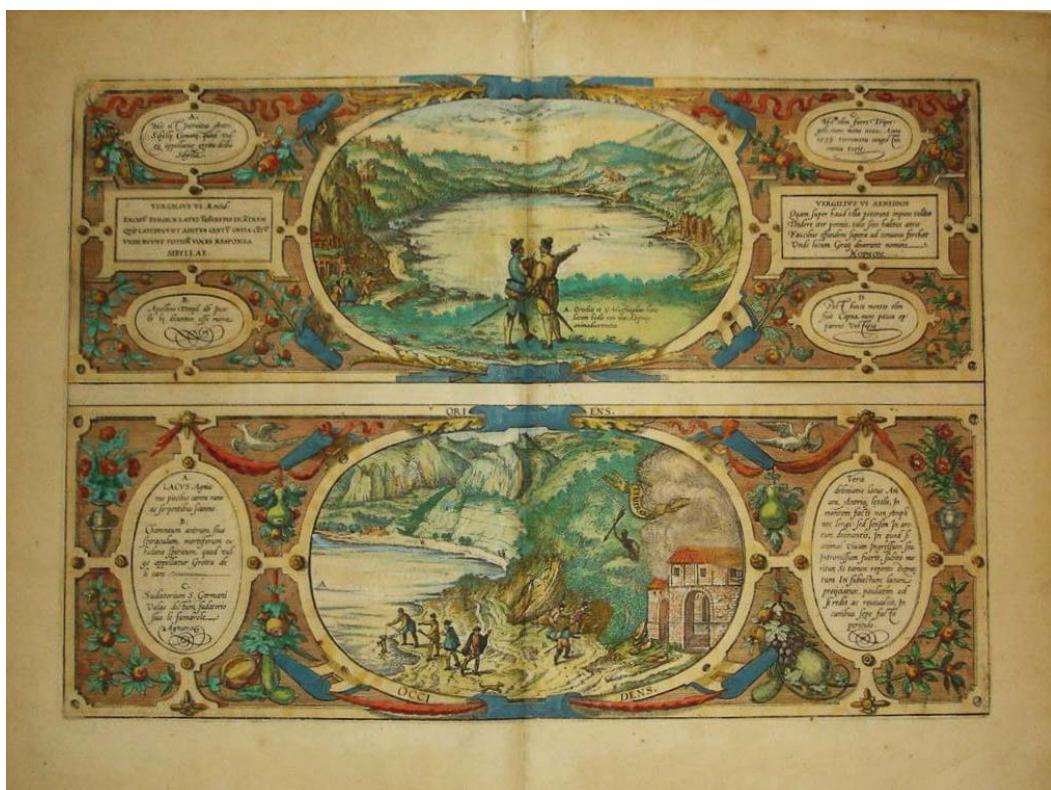


Fig. 2 Joris Hoefnagel, *Vera delineatio Lacus Aniani*, in: G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Köln, 1578, vol. III, f. 57 (© 2014, Collezione Cartographica Neerlandica, Bilthoven)

ITALIA.

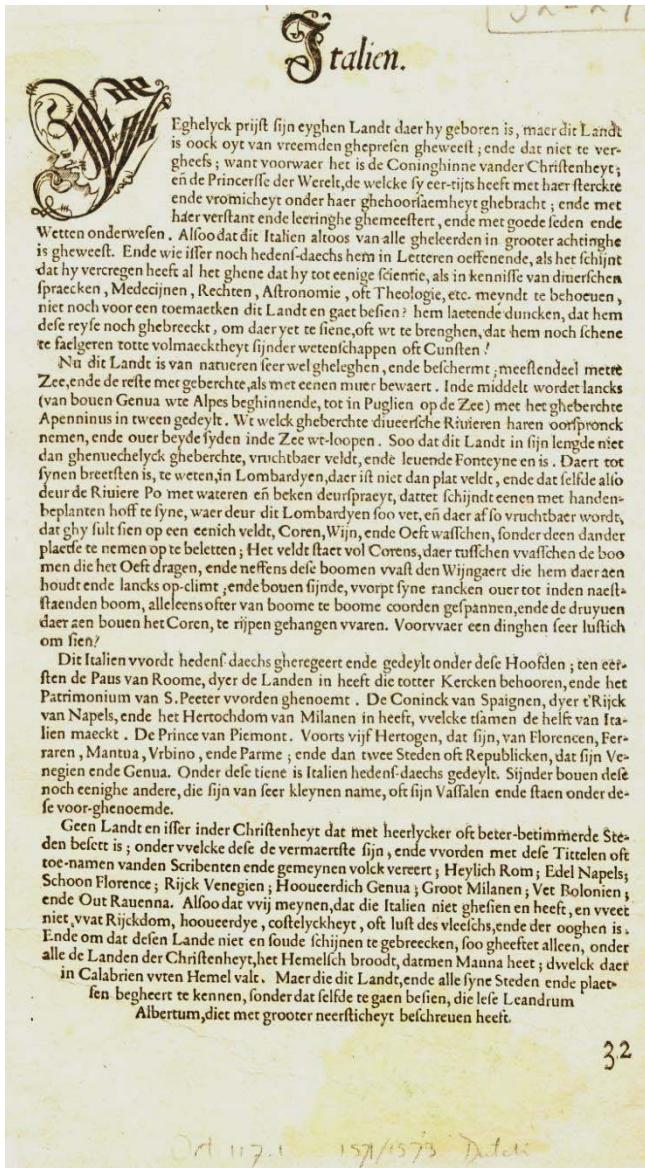
ITALIA Provinciarum Orbis primaria, uti nomen pro temporum, rerumque mutatione saepius mutauerit; nam & Oenotria, Ausonia, Hesperia, Saturnia, &c. dicta fuit: sic etiam eius termini & fines varie ab Auctoriibus describuntur: posterioribus tamen saeculis hi statuti; Flumen Varus, inde linea per Alpes Coëtias, montem Adulam, Alpes Rheticas, adiunctaque iuga porrò ad amnem Arsiam, Histriæ terminum; Hoc unum latus, cetera maria allunt. Ptolemæus eam in peninsula formam describit, quam maria tribus lateribus circumfundunt, uno vallunt Alpes. Priscis Scriptoribus assimilatur querufo folio; Recentiores eam integri cruris humani non inconuenienter à coxendice ad imum usque pedem effigie pingunt. Habet Italia dorsum, & seu in piscibus esse videmus à capite in infimam partem, Ipinæ formam, Apenninum: qui mons ex Alpibus, qua ab Infero mari recedunt oriundus, cum recto propemodum cursu Anconæ Vrbi appropinquare, in mare Superum ferri, & ibi finiri videtur: tamen inde rursus ab eo mari recedens, per medium Italiam in Brutios, ac Siculum fretum fertur. Olim in hac Regione. M.C. LXVI. Vrbes extitisse Ælianuſ Auctoſ eſt. Guido Presbiter Rauennas, ex Igino, qui ante ſexcentos Annos de Vrbibus Italia ſcripſit, ſeptingentes dūtaxat fuifſe eius temporibus ſcripſit. Hanc Italiam Blondus in octodecim Regiones diuidit; Leander, nouemdecim. Suntque nomina

Antiqua	Recentia
LIGVRIA	Riuiera di Genua.
HETRVRIA	Toscana.
VMBRIA	Ducato di Spoleto.
LATIVM	Campagna di Roma.
CAMPANIA FELIX	Terra di Lauoro.
LVCANIA	Baſilicata.
BRVTII	Calabria inferiore.
MAGNA GRAECIA	Calabria superiore.
SALENTINI	Terra d'Otranto.
APVLIA PEVCETIA	Terra di Barri.
APVLIA DAVNIA	Puglia Piana.
SAMNITES	Abbruzzo.
PICOENVM	Marca Anconitana.
FLAMINIA	Romagna.
AEMILIA	Lombardia di qua dal Po.
GALLIA TRANSPADANA	Lombardia di là dal Po.
VENETI	Marca Trenigiana.
FORVM IVLII	Fruſi, & Patria.
HISTRIA	Itria.

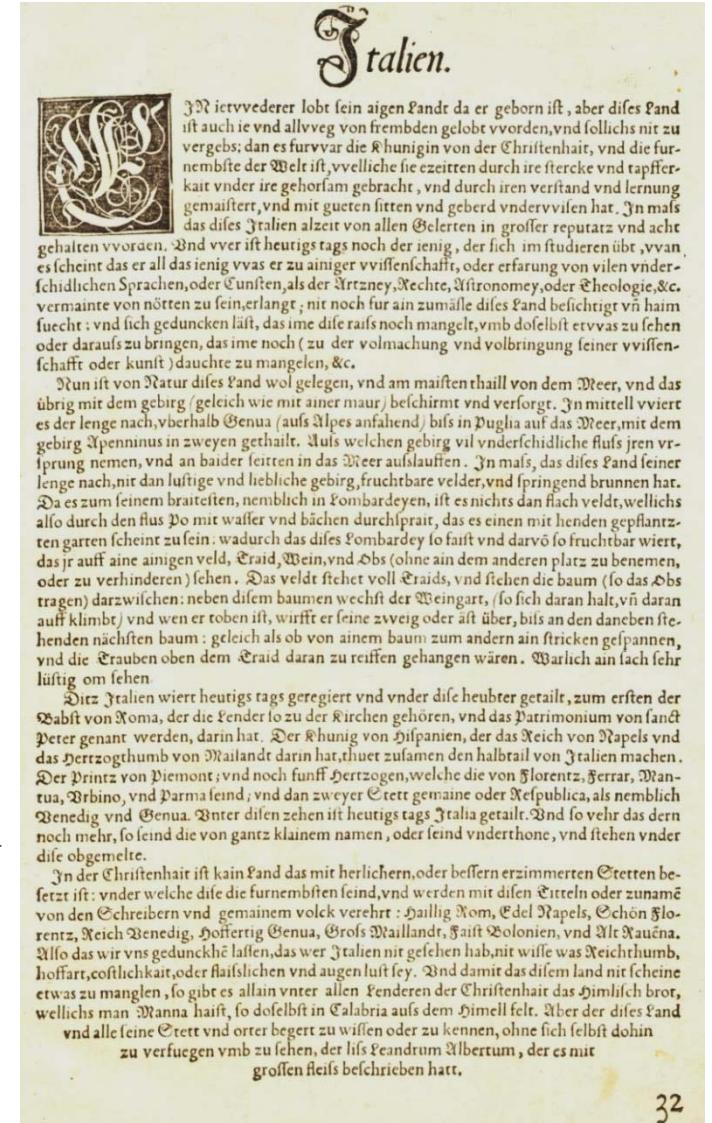
Vmbilicum totius Italæ in agro Reatino, Velinum lacum constituit Plinius; ex Varronis sententia. huic lacui vicinus eſt Ager Rosellanus; (Rosæa rura Velini, Virgilio) totius Italæ fertilissimus; qui tantæ fertilitatis erat (teſte Varrone) vt perticæ in eo relicta poſtridie non apparet propter herbam; ob idque Italæ ſumen dictus. Olim dixere Campum Stellatum, totius Italæ ſolum amoenissimum: nunc verò, loca circa Bononiam & Mutinam, Blondo Auctore. Sabellicus Italici nominis principibus Vrbibus, ex vulgi prædicatione, hæc epitheta ascribit; Dites Venetæ, Mediolanum ingens, ſuperba Genua, pulchra Florentia, Bononia ferax, Rauenna vetus, Roma ſancta, & Neapolis nobilis. Descripſerunt hanc Regionem ex veteribus C. Sempronius, M. Cato; Polybius lib.2.; & diligentissime, vt cetera, Strabo. Ex Recentioribus Blondus; Ioannes Annus Viterbiensis in Cōmentariis in Berouſum, & ceteros Auctores cum eodem imprefſos; Volaterranus, Sabellicus; & Dom. Niger; ſed abſolutiſſime Leander.

32

Fig. 3 Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen, Diesth, 1570, p. 32 (© 2014, Library of Congress, Washington, D.C.)



32



32

Fig. 5 Abraham Ortelius, *Theatrum oder Schawplatz des erdbodems*, Antwerpen, Gillis Coppens van Dienst, 1573, p. 32 (© 2014, Biblioteca Università di Amsterdam)



URN:NBN:NL:U:10-1-115749 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 29, 2014 / Fascicolo 1 - Website: www.rivista-incontri.nl

Instructions for learning Italian in two early-modern Dutch travel guides *Delitiae Italiae* (1602) and *Delitiae Urbis Romae* (1625)

José van der Helm

The first decades of the seventeenth century saw the publication of two travel guides specifically aimed at inhabitants of the Low Countries intending to travel to Italy. The *Delitiae Italiae* was first published in 1602 in Arnhem, to be reprinted in 1609² and 1620³.¹ The book is an adaptation in Dutch by Caspar Ens of a travel guide originally written in German, published only shortly before in Cologne on the occasion of the Jubilee year 1600. Two decades later, in 1625, a second guidebook appeared in Amsterdam, the *Delitiae Urbis Romae*,² offering a description of the places of interest in Rome and including a series of illustrations. This guide also turns out to be an adaptation in Dutch of a German work originally written in Latin, published by Domenicus Custodi in Augsburg in the Jubilee year 1600.

These two Dutch-Italian travel guides are no isolated cases. They are part of a corpus of travel texts produced from the middle of the sixteenth century onwards. Texts of this kind emanated from a new humanistic ideal that propagated traveling as part of an educational program. It was thought that by traveling a young man – notably someone with an aristocratic or patrician background – would become acquainted with other cultures and forms of government and often also with international trade. This was seen as a good preparation for a later career as a merchant, civil servant, governor or diplomat. In particular a journey to Italy as the finishing touch to the education of well-connected young men had become a cultural phenomenon on a European scale in the course of the seventeenth century. These journeys might result in so-called travel accounts, notes recorded by a young man during his journey that were elaborated at a later stage – with the addition of interesting facts – into a coherent account. In addition, usually detailed prescriptive

¹ *Delitiae Italiae. Dat is: Eyghentlijcke beschrijvinge wat door gantz Italien in elcke stadt ende plaets te zien is [...]*, door Caspar Ens. Nu ten tweedenmael, van nieus oversien, ende verbetert, tot Arnhem, ghedruckt by Jan Janszen, 1609 (in-8); Nu ten derdenmael, van nieus oversien, ende verbetert, tot Arnhem, ghedruckt by Jan Jansz., 1620; format: in-8; extent: [8], 158, [72] p. Cfr. A. Luijdjens, 'Chronologische lijst van beschrijvingen van Italië en Rome tot 1900 in de Nederlanden geschreven of verschenen' in: *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, series II, vol 1, 1931, p. 207; A. Frank-van Westrienen, *De Groote Tour. Tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, 1983, p. 368.

² *Delitiae urbis Romae. Dat is Eygentlycke beschrijvinge van alle de schoone gebouwen [...]*, T Amsterdam by Harmen Janssen Brouwer, 1625; format: in-4 obl.; extent: [5], 59 p.; 29 plates. Cfr. Luijdjens, 'Chronologische lijst', cit., p. 207; Frank-van Westrienen, *De Groote Tour*, cit., p. 368.

travel publications or treatises circulated, especially in the late sixteenth and early seventeenth centuries.³

Apart from detailed works that aimed to provide information on all facets of Italy, both the country and its inhabitants, compact travel guides were also published from 1600 onwards. They might be considered to be of a hybrid character: they describe not just the sights worth seeing for their beauty or interest, but aim to provide also practical information, including advice that may be of use during the journey. This kind of information had already been available earlier in so-called merchant manuals,⁴ but it also is to be found in guides that were for sale everywhere in the seventeenth century, and which for that reason might be compared to modern *Lonely Planet* guides.⁵ These small booklets, published in convenient octavo or duodecimo format, contain a wealth of information about itineraries, places to stay, means of transport, local rates of exchange, as well as geographical points of interest, sights, historical excursions, religion, folklore and the political situation.

The two *Delitiae* discussed in this article clearly fit the category of practical travel guide, having been written in the vernacular and meant in the first instance for a non-Italian, particularly Dutch, readership. In addition both guides contain – as part of their aim to be of practical use – a guide to the Italian language in the form of a series of Dutch-Italian dialogues. In this article these dialogues will be investigated in more detail. After a short introduction to the two *Delitiae*, the language manual that was added at the end of the two works as an appendix will be discussed. The following subjects will be considered: content and analysis of the bilingual dialogues, the origin of the linguistic material from sixteenth-century mercantile circles in Antwerp, as well as the (strategic) motivation of the publishers to re-issue and reposition existing late-medieval linguistic material in a new early-modern context: the (Dutch) foreigner visiting Italy, guided by a vernacular guide for country or city.

Delitiae Italiae

Delitiae Italiae was first published in 1602 with Jan Janszoon in Arnhem.⁶ Copies of this first edition are extremely rare, but the second (1609) and third editions (1620) have survived in larger numbers [Fig. 1].⁷ The subtitle runs: ‘*Delitiae Italiae. Dat is: eyghentlijcke beschrijvinghe wat door gantsch Italien in elcke Stadt ende plaets te zien is van Antiquiteit, Palleysen, Pyramyden, Lust-hoven begraffenissen en andere gedenck-weerdige dingen. / Met eene onderrichtinghe wat voor gheldt in gantsch Italien ganghaer is. / Item noch sommige Dialogen oft tsamen-sprekinghen,*

³ The first travel guide of this kind is the *Itinerarii Italiae rerumque Romanarum libri tres* (Antwerp, Plantijn-Moretus, 1600) by Franz Schott. See also L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München, Schroll, 1959, pp. 18-25 and the Introduction of this special issue of *Incontri*.

⁴ Cfr. P. Jeannin, ‘Guides de voyages et manuels pour marchands’, in: J. Céard, J.-C. Margolin (eds), *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987, pp. 159-169. A telling example is a passage concerning an itinerary in Southern Italy, documented in a bilingual merchant manual that originated in Venice in the early sixteenth century: ‘E de là va’ a Berletta, / Ende van dar gaet te Berlette, // che nonn-è pyù che dodege mila, / dat niet meer en es dan xij milen, // passando per mare de altro banda. / overtreckende die zee ter ander syden’ (lines 1210-12); J. de Bruijn-van der Helm e.a. (eds), *Een koopman in Venetië. Een Italiaans-Nederlands gespreksboekje uit de late Middeleeuwen*, Hilversum, Verloren, 2001, p. 280.

⁵ Schudt, *Italienreisen*, cit., p. 22 defines guides of this kind as ‘Postkursbuch’; Frank-van Westrienen, *De Grote Tour*, cit., p. 75; A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*, Milano, Silvana, 1989, pp. 116-125.

⁶ Jan Jansz., also known as Janssen, was the founder of an influential family of printers who worked in Arnhem for more than a hundred years.

⁷ A copy of the first edition from 1602 is in the collection of the Biblioteca Nazionale Centrale in Rome (18.1.A.20).

daer wt de Italiaensche sprake tot nootdruft kan gheleert worden'.⁸ The author was Caspar Ens (ca 1570-1650), a prolific author and translator established in Cologne, who had earlier lived in Delft where he was the vice principal of the Latin School.⁹ He is known for his play about the Prince of Orange.¹⁰ In addition he is the author of travel guides.¹¹ The title page also reveals that *Delitiae Italiae* is an adaptation of a guide of the same name, originally written in German and compiled by Georg Kranitz von Wertheim, printed in Cologne on the occasion of the Jubilee year 1600.¹² Apart from an occasional specifically protestant slant on the material, the Dutch adaptation is a reasonably faithful reproduction of the German original.¹³

In the guide the following cities are described: Venice, Ancona, Loreto, Ferrara, Bologna, Pratolino, Florence, Siena, Montefiascone, Viterbo, Caprarola, Rome, Tivoli, Gaeta, Pozzuoli and Naples. Among the 'memorable things' there we usually find, according to the conventions of the travel methods mentioned earlier, a brief account of the origin of the city in question and an enumeration of the buildings and works of art of the city.¹⁴ For example, it states with regard to Siena the following:

Dit is een gheweldige schoon Stadt ende leydt op een hoochte daer van men sien can in eenen schoonen groenen Dal, ronsom met Mueren seer wel versien. Van *Gallis* ende *Senonibus* is sy gheboudt gheworden, ende ghefoneert voor Christi geboorte 382 Jaer. [...] Gaet dan na

⁸ 'Delitiae Italiae. That is: a realistic description of what may be seen throughout Italy in every city and town in the way of antiquities, palaces, pyramids, parks and gardens, funerary tombs and other memorable things. / With an explanation what kind of money is current throughout Italy. / *Ibidem* also some dialogues or conversations from which the Italian language may be learned to advantage'. All citations are taken from the third edition of the *Delitiae Italiae* (Arnhem, Jansz., 1620).

⁹ Also known as Caspar Casparius or Caspar Casparsen. W. Kühlmann, 'Ens, Caspar', in: W. Killy (ed.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, vol. 3, München, Bertelsmann, 1989, p. 266. Cfr. also J. Groenland, 'Toneel als pamflet? De *Princeps Auriacus sive Libertas Defensa* (1599) van Caspar Ens', in: *De zeventiende eeuw* 25 (2009), pp. 26-30.

¹⁰ C. Ens, *Princeps Auriacus, sive libertas defensa*, ed. J. Bloemendaal, Voorthuizen, Florivallis, 1998, pp. 9-11.

¹¹ Such as *Delitiae Galliae & Anglie ofte Lustigheden van Vranckrijck en Engheland*, Amsterdam, Dirck Pietersz Pers, 1619 and *Deliciarum Germaniae*, Cologne, Wilhelm Lutzenkirchen, 1609. Caspar Ens also wrote *Deliciae Italiae et Index Viatorius ab urbe roma as omnes in Italia*. This work, written in Latin and published in Cologne by Wilhelm Lutzenkirchen in 1609 describes major roads in Italy leading away from Rome. Although bibliographical information (Picarta) suggests otherwise, this work did not serve as a source for the *Delitiae Italiae* described here.

¹² At the bottom of the title page the following is stated: 'Beschreven door G.K.V.W. [= Georg Kranitz von Wertheim] in Hoochduytscher sprake ende nu den ghemeynen Man tot dienste in onse Nederlantsche sprake overgeset. (Described by G.K.V.W. [= Georg Kranitz von Wertheim] in the High German language and now for use of the common man translated into the Dutch language.)' From 1599 various German editions were published, of which the editions Leipzig, 1599, and Frankfurt am Main, 1609, are available online. Cfr. *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900*, Marbach, Schiller Nationalmuseum, 1966, pp. 12-13; L. Tresoldi, *Viaggiatori tedeschi in Italia 1452-1870*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 20-21.

¹³ In the preface to the Dutch edition discussed here (Arnhem, 1620³), the adaptor, Caspar Ens, apologizes for possible Roman Catholic matters included in the original German version, such as miracles, relics and pilgrimages. He states that he has been reluctant to remove such material, as he considers it not offensive to those who have a sound grounding in the Christian (= protestant) religion.

¹⁴ E. Verbaan, *Woonplaats van de faam. Grondslagen van de stadsbeschrijving in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum, Verloren, 2011, pp. 43-207, describes the way in which city guides form an amalgamation of different genres and disciplines: the chorography, a description of a region or specific place; the urban praises, long poems aiming to paint as positive a picture of a particular city as possible; the travel methods or arts of travel, based on urban praises, but also providing - according to the *ars apodemica* - practical information; evidence from trustworthy sources, incorporating information on the city's chronological history and the workings of the municipal government.

de Marckt, daer sult ghy sien een schoone groote plaets ende een fonteyn daer op dese fonteyn ghelycjt seer wel een S. Jacobs Schulp.¹⁵

These facts are not just listed with the intention of focusing the traveler's attention during his visit, but also to retain 'the pleasure and to refresh the memory of the persons who had been there'. Practical tips are also provided: which inn to visit, where, how and at what price to arrange transport, etc. Another example from the city of Siena: 'Als ghy inde Stadt [= Siena] coemt, so logiert inden gulden Engel, daer sult ghy wel ghetracteert worden, so ghy daer peerden begheert, contse daer oock becomen'.¹⁶

In other words, *Delitiae Italiae* not only aims at providing information on local sights, but also wishes to be a practical guide, made 'to be useful for those wishing to travel there' and meant to enable the traveler 'to travel there with as little expense as possible and in the best way and to return within a short space of time'; a guide which, due to its convenient octavo format, might be taken along on the journey and may for that reason be considered a reference work.

On the very first pages, even before the actual informative part about Italy, a so-called 'Guide through all Italy' has been included: a list of the age-old mail coach routes in Italy with 169 stopping places: 'Den wech van Venegen na Loreta: 1. Venetia 2. Chiozza stadt 5 mijlen 3. Fornari een herberge 13 mijlen [...] 8. Ravenna stadt 10 mijlen'.¹⁷ Within the same practical concept a table has been included at the end of the book, comparing Dutch and Italian currencies with the title 'With an explanation of what kind of money is in common use throughout Italy': 'Goude munten zijn Zechini, doet een 9. *libras* ende 12. *Solidos* [...] In somma, daer en is geen gelt daermen beter met can te recht comen als *Pistolet Croonen*, want die selve zijn door gantsch Italien gangbaer'.¹⁸ The travel guide concludes with a language manual consisting of Dutch-Italian 'dialogues or conversations' from which 'the Italian language may be learned as required'. These dialogues had also been included in the original German publication, but in that case in the order Italian-German.

Delitiae Urbis Romae

Delitiae Urbis Romae was published in Amsterdam in 1625 by Harmen Janssen Brouwer. The subtitle runs: 'Dat is: Egyentlycke beschryvinge van alle de schoone gebouwen van Paleysen, Kercken, Bruggen, Pyramiden, die binnen en buyten Romen te sien syn. Alles met schoonen figueren afgebeelt. / Hier is noch by gevocht een dialogue oft tsamensprekinge daer wt men lichtelick, de Italiaensche spraeck, by sich selven can leeren. / Mede wat Gelt in Italien ganckbaer is'.¹⁹ It is a city guide of

¹⁵ 'This is a wonderfully fine city and [it] lies on a rise from where one can see into a beautiful green Valley, very well provided with Walls round about. It was built by *Gallis* and *Senonibus*, and founded 382 years before the Incarnation. [...] Then go to the Market, there you will see a beautiful large open place and a fountain on it/ this fountain closely resembles a St. James' Shell'. *Delitiae Italiae*, cit., ff. 23v-24r.

¹⁶ 'When you arrive in the city [= Siena], stay then in the golden Angel, there you will be treated well, if you should desire horses, you can also get them there'. *Delitiae Italiae*, cit., f. 23v.

¹⁷ 'The road from Venice to Loreto: 1. Venice 2. city of Chioggia 5 miles 3. Fornari an inn 13 miles [...] 8 City of Ravenna 10 miles'. *Delitiae Italiae*, cit., f. A2v.

¹⁸ 'Gold coins are Zechini, equivalent to 9. *libras* and 12. *Solidos* [...] In sum, there is no money that one can use more conveniently than *Pistolet Crowns*, as they are in common use throughout Italy'. *Delitiae Italiae*, cit., f. 36r.

¹⁹ 'That is a realistic description of all fine buildings of Palaces, Churches, Bridges, Pyramids, that may be seen within and outside Rome. Everything illustrated by fine pictures. / Here a dialogue or conversation has been added by means of which one may easily learn the Italian language on one's own. / Also which money is in current use in Italy'.

Rome, in quarto oblong format, describing the ‘noteworthy works’, with illustrations, in that city. It is an anonymous Dutch adaptation of a work originally written in Latin, *Deliciae urbis Romae divinae et humanae*, published by Domenicus Custodi of Augsburg in 1600.²⁰ The guide was intended as a publication that would remind German pilgrims to visit the seven main churches in Rome in the Jubilee year 1600.²¹ In his preface to the work, the publisher states that he has used in particular the *Itinerarium* by Franz Schott, mentioned earlier.²² Apart from the illustrations (with accompanying text) of the churches, among which *S. Joannis in Laterano*, *S. Maria Maioris*, *S. Petri*, it includes similar information about the *Forum Romanum*, the Capitol, as well as a number of bridges, obelisks and columns (such as the *Columna Traiani*) [Fig. 2].

On a number of points the Dutch publication of 1625 deviates from the original German publication in Latin. The description of the seven main churches (including illustrations in mirror image as compared to the original publication) has been retained, but the focus has moved to other ‘Antiquities. As may to this day be found in Rome’. For example, a short list of 18 ‘antiques and other notable works’ has been added; these are non-Christian artefacts that can be seen in the Pope’s Belvedere Garden: ‘1. Het beelt vanden *Laocoön*, den sone van *Priamus*, van marmer-steen gemaakt. [...] 3. Het beelt van *Apollo*, van marmer-steen, van een konstigh meester gemaect’.²³ Mention is also made of the expenses of the Holy See, among which the stipends for nuncios and the papal guard.

Another new feature is the ‘Description of the first foundation of ancient Rome’ (the Romulus and Remus legend) and the prominent presence – at the beginning of the work – of two urban odes celebrating the city of Rome: ‘Homily concerning the maid of Rome’ and an ‘Ode to the presentation of the Roman Antiquities’. Both are based on conventional urban praises, written notably for local purposes (i.e. the city’s inhabitants) and very popular in the Low Countries in the seventeenth century.²⁴ Apart from the description of the monuments, practical information is also included in this revised Dutch version, such as the amount of toll to be paid in certain places and commonly used currency (the same table as in *Delitiae Italiae*). At the end a concise Dutch-Italian language manual, from which ‘the Italian language may be learned easily by yourself’, has been added.

The Dutch-Italian dialogues and their sources

In accordance with their aim to be of practical use, the two *Delitiae* here presented both include an appendix featuring a language manual that consists mainly of a series of Dutch-Italian dialogues. The short introduction that prefaces both editions informs us – though with some slight variations – that the ‘merry dialogi’ or ‘conversations’ about all kinds of situations likely to occur in daily life are intended to help the user to learn Italian autonomously. They aim to enable him to ‘speak and answer in good Italian in every contingency’. The goal, therefore, is self-study: the Dutch users may learn the Italian sample sentences – words in context – by heart and apply them

²⁰ Schudt, *Le guide di Roma*, cit., p. 347; cfr. also p. 127; Luijdjens, ‘Chronologische lijst’, cit., pp. 208-9; H. Jedin, *Die deutsche Romfahrt von Bonifatius bis Winckelmann*, Bonn, Krefeld, 1951, pp. 40-41.

²¹ In 1613 also a translation into High German was published.

²² See note 3. It concerns in particular Schott’s *Itinerarium Italiae pars secunda. Roma eiusq. admiranda, cum divina, tum humana*, a little known separate publication of the section on Rome, which was published as a separate item in Vicenza in 1600. It is remarkable that this guide appeared in the same year as *Deliciae Urbis Romae*.

²³ ‘1. The statue of the *Laocoön*, the son of *Priamus*, made of marble. [...] 3. The statue of *Apollo*, of marble, made by a talented master’. *Delitiae urbis Romae*, cit., f. A1v.

²⁴ Although later adapted to the author’s own time, form and content are rooted in ancient rhetorical principles, cfr. Verbaan, *De woonplaats van de faam*, cit., pp. 85-126.

when appropriate. The dialogues have been ranged into eight short thematic chapters:²⁵

1. A meal for ten people
2. Learning to buy and sell
3. Calling in a debt
4. Asking the way and other general matters
5. Conversation in the inn
6. Conversation on rising
7. Essay on mercantile matters; counting; the days of the week
8. How to draw up obligations and receipts.

Especially the themes in chapters 2, 4, 5 and 6 will have proved to be useful to the users of our *Delitiae*. By way of an example, we will take the beginning of chapter 5: a conversation in the inn with a number of different speakers [Fig. 3]:²⁶

<i>Robrecht, Symon, den Weert, ende andere.</i>	<i>Roberto, Simone, l'Hoste, & altri</i>
A Godt beware u voor ongeluck heer weert.	A Dio vi guardi di male, messer l'hoste.
B Zijt willecome mijn heeren.	B Siate i ben venuti, signori miei.
A Sullen wij hier wel herbergen voor desen nacht?	A Allogiaremos noi qui dentro questa notte?
B Ja, ghy trouwens mijn heeren, hoe veel zijdy?	B Mai di sì, signor mio: quanti siete voi?
A Wy zijn ons sessen te hoope.	A Siamo noi sei di compagnia.
B Wy hebben logijs genoech voor driemael soo vele. Sidt af, alst u belieft.	B Habbiamo allogiamento assai per t<r>e volte tanto. Smontate, quando vi piace.
A Hebdy goede stallinghe, goet hoy, goede haver ende goeden legher? Hebdy goeden wijn?	A Havete voi buona stalla, bon feno, buona biada, buona lettiera? Havete del buon vino?
B Den besten van der stadt: ghy sult er af proeven.	B Il migliore di questa terra: voi ne proverete.
A Hebdy wat t'eten?	A Havete qualche cosa da mangiare?
B Ja ick, mijn heeren, sidt slechs af, want ghy en sult niet gebreck hebben.	B Signor sì, smontate solamente, perché non vi mancherà nulla.
A Tracteert ons wel, want wy zijn moede ende half doot van honger ende dorst.	A Trattat<e> bene, perché siamo stanchi & mezzo morti di fame & di sete.
B Mijn heeren, ghy sult wel ghetracteert worden ende u peerden oock.	B Signori, voi sarete ben trattati & vostri cavalli ancora.

Here is another passage from chapter 6: a conversation with three speakers on rising:²⁷

<i>Symon, Robrecht, Aertus</i>	<i>Symon, Roberto, Artus</i>
A Hou sullen wy opstaen? En is 't niet tijdt op te staen?	A Hola, ci levaremmi noi, non è ancor tempo de levarse?
B Wat ure is 't?	B Che hora è?

²⁵ The *Delitiae Urbis Romae* lacks chapters 2, 3 and 4 as well as the section on numbers and days of the week in chapter 7. The *Delitiae Italiae* (1620³) counts 79 folios (f. 1r - f. 36r); the appendix, including the Dutch-Italian dialogues (36 folios), is numbered (in pencil) by a later hand: f. 1r-f. 36r. The *Delitiae Urbis Romae* counts 59 folios including the Dutch-Italian dialogues (f. 40r-f. 59r).

²⁶ *Delitiae Italiae*, cit., 'dialogi', ff. 20v-21r. Editorial policy: abbreviations are expanded silently and are represented by means of italics; obvious errors have been corrected and are enclosed by <>; capital letters and punctuation have been used according to modern practice; the spelling of *u* and *v* and of *i* and *j* has been modernized; accents and apostrophes have been added according to modern usage.

²⁷ *Delitiae Italiae*, cit., 'dialogi', ff. 24v-25r.

A Het is twee uren, het is drie uren. Jonghen, brengt hier licht, ende maeckt vyer dat wy moghen opstaen.

B Roept luyder, hy en hoort u niet.

A Due hore son sonate, egli è tre hore. Garzone porta qui lume, e fa del fueco, che si leveamo.

B. Gridatte più forte, perché non vi ode.

Finally a passage from chapter 2: learning to buy and sell, in which a buyer is trying to lower the price:²⁸

Lijntken, Grietken, Daniel

L Vrient, wat wildy coopen? [...] Coemt binnen, ick heb hier goet laken, goet lijnen laken van alle soorte, goet zijden laken, camelot, damast, fluweel. Ick heb oock goet vlessch, goeden visch ende goede haringhen. [...]

D Wat sal ick gheven daer voor? Maer en verloves my niet!

L Neen, ick seker, ick en salt u niet verloven. Ick sal 't u segghen met eenen woerde: ghy sult er afbetalen seventhen stuyvers ende eenen halven, ist dat u belieft.

D Het is veel te veel.

[...]

L Ick en kan u niet helpen, ghy zijt te vroet.

D Dat ben ick seker.

L Men mach aen u niet winnen: dat een yegelijck ware soo vroet als ghy zijt, ick soude wel moghen mijnen winckel sluyten, want ick en soude 't broot niet winnen dat ick eten soude.

D. Dat belieft u te seggen.

L 'T is seker waer.

Catarina, Margarita, Daniello

C Amico, che volete comprare? [...] Intrate, ho qui buon panno, bona tela, d'ogni sorte: buon panni di seta, ciambellotto, damasco, veluto. Ho anche buona carne, buon pesce & buone rengehe.

[...]

D Che paò per questo ? Ma non chiedet<e> troppo!

C Non per certo, non ve ne domandarò troppo. Ve 'l dir<ò> in una parola: voi <me 'l> pagherete diciassette piachi & mezzo, se vi piace.

D Egli è troppo

[...]

C Non vi posso aiutare, voi siete troppo avero.

D Si son certo.

C. Non si può con voi guadagnar nulla: se ciascu<n> fosse tanto misero come voi, ben potrei serrar la bottega, perché non guadagnereè il pane da mangiare.

D. Questo vi piace a dire.

C. Egli così certo.

A striking feature of the text is the recurrent presence of variations: 'Do you have good stabling, good hay, good oats and a good place to sleep? Do you have good wine' (chapter 5); 'It is two o'clock, three o'clock' (chapter 6). 'Good woollen cloth and linen of all kinds, silks, damask and velvet' (chapter 2). The information is repeated – with a didactic purpose – in a slightly different form, so that the user may learn to vary sentences from the context.

At first sight the dialogues appear to have been compiled for the users of the *Delitiae*: both the choice of the languages and the order in which they are presented (Dutch-Italian) and the themes addressed (asking the way, haggling, how to conduct a conversation at table or in the inn) provide help specifically for the Dutch early modern traveler who has to find his way in Italy. However, this is not the case. Earlier research has shown that these eight dialogues, or parts of them, originate already in the late medieval Southern Low Countries. With regard to contents and language they reproduce a selection of material published earlier in so-called practical dictionaries. Dictionaries of this type are integrated works containing not only lists of words, but also sample sentences and dialogues, based on living language use. Since the beginning of the sixteenth century these so-called conversation guides were very popular in international mercantile circles. As a reference work and a method for foreign language teaching – in schools or for private use – this type of

²⁸ *Delitiae Italiae*, cit., 'dialogi', ff. 12v-15r.

dictionary satisfied the specific needs of a large number of people throughout Europe for two centuries, being of practical use especially for the merchant and the traveler.²⁹

The dialogues described here were derived specifically from the *Vocabulare* (1527) by Noël de Berlaimont, a schoolmaster from Antwerp. Originally bilingual (French-Dutch), this vocabulary and idiom manual developed in the course of the sixteenth century, answering contemporary demand, into books containing eight or eleven languages.³⁰ In a publication printed by Jan Verwithage in Antwerp in 1558, belonging to this family of dictionaries and incorporating four languages, Italian is added as a foreign language for the first time, beside Dutch, French and Spanish.³¹

In a preliminary greeting the reader is urged to learn foreign languages with the following arguments: 'chi á giamai potuto con un linguaggio solo acquistare l'amistà di diverse nationi?' ('who ever managed to acquire the friendship of various nations with just one single language?'); 'Quanti hanno potuto arricchire senza la cognizione di molte lingue?' ('Who has gained wealth without the knowledge of many languages?'); 'Chi á saputo governare città & provincie non sapendo altra lingua che la sua materna?' ('Who has ever managed to govern a city and provinces without knowing a language other than his mother language?'). The prologue also enables us to deduce for whom this 'taelmeester' / 'interprete' may be of use: for a merchant ('che intenda in mercantie'), a military man ('che seguiti la guerra'), a courtier ('che pratichi in corte') or a traveler ('che vadi per paesi stranieri').

So the appendices attached to the *Delitiae* described here have been selected from linguistic material already in existence. More specifically they may be a re-issue of a selection of printed editions with seven or eight languages which appeared in the Northern Low Countries from the end of the sixteenth century, like the *Colloquia et Dictionarolum septem linguarum* printed in Leiden (1593) or the *Colloquia et Dictionarolum octo linguarum*, edited in Amsterdam and printed in Delft (1598).³² Apparently the context within which the dialogues are situated are interchangeable to such an extent that they may still be of use more than half a century later in a more specific context: the Dutch traveler visiting Italy.

²⁹ Two lexicographical traditions may be distinguished among these practical dictionaries: the Italian-German ones, originating in Italy, and the French-Dutch ones, originating in the Low Countries; cfr. J. van der Helm, 'Meertalige woordenboeken in het 16^{de} eeuwse Antwerpen: Italiaans naast Nederlands', in: T. van Hal, L. Isebaert, P. Swiggers (eds), *De tuin der talen. Taalstudie en taalcultuur in de Lage Landen, 1450-1750*, Leuven, Peeters, 2013, pp. 49-70.

³⁰ Between 1527 and 1759 some 150 prints or adaptations were published with different titles. For a modern edition see R. Rizza (ed.), *Colloquia, et dictionariolum octo linguarum, Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae, Portugalliae, Viareggio-Lucca*, Mauro Baroni, 1996.

³¹ The title runs: *Dictionarium, Colloquia sive Formulae Quatuor linguarum, Belgicae, Gallicae, Hispanicae, Italicae [...]*. The printer's decision to incorporate Italian in his edition is certainly due to the fact that there was at that time a permanently established Italian community of merchants in Antwerp. Linguistic characteristics of the Italian suggest the Tuscan dialect, which evolved into the so-called 'Standard Italian', but the evidence is not systematic and hard to distinguish from the many typographical errors. These are no doubt attributable to the non-Italian origin of the various printers in the Low Countries; cfr. Rizza, *Colloquia, et dictionariolum*, cit., p. x.

³² See II, 31 and II, 38 in: J. van der Helm, 'Bibliografisch repertorium van meertalige woordenboeken uit de zestiende eeuw waarin Italiaans naast Nederlands voorkomt. Bijdrage aan de geschiedenis van de Italiaans-Nederlandse lexicografie' in: *Trefwoord, tijdschrift voor lexicografie*, 2010 www.fryske-akademy.nl/nl/fryske-akademy/utjeften/trefwoord/jaargang-2010/bibliografisch-repertorium/ (01 July 2013). Further research on the basis of an analysis of text and source text should yield a definitive answer. For a survey of works incorporating sections of Berlaimont's *Vocabulare*, see N. van der Sijs, *Wie komt daar aan op die olifant? Een zestiende-eeuws taalgidsje voor Nederland en Indië, inclusief het verhaal van de avontuurlijke gevangenschap van Frederik de Houtman in Indië*, Amsterdam, Veen, 2000, pp. 24-25.

The fact that content and background of the eight dialogues in the appendices to the *Delitiae* were situated in the Southern Low Countries and certainly not in Italy is also evident from the text itself. For example, the first dialogue refers to the ‘Lombert-straet’/ ‘strada dei Lombardi’ in Antwerp and in the fifth dialogue the city of Brussels is mentioned. In the second dialogue the currency is a ‘stuver’/ ‘piaco’ (in French: ‘patarde’), a silver coin used in Picardy, Flanders and Brabant from the end of the fifteenth century. In the third dialogue specifically Flemish products are mentioned, among them ‘carseyen van vlaemsche verwen’/ ‘cariseo, tintura de flandra’. In addition there are references to political situations dating back to well before 1600.

The *Delitiae*: public and commerce

The travel books described here, which were published at the beginning of the seventeenth century in the Northern Low Countries, are not original. They are new versions of originally German publications, which the publishers decided to adapt in various ways. In addition to having been translated into Dutch, the subject matter has also been adapted in some respects, and they have been extended by the addition of a bilingual language guide circulating earlier. On the basis of these material details and their content, a number of conclusions may be drawn, relating to the users of the travel guides as well as the image of Italy that is presented in them.

What was the motivation for making these guides, and for whom were they meant? In view of the choice in favour of the vernacular (Dutch) and the choice of country and town it goes without saying that the targeted public was formed by Dutch visitors to Italy. But there is more: whereas traditional travel guides focus on usually well-off buyers with a humanistic background, the guides described here were not designed for these traditional buyers. Aimed at travelers who as a rule had to fend for themselves in a foreign country on their own, or in a small group, as individuals, these guides show, as it were, a different picture. The people in this picture – presenting travelers who might be characterized as ‘lower middle class’³³ – demand a travel guide which answers their specific needs.

The image created in the two *Delitiae* of Italian urban and rural reality is rather bland and little distinctive in a cultural sense. Although local sights and interesting facts are listed, they are – particularly in *Delitiae Italiae* – subsumed to the main objective: providing a practical guiding that supports the traveler in his search for basic needs: where can I sleep in a particular town? How much is my money worth in the local currency? How to phrase something in a foreign language? This turns out to be information, which is broadly applicable and suitable for an international public without an overly specific orientation. The side-effect of this characteristic is that the information – both geographically and chronologically – is easily transferable: information targeted at a German public may also be useful, within the context of a travel guide on Italy, to Dutch travelers. Information essential for a merchant from the Southern Low Countries on his travels in the sixteenth century is equally applicable to a traveler from the Northern Low Countries at the end of that same century.

All this provides the publisher with the opportunity of leaving the text basically unaltered. Although a few adaptations are made to suit a Dutch public, such as a translation into Dutch and a few factual additions, the original design elaborated in a German context required very little alterations. Nor is it problematic to add an

³³ In extant scholarship up till now little attention has been paid to such socio-linguistic aspects of these texts.

existing language manual as an appendix: the pseudo-realistic dialogues, originally compiled in Antwerp and referring to that specific situation, fit a later Italian context effortlessly: where it concerns finding a place to sleep and a place for stabling the horses, international utilitarian codes of conduct apply.

The re-publication of material that had appeared earlier in a new edition, not infrequently in the form of pirated editions or reprints, offers a clear indication of the extent to which publishers at this time were keen to respond to market opportunities. After the consolidation of the art of printing the printer-publisher had become an entrepreneur who tried to limit his risk in the hope of maximum profits. Apart from reducing production costs (such as saving on the cost of expensive paper by publishing books in a smaller format), he did his best to meet the demand from potential customers. This commercial attitude is also evident from the versions of the travel guides discussed here. From an edition of a practical dictionary with seven or eight languages the Dutch sections with dialogues and the Italian equivalents are copied and incorporated. Next, the two are newly typeset in two columns and thus function as an appendix to an edition of a practical guide to the country or a city, which responds to the requirements of a new type of user: the Dutch traveler wishing to visit Italy.

Key words

Travel guides, Multilingual dictionaries, Dutch - Italian dialogues, Relations Italy - the Netherlands

José van der Helm has taught medieval Italian literature, history of the Italian language and Italian lexicography at Utrecht University until 2013. Her first published work focused on the Italian influence on the Dutch lexicon from the Middle Ages to the present. Subsequently, she included aspects of multilingualism in her research. In this context she co-edited, together with experts in Dutch, a critical edition of a bilingual (Italian-Dutch) 16th-century text (*Een koopman in Venetië. Een Italiaans-Nederlands gespreksboekje uit de late Middeleeuwen*, Hilversum, 2001). Recently she edited and published in print the 15th-century manuscript (bilingual: Italian-Latin): *Breve opuscolum: A Latin-Italian Book of Sayings from the fifteenth century*, Brepols (series *Sacris Erudiri*), 2009 (in collaboration with A.P. Orbán). José van der Helm also is the author of an inventory of late medieval polyglot vocabularies that included Italian and Dutch (2010).

Sweelinckplein 81,
2517GL Den Haag (The Netherlands)
j.a.m.vanderhelm@uu.nl

RIASSUNTO

Istruzioni per imparare l'italiano in due guide di viaggio olandesi della prima età moderna: *Delitiae Italiae* (1602) e *Delitiae Urbis Romae* (1625)

I primi decenni del secolo XVII hanno visto la pubblicazione di due guide di viaggio specificamente destinate a un pubblico neerlandese che intende a viaggiare in Italia. La *Delitiae Italiae* è stata pubblicata per la prima volta nel 1602, ad Arnhem, essendo un adattamento di un'edizione tedesca pubblicata in occasione dell'anno giubilare (1600); la *Delitiae Urbis Romae* appare nel 1625 ad Amsterdam ed offre una descrizione dei luoghi di interesse di Roma includendo una serie di illustrazioni. L'ultima guida risulta anch'essa un adattamento in neerlandese di un'edizione scritta originariamente in latino e pubblicata da Domenicus Custodi ad Augusta (Germania). Le due guide non stanno a sé; esse fanno parte di un corpus di testi di viaggio prodotto dalla metà del Cinquecento in poi: lavori dettagliati che miravano a fornire informazioni su tutti gli aspetti dell'Italia accanto a guide di viaggio compatte, di carattere ibrido, che non descrivono solo i luoghi da visitare, ma vogliono fornire anche informazioni pratiche. Sono guide piccole, pubblicate nel formato comodo in ottavo o in duodecimo, e da paragonare alle guide *Lonely Planet*, riferimento moderno per i viaggiatori indipendenti. Le due *Delitiae* descritte in questo articolo entrano chiaramente nella categoria di guida pratica. Inoltre esse contengono – come parte del loro obiettivo di essere di uso pratico – delle istruzioni per imparare la lingua italiana: una serie di dialoghi in neerlandese-italiano si trova in appendice. Viene analizzato il contenuto di questi dialoghi, nonché il materiale linguistico stesso proveniente da circoli mercantili Quattro- e Cinquecenteschi di Anversa. Infine si ricerca la motivazione degli editori di ripubblicare il materiale mettendolo in un nuovo contesto secentesco: il viaggiatore neerlandese che desidera visitare l'Italia avendo in mano una guida pratica e concisa.

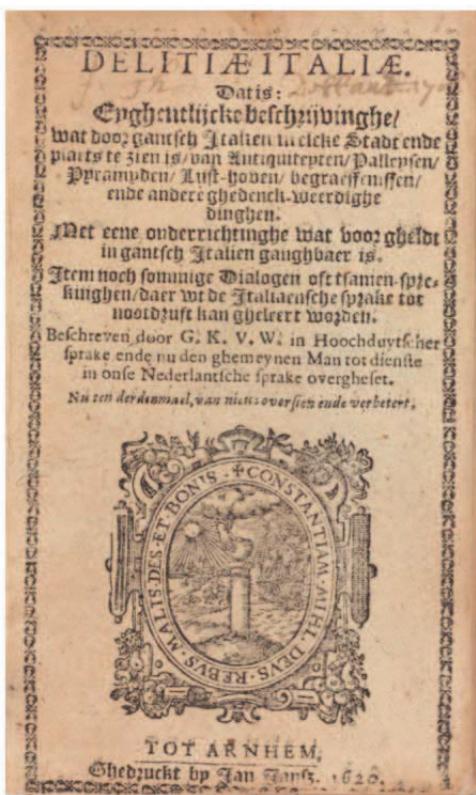
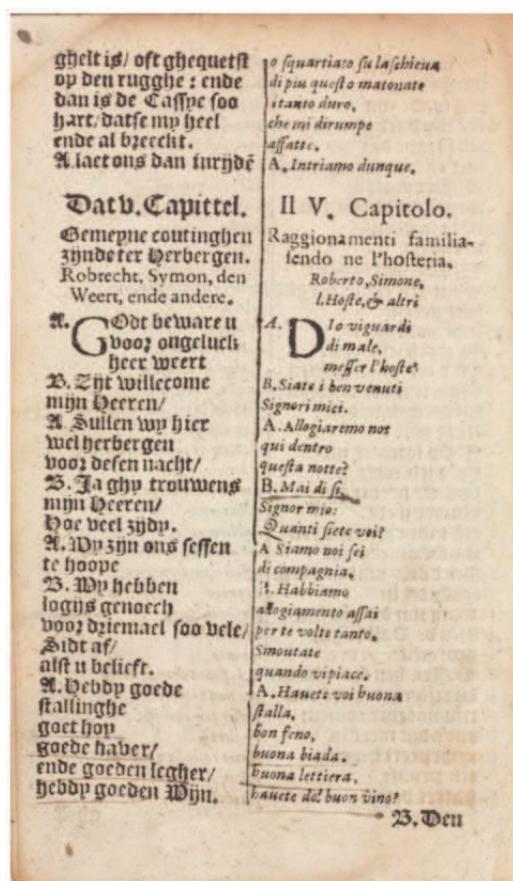


Fig. 1 *Delitiae Italiae* [...], Arnhem, Jansz, 1620³. Title page (© 2014, Library of the University of Amsterdam)



Fig. 2 *Delitiae Urbis Romae [...]*, Amsterdam, Brouwer, 1625, f. 34r: Columna Traiani
(© 2014, Library of the University of Amsterdam)

Fig. 3 *Delitiae Italiae [...]*, Arnhem, Jansz, 1620³, 'Dialogi', f. 20v, with underlining by a later user (© 2014, Library of the University of Amsterdam)



Plagio e commercio nelle guide tardo-cinquecentesche dedicate a Napoli e Pozzuoli

Harald Hendrix

Nel 1595 Tommaso Costo, un erudito napoletano che prestava servizio alle maggiori famiglie nobili del Regno, diede alle stampe un suo libro di *Ragionamenti intorno alla Descrizione del Regno di Napoli e all'Antichità di Pozzuolo di Scipione Mazzella*.¹ Scopo dichiarato sin dal titolo di questo ponderoso scritto era di mostrare pubblicamente *con ragioni, e con autorità verissime [...] non pur esser molti errori, e mancamenti in quelle due opere, ma che le medesime son tutte cose copiate puntualmente da gli scritti altrui*. Le pesanti accuse di plagio formulate da Costo contro Scipione Mazzella, un altro poligrafo locale di una generazione successiva, ebbero una riscossa forse inaspettata, se portarono a ben due procedure giuridiche, una civile e l'altra inquisitoriale, ove tuttavia l'imputato non fu lo sciagurato Mazzella, accusato di aver copiato da altri gran parte delle sue due guide di Napoli e Pozzuoli pubblicate fra il 1586 e il 1591,² bensì lo stesso accusatore Tommaso Costo, che riuscì a scampare alla prigione solo nel 1597 e grazie a un intervento del suo nuovo mecenate, il ricchissimo Matteo di Capua, principe di Conca.³

Si tratta di un episodio curioso quanto significativo, proprio perché isolato. Rari, anzi rarissimi sono prima dell'Ottocento – quando il concetto di plagio ebbe una sua prima collocazione giuridica, legata alla protezione dei diritti d'autore⁴ – gli scritti in cui la pratica del riuso di materiali testuali e intellettuali altrui, una pratica comunque diffusissima all'epoca e su cui si tornerà fra breve, fu contestata e sistematicamente documentata. Altrettanto eccezionali sono le procedure giuridiche che seguirono a tale contestazione e che, per quanto ne sappiamo – purtroppo la relativa documentazione archivistica è andata distrutta –, vertevano piuttosto su

¹ *Ragionamenti di Tommaso Costo intorno alla Descrizione del Regno di Napoli e all'Antichità di Pozzuolo di Scipione Mazzella. Per li quali e con ragioni, e con autorità verissime si mostra, non pur esser molti errori, e mancamenti in quelle due opere, ma che le medesime son tutte cose copiate puntualmente da gli scritti altrui*, Napoli, Stigliola, 1595. Sull'autore, cfr. V. Lettere, 'Costo, Tommaso', *DBI*, vol. 30, Roma, 1984, pp. 411-414, e G. Masi, *Da Collenuccio a Tommaso Costo. Vicende della storiografia napoletana tra Cinque e Seicento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1999.

² S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli, Cappello, 1586; idem, *Sito, ed antichità della città di Pozzuolo e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Salviani, 1591. Su Mazzella e le sue guide, cfr. F. Amirante, 'Scipione Mazzella', in: F. Amirante e.a. (a cura di), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti e testimonianze del gusto, immagini di una città*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 38-41, e P. Ventura, 'Mazzella, Scipione', *DBI*, vol. 72, Roma, 2008, pp. 554-557.

³ Nel 1597 Costo, che per quasi due decenni aveva servito Scipione Pignatelli a cui ancora nel 1595 dedicò i suoi *Ragionamenti*, passò al servizio di Matteo di Capua in quanto segretario della Gran Corte dell'Ammiragliato, entrando così in un ambiente che abbinava uno stile di vita estremamente dispendioso all'interesse per letterati di alto prestigio quali Tasso e Marino, che non di rado si trovavano in difficoltà con la giustizia.

⁴ Per un recente panorama degli studi sull'argomento, cfr. la bibliografia in: R. Caso (a cura di), *Plagio e creatività. Un dialogo tra diritto e altri saperi*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Giuridiche, 2011, pp. 251-280.

accuse di diffamazione e di eresia quanto sul presunto plagio da cui era scatenata la polemica. Proprio in questa sua anomalia l'episodio ci offre quindi uno scorcio prezioso non solo sull'affermazione precoce di una nuova coscienza etica e intellettuale riguardo la pratica del copiare, ma anche, nello specifico, sullo statuto del genere testuale attorno al quale verteva la polemica: le guide di città. Uno sguardo alquanto più ravvicinato sullo scontro Costo-Mazzella promette pertanto di farci capire meglio sia l'evoluzione del pensiero tardocinquecentesco riguardo il plagio, sia l'affermazione di una nuova tipologia di libri ancora in piena fase di elaborazione e maturazione quali erano le guide.

Le accuse di plagio

Nel suo libro accusatorio, peraltro non la sola requisitoria pubblicata da questo autore decisamente appassionato di polemiche,⁵ Tommaso Costo informa i suoi lettori ('così maligni, come buoni') del lungo percorso che aveva preceduto la sua decisione di convertire indignazione e rabbia in un attacco concreto e provocatoriamente pubblico. Al suo primo incontro con l'ancora giovanissimo Mazzella, molti anni prima della polemica stessa, questo gli chiese - per il tramite del noto libraio Battista Cappello, che avrebbe poi stampato il libro nel 1586 - di controllargli un manoscritto appena composto sulla storia del Regno di Napoli:

e con quel vostro scartafogliaccio nelle mani mi pregò, ch'io volessi darvi una rivista, acconciando, mutando, e levando tutto quello, che io vi havessi conosciuto di sconcio, e di soverchio; perche diss'egli, questo giovane, che s'è ingegnato da scriver queste cose, come principiante, e della lingua inesperto, si rimette in tutto al vostro parere, e vi prega, che come virtuoso vogliate aiutar uno, che desidera farsi conoscere per tale.⁶

E con la sua autorità di virtuoso delle lettere, Costo certo aveva da consigliargli:

vi avvertij, che nella Descrizione del Regno havevate usata soverchia, e perciò inutile secchezza, mettendovi dinanzi a gli occhi l'esempio di Fra Leandro Alberti, che descrivendo tutta l'Italia era nelle cose del Regno molto più pieno, & abbondante di voi, del quale avvertimento, come si mostrerà, vi serviste benissimo.⁷

Durante l'intera fase compositiva delle sue guide, Mazzella si servì del consiglio di Costo - a detta di quest'ultimo - , in materia stilistica, per locuzioni e frasi specifiche, per informazioni storiche e per la segnalazione di testi da consultare nella preparazione del manoscritto, fra cui la citata *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti uscita nel 1550 dopo una lunga fase preparatoria. Risultato tuttavia era un testo che, mentre integrava puntualmente le indicazioni fornite generosamente da Costo, non vi accennò minimamente, né al pesante contributo editoriale del maestro (che includeva la redazione finale degli stessi titoli dei due libri, nonché quella delle lettere di dedica), né alle numerose fonti storiche ed erudite utilizzate su sua raccomandazione. Quando l'ingrato Mazzella osò poi lamentarsi con amici dello sgomento espresso privatamente da Costo, questo si sentì costretto a mettere per iscritto i suoi reclami:

⁵ Rimproveri analoghi - omissione di ringraziamenti per i consigli dati - portarono Costo a polemizzare nelle sue lettere contro la *Historia della città e regno di Napoli* pubblicata da G.A. Summonte (Napoli, Carlino, 1601). Forse per questa sua indole polemica, Costo divenne bersaglio in un'operetta satirica intitolata la *Stuffa* (andata perduta), ideata dallo stesso Giambattista Marino e a cui contribuirono molti dei letterati napoletani dell'epoca. Cfr. E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2006, p. 179.

⁶ Costo, *Ragionamenti*, cit., p. 8.

⁷ *Ibidem*.

concedamisi da' curiosi, ch'io possa con verità rinfacciari quanto di mio, ò d'altri, e non vostro, in essa opera sia, e così di mano in mano, secondoche dinanzi mi si pareranno, andrò mostrando e i mancamenti, e gli errori, e le bugie, che vi sono.⁸

Segue poi un libro intero di confutazioni dettagliate [Fig. 1]. Non senza pedanteria Costo indica in ambedue i libri di Mazzella dedicati a Napoli e Pozzuoli, pagina per pagina, le fonti utilizzate ma adombrate, ricorda quali elementi dei testi sono stati suggeriti da lui stesso e quali errori vi sono rimasti, in parte per l'ignoranza di Mazzella, in parte perché copiati senza discrezione da altri autori pure malinformati.

La polemica di Costo si orienta pertanto su due aspetti di quello che al giorno d'oggi chiamiamo plagio: citare interi brani senza includere gli appositi riferimenti, e appropriarsi di suggerimenti altrui senza darne conto e senza ringraziare questi colleghi per l'aiuto. La rabbia di Costo pare scatenarsi soprattutto da quest'ultima colpa: non avergli dato pubblicamente l'onore del ringraziamento che invece gli compete. Ma il problema che lamenta va ben al di là di una lite personale fra letterati invidiosi e gelosi della propria riputazione. Costo difende l'onore della sua professione,⁹ che egli considera eticamente responsabile per una diffusione di informazioni vere e reali, soprattutto nella comunicazione con persone che difficilmente hanno accesso a tali verità, quali sono per esempio gli stranieri in visita a Napoli.

E così mi deliberai di eseguire questo mio quasi fatal proponimento di giovare quanto mi sia possibile ad altri, e massimamente a' forestieri, che vaghi dell'istorie, e delle curiosità del regno di Napoli, possono esser piu facilmente de gli altri ingannati.¹⁰

Se a noi una tale presa di posizione può sembrare del tutto lecita e dovuta, nel tardo Cinquecento in cui si scatena la polemica era una novità. Sappiamo di ragionamenti esplicativi del genere solo a partire dalla metà del Seicento, quando una prima e ancora rudimentale teoria del plagio fu abbozzata da Sforza Pallavicino, in alcuni capitoli del suo *Trattato dello stile e del dialogo* (1662) che intendono offrire ai letterati indicazioni per 'approfittarsi nello stile colla lezione de' grandi autori senza incorrer nel titolo ò di ignominioso di ladro, ò di servile d'imitatore; ma con meritar più tosto il nome glorioso e magnanimo d'emulatore'.¹¹ Parte integrale di un discorso più ampio, dunque, con demarcazioni rischiosamente flessibili fra ciò che nella coscienza letteraria classicista convenzionalmente si indica con i termini di imitazione e di emulazione, il plagio ('rubare') è considerato un eccesso di tale ideologia e pratica, non solo da evitare in quanto segnale di un talento letterario mediocre, ma anche perché eticamente (non: legalmente) rimproverabile: 'ignominioso'.

⁸ *Ivi*, p. 7.

⁹ L'impegno di Costo nel definire il proprio mestiere di letterato al servizio dell'alta aristocrazia gli portò pure a concepire un *Discorso pratico intorno ad alcune qualità che debbe haver un buon segretario*, pubblicato in appendice alla silloge delle proprie *Lettere scritte a diversi*, Venezia, Baretti, 1602; in edizione moderna: T. Costo & M. Benvenga, *Il segretario di lettere*, S. Nigro (a cura di), Palermo, Sellerio, 1991.

¹⁰ Costo, *Ragionamenti*, cit., p. 7.

¹¹ S. Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Roma, Mascardi, 1662; il discorso sul plagio viene esposto nei capitoli 11, 'Beneficio di questa investigazione per approfittarsi degli autori senza rubare: e ciò che sia rubare, imitare, emulare negli scrittori' (pp. 119-129), 12, 'Si dichiara la precedente dottrina con recare gli esempi de' furti, dell'imitazione, e dell'emulazioni nella favola' (pp. 129-135), 13, 'Regole per emulare gli autori, e non rubar loro, né imitarli' (pp. 135-139), e 14, 'Si spiega ne' concetti la stessa diversità fra il rubare, l'imitare, e l'emulare' (pp. 139-143). Citazione a p. 120.

Torre ò rubare non si dice con proprietà nelle composizioni, salvo allora che uno attribuisce à se il componimento altrui. Poiche la possession del componimento non contien altro pro che la gloria, la qual ridonda al componitore dal sapersi ch'egli l'ha fatto. Onde solo chi falsamente invola ad altrui ed arroga a se questa gloria, usurpa la possession de' componimenti, e ne priva i veri padroni con loro danno e dispiacere; il che richiedesi all'essenza del furto.¹²

Pallavicino arriva a definire il plagio in termini giuridici ('proprietà', 'possession', 'danno', 'furto'), tuttavia senza ancora attribuirgli una dimensione materiale, specie economica, semplicemente perché all'epoca ancora inesistente nel commercio delle lettere ove non i diritti d'autore ma solo i privilegi degli editori erano protetti. Ciò che costituisce l'essenza del diritto d'autore per Pallavicino - ma anche per Costo, come abbiamo visto - è 'la gloria', ma pure questa può essere 'usurpata' qualora un'altra persona 'attribuisce à se il componimento altrui'. Plagio dunque equivale furto, ma non in un senso economico: si tratta del furto della 'gloria', dell'onore, della reputazione, che deriva dall'essere autore di certi componimenti.¹³

Nello scatenarsi pubblicamente contro Mazzella, Costo chiaramente intende riappropriarsi di quel che nelle guide di Napoli e Pozzuoli deriva dalla sua proprietà intellettuale e per cui gli compete l'onore e la gloria di essere riconosciuto 'vero padrone'. Ma egli contesta anche il lavoro di *pastiche* effettuato da Mazzella in base a una serie di scritti altrui suggeriti da Costo, proprio perché Mazzella presenta questi frammenti 'rubati' come suoi propri. Tale pratica detestabile e 'ignominiosa' rivela, per Costo, non solo il talento mediocre di Mazzella, ma inganna anche i lettori, e in particolare, come abbiamo visto, i 'forestieri, che vaghi dell'istorie, e delle curiosità del regno di Napoli, possono esser piu facilmente de gli altri ingannati'.

Pure questa dimensione della polemica iniziata da Costo ha del sorprendente, se consideriamo che il riuso di materiali testuali altrui era pratica comune da tempo, una realtà che nel corso del Cinquecento divenne una vera e propria industria editoriale. Dalla ricchissima critica recente sull'argomento è possibile desumere non soltanto che tale pratica continuava ad espandersi, dagli anni 1540 fino all'ultimo decennio del secolo, manifestandosi soprattutto in un riuso di erudizione classica e umanistica in testi in volgare, ma anche che divenne una specie di officina per l'elaborazione di nuovi tipi di componimenti che forse non sarebbe erroneo definire prodotti editoriali, ideati appositamente per un pubblico specifico e con finalità piuttosto di lucro che non di gloria.¹⁴ In una tale prospettiva, l'offensiva del Costo contro il riuso applicato sistematicamente da Mazzella ('che le medesime son tutte cose copiate puntualmente da gli scritti altrui') è altamente curioso, non solo per il momento assai precoce che coincide con la piena maturazione di tale cultura del riuso, ma anche perché si riferisce a un genere testuale - le descrizioni e guide di

¹² Pallavicino, *Trattato*, cit., pp. 120-121.

¹³ In questa prospettiva va letta anche la famosa disputa del 1554 fra G.B. Giraldi Cinzio e G.B. Pigna, che ambedue pretendevano la gloria di esser stato il primo ad aver concepito un trattato sul poema epico, una polemica talvolta considerata un precoce scontro sul plagio. Sulla disputa, cfr. S. Benedetti, 'Accusa e smascheramento del "furto" a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. Giraldi Cinzio', in: R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del classicismo*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 233-261, e S. Jossa, 'Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto', in: *Critica Letteraria*, XLI, 159-160 (2013), pp. 533-552.

¹⁴ Fra i numerosi studi dedicati alla tematica, soprattutto dal 1980 al 2000, si segnalano M. Guglielminetto, *La cornice e il furto*, Bologna, Zanichelli, 1984; C. Di Filippo Baretti, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990, R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio*, cit., e soprattutto P. Cherchi, *Polimateria di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

città – in cui il ricorso a testi precedenti sull'argomento e dunque a componenti altrui era diffusissimo e quasi di rigore.¹⁵

L'eruzione del Monte Nuovo

Per capire le ragioni specifiche che spinsero Costo a scagliarsi contro la tecnica del *pastiche* praticata da Mazzella nella stesura delle sue guide, peraltro assai apprezzate dai contemporanei,¹⁶ è utile discutere in qualche dettaglio uno fra i tantissimi passi contestati, la descrizione di un evento che fece scalpore fra i contemporanei e continuava a suscitare grande interesse da parte dei visitatori della zona, l'eruzione del cosiddetto Monte Nuovo avvenuta il 29 settembre 1538 in un paesello vicino a Pozzuoli, Tripergola, completamente eraso dal violento fenomeno vulcanico [Fig. 2]. Nella guida di Pozzuoli del Mazzella (1591), l'evento è presentato come segue:

All'incontro del monte Barbaro si vede un monte, che gira circa tre miglia, & è poco meno alto, che monte Barbara, e le falde d'esso dalla banda di mezogiorno verso il mare, e da Tramontana infino al lago Averno si estendono, e da Ponente vicino al Sudatorio, e da Oriente col piede da monte Barbaro si congiunge, chiamasi detto monte da Paesani Monte nuovo, che fu fatto in un giorno, & una notte; perciò nell'anno 1538 a 29 di settembre, essendosi per tutto il territorio di Pozzuolo, per alcuni giorni prima sentiti alcuni terremoti; con spaventevole tuono, e ribombo, si aperse la terra qui a Tripergola, che parve che rovinasse tutt'il paese, essendo il Cielo sereno, cominciarono ad uscire di questa apertura fiamme di fuoco, conducendo seco cenere accompagnata con sassi affocati, con gran fumo, e caligine; erano portate dette pietre con tanto impeto verso il cielo, che era cosa maravigliosa da considerare esalando altresì gran furi di vento, erano portate da ogni lato l'antidette cenere, e con tanto impeto erano condotte dal vento, ch'andarono infin nell'Africa. Aperta dunque la terra, & uscendo fiamme di fuoco con pietre, e cenere talmente intorno intorno à detta apertura l'antidette cenere composero con le pietre spongose le rive, che ne risultò il detto monte. Per tal apertura, e composizione di monte lo castello di tripergole con gran parte del lago Averno e del Lucrino, e tutti quelli antichi, e nobili edifitij, e la maggior parte di Bagni ch'erano intorno, rimasero di sotto. Di questo incendio di Trepergole, il celebre filosofo Simone Portio Napoletano, ne scrisse in lingua Latina, un dotto trattato; ma quel tanto che fa al nostro proposito, questo frà l'altro racconta. "Puteolorom regio fuit biennio ferè magnis terremotibus agitata, ut nulla in ea superesset domus integra, quae proximam minabatur ruinam. At die vigesimoseptimo, & vigesimoctavo Septemb. anno 1538 perpetuis diebus, & noctibus terra est commota; mare passibus ferè 200 recessit quo loco Accolae ingentem piscium multitudine caeperunt, & aquae dulces erant. Die verò 29 magnus terrae tractus, quit inter radices montis Gauri (que Barbarum appellant) & mare iuxta Avernum iacet, sese erigere videbatur, & montis subito nascentis imitari figuram [...]." Ne scrissero anco di questo incendio Pietro Iacolo di Toledo in lingua volgare, & il dotto Antonio Sanfelice in verso latino in Clio divina.¹⁷

¹⁵ Per cui Francesca Amirante può arrivare a questa caratterizzazione dello scontro fra Costo e Mazzella: 'Come spesso si verificava per le trattazioni di carattere storico e documentario, il Mazzella vagliò le antiche fonti, attingendo informazioni da più parti con l'intento di formulare, per la sua opera principale, una sorta di compendio encyclopedico di tutto lo scibile. Fu principalmente per quest'opera che il Mazzella divenne oggetto di accuse di ogni genere da parte di Tommaso Costo che lo ingiuriò a tal punto da essere pubblicamente denunciato e processato' (Amirante, 'Scipione Mazzella', cit., p. 38).

¹⁶ I libri ebbero varie ristampe, e il volume sul Regno divenne oltralpe, nella traduzione di James Howell pubblicata col titolo *The Kingdom of Naples* (Londra, 1652), una delle maggiori fonti d'informazioni sul Meridione d'Italia. Anche la critica recente ha talvolta espresso apprezzamenti, cfr. ad esempio G. Muto, 'Capitale e province', in G. Galasso & A. Musi (a cura di), *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2001, pp. 418-421.

¹⁷ Mazzella, *Sito*, cit., pp. 79-82.

Tale esposizione dettagliata e a quanto sembra appoggiata dalle testimonianze di vari contemporanei, dal polemico Costo viene denunciata come puro plagio:

Della montagna nuova, quanto scrivete fino al latino, tutto è di Fra Leandro a c. 177, fuorché una parola detta di vostra zucca, & è la maggior mentita del mondo, cioè che quelle ceneri andassero fino nell'Africa. A voi si, che si può dire alla Napoletana, lancia palloni: e dove l'havete voi trovato, che andassero in Africa? Meglio disse Fra Leandro, & era forestiero, che disse fino a Sanseverino: ma voi, che siete parente al Capitano Sparafonda nella commedia de' Furori, sdegnando queste maraviglie piccole & ordinarie, le fate diventare grosse a vostro modo. O Dio, non era egli meglio tradurre in volgare tutte quelle parole latine, che producete del Porzio, ò cavarne la sostanza, e stenderla a modo vostro? ma non siete datanto, perché quelle poche righe volgari, con le quali finite il cap. son copiate dal Trivico.¹⁸

E non senza ragione, perché il testo presentato da Mazzella comincia col copiare quasi alla lettera il passo relativo di Alberti, ma con esagerazioni che lo rendono del tutto improbabile (Africa invece di Sanseverino) e senza citare la fonte, prosegue con una lunghissima citazione in latino (3 pagine, pp. 80-82) tratta dal *De conflagratione agri puteolani* di Simone Porzio che aggiunge poco alla descrizione già fornita in base al testo albertiano, per finire con un accenno ad altri testimoni contemporanei.¹⁹

Qui assistiamo a una tecnica di plagio assai raffinata e anche oggi parecchio diffusa: costruire il proprio testo in base a un frammento copiato da un altro autore ma senza renderne conto, per poi aggiungere altri frammenti meno importanti di cui si dichiara l'origine. Ciò serve per appropriarsi in modo celato e dunque in mala fede delle idee presentate in modo eccellente dall'autore di cui si adombra la proprietà intellettuale, e dunque la 'gloria', per dirla con Costo e Pallavicino. Se poi ricordiamo che era stato proprio Costo a suggerire come modello da seguire la *Descrittione di tutta Italia* dell'Alberti, capiamo bene il cupo gioco intertestuale praticato da Mazzella e denunciato da Costo. E il fatto che Mazzella tace la sua dipendenza di Alberti, ostentando d'altra parte alcune altre sue fonti, dimostra quanto sia stato importante la lezione di frate Leandro. La sua relazione sull'eruzione del Monte Nuovo infatti è un piccolo gioiello di storiografia geografica.

Avanti che piu oltra passi agli altri Bagni vicini, voglio narrare il gran caso occorso al luogo della Contrada di Tripergola sopra descritta & alli luoghi contorni, nell'anno 1538 nel giorno di S. Michel di Settembre. Essendo prima sentiti per piu giorni alcuni terremoti con tanto parentevole tuono & rimbombo, si aprese la terra qui a Tripergola, che parve rovinalle tutta la machina mondiale, essendo il Cielo sereno. Qade tutti i circostanti popoli stupefatti stando, & come fuori di se stessi, cominciorno ad uscire di questa apertura fiamme di fuogo conducendo feso cenere accompagnata da sassi affochati con gran fumo & caligine. Erano portate dette pietre con tanto impero al Cielo, ch'era cosa maravigliosa da vedere, & paventosa da considerare. Edalando altresi gran furia di vento da ogni lato, erano portate da ogni lato l'antidette cinere, & massimamente verso Puzzoli e Napoli, ove con tant'impero erano condotte da'l vento, che passando altresi Napoli arrivarono a S. Severino (da Napoli venti quattro miglia discosto) guastando, & rovinando ogni cosa, & massimamente gli alberi & animali. Aperta dunque la terra, & uscendo le fiamme di fuogo con pietre & cenere, talmente

¹⁸ Costo, *Ragionamenti*, cit., pp. 64-65.

¹⁹ L'eruzione del Monte Nuovo nel 1538 fu uno dei primi fenomeni vulcanici ad essere documentato dettagliatamente da una folta schiera di contemporanei, spesso testimoni oculari: *Trattato del fuoco apparso in li luochi de Puzolo del magnifico Simone Pertio*, Napoli, 1539 (traduzione italiana di un testo latino pubblicato solo in S. Porzio, *De conflagratione agri Puteolani*, Firenze, Torrentino, 1551); P.G. da Toledo, *Ragionamento del terremoto del Monte Nuovo, dell'apriamento di terra in Pozzuolo nell'anno 1538 e della significazione di essi*, Napoli, Sultzbach, 1539; e inoltre i resoconti di G. Borgia (*Incendium ad Avernus lacum horribile pridie cal. Octob. MD.XXXVIII. nocte in tempesta exortum*) e M.A. dellì Falconi (*Dell'incendio di Pozzuolo*) pubblicati, insieme alla versione di Toledo, L. Giustiniani (a cura di) in *I tre rarissimi opuscoli [...]*, Napoli, Marotta, 1817.

intorno intorno a detta apertura l'antidette ceneri composero colle pietre spongole le rive, che ne risultò un'altro & largo Monte rimanendovi nel mezo un buco, di larghezza (come si puote guidicare) di passa cinquanta, alle radici girando quattro miglia. Per tal apertura & compositione di Monte, sonvi rimasi sotto molti Bagni di Tripereola, con gran parte dell'Averno, de' Luvrino, & et andio alquanto l'acque marine paiono esser retratte, per gran spatio. Cessata la gran furia delle fiamme di fuogo, quale uscivano, rimase quest'alto Monte nella sommità con detta bocca ritonda, sempre più in giù strengendosi, a simiglianza d'un arteficio Teatro, tal che nel fondo d'esso, vi è solamente una piccola piazza, ove si vede chiara acqua, dalla quale si continovo essala fumo d'odor di Solfo. La onde sono perduti assai Bagni molto giovevoli alli mortali.²⁰

Alberti descrive la scena spettacolare pressocché dalla prospettiva di un testimone, e ciò non deve sorprenderci se sappiamo che il frate bolognese Leandro raccolse le informazioni per la sua descrizione di Napoli sul luogo, durante due soggiorni prolungati nel 1526 e nel 1536, rimanendo poi in stretto contatto con alcuni eruditi locali in grado di fornirgli dopo il 1538 la libellistica dedicata all'eruzione e di comunicargli le misure esatte del luogo prese in prima persona.²¹ Con tutto ciò, la relazione di Alberti si fonda dunque su informazioni se non di prima almeno di seconda mano, e raccolte in una dimensione spazio-temporale strettamente legata al fenomeno descritto. Caratteristico in effetti l'uso dei tempi nel passo citato che nell'oscillare fra passato e presente crea un effetto di grande vivacità.

Nella versione di Mazzella, invece, pubblicata mezzo secolo dopo l'evento, tale suggestione di immediatezza, copiata da Alberti senza grosse modifiche, diventa improbabile se non assurda, essendo semplicemente bugiarda. Tale effetto si capisce meglio ancora prendendo in considerazione una relazione sul Monte Nuovo cronologicamente intermedia qual'è la versione di Ferrante Loffredo pubblicata in quel che si può considerare la prima guida turistica di Pozzuoli, *Le antichità di Pozzuolo* del 1570, in cui il capitolo 15 è dedicato al tema, ma nonostante il breve periodo intercorso di una ventina d'anni già rigorosamente al passato e dunque da una prospettiva di distanza.²²

Le guide di Napoli

Se la polemica contro Mazzella mossa da Costo, nell'essere fondata su argomentazioni ben solide e pertinenti, ha dunque tutte le sembianze di un'azione

²⁰ L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia, Nicolini, 1551, p. 164r.

²¹ Cfr. V. Acersano, 'Terra di lavoro, Procida, Ischia (Campania)', in: L. Alberti, *Descrizione di tutta Italia*, (riproduzione anastatica dell'edizione Venezia, Avanzi, 1568), Bergamo, Leading Edizioni, 2003, vol. I, pp. 117-133; P.R. Scaramella, 'La ricostruzione storico-geografica del territorio meridionale nella *Descrittione* di Leandro Alberti: antiquaria e peregrinazione', in: M. Donattini (a cura di), *L'Italia dell'inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella 'Descrittione' di Leandro Alberti*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 447-466.

²² *Le antichità di Pozzuolo, et luoghi convicini nuovamente raccolte dall'illusterriss. sig. Ferrante Loffredo, marchese di Trevico*, Napoli, Cacchi, 1570, pp. 10v-11r: 'Vicino al Lago Averno era un monticello & sopra un castello, il quale debbe essere opera de Francesi da trecento anni in qua; fra questo monticello & Averno, & la casa della Sibilla, era quasi la maggior parte de i bagni di Pozzuolo, per causa di quali vi era un borgo di una strada lunge dall'acqua di Averno, infino appresso il mare, secondo a questo tempo stava. Perché la maggior parte dove hoggi è la montagna nova, in quelli tempi era mare. Et questo borgo, à tempo de' bagni dovea essere molto habitato, & fornito di tutte le cose che bisognavano per il vitto de gli huomini. Vi erano molti spedali per li poveri che venivano a pigliar i bagni. Vi era ancora uno Truglio antico, non già della grandezza di quello di Baia, ma era di bella architettura, & molto ben fatto, i bagni, il castello, il Truglio co'l lago Lucrino stanno hoggi sepolti nel monte novo. Vicino questo Castello era un colle assai delitoso, detto Trispoto, del quale fa mentione Propertio, & hoggidì serba il nome, benche alquanto corrotto, per si dice volgarmente, Trispote, del qual colle gran parte ancora ne resta sepolto dal monte novo. Da questo Trispoto per aventura derivò il nome del detto Castello, qual si dice Tripereola'. Sull'autore, la guida e la sua notevole fortuna, cfr. *Libri per vedere*, cit., pp. 29-31.

motivata da un senso di onore e gloria, sia personale sia professionale, resta ancora da capire come mai arrivò proprio in quel frangente di tempo, il 1595, e si scatenò con tale violenza e insistenza contro un tipo di libro a cui le pratiche di riuso erano del tutto congeniali. Chiave di lettura per tale quesito mi pare la frase di Costo già varie volte citate:

E così mi deliberai di eseguire questo mio quasi fatal proponimento di giovare quanto mi sia possibile ad altri, e massimamente a' forestieri, che vaghi dell'istorie, e delle curiosità del regno di Napoli, possono esser più facilmente de gli altri ingannati.²³

Il riferimento ai visitatori stranieri non è casuale, ma segnala un'importante svolta nel genere delle guide di Napoli, proprio negli anni in cui si sviluppa lo scontro fra i nostri due letterati locali.

Essendo ideato sin dai primi decenni del secolo, in ambienti con un forte orientamento classico-umanistico quali l'Accademia Pontaniana, e con finalità che oscillavano fra il tradizionale elogio della città e il tentativo di progettare un'identità civica ove la gloria del patrimonio antico fu trasferita alla cultura contemporanea, a partire dagli anni 1550 il genere delle guide di Napoli città e distretto circostante (Pozzuoli, campi flegrei, ecc.) divenne un campo di contesa intellettuale e civica fra chi si identificava con il patrimonio antico della città e chi augurava dare maggior rilievo alla Napoli contemporanea, sia quella religiosa – interpretata in una prospettiva tridentina – sia quella urbanistica di metropoli moderna concretizzata nei grandi progetti urbanistici dei viceré spagnoli, quali la Via Toledo e i quartieri spagnoli.²⁴ Così seguirono alla pioneristica *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli* presentata da Benedetto Di Falco nel 1548 una replica di ispirazione tridentina – la *Descrittione dei luoghi sacri di Napoli* di Pietro di Stefano (1560) – e l'elogio della contemporanea Napoli spagnola di Giovanni Tarcagnota: *Del sito et lodi della città di Napoli* (1566).²⁵

Tale evoluzione dettata innanzi tutto da una prospettiva locale di costruzione di identità civica, subisce un'importante svolta dopo il 1570 e quindi proprio nei decenni che qui ci interessano. Sono questi gli anni in cui Napoli e il suo distretto cominciano ad attirare l'attenzione di visitatori stranieri, a cominciare dagli umanisti nordici con vocazione antiquaria e pedagogica, quali il tedesco Hieronymus Turler che nel 1574 pubblica i suoi *De peregrinatione et agro neapolitano libri II*, oppure l'olandese Stephanus Pighius, che anch'egli nel 1574 visita la zona con il suo pupillo, il principe ereditario di Cleve, e ne pubblica un resoconto dettagliato nel suo *Hercules Prodigius*. Non si tratta di qualche episodio isolato o di un fenomeno marginale, ma di qualcosa che sin dagli stessi anni 1570 viene identificato come un mercato nuovo e promettente, se un cartografo come Abraham Ortelius per la sua impresa monumentale quanto commerciale del *Theatrum Orbis Terrarum* iniziata nel 1570 visita Napoli nel 1578, insieme all'incisore Joris Hoefnagel, per supplementare

²³ Costo, *Ragionamenti*, cit., p. 7.

²⁴ Al riguardo, mi permetto di segnalare due miei contributi in cui tale evoluzione viene illustrata in maggior dettaglio: H. Hendrix, 'Topographies of Poetry. Mapping Early Modern Naples', in: M. Calaresu & H. Hills (a cura di), *New Approaches to Naples, c. 1500 - c. 1800*, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 81-101, e idem, 'City Branding and the Antique: Naples in Early Modern City Guides', in: J. Hughes & C. Buongiovanni (a cura di), *Remembering Partenope. The Reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 217-241, in corso di stampa.

²⁵ B. di Falco, *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli*, Napoli, Sganappo, s.a. [ma 1548], con numerose ristampe; edizione moderna idem, *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*, a cura di T.R. Toscano & M. Grippo, Napoli, CUEN, 1992; P. Di Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri di Napoli*, Napoli, Amato, 1560; G. Tarcagnota, *Del sito et lodi della città di Napoli*, Napoli, Scotto, 1566; ristampa anastatica: idem, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pietro di Toledo*, a cura di F. Strazzullo, Roma, Benincasa, 1988.

l'importante sezione sulla città e i suoi dintorni contenuta nell'atlante sin dalla sua prima edizione del 1570 e adornarla da una serie di bellissime incisioni dello Hoefnagel che presto divennero modello per una lunga serie di imitazioni [Fig. 3].²⁶

Il fenomeno nuovo quanto inatteso di numerosi stranieri in visita alla città, alla ricerca innanzi tutto del patrimonio antico ma anche incuriositi dagli spettacolari fenomeni vulcanici della zona, deve aver colpito anche gli stessi napoletani senz'altro consapevoli delle opportunità economiche che tale fenomeno comportava. E in questa circostanza il tenore delle descrizioni della città, un prodotto chiaramente del tutto pertinente a questo promettente mercato che con le dovute cautele potremmo definire proto-turistico, cambia rotta. Abbiamo già incontrato la guida di Pozzuoli pubblicata da Ferrante Loffredo nel 1570, *Le antichità di Pozzuolo, et luoghi convicini*, che si colloca in quel nuovo clima di interessi antiquario-geologici. Ma sono proprio i libri concepiti dal giovanissimo Scipione Mazzella sin dai primi anni 1580 che sembrano ideati tenendo ben presenti queste nuove occasioni commerciali, un'opportunità certamente anche apprezzata dal libraio Battista Cappello che sin dal principio patrocinava tale impresa.

Dalla ricostruzione della loro concezione, polemicamente ricordata nel libro di Costo come abbiamo visto, sembra lecito concludere che il Mazzella con l'appoggio di Cappello sin dall'inizio del suo progetto aveva in mente un prodotto editoriale che potesse rispondere a questo nuovo mercato in espansione. Non c'è dubbio che nella pratica i libri di Mazzella, e particolarmente la sua guida di Pozzuoli, ben presto assunsero quel ruolo, e che proprio in quanto guide 'proto-turistiche' furono poi elaborate ulteriormente. Significativo a questo riguardo è l'inclusione di illustrazioni sin dalla prima edizione del 1591 – corredata di 16 silografie con immagini di monumenti antichi e luoghi particolari [Fig. 4] – un fenomeno del tutto innovativo che dopo avrebbe conosciuto una notevole espansione, a cominciare dall'inclusione di una grossa pianta topografica di tutta la zona nella ristampa del 1606 [Fig. 5]. Ma a quella data, il fenomeno della guida turistica appositamente ideata per gli stranieri aveva già avuto la sua definitiva consacrazione, nella nota e fortunatissima guida dell'anversese Frans Schott concepita per l'anno giubilare 1600, *Itinerarii Italiae [...] libri tres*, anch'essa corredata di 5 illustrazioni tutte relative alla zona di Pozzuoli – a partire dalla seconda edizione italiana del 1601 –, e pure essa una rielaborazione di un altro testo precedente, il *Hercules Prodicius* di Pighius (1587), tuttavia senza neanche minimamente celare tale dipendenza persino enfaticamente pubblicizzata nella prefazione.

Dopo l'impresa del Mazzella, e nonostante le critiche di Costo, il taglio specifico e l'orientamento (anche commerciale) sul mercato dei visitatori stranieri qui introdotti avrebbe ispirato una folta schiera di letterati locali, dando l'avvio a una ricca produzione di guide che fino alla fine del Settecento avrebbe soddisfatto il mercato, dalla *Descrittione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto* di Giuseppe Mormile (1617) e il noto *Forastiero* di Giulio Cesare Capaccio (1630) alla compatta *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto* di Pompeo Sarnelli (1680), ai monumentali *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*

²⁶ Su questo episodio e l'ambiente umanistico nordico in generale si veda il contributo di S. Gaiga in questo stesso fascicolo. Sul viaggio di Ortelius e Hoefnagel, cfr. inoltre W. Gerritsen, 'Hoefnagel en Ortelius zwervend door Europa', *Omslag. Bulletin van de universiteitsbibliotheek Leiden en het Scaligerinstituut*, 2 (2003), pp. 5-8. Sulle incisioni di Hoefnagel e la loro notevole fortuna, cfr. G. Pane & V. Valerio (a cura di), *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute dal XV al XIX secolo*, Napoli, Grimaldi, 1987, pp. 62-63, 69-70.

per gli *Signori Forastieri* di Carlo Celano (1692) e *Napoli città nobilissima* di Domenico Antonio Parrino (1700).²⁷

La polemica sul plagio di Mazzella si colloca sullo sfondo di questa notevole espansione commerciale del genere delle guide di Napoli, e proprio questa circostanza sembra motivare il dissenso e dispiacere che in essa Tommaso Costo si sente di dover esprimere. Scagliandosi contro il 'furto' sistematico e in mala fede identificato con precisione nelle opere di Mazzella, Costo esprime non soltanto sgomento per l'offesa alla propria 'gloria' e dunque a ciò che al giorno d'oggi senz'altro sarebbe riconosciuto come il suo diritto d'autore. Egli denuncia anche il rischio di una degenerazione del proprio mestiere, che cedendo alle nuove opportunità commerciali rischia di trascurare e abbandonare il suo alto impegno nel comunicare 'la candidezza della verità, che è la lor principale essenza'.²⁸

Parole chiave

Tomaso Costo, Scipione Mazzella, plagio, Napoli, guide di città

Harald Hendrix è ordinario di italianistica all'Università di Utrecht e presidente dell'Associazione di Studi Italiani dei Paesi Bassi. Hendrix ha lavorato su vari aspetti del Cinquecento irregolare e del Seicento anticonformista, in particolar modo sulla ricezione italiana ed europea di tale cultura, pubblicando una monografia sulla fortuna di Traiano Boccalini e vari studi sulla ricezione dell'opera e della figura di Pietro Aretino. Si è inoltre interessato alla poetica e all'estetica non canonica e anti-idealistica, studiando nella trattatistica e nella produzione letteraria e artistica fra Cinque e Seicento elementi riconducibili a preferenze per il brutto e l'orribile, anche in relazione ad estetiche successive della meraviglia e del sublime. Più recentemente Hendrix si è interessato alle intersezioni fra culture della memoria e patrimonio letterario, fra immateriale e materiale, tematica affrontata anche in un libro attualmente in fase di elaborazione sulla storia delle case dei poeti e narratori italiani, dal Trecento ad oggi.

Universiteit Utrecht - Opleiding Italiaanse taal en cultuur
Trans 10
3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
h.hendrix@uu.nl

²⁷ G. Mormile, *Descrittione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Longo, 1617; edizione moderna Napoli, Liguori, 2003 (ristampa anastatica dell'ed. Napoli, 1625); G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, Roncagliolo, 1634 [=1630]; edizione moderna a cura di F. Strazzullo, Napoli, Di Mauro, 1993; P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli, Roselli, 1685; C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli Signori forastieri, divise in dieci giornate*, Napoli, Raillard, 1692; D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi e alla mente degli studiosi, divisa in due parti contenendo in questa prima le sue belle vedute intagliate in rame, chiese, castelli, magnificenze, notizie degli antichi dogi, regnanti, arcivesvovi, vescovi, popolo, tribunali, quadri, statue, sepolcri, librerie e ciò che di più notabile, bello e buono in essa si contiene, epilogato dai suoi autori impressi e manoscritti che ne hanno diffusamente trattato, col catalogo dei suoi vicerè, luogotenenti e capitani generali che hanno governato sino al presente*, Napoli, 1700.

²⁸ Costo, *Ragionamenti*, cit., p.n.n. 4.

SUMMARY

Plagiarism and commerce in late sixteenth-century guides to the city of Naples and its district

This essay illustrates how strongly chorographical texts depend on intertextual borrowings from previous materials, up to the point of becoming a patchwork of quotations from earlier texts. It highlights how this characteristic feature of chorography becomes the object of an unusually early debate on plagiarism. This polemic between two clearly competing Neapolitan intellectuals, Tommaso Costo and Scipione Mazzella, denotes how in the 1590s the status of chorography was changing considerably. Hendrix argues that the growing numbers of visitors to a city like Naples, particularly those coming from far away, lured publishers and authors alike as of the 1580s to transform conventional chorography conceived in a context of local pride into a commercially attractive product targeting this new audience. This went along with a re-framing of existing chorographical materials, not only causing concern with regard to its dubious status oscillating between intertextuality and plagiarism, but also in view of the urban identity presented no longer to well-informed citizens but rather now to foreign visitors much more dependent on the accuracy and reliability of the given information.

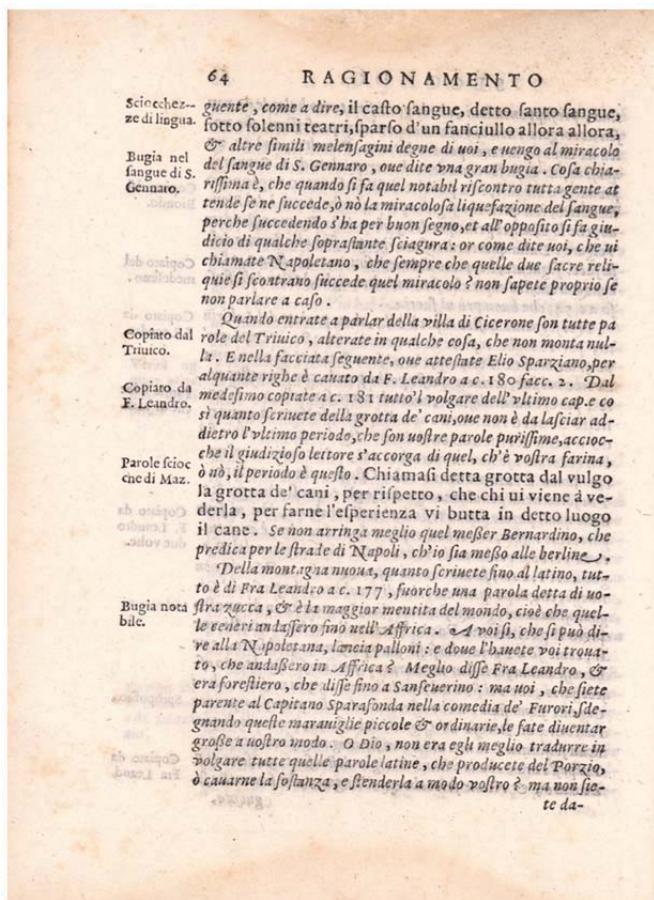


Fig. 1 Tommaso Costo, *Ragionamenti intorno alla Descrizione del Regno di Napoli e all'Antichità di Pozzuolo di Scipione Mazzella*, Napoli, Stigliola, 1595, p. 64 (© 2014, Collezione privata)

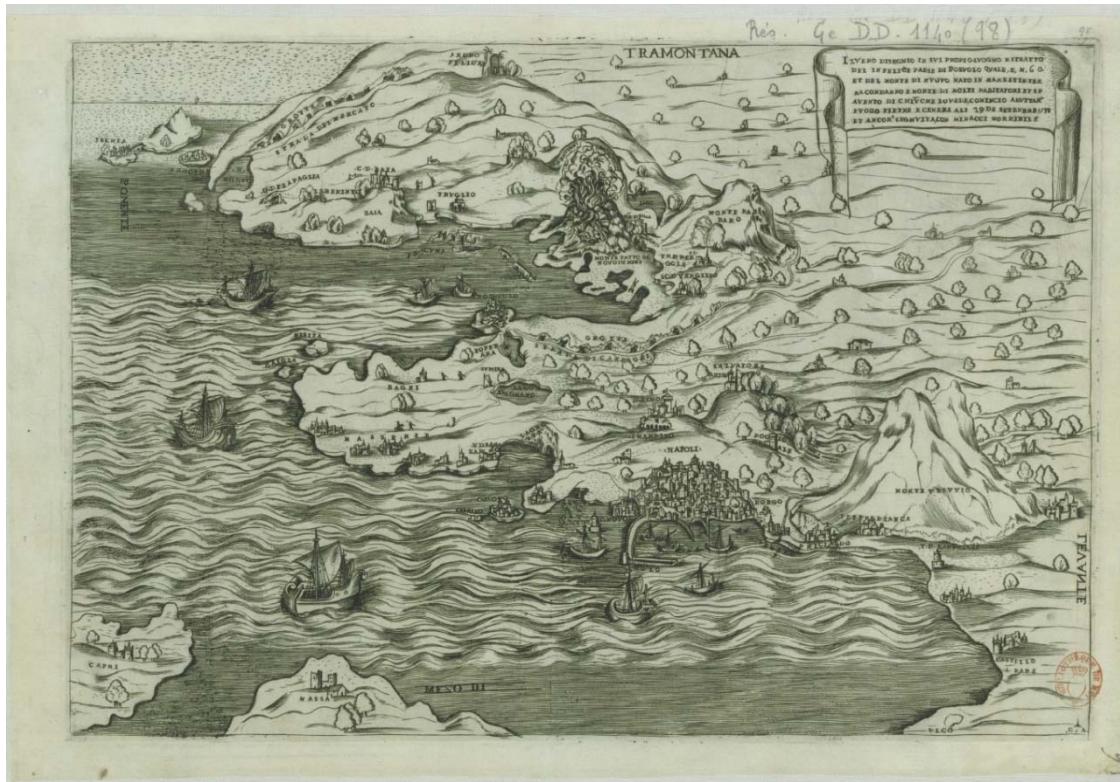


Fig. 2 L'eruzione del Monte Nuovo (1538) documentata in un'anonima incisione contemporanea, *Il vero disegno in sul proprio luogho ritratto*, Napoli, 1540 (© 2014, Bibliothèque Nationale de France, Paris)



Fig. 3 Joris Hoefnagel, *Neapolis montisque Vesuvii prospectus*, in: G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, Köln, 1578, vol. 5, f. 65 (© 2014, Bibliothèque Nationale de France, Paris)

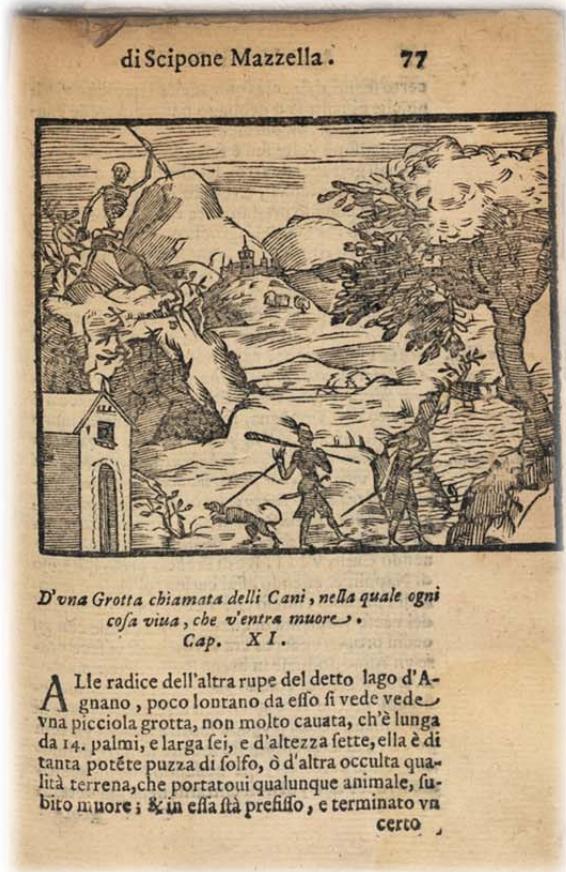


Fig. 4 *La grotta dei cani*, in: Scipione Mazzella, *Sito, ed antichità della città di Pozzuolo [...]*, Napoli, Longo, 1606, p. 77 (© 2014, Collezione privata)

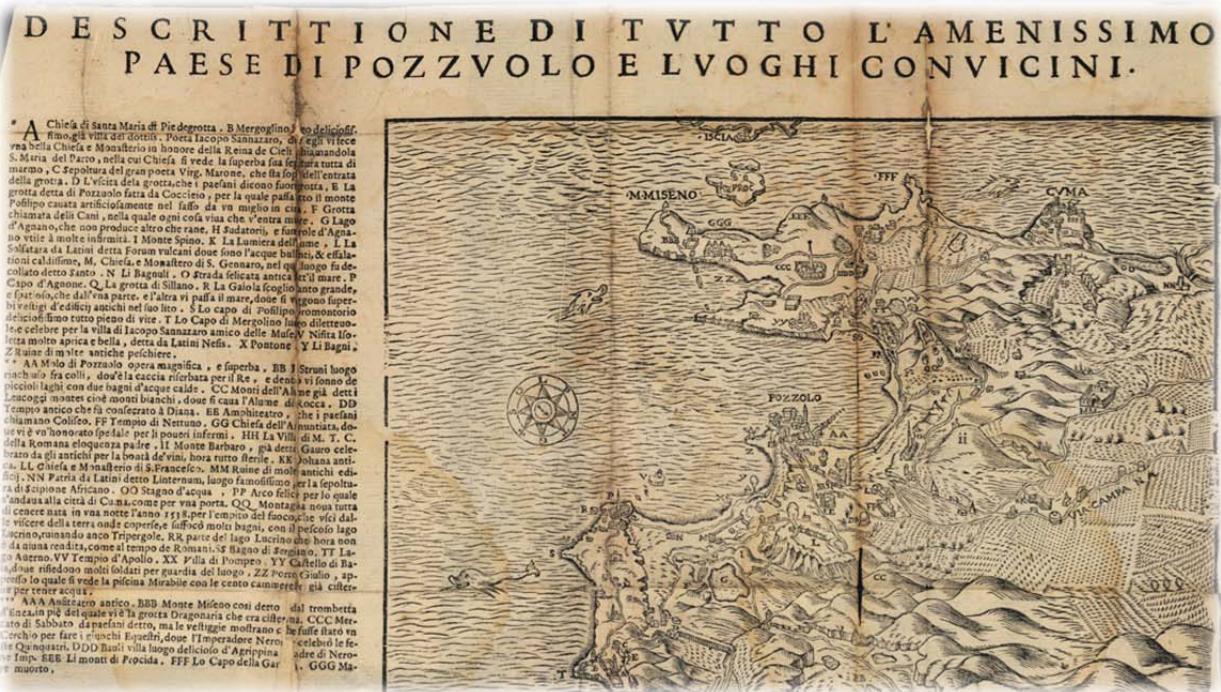


Fig. 5 *Mappa di Pozzuoli e dintorni*, in: Scipione Mazzella, *Sito, ed antichità della città di Pozzuolo [...]*, Napoli, Longo, 1606, f. t. (© 2014, Collezione privata)

'Per diporto ò devotione' Curiosità, godimento dei monumenti ed erudizione nella *Roma ricercata* ... di Fioravante Martinelli (1644)

Enrico Parlato

Le guide di Roma costituiscono un fenomeno editoriale che descrive e, soprattutto, fissa l'immagine della città, consentendo così di coglierne, con il passare del tempo, le sue mutevoli auto-rappresentazioni. Tale fenomeno è stato catalogato e magistralmente ricostruito, dai suoi esordi fino all'età contemporanea – dal 1475 fino al 1899 –, da Ludwig Schudt nel 1930, studio meritatamente famoso e ancora oggi strumento insostituibile per orientarsi in una materia così vasta e variegata.¹ A uno sguardo di insieme su tale coacervo di testi emerge quale incombente *Leitmotiv* la dualistica opposizione tra Antico e Moderno, tra Sacro e Profano trasmessa dai *Mirabilia*. Da tale opposizione, iterata e continua, scaturisce inevitabilmente la riflessione sulla *vanitas*, ipostatizzata dalle stesse rovine della città, e, per converso, l'inadeguatezza, nel comparare passato e presente; inadeguatezza riscattata solo dal confronto tra l'antica religione, tra gli idoli falsi e bugiardi, e la nuova, portatrice invece di salvezza, ma anche dallo splendore delle nuove fabbriche, statue e pitture che talvolta possono rivaleggiare con le antiche. Una grande metafora che dà conto dello straordinario potere di attrazione che l'immagine e il mito di Roma hanno avuto sulla cultura occidentale.

Nelle guide tuttavia questo orizzonte, apparentemente così astratto, si confronta di continuo con luoghi, monumenti e oggetti, muti testimoni ai quali i diversi autori danno voce, legando così la storia tramandata dalle fonti scritte con quella trasmessa dagli oggetti; tale concretezza ha avuto un particolare impulso nel Cinquecento grazie a quelle guide dove lo specifico interesse per il monumento e per l'architettura ha reso necessaria l'introduzione di disegni, piante ed alzati.² In questo breve contributo non si vuole certo affrontare la questione, davvero complessa e sfaccettata della letteratura periegetica su Roma. Più prudentemente mi concentrerò su alcuni aspetti di una fortunata guida, *Roma ricercata nel suo sito* di Fioravante Martinelli tenendo presente soprattutto la prima edizione del 1644, ma considerando anche quelle del 1650 e del 1658, edite tutte sotto la supervisione del loro autore, nonché il manoscritto di una nuova versione rielaborata databile tra il 1660 e il 1663.³ Se ne prenderanno in considerazione solo alcuni aspetti, quali la

¹ L. Schudt, *Le guide di Roma. Materialen zu einer Geschichte der römischen Topographie*, Wien Augsburg, Filser, 1930; tradotto e aggiornato in: A. Caldana, *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e catalogo ragionato*, Roma, Palombi, 2003.

² L'importanza delle guide cinquecentesche dedicate all'architettura è studiato in: A. Siekiera, 'La letteratura descrittiva in volgare, forme e modelli delle *Antichità di Roma*', in: *Saggi di letteratura architettonica*, a cura di H. Burns, F.P. Di Teodoro, G. Bacci, Firenze, Olschki, 2010, pp. 321-337.

³ F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma, Tani, 1644, d'ora in poi citato come *Roma ricercata* 1644 (Schudt 229); idem, *Roma ricercata nel suo sito, et nella*

cornice storica proposta da Martinelli e il modo in cui vengono descritti alcuni monumenti, sia le opere realizzate al tempo di Martinelli o allo scorcio del Cinquecento e, in un caso, un monumento antico come il sepolcro di Caio Cestio.

La *Roma ricercata* ... fra le altre guide dell'età barocca

Se concentriamo l'attenzione sulle guide secentesche e di età barocca, tra cui figura la *Roma ricercata...* di Fioravante Martinelli, possiamo individuare alcuni passaggi fondamentali che, in estrema sintesi, ne costituiscono la genesi e il fondamento e dai quali scaturisce un loro proprio carattere: nel Cinquecento la cultura degli antiquari, che allo scemare del secolo nell'età della Controriforma si salda con la storiografia ecclesiastica, all'ombra di Cesare Baronio; nel Seicento la cultura dotta ed erudita della Roma barberiniana costituirà l'*humus* per un approccio diverso, anche rispetto alla tradizionale antinomia Antico-Moderno. Naturalmente una letteratura periegetica nella quale gli oggetti hanno un ruolo privilegiato, dove il godimento estetico, il 'diporto' costituiscono un momento importante per la comprensione di fatti storici e religiosi, riguarda da vicino archeologi e storici dell'arte. Non solo perché si ricostruisce la storia anche con gli oggetti, non solo perché si tratta di fonti che offrono informazioni inedite e descrizioni di luoghi profondamente mutati o del tutto scomparsi, ma soprattutto perché la loro lettura consente anche di cogliere le intenzioni e l'ideologia che aveva portato alla trasformazione o alla messa in opera di monumenti, sculture o dipinti.

Sotto questo profilo la *Roma ricercata nel suo sito* di Fioravante Martinelli, censita da Schudt tra le 'populäre Guiden', mi pare di particolare interesse.⁴ Le vicende di Martinelli (1599-1667), erudito e poligrafo, sono ben note: mi limiterò quindi a ricordare che il suo nome compare in quell'elenco di dotti raccolto da Leone Allacci nelle *Apes urbanae* (1633), che fu prima *scriptor Hebraicus* poi *scriptor Latinus* alla Biblioteca Vaticana dove lavorava grazie alla protezione dell'oratoriano Orazio Giustiniani (1580-1649) che dal 1630 ne era custode e che nel 1646 ne divenne cardinale bibliotecario.⁵ Martinelli aveva quindi grande dimestichezza con i testi e le questioni filologiche, ma fu anche legato da profonda amicizia a Francesco Borromini, fatto che gli permise di essere al tempo stesso ben informato sulle vicende artistiche romane.⁶

La *Roma ricercata...*, come di nuovo segnala Schudt, è un libro pensato per il visitatore di Roma, per il 'forastiero', come rileva pure il formato ridotto (in-24°) che ne faveca un libro portatile. Il testo è diviso in dieci giornate che corrispondono ad altrettanti itinerari che partono (e terminano) tutti dalla zona di via dell'Orso,

scuola di tutti gli antiquarii, Roma, Tani, 1650, d'ora in poi citato come *Roma ricercata* 1650R (Schudt 230); idem, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarii*, Padova, Frambotto, 1650, d'ora in poi citato come *Roma ricercata* 1650P (Schudt 231); idem, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma, Deversin, 1658, d'ora in poi citato come *Roma ricercata* 1658 (Schudt 232); la versione rielaborata ma non stampata in: idem, 'Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura', in: C. D'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Firenze, Vallecchi, 1969.

⁴ Schudt, *Le guide*, cit., pp. 62-67.

⁵ Su quest'ultimo cfr. M. Ceresa, 'Giustiniani, Orazio', in: *Dizionario biografico degli italiani*, LVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 354-356 (con bibliografia).

⁶ Su Martinelli cfr. L. Allacci, *Apes urbanae*, Roma, Grignani, 1633, p. 100; D'Onofrio, *Roma nel Seicento*, cit., pp. XIII-XXV; *Specchio di Roma Barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, a cura di J. Connors, L. Rice, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1990, *ad indicem*; F. Borromini, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano, Il Polifilo, 1998, pp. XLIX-LIV, LIX; R.M. San Juan, *Rome a City Out of Print*, Minneapolis-London, Univ. of Minnesota Press, 2001, pp. 61-66, 77-78; M.D. Davis, 'Giovan Pietro Bellori and the *Nota degli musei, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma* (1664): Modern Libraries and Ancient Painting in Seicento Rome', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68 (2005), pp. 203-207; S. Tabacchi, 'Martinelli, Fioravante', in: *Dizionario biografico degli italiani*, LXXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 114-116 (con bibliografia).

zona dove si trovavano alberghi e locande.⁷ L'impresa editoriale fu un successo, almeno a giudicare dalle numerose edizioni e ristampe che proseguirono fino alla seconda metà del Settecento.⁸ La prima risale al 1644 e fu dedicata dall'editore a Cassiano dal Pozzo, nome di per sé sufficiente a inquadrarne l'orientamento culturale; ne seguirono altre due in occasione del giubileo del 1650, stampate a Roma e Padova; nel 1658 ne fu pubblicata a Roma un'edizione ampliata, corretta e illustrata con incisioni eseguite da Dominique Barrière (1618 ca.-1678), l'ultima sulla quale l'autore mise mano.⁹ Per meglio comprendere il senso della *Roma ricercata...* va ricordato che Martinelli nel 1653 aveva dato alle stampe la *Roma ex ethnica sacra...*, testo che sempre Schudt cataloga come 'topografia scientifica', e che agli anni 1660-1663 lavorava a una nuova guida, rimasta manoscritta; quest'ultima, dal titolo *Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura*, è stata meritoriamente pubblicata da Cesare D'Onofrio.¹⁰ Sia nel testo a stampa, sia in quello manoscritto, le chiese sono elencate in ordine alfabetico conferendo così un carattere sistematico a quegli scritti, evidenziando l'approccio 'scientifico' dell'autore che del resto trae le sue informazioni da Vasari, Celio, Baglione, nonché dagli storici ed eruditi del tardo Cinquecento e di inizio secolo.¹¹

Letture e fonti di Martinelli

Torniamo quindi alla *Roma ricercata...* di cui si prenderanno qui in analisi alcuni passi estratti dalle edizioni 1644, 1650 e 1658. Se andiamo oltre all'organizzazione del testo, come si è detto, pensata in maniera esplicita per il visitatore, per chi va per 'diporto', vi troviamo un continuo richiamo a fonti e a documenti epigrafici per dare un fondamento a quanto vi presenta. Nell'introduzione alle edizioni 1644 e 1650 si legge una vera e propria nota bibliografica divisa per materie, dove Martinelli elenca 'alcuni pochi autori, che saranno sufficientissimi a sodisfarvi'.¹² Tra gli antiquari vengono segnalati Andrea Fulvio 'che scrisse in latino e fu tradotto in italiano', seguito da Bartolomeo Marliano, autore di una topografia di Roma e da Lucio Fauno, ben noto per il volgarizzamento della *Roma triumphans* di Biondo.¹³

⁷ Schudt, *Le guide*, p. 64. Martinelli, *Roma ricercata* 1644, pp. 1-2: 'Essendo, per la moltitudine degli alberghi, notissima a' forastieri la strada che si chiama della Tenta [...] come anche l'altra dell'Orso e di Tor di Nona [...], facilmente prende la maggior parte di essi l'habitatione in questa contrada, per il che da questa parte parmi necessario, che la presente guida principii e termini giornalmente il viaggio'. Nell'edizione del 1761 il punto di partenza degli itinerari è spostato a piazza di Spagna, riflettendo evidentemente il nuovo centro dell'attività alberghiera a Roma. Cfr. F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità che in esso si ritrovano tanto antiche, come moderne*, Roma, Barbiellini, 1761, p. 1, dove si legge: 'Essendo per la moltitudine degli Alberghi notissima a' Forastieri la piazza di Spagna e prendendo la maggior parte di essi l'abitazione in quella contrada: per il che parmi necessario che con la presente guida principiate e terminate il vostro viaggio'.

⁸ Per le edizioni si è fatto riferimento oltre che a Schudt, *Le guide*, cit., pp. 251-257, n° 229-255, p. 499 n° 1175 (quest'ultimo esemplare pubblicato nel 1771 era censito nella biblioteca Cicognara, ma non era più esistente al tempo di Schudt), a D'Onofrio, *Roma*, cit., p. VIII. Stando al catalogo SBN l'ultima edizione risale al 1769.

⁹ Martinelli, *Roma ricercata* 1644; idem, *Roma ricercata* 1650R; idem, *Roma ricercata* 1650P; idem, *Roma ricercata* 1658.

¹⁰ F. Martinelli, *Roma ex ethnica sacra...*, Roma, De Lazaris, 1653. Schudt, *Le guide*, cit., pp. 103-104. D'Onofrio, *Roma*, cit. Il manoscritto è conservato alla Biblioteca Casanatense, Roma, Ms. 4984.

¹¹ D'Onofrio, *Roma*, cit., pp. VIII-IX; Caldana, *Le guide*, pp. 66-67.

¹² Martinelli, *Roma ricercata* 1644, p.n.n.; idem, *Roma ricercata* 1650, p.n.n.. Tali indicazioni bibliografiche non sono invece presenti in idem, *Roma ricercata* 1658.

¹³ Martinelli fa riferimento agli *Antiquaria Urbis...* di Andrea Fulvio pubblicati per la prima volta a Roma in latino nel 1513 e tradotti in volgare nell'edizione di Michele Tramezzino nel 1543. B. Marliano, *Urbis Romae topographia*, Basilea, Oporinus, 1550, idem, *Urbis Romae topographia*, Venezia, Francino, 1588. La *Roma trionfante* di Biondo venne tradotta da Fauno e pubblicata a Venezia nel 1544.

Nella medesima categoria, segnala le opere di Lucio Mauro e di Bernardo Gamucci;¹⁴ chiude la sezione archeologica un rimando alla *Roma vetus...* del gesuita senese Alessandro Donati (1584-1640), testo stampato per la prima volta nel 1638 con la dedica a Urbano VIII, opera che Martinelli propone di seguire qualora ci si imbatta in opinioni discordanti.¹⁵

Per le chiese di Roma il nostro consiglia in prima battuta testi di carattere più popolare, quali quelli di Ottavio Panciroli e di Pompilio Totti, segnalando subito però che i lavori di Ugonio e di Severano sono assai migliori e ricorda espressamente la *Roma sotterranea*, iniziata da Antonio Bosio e completata da Giovanni Severano, opera che conosceva bene anche a causa degli stretti rapporti con la Congregazione dell'Oratorio.¹⁶ Non mancano i riferimenti alle opere pie, per le quali si rimanda al senese Camillo Fanucci, mentre per le indulgenze 'non trovo di chi più mi fidare, che di Pietro Fulvio, il quale già Arciprete della Rotonda ne fece elatissima raccolta l'anno 1595'.¹⁷

Mentre per le feste e la vita civile della città ricorda la *Relatione della Corte di Roma* di Girolamo Lunadoro, testo che a partire dal 1650 sarà pubblicato insieme al *Maestro di Camera* di Francesco Sestini e alla *Roma ricercata...* del nostro, e a un almanacco, il *Diario romano*, 'foglio che annualmente si pubblica'.¹⁸

Si segnalano ancora alcuni testi specificamente dedicati alle statue antiche – e si noterà che l'argomento è distinto dall'antiquaria e dalla topografia urbana – tra cui quello di Ulisse Aldrovandi accompagnato da un *caveat*: 'ma poche [statue] ne ritrovarete in quelli luoghi ch'egli v'accenna'. Molto spazio, e per ragioni come vedremo del tutto prevedibili, è dedicato alla *Galleria Giustiniana*:

Il Marchese Vincenzo Giustiniani ha intagliata la sua Galleria in doi grossi volumi; il cui primo contiene le statue e il secondo li bassirilievi. Et Francesco Perrier dopo lui ha disegnato e intagliato cento delle più nobili statue di Roma, alle quali i virtuosi di tutte le professioni possono assai profittarsi.¹⁹

Il riferimento è quasi obbligato. Si è detto sopra che Martinelli era stato a lungo al servizio di Orazio Giustiniani, coniunto di Vincenzo. Infine per le pitture segnala due testi pubblicati a ridosso della prima edizione della *Roma ricercata...*: quello di Gaspare Celio del 1638 e le *Nove chiese di Roma* pubblicato l'anno seguente da

¹⁴ L. Mauro, *Le antichità della città di Roma [...] Et insieme ancho di tutte le statue antiche, che per tutta Roma et in diversi luoghi, e case particolari si veggono raccolte e descritte per M. Ulisse Aldroandi*, Venezia, Ziletti, 1556; B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*, Venezia, Varisco, 1565; entrambi con successive edizioni cinquecentesche.

¹⁵ A. Donati, *Roma vetus ac recens utriusque aedificis ad eruditam cognitionem expositis*, Roma, Manelfi, 1638, testo ristampato nel 1639, 1648, 1665, 1695, 1725 e 1738.

¹⁶ O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma...*, Roma, Zannetti, 1600, con ristampe e nuove edizioni; P. Totti, *Ritratto di Roma antica...*, Roma, Andrea Fei, 1627, con ristampe e traduzioni fino al 1689; P. Ugoni, *Historia delle stationi di Roma...*, Roma, Bonfadino, 1588; A. Bosio, G. Severano, *Roma sotterranea...*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1632, ed edizioni successive.

¹⁷ C. Fanucci, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma*, Roma, Lepido Faci e Stefano Paolini, 1601; P. Fulvio, *Compendio del celeste et divino tesoro dell'indulgenze...*, Napoli, Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1595.

¹⁸ G. Lunadoro, *Relatione della corte di Roma, e de' riti da osservarsi in essa...*, Padova, Frambotto, 1611, e numerose edizioni seguenti. F. Sestini, *Il Maestro di camera*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1621, e successive ristampe. Per l'edizione dei testi di Lunadoro, Sestini e Martinelli vedi G. Lunadoro, *Relatione della corte di Roma, e de' riti da osservarsi in essa [...] a cui in questa impressione sono state aggiunte il maestro di camera del sig. Francesco Sestini e Roma ricercata nel suo sito del sig. Fioravante Martinelli*, Padova, Frambotto, 1650.

¹⁹ *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, 2 voll., Roma (?), s.e., 1631.

Giovanni Baglione, testi che nel 1640 offrivano evidentemente un quadro aggiornatissimo delle arti nella Roma moderna.²⁰

L'approccio quindi non si può definire propriamente popolare, anche se il libro è stato pensato per un pubblico ed un mercato molto ampio e destinato ad avere vasta diffusione. Mi pare che tale duplice carattere della guida di Martinelli vada sottolineato, perché inevitabilmente il testo finisce per il divulgare la cultura delle *élites* e, da questo punto di vista, acquisisce ulteriore valore documentario: mostra in maniera esplicita la costruzione e la diffusione di valori all'interno di una società. Se adottassimo categorie gramsciane potremmo definirla come costruzione del consenso attorno alla cultura della classe dominante; oggi gli storici della città, invece, probabilmente preferirebbero il più neutro *city branding*.

Roma moderna e antica

Partiamo dall'introduzione indirizzata appunto al 'lettore forastiero'. Inizia dichiarando che sin dal tempo di S. Girolamo 'mutò faccia la città dei Gentili Romani' e poi cita alcuni brani estratti da una celebre lettera del Dottore della Chiesa:²¹

Auratum squalet Capitolium, fuligine et aranearum telis omnia Romae templa cooperta sunt; movetur urbs sedibus suis et inundans populus ante delubra semiruta currit ad martyrum tumulos (Hier. Ep. 107, 1 ad Laetam; CSEL LV, 291).²²

Martinelli fa quindi iniziare la storia di Roma, non dai suoi mitici fondatori, Romolo e Remo, bensì quando il mondo antico e gli antichi Dei si inabissano per cedere il passo a un nuovo mondo e a una nuova religione, quando il popolo romano è diventato la 'plebs Dei', il Campidoglio è deserto ed il culto ferve altrove. Martinelli insomma prende le mosse dalla 'conversione', dalla Roma del IV secolo, dalla città di Costantino e dei suoi successori, la città che aveva abbandonato il Campidoglio, i templi e gli antichi dei per andare nel suburbio a prestare omaggio alle tombe dei martiri. Il tema che, a ragione, ha affascinato la storiografia moderna, mette in grande evidenza la formazione dell'autore, nella quale evidentemente la cultura della Controriforma mantiene un forte ascendente e l'impronta duratura che gli *Annales* di Baronio avevano lasciato su un'intera generazione di eruditi.²³ Ma, seguendo il ragionamento del nostro, se i luoghi di culto si sono spostati, Roma rimane 'caput Mundi' e non già - come si potrebbe credere - perché antica sede del potere imperiale, concezione attestata da una radicata e arinota tradizione

²⁰ G. Celio, *Memoria fatta dal signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*, Napoli, Scipione Bonino, 1638; G. Baglione, *Le Nove Chiese di Roma*, Roma, Andrea Fei, 1639.

²¹ Martinelli, *Roma ricercata* 1644, p.n.n.; idem, *Roma ricercata* 1650R, p.n.n.; idem, *Roma ricercata* 1658, pp. ff 4-10.

²² 'Il Campidoglio dorato è abbandonato, tutti i templi di Roma sono coperti dalla fuligine e dalle ragnatele, la città cambia domicilio e il popolo debordante abbandona i templi cadenti e corre verso i sepolcri dei martiri'.

²³ Questo tema è ripreso da Martinelli, *Roma ex ethnica*, p.n.n. 2v-3r, dove l'introduzione termina con le seguenti parole: 'Romam ex veteri novam, e gentili Christianam, divina Christi virtute, Petri et Pauli industria, deiectis simulacris, expuntis legibus, ictis fulmine Capitolii'. Tuttavia nel capitolo introduttivo a questo le vicende della città prendono avvio dalla fondazione da parte di Romolo e Remo. Cfr. Martinelli, *Roma ex ethnica*, p.n.n 1. Il riferimento all'epistola di Girolamo si trova anche in una guida secentesca di Roma scritta da un anonimo francese attorno al 1676-77, autore che di certo conosceva la guida di Martinelli. Cfr. Connors & Rice, *Specchio di Roma*, pp. 65, XVIII. Nella vasta bibliografia sulla fine della città pagana e la nascita di quella cristiana si vedano, tra gli altri, A. Fraschetti, *La conversione: da Roma pagana a Roma cristiana*, Roma, Laterza, 1999. L'antitesi tra popolo di Roma e popolo di Dio è ripresa da P. Brown, *Governanti e intellettuali: popolo di Roma e popolo di Dio (I- VI secolo)*, Torino, Giappichelli, 1982.

medievale iniziata con Carlo Magno. Martinelli si rifà invece al pensiero del teologo benedettino Ruperto di Deutz (ca. 1075-1130), il quale afferma che, grazie all'apostolato di Pietro e Paolo, Roma è diventata 'seggio e trono' di Cristo. Che nella Roma di metà Seicento si attinga al pensiero teologico della Riforma Gregoriana è un fatto che la dice lunga sui fenomeni di lunga durata che caratterizzano la storia della città.²⁴ Inoltre per Martinelli il sacrificio dei martiri ha convertito 'l'empio e impuro in casto e religioso' e tale trasformazione non riguarda solo gli antichi templi, ma anche 'terme e teatri', monumenti quindi intrinsecamente profani e ricetto del peccato, hanno subito una radicale metamorfosi.²⁵

Questo passaggio apre così alla Roma antica e profana che, tuttavia, nel testo di Martinelli non è più un semplice confronto. Le memorie della città antica hanno senso in quanto testimoni della conversione cristiana della città, ma aggiunge, 'spogliati de' loro pretiosi ornamenti, e in parte destrutti, sono restati deformi reliquie, insufficienti ad eccitar in noi maraviglia dell'antica magnificenza'. Se dunque quest'ultima è ormai offuscata, sarà sostituita da quella della città nuova: 'palazzi, chiese, giardini, colonne e altri edifitii non meno riguardevoli degli antichi: non manca in essa infinito numero de marmi e pietre pretiose, quantità di metalli esquisitezza de' mosaici, e pitture, eccellenza di statue, e sepolcri'.²⁶ Parole da cui si possono cogliere le motivazioni di quel *furore*, edificatorio e decorativo – la costruzione della magnificenza della città cristiana – che ha connotato il Seicento romano.

Anche le illustrazioni commissionate all'acquafortista marsigliese Dominique Barrière per l'edizione del 1658 vanno in questa direzione.²⁷ Il volume, oltre al frontespizio con l'allegoria di Roma, è corredata da otto incisioni sei delle quali dedicate ad architetture appena realizzate o addirittura in corso d'opera. Ben tre tavole sono dedicate al borrominiano Oratorio dei Filippini, rappresentandone la facciata [Fig. 1], il prospetto con la torre e il cortile, fatto che si ricollega alla familiarità di Martinelli con gli oratoriani e con lo stesso Orazio Giustiniani e, soprattutto al documentato rapporto tra il nostro e il grande architetto ticinese. Altre tre mostrano monumenti messi in cantiere proprio in quegli anni, nel corso del pontificato di Alessandro VII (1655-1667), diventando così un implicito omaggio al pontefice regnante: il colonnato di S. Pietro [Fig. 2] e il prospetto interno di Porta del Popolo, entrambi progettati da Gian Lorenzo Bernini, e la facciata di S. Maria della Pace [Fig. 3] di Pietro da Cortona.

²⁴ Martinelli cita il *De divinis officiis* III, 2, pp. 133-134, di Rupertus Tuitiensis, pubblicato a Colonia nel 1566 e ristampato nel 1581. Il passo recita: 'qui [Petrus et Paulus] caput mundi Romam Domini Christi regis aeterni vehiculum et habitaculum, currum atque thronum effecerunt'. Per l'edizione moderna si rimanda al *Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis*, a cura di H. Haacke, vol. VII, Turnhout, Brepols, 1967.

²⁵ Martinelli, *Roma ricercata* 1644, p.n.n. 3r.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Le acqueforti di Barrière in Martinelli, *Roma ricercata* 1658, illustrano 1) *Allegoria di Roma*, nel frontespizio; 2) Piazza S. Pietro, a p. 19; 3) Torre dell'orologio dell'Oratorio dei Filippini, a p. 79; 4) Facciata dell'Oratorio dei Filippini, a p. 83; 5) Chiostro degli aranci dell'Oratorio dei Filippini, a p. 87; 6) Facciata di S. Maria della Pace, a p. 179; 7) Moneta di Domiziano, a p. 201; 8) Prospetto interno di Porta del Popolo, a p. 321; 9) Sedia stercoraria al Laterano, a p. 407. Su Barrière, noto soprattutto per la sua collaborazione con Claude Lorrain, cfr. A. Negro Spina, 'Dominique Barrière, un incisore francese nella Roma del Seicento', in: *Prospettiva*, 57-60 (1990), pp. 255-264; M. Préaud, 'Barrière, Dominique', in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 7, München-Leipzig, Saur, 1993, pp. 174-175; L. Trezzani, 'Una veduta inedita del parco di Villa Pamphilj', in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, 22 (2008), pp. 189-193. Le tavole di Barrière che illustrano l'Oratorio dei Filippini sono discusse da J. Connors, *Borromini and the Roman Oratory*, New York-Cambridge (Mass.), Architectural History Foundation, 1980), (trad. it. *Borromini e l'Oratorio romano*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 369-374).

Proprio perché vi è infinito numero di monumenti, pitture e sculture, per tale ragione – prosegue il ragionamento di Martinelli – una guida è necessaria, perché il forestiero non sia solo ‘confuso dalla magnificenza d'un chaos’ ma abbia contezza di ciò che vede.²⁸

L'instituto mio è di significarvi brevemente quanto basta alla velocità della vostra peregrinatione [...] oltre a ciò supplirà la curiosa diligenza vostra a godere il tutto: poi [...] arriverete, con lo studio di molti libri stampati, all'intiera notizia dell'antichità sacre e profane; li quali v'ho accennati nella mia Roma sacra stampata in latino nell'anno 1653.²⁹

Insomma per Martinelli il testo informativo della guida, può diventare uno strumento di conoscenza e fare approdare a letture più dotte e a testi più approfonditi. L'autocitazione della *Roma ex ethnica sacra* non è solo una forma di promozione del proprio lavoro, ma indica quel rapporto molto stretto che intercorre tra testi di carattere divulgativo e quelli di impostazione filologica ed erudita.

L'interpretazione dei monumenti

In diversi casi la guida di Martinelli travalica i limiti propriamente catalogici e descrittivi propri di questo genere di scrittura. In questi sconfinamenti di particolare interesse sono le interpretazioni dei monumenti moderni e, in particolare, di quelli borrominiani, proprio per l'amicizia che univa l'architetto lombardo all'erudito romano. Colpisce, ad esempio, la puntuale notazione sulla pianta di S. Ivo alla Sapienza di cui indica il ben noto significato araldico: ‘Si fondò nell'impresa ponteficia dell'Ape Barberina’.³⁰ Un dato fattuale registrato anche da altri autori secenteschi e che non pare problematico. Parlando della facciata dell'Oratorio dei Filippini [Fig. 1], che è al tempo stesso tonda e retta, la definisce ‘archittettata in forma d'abbracciamento humano’.³¹ Parole che echeggiano quanto lo stesso Borromini scriveva nell'*Opus Architectonicum*: ‘nel dar forma a detta facciata mi figurai il corpo humano con le braccia aperte com[e] che abracci ogn'un che entri’.³² La testimonianza di Martinelli assume maggiore importanza tenendo presente che il testo borrominiano rimase manoscritto fino al 1725 e che quanto scrive sulla facciata dell'Oratorio può essere letto come una sorta di ‘iconologia’ dell'architettura. Anche se, come osserva Joseph Connors, l'immagine antropomorfa sotto la quale viene presentato il monumento costituisce un'implicita risposta alle critiche rivolte all'architettura borrominiana. In effetti, continuando a scorrere le considerazioni di Martinelli sulla facciata dell'Oratorio, leggiamo: ‘ha composto la prudenza del Borromino un nuovo ordine, unendo le linee del Frontispizio orbicolato insieme con quello retto’.³³

²⁸ Martinelli, *Roma ricercata* 1644, p.n.n. 4r.

²⁹ Martinelli, *Roma ricercata* 1658, †6v-†7r. La medesima dichiarazione si ritrova nella prima edizione, senza ovviamente il riferimento al testo pubblicato nel 1653. Cfr. idem, *Roma ricercata* 1644, †4r.

³⁰ Martinelli, in D'Onofrio, *Roma*, p. 217. L'indicazione iconografica è presente solo nel manoscritto, mentre nelle edizioni a stampa Martinelli si limita a indicare il nome dell'architetto, Francesco Borromini.

³¹ Martinelli, *Roma ricercata* 1658, p. 81. Nelle precedenti edizioni il nostro si limita a ricordarne l'autore, Francesco Borromini. Cfr. idem, *Roma ricercata* 1644, p. 25; idem, *Roma ricercata* 1650R, p. 28.

³² F. Borromini, *Opus architectonicum*, Roma, Sebastiano Giannini, 1725, p. 79 [38r]. Per le questioni relative alle vicende dell'*Opus* si rimanda all'introduzione di Joseph Connors, in, Borromini, *Opus*, ed. 1998.

³³ Martinelli, *Roma ricercata* 1658, p. 81. Connors, *Borromini*, pp. 53, 371.

L'obelisco vaticano

Un caso particolare è costituito dalla descrizione della guglia vaticana.³⁴ Nelle edizioni 1644 e 1650 il monumento egizio è così ricordato:

A man sinistra l'obelisco, o guglia portata dall'Egitto, e eretta da Augusto e Tiberio Imperatori nel Circo di Caio e di Nerone, situata dove hora sta la Sagristia di S. Pietro, di dove Sisto V la levò, erigendola di nuovo con quattro leoni di metallo indorati, che pare la sostenghino, consecrandola alla Santissima Croce.³⁵

La descrizione del monolite è seguita dall'indicazione delle sue misure, integrata, nell'edizione del 1650, dall'indicazione suo straordinario peso: 'un milione cento ottanta mila libre'.³⁶ Il testo esaminato offre in poche righe un'esauriva sintesi delle sue vicende e, leggendo attentamente, vediamo che Martinelli segnala, sia pure in maniera ellittica ('pare che la sostenghino'), che i leoni bronzi indorati realizzati da Prospero Bresciano non sostengono la stele di granito, che poggia invece sugli originali astragali bronzi, nascosti appunto dai leoni.³⁷ Nella guida troviamo quindi una sintesi molto aggiornata e puntuale.

Se esaminiamo l'edizione 1658, ritroviamo il medesimo passo, dove tuttavia non si fa accenno alla consacrazione alla croce. Segue però, stampata in corsivo, la minuziosa descrizione della guglia seguita da un'altrettanto analitica interpretazione, ripresa – dichiara l'autore stesso – da un dialogo – verbosa apologia dell'impresa sistina – pubblicato da Cosimo Gaci nel 1586, all'indomani del riposizionamento della stele.³⁸ 'Volse – leggiamo Martinelli – quel Pontefice [Sisto V] con questo composto significare per la pietra dell'obelisco di forma quadrangolare il fondamento della Chiesa nella persona di S. Pietro figurato da lei'.³⁹ Dunque nell'esegesi di cui dà conto, Pietro è simboleggiato dall'obelisco stesso e in effetti tale concetto si ritrova nel dialogo di Gaci: 'Significa adunque tutta la pietra della Guglia il fondamento della Chiesa nella persona di S. Pietro'.⁴⁰ Osservando poi al fastigio bronzeo, con il trimontio – stemma di papa Peretti – la stella e la croce che cimano la stele di granito, Martinelli prosegue con una serie di concetti che di nuovo sono estratti dal verboso dialogo di Gaci:

E i quattro monti, che le soprastanno [significano] l'universal corpo mistico di detta chiesa; li quali monti però son quattro [...] significanti le quattro parti del mondo; e nella parte più superiore la Croce Santissima significante il medesimo Giesù Christo, capo e Salvatore nostro; la stella posta tra il capo e gli altri membri di questo composto è stata da molti contemplativi applicata alla Regina de Cieli.⁴¹

Si passa poi ai leoni bronzi di Prospero Bresciano che sostengono la guglia: 'I leoni [...] denotano la perpetua e ferma stabilità, sopra della quale il fondamento della

³⁴ Nella vastissima bibliografia sull'obelisco vaticano mi limito a segnalare: E. Iversen, *Obelisks in Exile. I The Obelisks of Rome*, Copenhagen, Gad, 1968, I, pp. 19-46 (con bibliografia) e per le vicende in età sistina M.L. Riccardi, 'Gli obelischi sistini', in: *Sisto V. Architetture per la città*, a cura di M.P. Sette, S. Benedetti, Roma, Multigrafica, 1992, pp. 19-38.

³⁵ Martinelli, *Roma ricercata* 1644, pp. 6-7; idem, *Roma ricercata* 1650R, p. 8.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ L'inciso 'pare che la sostenghino' è cassato nell'edizione del 1650R, dove invece si fa un rapido riferimento ai progetti di trasporto dell'obelisco formulati durante il pontificato di Gregorio XIII. Cfr. Martinelli, *Roma ricercata* 1650R, p. 8.

³⁸ C. Gaci, *Dialogo di Cosimo Gaci nel quale [...] si parla poi delle valorose operationi di Sisto V et in particolare del trasportamento dell'obelisco vaticano*, Roma, Francesco Zannetti, 1586.

³⁹ Martinelli, *Roma ricercata* 1658, pp. 22-23.

⁴⁰ Gaci, *Dialogo*, cit., p. 57.

⁴¹ Martinelli, *Roma ricercata* 1658, p. 23.

chiesa è collocato'.⁴² In questo caso, come in quello appena ricordato del trimonzio, Martinelli (e la sua fonte) ignorano il riferimento, più ovvio, allo stemma di Sisto V, dove compaiono i monti e il leone rampante. Forse, anche meno prevedibile è quanto Martinelli riferisce a proposito della base, composta da due blocchi sovrapposti di granito, tra i quali Domenico Fontana aveva fatto inserire una lastra del medesimo materiale.

Quel primo pezzo di pietra che è sotto la cornice, ove posano i Leoni, significa il Purgatorio, e l'altro pezzo più in basso significa l'Inferno. La cornice ultimamente che tramezza queste due pietre, ci dimostra l'eterno separamento degli Angeli e degl'huomini dannati dagl'eletti.⁴³

Sorprende, rispetto al tono di solito referenziale e concreto della *Roma ricercata...*, di imbatterci in un antico obelisco egizio trasfigurato in modo così radicale in una metafora religiosa, in quello che nel dialogo di Gaci è definito il corpo mistico. È vero che Martinelli dichiara a chiare lettere che non è farina del suo sacco e anche l'uso del corsivo sottolinea che si tratta di una citazione, declinando quindi la propria responsabilità per quanto ha appena scritto: 'Così è stato interpretato da Cosimo Gaci'.⁴⁴ Non è chiaro per quale ragione Martinelli abbia voluto inserire tale inserto che contrasta con il tono generale dell'opera e che, del resto, scompare dalle successive edizioni della *Roma ricercata...* Al momento questo rigurgito, in pieno Seicento, di tale fortissima trasposizione sul piano simbolico delle concretissime imprese sistine, mi pare possa segnalare che l'esperienza del pontificato Peretti – che pure rappresentò una forte discontinuità nel secolare esercizio del potere pontificio – non fu completamente dimenticata.⁴⁵

In Martinelli, la Roma vista con gli occhi di S. Girolamo ritorna ad esempio a proposito del Colosseo, così definito: 'Il superbissimo Anfiteatro di Tito Vespasiano, mezzo disfatto, chiamato il Coliseo, più celebre per li trofei acquistati da i Santi Martiri, che per l'eccellenza della fabrica'.⁴⁶ Ma subito, abbandona il tema religioso ed edificante per osservare il sistema di perni metallici che univa i blocchi di travertino e offre una cronistoria delle demolizioni che lo hanno 'mezzo disfatto' da Teodorico fino a Paolo III. Insomma l'osservazione fattuale si integra alle conoscenze dell'erudito che ha compulsato libri e documenti.

Martinelli del resto è noto per avere scritto, ma non pubblicato, un relazione sulla *cathedra Petri*, proprio quando Alessandro VII si apprestava a farne una vera e propria reliquia, incapsulata nell'altare berniniano, dove, con un certo coraggio, dimostra che la notizia che quella cattedra fosse stata utilizzata da S. Pietro, risale ad un manoscritto quattrocentesco e, dunque, non è attendibile, facendo notare che anche il grande Baronio si era sbagliato.⁴⁷ La filologia e le osservazioni sui componenti materiali di quel trono – di cui dà conto anche nella *Roma ricercata...* – gli permettono di formulare un'ipotesi argomentata attraverso l'uso delle fonti.

⁴² Martinelli, *Roma ricercata* 1658, pp. 23-24. Per i leoni si veda anche l'interpretazione offerta da M. Mercati, *Gli obelischi di Roma*, Roma, Domenico Basa, 1589, ed. a cura di G. Cantelli, Bologna, Cappelli, 1981, p. 309.

⁴³ Martinelli, *Roma ricercata* 1658, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Nella vastissima bibliografia sulla committenza e sulle imprese mi limito a segnalare *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M.L. Madonna, Roma, De Luca, 1993.

⁴⁶ Martinelli, *Roma ricercata* 1644, pp. 63-64.

⁴⁷ Fioravante Martinelli, 'Della Catedra, chiamata di S. Pietro, la quale si conserva nella Basilica Vaticana. Discorso di Fioravante Martinelli Romano', in: D'Onofrio, *Roma*, pp. XXVIII-XXXVI, in part. p. XXIX. Cfr. anche Tabacchi, *Martinelli*, cit., p. 116.

La piramide Cestia

Il duplice carattere di Martinelli (e della sua guida), documentato osservatore da una parte, apologeta dall'altra, emerge dalla proposta indirizzata sempre a papa Chigi di trasformare la piramide Cestia in un sacello dedicato ai Ss. Pietro e Paolo. La supplica inviata da Martinelli al pontefice recita:

Beatissimo Padre. Per eternare la Piramide di Cestio, che fu uno dei Prefetti della scalcaria de dei Gentili, par non vi sia rimedio più sicuro che ridurla al culto della nostra religione: poiché all' hora sarà sicura da quelli che sotto pretesto di abominare il gentilismo, et adocchiando il valore della materia, distruggono le più nobil antichità di Roma.⁴⁸

La conversione del monumento, seppure devota, è anche strumentale alla sua salvezza. Se leggiamo quanto Martinelli scrive su 'la gran piramide di Caio Cestio, creduta dal volgo la sepoltura di Remo',⁴⁹ cui segue la trascrizione delle epigrafi che ne indicano il committente e le vicende esecutive, ritroviamo il filologo e l'antiquario. Un carattere che emerge, del resto, quando il nostro prende in esame le collezioni di statue antiche, ad esempio quando descrive la collezione Mattei nella villa celimontana, riconosce le iconografie, distingue le copie dagli originali ed esprime un giudizio di gusto sui singoli pezzi di cui valuta con competenza la qualità. Ritroviamo così il dotto poligrafo cresciuto nella Roma barberiniana che, come lui stesso dichiara, ha scritto la *Roma ricercata...* 'per passeggiare per la Città con qualche regola e con virtuoso trattenimento'.⁵⁰

Parole chiave

Fioravante Martinelli, Roma del Seicento, guide di città, Francesco Borromini

Enrico Parlato ha studiato alla 'Sapienza' di Roma e poi alla Columbia University di New York, e insegna attualmente Storia dell'arte moderna e Storia dell'arte dei paesi europei all'Università della Tuscia (Viterbo). La cultura figurativa del Quattrocento romano, l'antiquaria e la riscoperta dell'antico costituiscono il nucleo originario dei suoi interessi di ricerca, dedicata all'attività romana di Filippino Lippi e di Antonio Averlino, detto il Filarete. Nel corso degli anni, si è altresì occupato di argomenti medievistici, dell'uso rituale e liturgico delle immagini, di questioni cinquecentesche tra Roma e Venezia, del libro illustrato, di aspetti della pittura romana a cavallo tra Cinque e Seicento, di problemi relativi alla cultura figurativa del primo Ottocento.

DISBEC - Università della Tuscia
Largo dell'Università snc.
01100 Viterbo (Italia)
parlato@unitus.it

⁴⁸ Cit. da M. Fagiolo, 'La religiosa trasmutazione della Piramide di Caio Cestio', in: *Arte Illustrata*, 5 (1972), p. 210. Sull'episodio vedi anche R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1985, pp. 103-104; Connors & Rice, *Specchio di Roma*, cit., p. 215, col. 2.

⁴⁹ Martinelli, *Roma ricercata* 1644, pp. 35-36.

⁵⁰ *Ibidem*, t6r. Sul rapporto di Martinelli con l'antico ricordo la proposta di Margaret Davis che ritiene Martinelli, e non Bellori, l'autore della *Nota degli musei*. Cfr. Davis, 'Giovan Pietro Bellori'.

SUMMARY

Curiosities, erudition and the love of monuments in Fioravante Martinelli's *Roma ricercata* (1644)

This essay discusses the guidebooks to Rome produced in the 1640s by Fioravante Martinelli. These books, explicitly conceived to be used by well-informed foreigners visiting the Eternal City, privilege a perspective which contrary to most conventions frames the city's heritage in a dominantly christian light, taking not its antique roots but Constantine's reign as its starting point. Given Martinelli's pivotal position in the city's contemporary cultural scene, as a friend of Borromini and being closely linked to the catholic elite, his perspective reveals the ambition to promote this circle's vision of Rome's contemporary identity in a corographic context targeting an international audience of intellectuals. This explains why these books adopt on the one hand an unusually small format and the template of realistic itineraries, while on the other hand they offer a most erudite introduction to the monuments to be seen. Since these include many of the fairly recent ambitious building projects by architects like Borromini himself, Martinelli's guide offers a state-of-the-art introduction to seventeenth-century Rome that because of its documentary value has never lost its appeal.

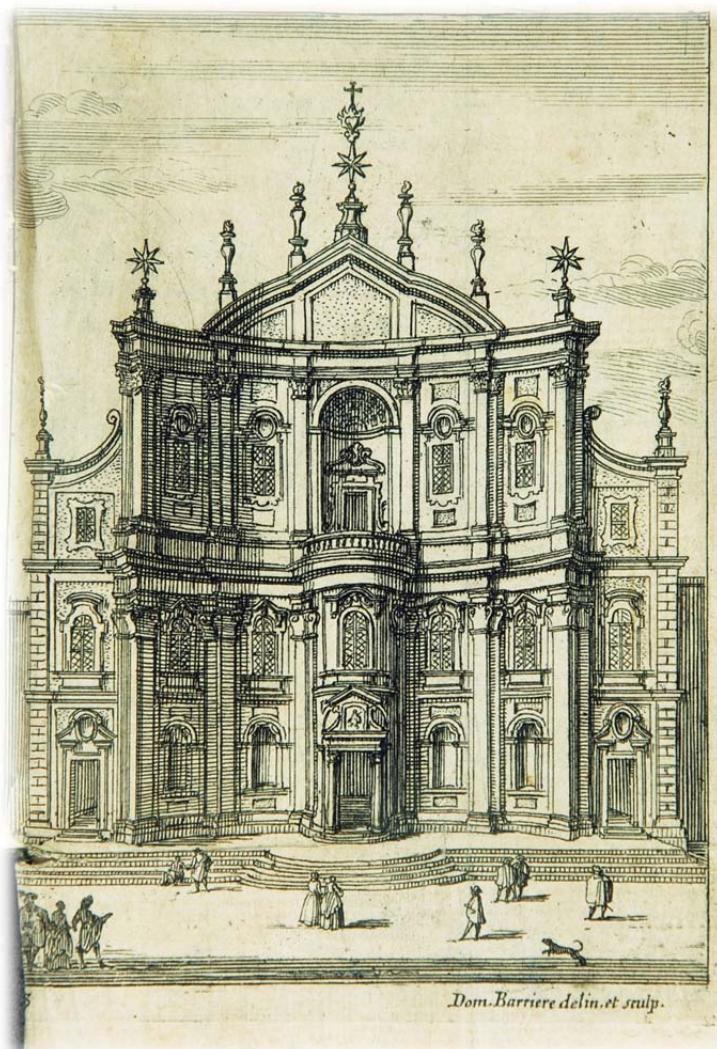


Fig. 1 Dominique Barrière, Facciata dell'Oratorio dei Filippini, acquaforte, in: Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma, Deversin, 1658, p. 83 (© 2014, Collezione privata)

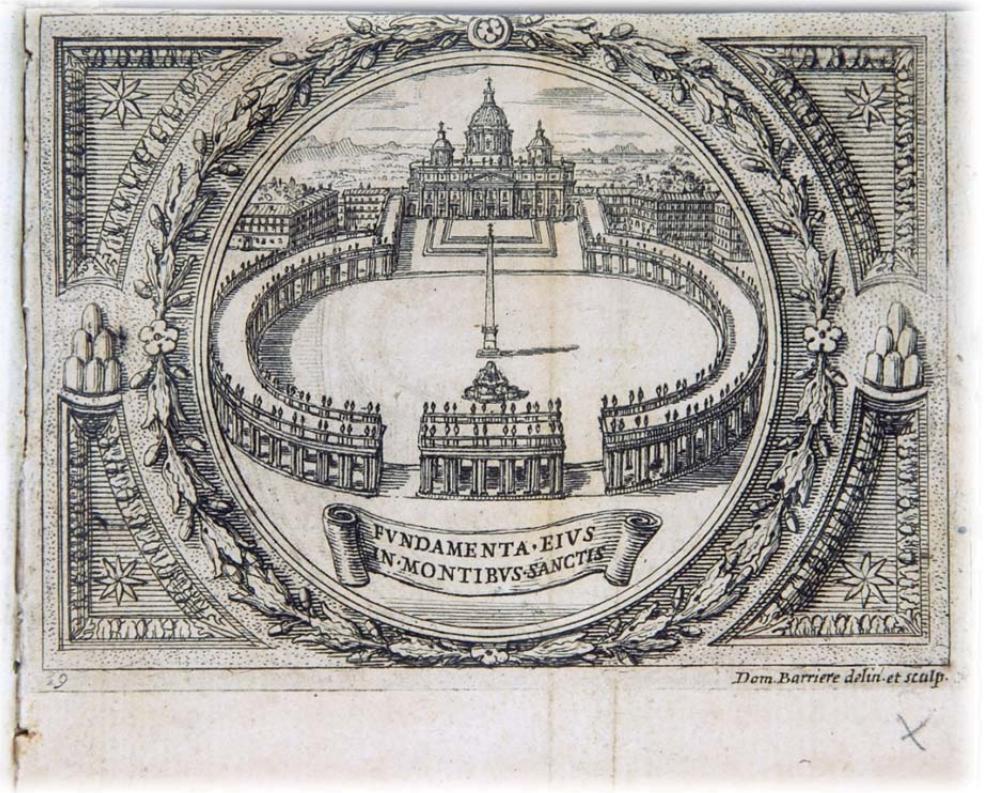


Fig. 2 Dominique Barrière, Piazza S. Pietro, acquaforte, in: Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma, Deversin, 1658, p. 19 (© 2014, Collezione privata)

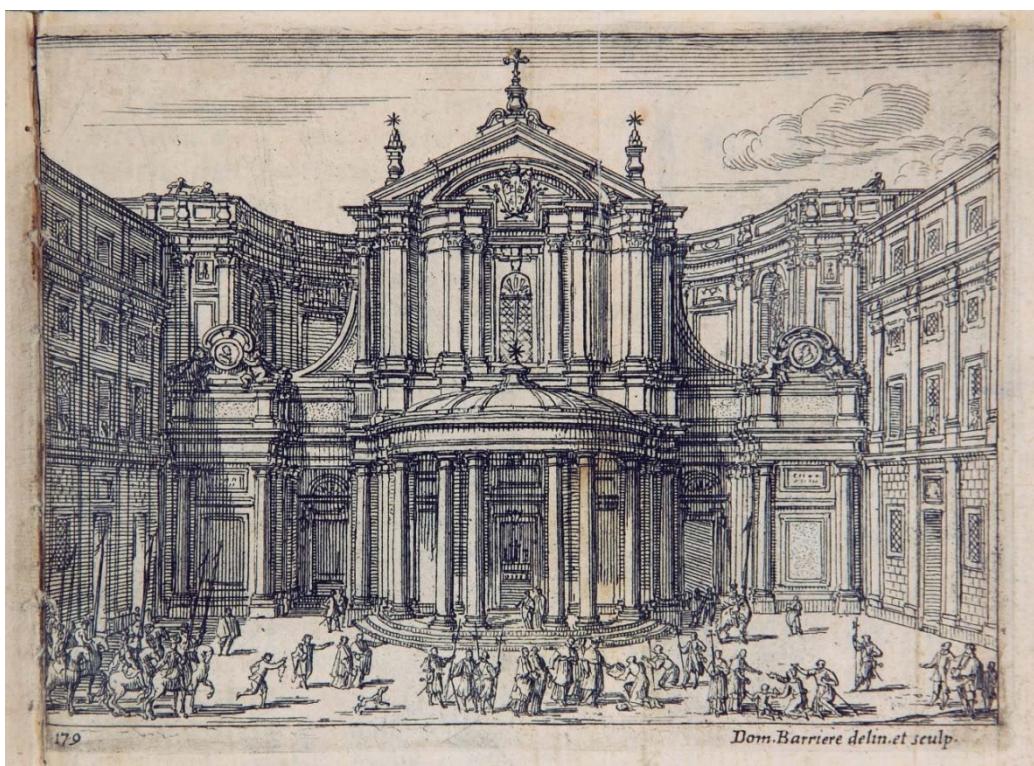


Fig. 3 Dominique Barrière, Facciata di S. Maria della Pace, acquaforte, in: Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarii*, Roma, Deversin, 1658, p. 179 (© 2014, Collezione privata)

Celano's Naples Itineraries through a Material City (1692)

Joris van Gastel

'[T]he city', writes the Italian novelist Italo Calvino in his *Città invisibili* (1972), 'does not speak its past – it contains it as the lines of a hand, written in the edges of the streets, in the gratings of the windows, in the banisters of the steps, in the antennas of the lightning rods, in the poles of the flags, every segment, in turn, marked with scratches, indentations, cuts and flourishes'.¹ Thus, we become aware that the city is not only a plan, a space, a network, but also matter: the stones that pave the streets, the plaster that covers the walls, the iron grates protecting the windows, the asphalt that covers the motor ways – all are inscribed by history, and indeed, have a history themselves. The material aspects of urban space have, particularly in the wake of Henri Lefebvre's *La production de l'espace* (1974), received serious scholarly attention. A typical way of dealing with this materiality can be found, to pick just one example, in Lars Frers' and Lars Meiers' *Encountering Urban Places* of 2007:

Encountering the place, one feels and interacts with the power that is molded into the concrete materiality. In the place, the pavement guides the walker, the closed door stops the movement, and the uncomfortable bench discomforts the one who tries to rest. Materiality is more than the dead product of human labor and culture, following Latour (1993), it is an active participant (or 'actant') in social relations.²

Notwithstanding this recognition of the role, indeed, the active role of the material fabric of the city – the reference is to Bruno Latour's actor-network theory – matter here remains abstract, devoid of qualities, as if the whole city is drawn up from colourless concrete.³ Its active role, moreover, is here understood as social, and as such, forecloses an exploration of its active role in the material itself.⁴

Early modern city guides give us a very different picture of the materials that make up the city. Even if itineraries might contain traces of the social agency of the fabric of the city as described by Frers and Meiers, authors of such guides appear to have been much more interested in the various materials themselves. One of the most striking examples of such an interest, at times verging on the obsessive, is

¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 18: 'Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimento delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole'.

² L. Frers, L. Meier, *Encountering Urban Places: Visual and Material Performances in the City*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 2.

³ Cfr. B. Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. C. Porter, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.

⁴ Cfr. L. Malafouris, C. Renfrew, 'The Cognitive Life of Things: Archaeology, Material Engagement and the Extended Mind', in: L. Malafouris, C. Renfrew (eds), *The Cognitive Life of Things: Recasting the Boundaries of the Mind*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2010, p. 2.

without doubt Carlo Celano's (1617-1693) *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, published in 1692.⁵ Characterized by Benedetto Croce as 'the broadest and most lively description of the city of Naples', it is often referred to by art historians, who mine it for dates and attributions. Indeed, Celano is an exceptionally trustworthy source for such information – we know, in fact, that he was on familiar terms with central figures of the Neapolitan baroque, such as Cosimo Fanzago and Luca Giordano.⁶ This paper, however, aims to give a different reading of Celano's text, a reading that has a special significance for the study of seventeenth-century Naples. While the richness of Naples' material culture, or, more specifically, the material richness of Naples' culture – Jakob Burckhardt spoke of the 'splendour-loving Naples'⁷ – has often been regarded in terms of conspicuous consumption, Celano helps us to develop a more nuanced account. This account, moreover, illustrates the central role materials may have in the construction of urban identity.

The Birds-Eye View

Celano starts out with a description of the city from what we may call a birds-eye view, considering it as a whole, indeed, almost as an organic entity, that, from its first foundation 'on the top of the mountain', was laid out in eleven subsequent steps, and crowned by the seventeenth-century *borghi* outside of the city walls.⁸ Its appearance is best seen from the sea, as in contemporary maps, from which it appears as a 'more than noble theatre'.⁹ Thus, the city rises from the sea as a monolith, an image that, at least at first, is confirmed when we learn about 'the site, size and quality of our Naples'. Celano writes:

the stone that [...] Naples has for its buildings, is marvellous and light, easy to cut and durable [...]. It is a stone, moreover, that is damaged only very little by cannons, as one can see in the walls of the harbour, hit by thousands and thousands of cannons in times of popular revolts.¹⁰

⁵ C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692, 10 vols. A digital edition, published in 2010, is available at www.memofonte.it/ricerche/napoli.html#celano. Further references will be to this edition, though the page numbers will be those of the original, indicated between square brackets in the digital text. For Celano see R. Galvagno in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 23, 1979, s.v. 'Celano, Carlo'; G. Scognamiglio, 'Carlo Celano descrittore di Napoli', in: *Letteratura & arte*, 3 (2005), pp. 227-250; F. Strazzullo, 'Carlo Celano descrittore di Napoli sulla fine del '600', in: *Atti della Accademia Pontaniana*, n. ser., 44 (1995), pp. 39-63; B. Croce, 'Un descrittore di Napoli: Carlo Celano', in: idem, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 361-376. For Celano's theatrical activities cfr. K. Vaiopoulos, *Temi cervantini a Napoli: Carlo Celano e La zingaretta*, Firenze, Alinea, 2003.

⁶ For Fanzago, see Celano, *Notitie*, cit., giorn. III., pp. 238-239; for Giordano, B. De Dominicis, *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano, pittore napoletano*, Napoli, Francesco Ricciardo, 1729, pp. 93, 95, 97. Celano relates that his father was good friends with the sculptor Girolamo Santacroce; cfr. Celano, *Notitie*, cit., giorn. IX., 73.

⁷ J. Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, ed. P. Ganz, in: idem, *Werke: Kritische Gesamtausgabe*, vol. 2, München and Basel, Beck/Schwabe, 2001, p. 165 'das prunkliebende Neapel'. Cfr. C. Tauber, 'Die Flucht ins Decorum: Jacob Burckhardts neapolitanische Kapitulation', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), pp. 73-90.

⁸ Celano, *Notitie*, cit., giorn. I, p. 7 'Era la città fondata su l'alto del colle'. Cfr. G. Cantone, *Napoli barocca*, Roma/Bari, Laterza, 1992, chap. 1; C. De Seta, *Napoli*, Bari/Roma, Laterza, 1981.

⁹ Celano, *Notitie*, cit., giorn. I, p. 17 'Dal mare apparisce in forma d'un nobilissimo teatro'. Cfr. E. Bellucci, V. Valerio (eds), *Piante e vedute di Napoli dal 1600 al 1699: La città teatro*, Napoli, Electa, 2007.

¹⁰ Celano, *Notitie*, cit., giorn. I, pp. 19-20 'La pietra che poi ha Napoli per gli edifici è mirabile e leggiera, facilissima a tagliarsi e durabile, ed in ogni posta di pietra s'alza un palmo di fabrica. È una pietra, poi, in cui pochissima breccia fa il cannone, come si vede nelle muraglia della marina, tocche da migliaja e migliaja di cannonate in tempo de' tumulti popolari'.

The stone he speaks of is without a doubt the Neapolitan yellow *tufo* or tuff. Already Giorgio Vasari was struck by the manner in which it is worked, with a saw rather than a chisel. One seventeenth-century author, referring to Vasari, indicates that the stone masons, working their hatchets more like carpenters, prepared the blocks of tufo in such a manner that 'afterwards, in erecting the walls and curving the ceilings, they do not need to do more than to put them into place with some lime and sand, the building thus appearing to be born right there'.¹¹

Even more explicit about this point is Giulio Cesare Capaccio, author of the Neapolitan guidebook *Il Forastiero* (1634). Discussing what he calls 'the body of the city' in an early draft (1607-08) of the guidebook, he writes:

having a very light kind of stone, [and mortar of] the sand named *pozzolana* which is like that of Pozzuoli and makes constructions hard as iron, and the lime of the living stones [*pietre vive*] of Castellammare, of Vico, and of the surroundings, we can build towards the sky [*verso l'aria*], erecting buildings of up to five and six stories. This is a thing seen nowhere else in the world, and for this reason, even if in circumference it doesn't exceed some other cities, that cover an area that is a little bit larger, like Constantinople and Paris, it does exceed them in [number of] inhabitants, because of the high and dense manner of habitation.¹²

Leon Battista Alberti counts *tufo* among the stones that 'are born from itself [*pietre che da se nascono*]'.¹³ Vincenzo Scamozzi, who visited Naples in 1579 and again ten years later, is more extensive in his account:

Tuff stones are mostly formed in hills, and high places, and most of all where there are some underground heats in dry terrains, and without humidity of the earth, as around Rome, and at Pozzuoli, and all those hills around it through the heat of the underground sulphur mines, and of the bitumen, and likewise in the hills of Naples, and elsewhere, and because if this, this kind of stone is full of spirit [*humore*], and of substance, and very light and porous.¹⁴

¹¹ D. Regi, *Memorie historiche del venerabile P. Camillo De Lellis, e de' suoi Chierici regolari ministri degl' infermi*, Napoli, Giacinto Passaro, 1676, p. 153 '[il Tufo è] ubbidiente talmente al taglio del ferro, che parlando di tal material atta à gl' Edificij, in vece di matoni, hebbe à dire Giorgio Vasari, dove tratta dell'Architettura; che in Napoli i Muratori, à guisa di Legnaiuoli, adoprando l'accetta, cavano così ben agiustato il tufo che poi non gli resta altro che fare, nell'ergere i muri, ò piegar le volte, che ponendolo al posto, con aggiungere poco calcina, e sabbione, trovarsi come nata la fabrica'. Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, Sansoni/S.P.E.S., 1966, vol. 6, p. 384.

¹² Capaccio in B. Capasso, 'Napoli descritta ne' principii del secolo XVII da Giulio Cesare Capaccio', in: *Archivio storico per le Province Napoletane*, 7 (1882), pp. 85-86 'havendo noi la pietra leggerissima, l'arena, detta pozzulana a somiglianza di quella di Pozzuolo, che fa le fabrache forti come ferro, et la calce delle pietre vive di Castel a mare, di Vico, et del contorno, possiamo fabricare in modo verso l'aria, che si alzano gli edificij insino al quinto et sesto solaro, cosa ch'in nessuna parte del mondo si vede, che perciò anco Napoli, se non supera di circuito l'altre città, ch'hanno a pena gli primi tavolati, come Costantinopoli e Parigi, le supera però di popolo, per il ristretto e folto modo di habitare'. Cfr. G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, Gio. Domenico Roncagliolo, 1634, p. 850. For a discussion of the building materials and techniques in the period under consideration see M. Russo, 'Magisteri murari 'a cantieri' nell'età del viceregno spagnolo', in: *Murature tradizionali napoletane: Cronologia dei paramenti tra il XVI ed il XIX secolo*, ed. G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli, Arte Tipografica, 1999, pp. 71-151.

¹³ L.B. Alberti, *I dieci libri de l'architettura*, Vinegia, Vincenzo Vaugris, 1546, p. 40 [margin] 'Pietre che da se nascono'.

¹⁴ V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venetia, Vincenzo Scamozzi, 1615, p. 211 'I tufi per lo più si generano ne' colli, e luoghi rilevati, e massimamente dove sono alcuni ardori sotterranei ne' terreni asciuti, e privi d'humidità della terra, come intorno à Roma, & à Pozzolo, & tutti que; colli là d'intorno per gli ardori delle minere sotterranee del solfo, e del Bitume, e parimente ne' monti di Napoli, & altrove, e perciò questa specie di pietra, e piena d'humore, e di sostanza, e molto leggiera, e porosa'.

Somewhat later he adds that the stone is 'very light, and easy to cut from all sides, and truly useful for making walls, as it is sponge-like, dry and sandy'.¹⁵

If 'the hills of Naples' might be a somewhat vague description of the place where this stone is quarried, other sources confirm that the stone was cut directly from under the city. Celano, for one, relates that in Castel Sant'Elmo 'there is a cistern from which all the stones for the construction of the castle have been quarried'.¹⁶ And elsewhere: 'we have grottoes in Naples where the stones for building are quarried, [...] and among them there is one under the Ministry of Providence, where one could hide an army, [as large], so to speak, [as that] of Xerxes'.¹⁷ These caves were not without danger, and fear for parts of the city collapsing lead to attempts to regulation already at the end of the seventeenth century – apparently with little success.¹⁸

Naples rises from its own soil, a soil, moreover, that is deeply anchored in the geological context. Indeed, Celano's interest in more geological aspects pops up not infrequently, such as when he discusses his exploration of the river that, he argues, should run under the city. Lowering himself in a well, he finds that there is a slight breeze; a paper boat is carried away on the current of the water; at different points in the city, the water is of a similar quality, weight and taste – all these findings add up to his conclusion that, 'if one could provide this waters with convenient bed, it would form a *perennissimo* river'.¹⁹ The city itself, then, with its underground caves and rivers, is porous as the stone it is made of.²⁰

The Plurality of Matter

And yet, this monolithic-but-porous image of the city drastically changes when we start out on the first of ten *giornate*, the day-long itineraries through the city that make up the ten books of the *Notitie*. Even if the yellow *tufo* dominates, Celano, we soon find out, has a preference for the exotic. The first *giornata* is largely devoted to a visit to the cathedral. Celano begins with sketching its position within the fabric of the city, situating it relative to the main streets and squares, but also relative to the history of the site. 'In this square', he writes, 'stood, from the time of the Greeks, a most famous temple, dedicated to Apollo, the remains of which can still be found, and also by me have been observed'.²¹ Excavations for the monument to Cardinal Caracciolo laid bare, some sixteen *palmi* below the ground, a 'most beautiful ancient floor, worked throughout, almost as a mosaic, with tiny stones of coloured and white

¹⁵ Cit., p. 212 'sono tutti leggerissimi, e facili al tagiarli per ogni verso, & in vero riescono molto à proposito al far le mura, essendoche essi sono spongiosi, aspri, & arenosi'.

¹⁶ Celano, *Notitie*, cit., giorn. VI, p. 49 'vi è una cisterna dalla quale sono state cavate tutte le pietre ch'han servito per la fabrica del castello'.

¹⁷ Cit., giorn. IX., p. 46 'abbiamo grotte in Napoli dove sono cavate pietre per fabricare, [...], e fra questa ve ne è una sotto il monistero della Providenza, che asconder vi si potrebbe un esercito, per così dire, di Serse'. Cfr. *Il sottosuolo di Napoli: Relazione della commissione di studio*, Napoli, Comune di Napoli, 1967.

¹⁸ Cfr. F. Strazzullo, 'La corporazione napoletana dei fabbricatori, pipernieri e tagliamonti', in: *Palladio*, 1-3 (1964), pp. 28-58, esp. 36-37.

¹⁹ Celano, *Notitie*, cit., giorn. IV, 150 ff., part. p. 153 'E chi bene osserva tutte quest'acque haverà certo da dire che, se darse gli potesse commodo letto, formarebbero un perennissimo fiume'.

²⁰ For the concept of porosity, see I. Chambers, *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity* (Durham/NC: Duke University Press, 2008), ch. 4; idem, *Culture after Humanism*, London: Routledge 2001, p. 129; W. Benjamin, A. Lacis, 'Neapel [1925]', in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. T. Rexroth, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972, vol. IV - 1/2, pp. 307-316 and, in response to the latter, E. Bloch, 'Italien und die Porosität [1925]', in: *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/M, Suhrkamp Verlag, 1965, pp. 508-515.

²¹ Celano, *Notitie*, cit., giorn. I, p. 71 'In questo largo stava edificato un famoso tempio fin da' tempi de' greci dedicato ad Apollo, come se ne vedono le vestigia, e da me anco sono state osservate'.

marble'.²² Likewise, the works for the monument to archbishop Pignatelli revealed, after cutting through the *astrico* of the 'new church' and the floor of tiles of the late Roman church of Santa Restituta, a 'floor of *cipollazzo* and white marble'.²³ About the reconstructions of the church after the earthquake of 1456 he writes that the arches are 'all of the hardest travertine, with granite columns, and the walls are made in reticulated work'.²⁴ Through Celano's layered description of the site, rather than a history of forms or spaces, we are lead through a history of materials.

A similar picture arises when we continue into the church through the main entrance, described by Celano as a *machina*, and flanked by two columns of porphyry, which, as he notes, 'belonged to the ancient temple'.²⁵ On entering, the first thing that should strike the visitor, is the 110 ancient columns, on the pilasters, the chapels, and so forth, all in 'granite of Egypt, of Africa and other kinds of *pietre mischie* that could have only come to Italy in the times of the Greeks and Romans'.²⁶ Taking the visitor from chapel to chapel, he points out the fine marbles, elegant decorations and precious objects. In the chapel of the Galeota family, for example, the gilded stucco and precious marbles are praised, as well as the 'tabernacle and altar frontal rich with many precious stones'.²⁷ The sacristy too holds a wealth of materials. A relic of the Holy cross kept in a 'cross of gilded silver, with many precious stones set in gold and very ancient enamel works', while other relics are kept in silver statues.²⁸ One of the numerous silver statues, a bust of Santa Candida, holds the cane of Saint Peter, 'of which it is not known, nor has it been possible to find out, what wood it is made of, as it is not found in these parts'. 'The support', Celano continues, 'is of ivory'.²⁹ Leaving the sacristy, close to the small exit, is a 'vase of *cotognino* alabaster, shaped like a basin [*pila*] that is used for the holy water'. 'This', he adds, 'some ancient sources suggest, was an ancient Hebrew hydra, in which they served wine at marriages, and truly it is worthy to be seen'.³⁰ The baptismal font, Celano points out, is of a rare Egyptian basalt and can be traced back to Constantine.³¹

Leaving the cathedral through the *porta minore* and walking down 'the steps of *cepollazzo* marble' one arrives at the main street 'traditionally called of Sun and Moon'.³² Thus, we enter the urban space of streets and squares. 'Descending the stairs', Celano writes, 'on the right one sees the beginnings of a bell tower of hard

²² Cit., p. 71 'un bellissimo pavimento antico, tutto lavorato quasi a mosaico, di picciole pietre di marmi mischi e bianchi'.

²³ Cit., p. 73 'vi si trovò un pavimento di marmo *cipollazzo* e bianco'.

²⁴ Cit., p. 78 'sono tutti di durissimi travertini e di colonne di granito, e le mura sono tutte d'opera reticolata'.

²⁵ Cit., p. 79 'le due colonne di porfido erano dell'antico tempio'.

²⁶ Cit., pp. 79-80 'Entrati nella chiesa, per prima vi si veggono cento e dieci colonne antiche, osservandosene per ogni pilastro [80] tre: ne' maggiori del'arco cinque, e nelle cappelle laterali della tribuna, et anche nella tribuna medesima, e nell'uscire dalle navi alla croce; e tutte sono di granito d'Egitto, d'Africano e d'altre sorti di pietre mischie che non vennero in Italia se non in tempo de' greci e de' romani'.

²⁷ Cit., p. 100 'abbellita et adornata, come si vede, di stucchi posti in oro, di dipinture e di pretiosi marmi, con una custodia e paliotto ricchi di molte pietre pretiose'.

²⁸ Cit., p. 107 'un pezzo del sacro legno della Croce, collocato in una croce d'argento dorato, con molte pietre pretiose legate in oro e smalti antichissimi'.

²⁹ Cit., p. 111 'non si sa, né si è potuto sapere, di che specie di legno egli sia, non essendovene in queste nostre parti. L'appoggiatojo è egli d'avorio'.

³⁰ Cit., p. 112 'Presso di questa picciola porta vi è un vaso d'alabastro *cotognino*, in forma di *pila*, che serve per l'acqua benedetta. Questo, per antica tradizione d'alcuni, si ha che fusse un'antica idria degl'ebrei, dove nelle nozze serbavano il vino, e veramente ella è degna d'esser osservata'.

³¹ Cit., p. 129.

³² Cit., p. 152 'Da questa, per iscale di marmo *cepollazzo* [...], si cala alla strada maestra, anticamente detta di Sole e Luna'.

square stones'.³³ Also the campanile invites Celano to an archaeological digression, one that deserves to be quoted at length:

When starting to dig for the fundaments of the said campanile, they found there a column of *cepollazzo* marble, 34½ *palmi* long and 4 *palmi* in diameter, and there is not a thing more beautiful to be seen – not only, that is, in Naples, but in the whole of Italy. It has wave-like delineations of a soft green-grayish colour [*verdaccio*], just like the waves of the sea. The column was destined to be put up on a base where today is the *gulgia* [of San Gennaro] and to be dedicated to our glorious protector, and the city had it cleaned splendidly for this effect; but due to some disagreements between the city and cardinal Filamarino [1642-1666], it wasn't placed as planned but remained inside the church. Subsequently, cardinal Caracciolo [1667-1685], with the approval of Rome, donated it to Don Pietro d'Aragona [Pedro Antonio, 1666-1671], then viceroy, with the pretext of wanting to place on it a statue of the Immaculate. But this never happened, because the *signor* viceroy gave it to the Theatine fathers, who presently keep it near the small entrance of the church of San Paolo, on the side of San Lorenzo. On the site where it was found were also other columns of a similar kind of marble and of the same size, but they could not be excavated, because it would have been necessary to pull down the houses that were build on top of it.³⁴

Celano's anecdote gives us an indication of the appreciation for the raw material; in fact, we see that the unearthed column interrupts Celano's *giornata*, introducing flash forwards to other places in the city, to be visited on other days. Thus the material disrupts time and space. The spoils of antiquity become very much part of the fabric of the present city, though, at the same time, they stay linked to their histories.³⁵ These histories, are not, or not exclusively, as one might expect,

³³ Cit., p. 152 'Calando a man destra vedesi un principio di campanile di pietre dure quadrate'.

³⁴ Cit., p. 153-154 'Nel voler cavare per le fondamenta di detto campanile, vi si trovò una colonna di palmi 34 e mezzo e di diametro palmi 4 di marmo cepollazzo, che cosa più bella veder non si può, non dico in Napoli, ma per l'Italia. È ella ondata d'un color verdaccio, appunto come un'onda marina. Questa colonna era destinata per collocarsi sopra d'una base, dove hoggi è l'aguglia, e dedicarla al glorioso nostro protettore, e di già la città l'haveva fatta nobilmente ripulire; ma perché si passarono alcune differenze fra la città et il cardinal Filamarino, la colonna non fu collocata conforme il disegno, ma restò dentro della chiesa. Il cardinal Caracciolo, dipoi, con licenza di Roma la donò a don Pietro d'Aragona, all' hora viceré, sotto pretesto di volerla inalzare e collocarvi sù la statua dell'Immacolata Concezione; ma la cosa non fu così, perché il signor viceré la donò agli padri teatini, che al presente la conservano presso la porta picciola della chiesa di San Paolo, dalla parte di San Lorenzo. Nel luogo dove fu ritrovata ve n'erano dell'altre di marmo simile e d'eguale grandezza, ma cavar non si poterono, perché sarebbe stato di bisogno buttar giù le case che sopra edificate vi stavano'. Cfr. cit., p. 157; G. Gimma, *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti minerali, ovvero della fisica sotterranea*, Napoli, Gennaro Muzio & Felice Mosca, 1730, vol. 2, p. 16.

³⁵ Much literature on the use of spolia focuses on antiquity or the Middle Ages. See however L. Bosman, 'Spolia and Coloured Marble in Sepulchral Monuments in Rome, Florence and Bosco Marengo: Designs by Dosio and Vasari', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49 (2006), pp. 353-376; idem, *The Power of Tradition: Spolia in the Architecture of Saint-Peter's in the Vatican*, Hilversum, Verloren, 2004, pp. 57 ff.; M.F. Hansen, *The Eloquence of Appropriation: Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2003, pp. 278-293; D.A.R. Moore, 'Notes on the Use of Spolia in Roman Architecture from Bramante to Bernini', in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, ed. C.L. Striker, Mainz: Zabern, 1996, pp. 119-122. For some theoretical perspectives see R. Brilliant, D. Kinney (eds), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Surrey and Burlington, Ashgate, 2012; L. Foulquier, 'La Métamorphose des pierres: Les remplois, entre rebut et souvenir', in: *Histoire de l'art et anthropologie*, 2009, at <http://actesbranly.revues.org/252> (1 April 2013); D. Kinney, 'Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia', in: *The Art of Interpreting*, ed. S.C. Scott, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1995, pp. 52-67; S. Settim, 'Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico', in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. S. Settim, Torino, Einaudi, 1986, vol. 3, pp. 373-486.

anchored in their form, but rather in the very matter itself.³⁶

Architecture, Archaeology, and Collecting

The greenish, wave-like delineations of the column found at the site of the campanile, likened by Celano to the waves of the sea, hint at another aspect of the material richness he describes. As has been shown by Fabio Barry, there is an ekphrastic tradition that engages precisely with this pictorial quality of stones, a tradition, moreover, that is strongly linked to ideas about the material essence of marble.³⁷ Aristotle, among others, 'had taught that marbles were deposits of purified earthy matter suspended in water that percolated down through the earth's crust to deep reservoirs, where the whole brew was frozen or fired solid by earthly humors'.³⁸ Now Aristotle was widely read in the seventeenth century, but his ideas about the origins of stone were no longer the only ones around. The abbot Giacinto Gimma of Bari, who in his *Storia naturale*, published at Naples in 1730, gives an extensive critical overview of the then available theories, mentions it briefly and then discards it.³⁹ Although it may be doubtful, then, that this particular association played a role in the appreciation of this particular column, a more general interest in the generative and formative powers of nature was widespread. In fact, Neapolitan scientists and philosophers complemented Galileo's and, a bit later, Descartes' lessons with a vitalistic understanding of matter, thus suggesting the continuing influence of local thinkers Giordano Bruno and Giambattista della Porta – but also, the profound impact of the Vesuvius and the volcanic activity at the Campi Flegrei.⁴⁰

Debates about the origins of matter were, particularly with the onset of a more experimental culture around 1600, grounded in the direct engagement with physical objects, often brought together in so-called *Wunderkammern*. In Naples, the collection of Ferrante Imperato had been an important point of reference for scientists working at the turn of the century.⁴¹ Celano writes how his 'more than copious museum [...] called out to foreigners of the most remote provinces to come and visit', adding that 'there was not a moment in which it was not filled with curious and aspiring men, gathered to learn'.⁴² By the time that he was writing, however, Imperato's collection was long dispersed, as was that of the apothecary Maurizio Di Gregorio, described in his *Idea per fare le gallerie universali* of 1625 and

³⁶ For further ideas about such anachronisms, though primarily focussed on form, see A. Nagel, Chr. S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010 and A. Nagel, Chr. S. Wood, 'Toward a New Model of Renaissance Anachronism', *The Art Bulletin*, 87 (2005), pp. 403-415.

³⁷ F. Barry, 'Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages', in: *The Art Bulletin*, 89 (2007), pp. 627-656.

³⁸ Cit., p. 630.

³⁹ Gimma, *Della storia naturale*, cit., vol. 1, p. 59 (cap. 8, art. 1.3).

⁴⁰ B. De Giovanni, 'La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la restaurazione del Regno', in: *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1967, vol. 6.1, pp. 401-534, esp. 413; N. Badaloni, *Introduzione a Giovan Battista Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 9-164. Cfr. S. Cocco, 'Locating the Natural Sciences in Early Modern Naples', in: *A Companion to Early Modern Naples*, ed. Tommaso Astarita, Leiden/Boston, Brill, 2013, pp. 453-475; M. Torrini, 'Galileo a Napoli', in: *Galileo e la scuola galileiana nelle università del Seicento*, ed. L. Pepe, Bologna, CLUEB, 2011, pp. 373-380; F. Lomonaco, M. Torrini (eds), *Galileo e Napoli*, Napoli, Guida, 1987 and M. Agrimi, 'Descartes nella Napoli di fine Seicento', in: *Descartes: Il metodo e i saggi*, ed. G. Belgioioso e.a., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, vol. 2, pp. 545-586.

⁴¹ E. Stendardo, *Ferrante Imperato. Collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2001.

⁴² Celano, *Notitie*, cit., giorn. III, pp. 34-35 'Questo grand'huomo in questa casa formò un copiosissimo museo, che chiamava da provincie remotissime i curiosi forestieri a vederlo, né vi era tempo nel quale popolato non fusse da curiosi e desiderosi insieme d'imparare'.

1642.⁴³ The role of these earlier collections was now taken up by that of the Neapolitan architect Francesco Antonio Picchiatti (1617-1694), described in detail by Celano.⁴⁴ Authors who have tried to relate this collection to the architect's works have focused primarily on the antiquities.⁴⁵ This aspect of the collection seems indeed significant, and it may in fact be argued that Picchiatti's archaeological interest echoes that of Celano, or better, that of Celano echoes Picchiatti's.⁴⁶

Another aspect of the collection, however, suggests a more specific interest in the qualities of the materials he, as an architect, worked with. Among the medals, coins, gems, and antiquities, there were, according to Celano's description:

certain cases [containing] a quantity of worked stones and jewels in different forms and colours, such as jasper, chalcedony, heliotrope, agate, cornelian, plasma and kidney stones. There are some that naturally show trees, birds, and other animals, as if painted with a brush. [...] there are large pieces of amber, with leaves, ants and other materials in it.⁴⁷

And somewhat further on:

One sees a variety of extravagant things of nature, such as fruits, the teeth of animals, horns of the unicorn, the rhinoceros, and others, many petrified pieces of fruit and plants, thunderstones, and more.⁴⁸

Such objects were indeed common to *Kunstkammern* all over Europe, though in this specific case, it is interesting to look further at the implications of the collector's occupation as architect.

At a time when architects were still very much concerned with the materials themselves, their knowledge was direct, and appreciated as such by scientists and others.⁴⁹ The Venetian architect Vincenzo Scamozzi (1548-1616), who deals extensively with the materials of the architect in his *Idea della architettura universale*, wrote that 'one cannot gain certain knowledge of them [i.e., stones], but

⁴³ M. Di Gregorio, 'Le coselline di un ometto curioso'. *L'idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, ed. D. Caracciolo, G. de Miranda, Galatina, Congedo, 2008, with further references at pp. 23-25; I.M. Iasiello, *Il Collezionismo di antichità nella Napoli dei viceré*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 53-64.

⁴⁴ Celano, *Notitie*, cit., giorn. V, pp. 91-98. Cfr. A. Gambardella (ed.), *Le Opere di Francesco Antonio Picchiatti nelle chiese di Napoli*, Napoli, Luciano, 2004, pp. 119-124; Iasiello, *Il Collezionismo di antichità*, cit., pp. 188-196. See Gambardella, *Le opere di Francesco Antonio Picchiatti*, cit., p. 21 for the place and date of birth (Naples, 1617) and cit., p. 26 for his date of death (1694).

⁴⁵ Gambardella, *Le opere*, cit., p. 121; Vincenzo Rizzo, 'La Cultura dell'antico e lo spirito berniniano-borrominiano in Vaccaro. Raffronti e concomitanze con la produzione coeva', in: *Domenico Antonio Vaccaro: Sintesi delle arti*, ed. B. Gravagnuolo, F. Adriani, Napoli, Guida, 2005, pp. 65-66 (suggesting that Picchiatti's collection was important for Lorenzo Vaccaro and his son Domenico Antonio).

⁴⁶ For this archeological interest see Cantone, *Napoli barocca*, cit., pp. 150-152. Cfr. Adriano Scultore's dedication addressed to Picchiatti in G. Mormile, *Descrittione della citta di Napoli e del suo amenissimo distretto, e dell'antichità della citta di Pozzuolo*, 3rd ed., Napoli, Francesco Paci, 1670.

⁴⁷ Celano, *Notitie*, cit., giorn. V, pp. 95-96 'Vi sono certe cassette, una quantità di pietre e gioie lavorate con diverse forme e colori, come de' diaspri, calcedonii, elitropie, agate, corniole, plasme e pietre enefritiche. Ve ne sono alcune che naturalmente fan vedere alberi, uccelli ed altre figure, come fatti dal pennello. [...] vi sono pezzi grandi d'ambra, con foglie, con formiche ed altre materie dentro'.

⁴⁸ Cit., p. 97 'Vi si veggono diverse cose naturali, stravaganti, come de' frutta, de' denti d'animali, ossi d'unicorni, de' rinoceronti ed altri, molte frutta ed herbe impietrite, pietre ceraunie ed alter'. For the thunderstones or 'ceraunie', see M.R. Goodrum, 'Questioning Thunderstones and Arrowheads: The Problem of Recognizing and Interpreting Stone Artifacts in the Seventeenth Century', in: *Early Science and Medicine*, 13 (2008), pp. 482-508.

⁴⁹ For this point, though focused on a different context, P.H. Smith, 'Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe', in: *Isis*, 97 (2006), pp. 83-100; idem, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

by working them with the chisel'.⁵⁰ He sees this knowledge as multi-sensory, where touch and even smell all contribute to gaining knowledge of the architect's materials. It is no surprise then, that artisans, including architects, were considered experts on the materials they worked with, and, in fact, on one occasion Celano mentions Cosimo Fanzago (1591-1678) in this capacity. Discussing a pair of columns generally considered to be of jasper – we will return to them below – he writes: 'Cavalier Cosimo has pointed out to me several times, that it is not jasper, but another stone, unequalled and more precious than anything he has seen in Italy'.⁵¹

Picchiatti's collection, then, not only echoes Celano's fascination with raw materials, but adds a further significance by implying a more scientific interest too. Indeed, the kind of petrified objects noted by Celano in the collection played a central role in debates about geological processes of formation, as did those stones showing images 'as if painted with a brush'.⁵² Returning to the city as a whole, we now realize that every material singled out by Celano has yet another history, one that stands outside the interventions of man, and is properly called a natural history. Significantly, the aforementioned abbot Giacinto Gimma refers his readers frequently to the work of Celano, inviting them to seek out in the city the materials he discusses from a scientific perspective.⁵³

Stucco Takes Over

Celano's profound interest in the materials that make up the fabric of the city of Naples seems to be very much at odds with conceptions of the baroque as immaterial, that is, as an art, or even a culture of appearances.⁵⁴ It is this idea of the baroque that has lead French philosopher Jean Baudrillard to associate it with the material of stucco. He finds in the 'prowesses of stucco and baroque art' the urge towards 'a transubstantiation of all of nature into a unique substance'.⁵⁵

In the churches and palaces stucco is wed to all forms, imitates everything – velvet curtains, wooden cornices, charnel swelling of the flesh. Stucco exorcizes the unlikely confusion of matter into a single new substance, a sort of general equivalent of all the others, and is prestigious theatrically because is itself a representative substance, a mirror of all the others.⁵⁶

Notwithstanding Celano's interest in 'the unlikely confusion of matter', at the time that he was writing, the predominance of stucco was rapidly becoming a fact.⁵⁷ Particularly in the wake of the great earthquake of 1688, a time in which, or so Celano writes, architects 'did more damage than the earthquake itself', quick

⁵⁰ V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venetia, Vincenzo Scamozzi, 1615, vol. 2, p. 194 (cap. 7) 'ne si puo far certo giudicio di esse se non toccandole col scalpello'. Cfr. A. Payne, 'Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture', *Oxford Art Journal*, 32 (2009), pp. 365-386, here, fn. 75 and, more generally, W. Oechslin, "'L'idea della architettura universale': Vincenzo Scamozzi's Grundlegung einer Theorie der Architektur', in: *RIHA Journal*, 60 (2012): <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-oct-dec/special-issue-scamozzi/oechslin-lidea-della-architettura-universale> (11 November 2013).

⁵¹ See *infra*, n. 62.

⁵² Cfr. J. van Gastel, 'Geology and Imagery in the Kingdom of Naples: A Letter on the Origins of Alabaster (1696)', in: *Kritische Berichte*, 40 (2012), pp. 64-77.

⁵³ See e.g., Gimma, *Della storia naturale*, cit., vol. 1, pp. 265, p. 418, and vol. 2, pp. 12, 14, 16, 19, 23.

⁵⁴ For classic instances of this point see J.A. Maravall, *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 390 ff.; H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1917, pp. 244-246.

⁵⁵ J. Baudrillard, *Simulations*, trans. P. Foss e.a., New York, Semiotext[e], 1983, p. 87.

⁵⁶ Cit., p. 88.

⁵⁷ R. Lattuada, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli, Società editrice napoletana, 1988, p. 35.

reconstructions were executed in stucco.⁵⁸ Now, Celano had nothing against stucco *an sich*. In fact, he is full of praise about the stucco decorations and gildings executed in the cathedral under archbishops Decio Carafa (in function 1613-1626) and Innico Caracciolo (in function 1667-1685).⁵⁹

Yet, Celano shows to be very much concerned with what lies behind. 'The columns of the pilasters', he writes about the cathedral, 'today are encrusted with stucco, and at some places they are covered from the bases upwards, also with stucco; and one could see (when the bases and capitals were uncovered) that they were of white Greek marble'.⁶⁰ Elsewhere, Celano indicates that he is not in favour of the use of stucco to cover marble, even if it is used to 'modernize' gothic architecture; 'often', he writes, 'marbles are plastered over that merited every possible effort to be kept the way they were'.⁶¹ One such occasion that appears to have disturbed him particularly concerns the no longer existent church of San Gennarello:

This church has three naves constructed in the gothic manner, and there are two columns besides the main altar, of about 18 *palmi* high, that are generally considered to be of the finest jasper. But Cavalier Cosimo [Fanzago] has pointed out to me several times, that it is not jasper, but another stone, unequalled and more precious than anything he has seen in Italy, and [he was of the opinion that] one should call them the two famous gems of Naples. [The members of the Congregatione de' Settantadue Preti] wanted to restore and modernize [the church], and for that occasion they have had all the columns smirched with white, including those two that are so admirable.⁶²

It is not only the 'smirching' of precious materials that Celano bewails, but his interest extends into the field of what we would consider as more ephemeral decorations as well. Stucco also takes the place of the rich drapes that apparently decorated the whole interior of the church of San Domenico:

in this church one could see a striking quantity of the richest velvet drapes and of equally precious drapes of gold and brocade *ricci sopra ricci*, that in the middle aisle were hung in three orders per part, and two in the side aisles, and in addition there were those that decorated the crossing, so that the whole church was decked out with drapes. Today, due to

⁵⁸ Celano, *Notitie*, cit., giorn. III, p. 107. A central figure in these restorations was the architect Arcangelo Guglielmelli; cfr. G. Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento: L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1990.

⁵⁹ Celano, *Notitie*, cit., giorn. I, pp. 81-82.

⁶⁰ Cit., p. 80 'Le colonne degli pilastri stanno oggi incrostate di stucco, e coverte in qualche parte dalle basi, similmente di stucco; si osservavano (quando stavano scoperte le basi ed i capitelli) di marmo bianco Greco'.

⁶¹ Cit., giorn. II, p. 118 'È stata poscia modernata al possibile con istucchi, quali a dire il vero sono le ruine della venerabile antichità, perché molte volte impiastrano marmi che meritarebbero ogni attenzione per mantenerli tali quali sono'. Cfr. V. Russo, 'Architettura nelle preesistenze tra controriforma e barocco. 'Istruzioni', progetti e cantieri nei contesti di Napoli e Roma', in: *Verso una storia del restauro: Dall'età classica al primo Ottocento*, ed. S. Casiello, Firenze, Alinea, 2008, pp. 139-206, 167; F. Lenzo, 'Architettura di marmi: Vaccaro e Solimena in San Paolo Maggiore', in: *Domenico Antonio Vaccaro: Sintesi delle arti*, ed. B. Gravagnuolo, F. Adriani, Napoli, Guida, 2005, pp. 270-272.

⁶² Celano, *Notitie*, cit., giorn. III, pp. 238-239 'Questa chiesa è a tre navi di struttura gotica, e vi sono due colonne presso l'altare maggiore di 18 palmi in circa, che comunemente vanno stimate di finissimo diaspro, ma dal cavalier Cosimo più volte mi fu detto che diaspro non era, ma una pietra che simile e più pretiosa veduta non haveva in tutta Italia, e che queste si potevano chiamare due famose gemme di Napoli. In questa chiesa, che è antichissima parrocchia collegiata, vi sta posta la Congregatione de' Settantadue Preti sotto la tutela del glorioso arcangelo san Michele, dal quale prende il titolo. Questi buoni preti l'hanno voluta restaurare e ridurla alla moderna con istucchi e dipinture, e con questa occasione han fatto impiastrar di bianco tutte le colonne, e particolarmente queste due così ammirabili'.

the stucco decorations, almost all of them have been removed, and the pilasters are adorned with modern embroidered hangings and gold cloth, and the side aisles are decorated with only a few of the most expensive drapes.⁶³

After the modern 're-gothification' of the interior of San Domenico, little can be gathered from either the rich drapes or the stucco decorations. It is clear however, that he prefers these drapes to stucco, and indeed, at the outset of his book he gives extensive praise to the Neapolitan artisans making these precious fabrics.⁶⁴ Celano's description, moreover, should make us aware of the value attached to these ephemeral decorations, which, being widely present in Neapolitan churches,⁶⁵ seem to be directly linked to the rich marble incrustations that are so characteristic for Naples. As Celano indicates, these were first employed by Fanzago at the church of San Marino, where the artist worked close with the French embroiderer Nicolas de La Fage (d. 1655).⁶⁶ And indeed, on one occasion, we read that the three altars of the church of San Giuseppe delle Scalze, designed by Cosimo Fanzago, 'were adorned by a Sicilian marble, which is of a tawny colour, like the habit of Saint Teresa'⁶⁷ Finally we find that even the more basic *piperno* is preferred by Celano. '[I]t has a beautiful façade of our travertine of piperno', he writes about the same church, 'but now it has been washed white with stucco'.⁶⁸

* * *

Apparently prompted to write his book by overhearing a group of French tourists complain that there was nothing more to see in Naples than that which nature has provided, the author addresses himself to the *signori forastieri*, the foreigners who visit the city of Naples.⁶⁹ Celano provides them with an account of the city in which the materials do not, in the first place, tell something about the money that patrons are willing to spend – although he does not fail to mention this as well – but rather about the rich history of the city itself. His account is not only about the city that is, but also the city that was Naples. If a concise history of the city is given in the introductory pages, the material traces of this history run as a red thread through the whole of the work. This history is both, as we have seen, a social history and a natural history. It is the materials that make present the memories of the Greek and Roman origins of the city. At the same time, Naples is anchored in its geological context; significantly, Celano speaks of *our* travertine of piperno. A more profound knowledge of this natural history is shaped by a direct engagement with the materials as they took place in the oft-praised *Kunstkammern*, but also in the

⁶³ Cit., p. 115 'in questa chiesa vi si vedeva una quantità maravigliosa di ricchissime colture di velluti e di ricchissimi drappi d'oro e de broccati ricci sopraricci, che nella nave di mezzo se ne ponevano tre ordini per parte e due nelle navi minori, oltre quelle che adornavano la croce, in modo che tutta la chiesa veniva adobbata di colture. Oggi, coll'occasione de' stucchi, sono state tolte via quasi tutte, et i pilastri s'adornano con cortine di ricamo alla moderna e tele d'oro, e solo dalle colture, le più ricche, vengono adorate le navi minori'.

⁶⁴ Cit., giorn. I., p. 24.

⁶⁵ Cfr. e.g., ivi, giorn. I, p. 82; giorn. II, pp. 88, 176; giorn. III, p. 261; giorn. VII, p. 37; giorn. X, p. 94.

⁶⁶ J.N. Napoli, 'Artists, Patrons, and Trust in Seventeenth-Century Naples: The Case of the Certosa di San Martino', in: *California Italian Studies*, 3 (2012), p. 6; T. Fittipaldi, 'Serigrafie, ricami, collages, a Napoli, dal secolo XVII al secolo XIX', in: *Arte cristiana*, n.s. 71 (1983), pp. 327-362.

⁶⁷ Celano, *Notitie*, cit., giorn. VI, p. 74 'ha tre altari, quali vengono adornati da un marmo di Sicilia che ha del leonato, come l'habito di santa Teresa'.

⁶⁸ Cit., p. 74 'vi è una bellissima facciata de' nostri travertini di piperno, ma hora sta inbiancata di stucco'.

⁶⁹ Cit., giorn. I, p. a6quater 'Veramente in Napoli non vi è che ammirare, se non quelle cose che la natura l'ha prodigamente concesse in dono' and p. 1. Cfr. Scognamiglio, 'Carlo Celano', cit., p. 227.

artisan's workshop, contexts where, implicitly, also Celano is part of. The city of Naples, we may paraphrase Calvino, does not speak its past – it contains it, written in the richness of its materials. It is here that Celano has found the city's past and present, giving it a voice that speaks beyond the surface.

Keywords

Carlo Celano, Naples, guidebooks, history of materiality, stucco

Joris van Gastel studied Psychology and Art History at the VU University Amsterdam and wrote his PhD thesis in the context of the research project Art, Agency and Living Presence in Early Modern Italy at Leiden University. Subsequently, he has held a number of fellowships, among others at the Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung in Berlin and at the University of Warwick. Currently, he is part of the research project Naturbilder/ Images of Nature at the University of Hamburg.

Universität Hamburg, Forschungstelle Naturbilder
Edmund-Siemers-Allee 1 - Altbau, 20146 Hamburg (Germany)
joris.gastel@uni-hamburg.de

RIASSUNTO

La Napoli di Carlo Celano (1692): itinerari in una città materiale
Il saggio propone una rilettura della nota guida di Napoli pubblicata nel 1692 da Carlo Celano, le *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, ma con particolare attenzione per l'interesse continuo ivi dimostrato per la dimensione materiale della città. Soffermandosi sistematicamente sulla qualità della pietra utilizzata in molti edifici napoletani, Celano offre nella sua guida un'illustrazione dettagliata ed esperta della notevole varietà e ricchezza di materiali edili, che nella realtà napoletana del Seicento contraddistingue non solo il panorama urbano ma anche la stessa identità cittadina. La documentazione contenuta nel libro di Celano illustra pertanto un fenomeno caratteristico per l'urbanistica napoletana, e in un momento che precede di poco la sua distruzione, in seguito all'introduzione di stucco come materiale adatto per coprire quasi tutte le superfici, anche quelle in pietre solo recentemente elogiate per la loro propria qualità estetica.

Visiting the Theatre of War Fortresses, battlefields, and the bellicose past of the southern Low Countries (1697-1750)

Gerrit Verhoeven

Foreign travellers to the Dutch Republic were often astounded by its numerous and spacious towns – a feature that was also feted in urban topographies, chronicles, chorographies, and travel guides.¹ Amsterdam, for example, garnered much praise in Jan ten Hoorn's *Reis-boek door de Vereenigde Nederlandsche Provincien* (Amsterdam, 1700), or *Guidebook through the United Provinces*. Tribute was paid to the city's favourable location, its function as *le magasin de l'univers*, and its scenic townscape, criss-crossed by peaceful canals and dotted with monumental buildings, including the New Church, the town hall, the Admiralty, and the Stock Exchange. Praise was also directed at Amsterdam's massive urban expansion, its outstanding welfare provisions, the vibrancy of the city's harbour, its religious diversity, and numerous other aspects that merited note or admiration from foreign and native visitors alike.² The *reis-boek* extolled myriad other Netherlandish towns and boroughs, from Leeuwarden in the north to Maastricht in the south, generally portraying them in terms of affluence, growth, and modernity. Most likely, the author drew inspiration from the recent profusion of urban topographies and chorographies, which had proliferated in the seventeenth-century Republic.³

However, when it came to describing the Spanish Netherlands, the laudatory hymn seemed to falter. Flemish and Brabantian towns garnered fewer pages of coverage and were depicted in darker thematic shades. Brussels, Antwerp, and Ghent, though once prosperous, had long since seen their splendour diminish.⁴ Clearly, Jan ten Hoorn's gloomy representation of the Spanish Netherlands hardly stemmed from any figment of his imagination. Indeed, during the late seventeenth century, Flanders and Brabant had been ravaged by the successive wars of Louis XIV and were decimated by severe economic crises, which had wrought soaring unemployment, poverty, and de-urbanization.⁵ It was little wonder that travel books

¹ T. van Strien, *Touring the Low Countries. Accounts of British Travellers, 1660-1720*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1998; M. van Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Hollande: récits des voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748-1795*, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, pp. 46-81; A. Chales de Beaulieu, *Deutsche Reisende in den Niederlanden. Das Bild eines Nachbarn zwischen 1648 und 1759*, Frankfurt, Peter Lang, 2000, pp. 75-100.

² J. ten Hoorn, *Reis-boek door de Vereenigde Nederlandsche Provincien*, Amsterdam, Ten Hoorn, 1700.

³ E. Verbaan, *De woonplaats van de faam. Grondslagen van de stadsbeschrijving in de zeventiende-eeuwse Republiek*, Hilversum, Verloren, 2011, pp. 9-40; E.O.G. Haitsma Mulier, 'De eerste Hollandse stadsbeschrijvingen uit de zeventiende eeuw', in: *De zeventiende eeuw*, 9 (1993), pp. 97-116.

⁴ J. ten Hoorn, *Reis-boek*, cit., pp. 330-360.

⁵ B. Blondé & I. van Damme, 'Retail growth and consumer changes in a declining urban economy: Antwerp (1650-1750)', in: *Economic History Review*, 63 (2010), pp. 638-641; E. Aerts, 'Welvaart en welzijn in de zogenaamde ongelukseeuw', in: R. van Uytven (ed.) *Geschiedenis van Brabant. Van het hertogdom tot heden*, Leuven, Davidsfonds, 2004, pp. 421-443.

tended to portray the Southern Netherlands as the less appealing part of the Low Countries.

Yet, another approach was tested in the *Délices des Païs-Bas* (Brussels, 1711), a pioneering chorography authored by the Brabantian jurist Jean-Baptiste II Christyn.⁶ By focussing on the wartime past of the Spanish Netherlands and its repute as Europe's principal theatre of war, the Brussels lawyer managed to present a far more alluring portrait of the southern Low Countries – a stratagem that was soon adopted by other chorographies and guidebooks. This article draws upon these sources and endeavours to explore the *Délices des Païs-Bas* in particular as a leading example of late seventeenth-century city branding. Early modern travel books have enjoyed no small degree of academic scrutiny; however, such attentions have tended to focus primarily on French and Italian examples, and so the Netherlandish materials discussed here can offer a fresh perspective. Moreover, the process itself by which these travel books actively and purposefully branded towns and destinations as *vaulte-voyage* remains unclear. Indeed, experts have usually sought to concretize the overly general idea that the genre was simply unreceptive and passive. Prevailing textbook-wisdom holds that such guidebooks were unable to anticipate or respond effectively to abrupt evolutions in early modern travel culture.⁷

By looking more closely at the *Délices des Païs-Bas* and its epigones this article aims to endorse, hone and, where necessary, counter these hypotheses. Three main questions stand out. First, we will explore the major spatial evolutions. How did late seventeenth-century guidebooks introduce new regions, towns, and monuments that they claimed were worth visiting? Were battlegrounds, bastions, keeps, and other such memorial sites from the wars of Louis XIV effectively branded as new places of interest? Next, we will scrutinise the narrative stratagems employed to dramatise the region's war-related history. How were tales of heroism, bravery, sacrifice, and hardship exploited so as to entice foreign and native travellers into visiting the southern Low Countries? Academic literature on contemporary place branding, heritage and dark tourism will be helpful in our analysis.⁸ Last but not least, the issue of the appropriation of the *Délices des Païs-Bas* by its readers is addressed. Were the Austrian Netherlands truly refashioned into a popular destination? Did branding the southern Low Countries as Europe's theatre of war succeed? Before answering these questions, the *Délices* should be framed in the historical context.

Branding Mars' playground

François Foppens' printing house published the *Délices des Païs-Bas* in 1697, from a manuscript most likely written by the Brussels lawyer and amateur antiquarian Jean-Baptiste II Christyn [Fig. 1]. It was a real bombshell. Between 1697 and 1786 no less than nine editions appeared in Brussels, Liège, Antwerp and even Paris. The book

⁶ This article is based on the edition of 1711: J.-B. Christijn, *Les délices des Païs-Bas*, Bruxelles, Foppens, 1711. More background: G. Verhoeven, 'Reizen. Joannes Baptista I Christyn, Histoire générale des Païs-Bas, contenant la description des XVII provinces', in: P. Delsaerdt & A. Renard (eds), *Het dagelijks boek. Zeventiende-eeuwse lectuur anders bekeken*, Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Vlaanderen, 2007, pp. 95-99; C. Engrand, 'Les Délices des Pays-Bas, miroir des Dix-sept provinces?', in: *Revue du Nord*, 87 (2005), pp. 491-511.

⁷ Some examples in: G. Chabaud (ed.), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, 1998.

⁸ J.J. Lennon & M. Foley, *Dark tourism: the attraction of death and disaster*, London, Cengage Learning, 2000; C. Ryan (ed.), *Battlefield Tourism: History, Place, and Interpretation*, Amsterdam, Elsevier, 2007; N. Morgan & A. Pritchard & R. Pride, 'Destination Branding in Context: introduction', in: R. Morgan & R. Pride & A. Pritchard (eds), *Destination Branding: Creating the Unique Destination Proposition*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2010, pp. XXIII-XXXVII; M. Kavaratzis & G. Ashworth, 'Place branding: where do we stand?', in: G. Ashworth & M. Kavaratzis (eds), *Towards Effective Place Brand Management. Branding European Cities and Regions*, Cheltenham, Edward Elgar, 2010, pp. 1-14.

came in a handy size (8° or 12°) and was illustrated with some well-chosen engravings. Even though the Spanoghe edition of 1769 claimed that the book had been 'revue, corrigée & considérablement augmentée de remarques curieuses & intéressantes', the body of the text remained unaltered, except for some minor changes. Later editions also recycled the original engravings designed by Jacobus Harrewijn and Pieter Pilsen.⁹ Jean-Baptiste Christyn established his intentions in the introduction. His chorography would not only present an overall picture of the towns worth visiting and of other places of interest in the Low Countries, including monumental palaces, baroque churches, guildhalls, belfries, chapels, nunneries; it would also devote considerable attention to the region's past, with military history receiving especially thorough assessment. Pitched battles, bombardments, sieges, and other dark episodes would even serve as unique selling points for promoting the southern Low Countries as a fascinating destination for foreign and native travellers:

Comme il y a peu de Pais dans le monde qui ont plus de part à l'histoire des derniers siècles & particulièrement à celle du siècle présent que les XVII. Provinces des Pais-Bas [...] Mais ce qui surprendra agréablement le lecteur, ce sera de voir que des Provinces, qui ont été si longtemps & qui sont encore aujourd'hui le principal théâtre où le dieu Mars représente les plus sanglants spectacles, aient pu conserver tant de beautéz parmi les horreurs de la guerre & posséder l'affluence des délices au milieu du tumulte des armes. C'est ce qui attire en ces lieux de jour en jour tant d'étrangers.¹⁰

In portraying the Low Countries as a tumultuous playground of Mars, Jean-Baptiste Christyn veered away from the conventional rules of the genre. Chorographies, guidebooks, and urban topographies usually emphasized more positive features, ranging from expositions about population, trade and industry, crops and livestock to details about the fertility of the land and the quality of the air.¹¹ Jan ten Hoorn, for example, branded the Dutch Republic as Europe's commercial hub: a densely populated and prosperous country, thanks to the fishing and shipping trades, the beer and textile industries, and other sectors, and a region abundant with healthy livestock, milk, vegetables and other such essentials. Glorious events from the past were incorporated into Ten Hoorn's laudation, yet the positive image of a modern nation prevailed.¹² Christyn, in contrast, created a brand of a tormented realm with an extensive martial past. Hence, the *Délices des Païs-Bas* therefore delves deep into local history. Readers were informed about the Roman settlements in Maastricht, Katwijk, and Tongeren; the epic battles between Caesar's legions and the ancient Belgians are discussed at length.¹³ References to medieval history were also ubiquitous, with tribute paid to the counts of Flanders and Holland and to other illustrious feudal lords and their war campaigns. Philip the Good, Charles the Bold and the other dukes of Burgundy were introduced,¹⁴ and the most notorious incidents from the wars of religion were evoked in a lively manner.¹⁵

The *Délices* were hardly unique in their inclination towards historical expostulation; long digressions about a glorious past had been a standard feature of surveys, travel guides, and urban topographies since the late sixteenth century.¹⁶ A

⁹ Verhoeven, 'Reizen', cit., pp. 95-99.

¹⁰ Christijn, *Les délices*, cit., préface.

¹¹ Verbaan, *De woonplaats*, cit., pp. 96-97, 146.

¹² Ten Hoorn, *Reis-boek*, cit., pp. 29-39.

¹³ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 1-5, 185, II: 290, III: 276.

¹⁴ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 225, 265 & 286; III: 264.

¹⁵ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 78, II: 281-283, III: 39.

¹⁶ Chabaud, 'Images de la ville', cit., pp. 323-345; Verbaan, *De woonplaats*, cit., pp. 45-70; Haitsma Mulier, 'De eerste Hollandse stadsbeschrijvingen', cit., pp. 97-116.

more pioneering element about this work, however, was its predilection for contemporary history. Jean-Baptiste Christyn's attentions were focused primarily on the last chapter in the long, war-ridden history of the Low Countries. Louis XIV's wars of conquest were given acute consideration, with excessive information devoted to the siege of Namur (1692), the pitched battle of Landen (1693), and the bombardment of Brussels (1695). In the edition of 1711, inquisitive readers were encouraged to visit the battleground of Ramillies, where the French legions had suffered bitter defeat against the Great Alliance.¹⁷ The following years saw widespread diffusion of the cliché of the southern Low Countries as Europe's principal theatre of war. Gilbert Le Roy, author of the *Groot wereldlyck toneel des hertogdoms van Brabant* (Brussels, 1730), a chorography of Brabant, echoed the introduction of the *Délices des Païs-Bas* in labelling the Southern Netherlands as the playground of Mars. Protracted passages on martial history also appeared in Bossu's *Histoire de Mons* (1725), Marne's *Histoire du comté de Namur* (Liège, 1754), and Pierre de Sauméry's *Délices du Païs de Liège* (Liège, 1764).¹⁸ In evoking the siege of Namur De Sauméry channelled a most theatrical style:

Ces deux sièges des plus mémorables dont il soit mention dans l'histoires, firent éprouver à cette ville & au païs qui en dépend, les suites ruineuses de la plus cruelle guerre qui ait été faite dans les Païs-Bas, dont la plupart des territoires ont été les théâtres d'un grand nombre de batailles ou le sang humain a été répandu sans ménagement.¹⁹

Drawing upon the recent wartime past, these chorographies addressed a topical matter, one that had stirred the imaginations of people throughout Europe. For decades, news publications like the *Amsterdamsche Courant*, the *Daily Courant*, and the *Gazette [de France]* had related details of the various military campaigns in Flanders and Hainaut, troop movements of the Grand Alliance and the French armies, the innumerable bloody battles and endless sieges, and similar events.²⁰ Lampoons and broadsheets had pilloried Louis XIV as a warmonger,²¹ even as his victories were lauded and glorified in French sources ranging from history books and the battle scenes painted by Adam Frans van der Meulen to commemorative medals, panegyrics, triumphal arches, and tapestries.²² The image of Louis XIV was unambiguously contingent on the audience in question. The French king was depicted, often clad in Roman armour, as heroic, perseverant, and invincible by his supporters; pamphleteers and other critics besmirched his repute and derided him as *Louis Devastator*, an aggressor whose legions did not flinch at slaughtering innocent men, women, and children.²³ Such polemical portraits were honed into less starkly

¹⁷ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 45, 95, 156, II:132.

¹⁸ T. Verschaffel, *De hoed en de hond. Geschiedschrijving in de Zuidelijke Nederlanden, 1715-1794*, Hilversum, Verloren, 1998, pp. 371-373; J.B. Marne, *Histoire du comté de Namur*, Liège, Bassompierre, 1754, pp. 515-517.

¹⁹ P.L. de Sauméry, *Les Délices du Païs de Liège*, Liège, Kints, 1743, pp. II: 133-135.

²⁰ Some examples of the breaking news on the siege of Namur in 1692: *Amsterdamsche Courant*, Jan. 1, July 10 & 29, 1692; *Oprechte Haerlemsche Courant*, July 8, Oct. 10, 1692; *La Gazette [de France]*, July 16 & 23, Aug. 6 & 27, Sep. 24, 1695; *Newcastle Courant*, Aug. 8 & 25, Sep. 8 & 29, Oct. 3, 1711.

²¹ P.J.W. Malssen, *Louis XIV d'après les pamphlets répandus en Hollande*, Amsterdam, Paris, 1936, pp. 23-129; P. de Vries, *Het beeld van Lodewijk XIV in de Franse geschiedschrijving*, Amsterdam, Druck van Coster, 1948, pp. 102-106.

²² P. Burke, *Het beeld van een koning. De propaganda van Lodewijk XIV*, Amsterdam, Agon, 1991, pp. 72-79; T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe, 1660-1789*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 35-38.

²³ Malssen, *Louis XIV*, cit., pp. 28, 73; De Vries, *Het beeld van Lodewijk XIV*, cit., pp. 102-106; L.H.M. Wessels, 'Het pamphlet. De polsslag van het heden', in: J. Tollebeek (ed.), *De palimpsest. Geschiedschrijving in de Nederlanden, 1500-2000*, Hilversum, Verloren, 2002, p. 91.

controversial images in the *Délices des Païs-Bas* and other guidebooks, yet these works nonetheless capitalised on the widespread public interest in these recent military campaigns.

Creating memorial grounds

The *Reis-boek door de Vereenigde Nederlandsche Provincien* (Amsterdam 1700) was not particularly attentive towards the southern Low Countries, with few pages devoted to the Spanish Netherlands (16%), and fewer still to French Flanders (2,8%) and the Prince Bishopric of Liège (0,7%). The northern Netherlands, in contrast, were discussed throughout most of the book (80,5%). Much ink is given over to protracted descriptions of town halls, churches, orphanages, shooting ranges, and other such places considered worth visiting in Leiden, The Hague and Amsterdam. Jan ten Hoorn's pioneering guidebook thus gave short shrift to earlier chorographies, such as Lodovico Guicciardini's famous *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (Antwerp, 1567), which had waxed lyrical over Brabant, Flanders, and other southern provinces, and usually covered the north in just a few pages.²⁴ By shifting this rhetorical balance, Ten Hoorn voiced the idea that the political, economic, and cultural core zone of the Low Countries had moved northwards. However, the equilibrium was somewhat restored in the *Délices des Païs-Bas* (Brussels, 1711) [Fig. 2]. The work devoted the largest proportion of its pages to the Dutch Republic (43%), yet this was counterbalanced by the numbers of pages on the Southern Netherlands (39,1%), French Flanders (11,3%), and the Prince Bishopric of Liège (5,8%). Brussels, Antwerp, Bruges, and certain other traditional destinations played an important role in the revaluation of the south. Lengthy descriptions of the archducal palace in Brussels, the Renaissance town hall in Antwerp, the university in Louvain, and the Gothic *Hallen* in Bruges were intended to entice foreign travellers into visiting the southern Netherlands.²⁵

Martial histories functioned to enhance the allure of these towns. For example, native and foreign travellers to Ghent were encouraged to commemorate the siege of the city in 1678, when the Flemish metropolis had surrendered barely six days after the French had opened their trenches.²⁶ Yet, warfare of the past proved more central to the city branding of Brussels. With a sense of tragedy, Jean-Baptiste II Christyn recounted the bombardment of 1695, when, during the summer, French troops had laid siege to Brussels; mortars and other heavy artillery had opened fire, reducing the town to cinders. It was said that more than four thousand houses and fourteen churches were destroyed. In an attempt to provoke intense memories, readers were spurred to visit the *Grote Markt* (the main square), which had been obliterated during the conflict.²⁷ The tale of Brussels' destruction at the hands of French forces became a staple of Netherlandish guidebooks. Louis de Wainne's *Déscription du Pays-Bas* (Paris, 1720) offered a compelling narrative in which all of Brussels was set ablaze; the story was detailed even further in Nicolaas ten Hoorn's *Reisboek* (Amsterdam, 1729), a reworking of his father's guidebook through the Netherlands.²⁸ It could easily be argued, of course, that this labelling of Brussels as a casualty of war was not actually vital to the city's branding and that wartime histories, at best, simply added value to the attraction of the archducal palace, the gothic town hall,

²⁴ Verbaan, *De woonplaats*, cit., pp. 61-63.

²⁵ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I : 75-76, 101-103, 124, 263.

²⁶ Christijn, *Les délices*, cit., p. I: 254

²⁷ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 77, 95.

²⁸ *Description du Pays-Bas*, Paris, De Wainne, 1720, p. 31; N. ten Hoorn, *Reisboek door de voornaamste Koningryken van Europa*, Amsterdam, Ten Hoorn, 1729, pp. 106-107.

the baroque churches, chapels, and monasteries, lawns and gardens, the Munt opera, and myriad other entertainments to be enjoyed in Brussels.²⁹

However, tragic tales about bombardments, sieges, and battlefields were far more important in the depictions of several smaller towns in the southern Low Countries. The *Délices des Pays-Bas* present a series of memorial grounds linked to the wars of Louis XIV, ranging from Cambrai in the west to Maastricht in the east. Christyn's portrayal of Namur included only a few lines about the old cathedral and the baroque Jesuit church, yet the author's attention was focused foremost on the unassailable citadel and the town's outer defences. Bastions, half-moon batteries, ravelins, dry ditches, and covered roads are described with gusto, while the tales of the two sieges (1692 and 1695) are related in great detail [Fig. 3]. Christyn elaborates upon the stiff resistance of the Dutch engineer Menno Coehoorn and his troops, who surrendered their fortress, but only after exhausting all their ammunition, food, and hope.³⁰ Wartime histories also prevailed in the descriptions of Valenciennes, Charleroi, Liège and smaller towns like Huy, Dinant, and Montmédy.³¹ Pierre de Sauméry employed a similar technique in his *Délices du País de Liège* (Liège, 1764) so as to draw foreign travellers to the Prince Bishopric, and a series of other chorographies and urban topographies followed suit.³²

Martial history was not only a crucial element in the place branding of Charleroi, Liège, Namur, Valenciennes, and various smaller towns; it also proved essential in the regional branding of the provinces of Namur, Hainaut, Cambrésis, French Flanders and the Prince Bishopric of Liège. Jan ten Hoorn afforded just a few lines to these southern Low Countries, but the *Délices* and its epigones radically changed tack and deliberately portrayed the region as having been Mars' playground. Wainne, Saumery, and Christyn thereby endorsed the idea that the southern provinces could not compete with Flanders, Holland, Brabant, and other traditional destinations in terms of monumental palaces, churches, town halls, and other spectacular sights; instead, these authors opted to capitalise on the region's entralling (if not sensational) wartime past and its remnants to brand the south as *vaut-le-voyage*.

Dramatizing history

Fortresses, battlefields, and other memorial grounds did not necessarily stir the imaginations of foreign and native travellers. Newspapers, broadsheets, and history books had ranked the Battle of Malplaquet (1709) among the most crucial stages in the Wars of Spanish Succession, yet the site itself, in Hainaut, was far from impressive. Visitors gazed upon an uninspiring scene of ridges, woodland, and open fields. Dramatic tales of bravery, loss, and endurance needed to be projected onto the landscape to arouse any interest.³³ Jean-Baptiste II Christyn used this stratagem to brand Malplaquet as a place worth visiting. Enhancing the tale with a sense of tragedy, the Brussels lawyer spiritedly described the clash between the French and the allied forces in the autumn of 1709. The outnumbered French troops, led by field marshal De Villars, had taken up a strategic position between the wooded hills of La

²⁹ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 70-95.

³⁰ Christijn, *Les délices*, cit., pp. II: 131-136.

³¹ Christijn, *Les délices*, cit., pp. II: 141-146, 177, III: 264-265, 271-273, 277.

³² Sauméry, *Les Délices du País de Liège*, cit., pp. II: 133-137; Ten Hoorn, *Reisboek door de voornaamste Koningryken*, cit., pp. 116-117, 119; Marne, *Histoire du comté de Namur*, cit., pp. 515-517.

³³ On this process, see: M. Piekarz, 'It's Just a Bloody Field! Approaches, Opportunities, and Dilemmas of Interpreting English Battlefields', in: Ryan, *Battlefield Tourism*, cit., pp. 29-47; F. McClean, 'Romanticising Tragedy: Culloden Battle Site in Scotland', in: Ryan, *Battlefield Tourism*, cit., pp. 221-234; D. Knox, 'The Sacralised Landscapes of Glencoe from Massacre to Mass Tourism, and Back Again', in: *International Journal of Tourism Research*, 8 (2006), pp. 185-197.

Lanière and the forest of Tasnière. De Villars and his men held off the assaults of the Duke of Marlborough and the Prince of Orange, Johan Willem Friso, for several hours, until Eugène de Savoye, commander of the Austrian regiment, managed to breach the lines. The French were butchered and the survivors fled to Valenciennes. Christyn's description emphasised the shocking number of casualties: 'Le massacre fut si grand, qu'il y eut plus de 20.000 hommes tuez & blessés de deux côtés' [Fig. 4].³⁴

Dramatic figures and tales also helped to spur interest in other memorial grounds. Namur, for example, was a most impressive fortress, yet its portrayal as a setting of abandoned bastions, casemates, powder magazines, and underground hospitals stirred imaginations ever further, especially when coupled with tragic scenes from the wartime past. Describing the siege of Namur of 1695, the *Délices des Pays-Bas* detailed the decimation of the French garrison, emphasizing such details as the fact that less than a quarter of the initial 16.000 French soldiers departed the battleground unharmed after the citadel had surrendered to the troops of William III.³⁵ Similarly dramatic figures seasoned presentations of the massacre of Seneffe (1674), the siege of Maastricht (1676), and the gruesome bombardment of Brussels (1695).³⁶ Nicolaas ten Hoorn adopted the same strategy, replete with a barrage of tragic numbers: 'zynde na gissing, omtrent drie duizend bomben, en over de twaalfhondert gloeyende kogels, in de stad geschooten. Zeventien zo parochie-kerken, kloosters als kapellen, en niet veel minder dan vyf duizend huizen, waren hier doorvernield'.³⁷

Both factual and not-so-factual stories – of heavy bombardments, razed cities, heaps of wounded and dead soldiers, and the like – helped to strengthen the brand of the southern Low Countries as having been Europe's theatre of war, as did legends about heroes and villains. Cassel, a small town in French Flanders, is portrayed in the *Délices* as a provincial backwater, devoid of remarkable monuments and notable sights, yet a site laden with significant wartime history. Here, French armies had routed the Dutch troops in 1677, capturing more than 2.000 Dutch infantrymen and almost every banner. Christyn focused on the *petite histoire*: for example, according to legend, the Prince of Orange had, in a blind fury, gashed the face of one of his leading officers for having acted with cowardice.³⁸ Heroes were also feted in the *Délices*, with tribute paid to Don Francisco del Castillo y Fajardo, Marquis of Villadrarias and commander of Charleroi, who had fiercely defended the fortress in 1693 against the superior numbers of Field Marshal Luxembourg. Castillo refused to surrender, and declared a cease-fire only after the west wall had been breached.³⁹ Focusing on such heroic deeds, the *Délices des Pays-Bas* labelled the small, fortified town of Charleroi, which had been entirely overlooked in earlier guidebooks, as *vault-le-détour*. Montmédy – where, in 1657, the Spanish commander Jean d'Allamont had offered fierce resistance to the French besiegers, until being struck by a cannonball – received similar assessment.⁴⁰

Compelling tales about heroes and villains, blood-soaked battlefields, and endless sieges were also standard elements in local history books and chronicles.

³⁴ Christijn, *Les délices*, cit., pp. II: 63.

³⁵ Christijn, *Les délices*, cit., pp. II: 132.

³⁶ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 94-95, 187-188, 194.

³⁷ 'It was estimated, that Brussels was hit by three thousand artillery shells and twelve hundred fire bombs. More than seventeen churches, monasteries, and chapels were torched, while no less than five thousand houses went up in flames'. Ten Hoorn, *Reisboek door de voornaamste Koningryken*, cit., pp. 106-107.

³⁸ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 333.

³⁹ Christijn, *Les délices*, cit., pp. I: 142.

⁴⁰ Christijn, *Les délices*, cit., pp. II: 177.

Drawing on the wartime past, works such as Bossu's *Histoire de Mons* (1725) and Marne's *Histoire du comté de Namur* (Liège, 1754) exhaustively mined the heroic tales of the Duke of Marlborough, Prince Eugène de Savoye, William of Orange, and various other 'minor' heroes, all the while reviling the roguery of Villeroy, Luxembourg and De Villars.⁴¹ Jean-Baptiste II Christyn simply used these gripping tales to brand a new series of destinations for foreign and native travellers. Hence, the attendant prestige of having recently been Mars' playground not only clung to impressive fortresses, desolate battlefields, and other memorial grounds, but was also painstakingly forged through the dissemination and popularisation of awe-inspiring histories, legends, and tall tales of the wartime past.⁴²

Luring visitors

In portraying the Low Countries as Europe's theatre of war, Jean-Baptiste II Christyn created a most powerful brand, which, in theory, aided Namur, Charleroi, and other provincial towns to attract more foreign and native visitors. However, the link between early modern travel behaviour and place branding remains ambiguous. How successful was this branding of Mars' playground, and did it in fact draw more English, French, German, and Netherlandish travellers to the Low Countries? Unfortunately, these questions still await answers, for most research has focused on the composition and development of early modern guidebooks and chorographies; the appropriation of these genres by actual readers remains hardly scrutinised. Furthermore, contemporary research argues that place branding is not always successful. Even carefully designed place brands fail on occasion, resulting in travellers favouring other towns, regions or destinations.⁴³ We sought to resolve this issue via drawing upon a small sample of Netherlandish travel books. Hence, we gathered travel diaries, stories and memoires in manuscript, all written between 1640 and 1750 by Flemish, Dutch, and Brabantine burghers on their respective journeys through the Low Countries.⁴⁴ Literature on English, French, and German travel behaviour was also scrutinised so as to assess the effects of the *Délices des Païs-Bas* (Brussels 1711) on a broader scale.⁴⁵

During the late seventeenth century, the northern and southern Netherlands were a popular destination for foreign and native travellers [Fig. 5]. Noblemen from England, France, and the Holy Roman Empire had long crossed through the Low

⁴¹ Marne, *Histoire du comté de Mons*, cit., pp. 515-517; Verschaffel, *De hoed en de hond*, cit., pp. 371-373.

⁴² Contemporary place branding uses the same techniques: Kavaratzis & Ashworth, 'Place branding', cit., pp. 1-14; G.J. Ashworth, 'From history to heritage - From heritage to identity. In search of concepts and models', in: G.J. Ashworth & P.J. Larkham (eds), *Building a new Heritage. Tourism, Culture and Identity in the New Europe*, London, Routledge, 1994, pp. 16-17.

⁴³ Kavaratzis & Ashworth, 'Place branding', cit., pp. 1-14; Morgan & Pritchard & Pride, 'Destination Branding', cit., pp. XXIII-XXV; G. Ashworth & H. Voogd, 'Can places be sold for tourism?', in: G. Ashworth & B. Goodall (eds), *Marketing Tourism Places*, London, Routledge, 1990, pp. 2-3.

⁴⁴ Thirty-nine travel books were scrutinised in detail. This sample includes virtually all early modern travel books in manuscript, preserved in the archives and libraries of Amsterdam, Leiden, The Hague, Brussels and Antwerp. The sample was initially taken within the framework of large-scale research into early modern Netherlandish travel culture. More information in: G. Verhoeven, *Anders reizen? Evoluties in vroegmoderne reiservaringen van Hollandse en Brabantse elites (1600-1750)*, Hilversum, Verloren, 2009, pp. 40-50; G. Verhoeven, 'Foreshadowing tourism? Looking for modern and obsolete features - or a missing link - in early modern travel behaviour (1600-1750)', in: *Annals of Tourism Research*, 42 (2013), pp. 262-283.

⁴⁵ Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Hollande*, cit., p. 139; Strien, *Touring the Low Countries*, cit., p. 2; E. Stols, 'De Oostenrijkse Nederlanden in de kijker van de buitenlanders', in: H. Hasquin (ed.), *Oostenrijks België (1713-1794). De Zuidelijke Nederlanden onder de Oostenrijkse Habsburgers*, Gent, Gemeentekrediet, 1987, pp. 509-510; W. Frijhoff, 'Prins Hendrik van Pruisen in de Republiek, 1768', in: *De Achttiende Eeuw*, 34 (2002), pp. 77-125.

Countries on their *Grand Tours* to Italy; now, however, the provinces of Flanders, Holland, and Brabant had gradually evolved into fully constituted travel destinations in their own right. Usually, cosmopolitan visitors combined their tours through the Low Countries with brief excursions to London or Paris, or a modish *cours pittoresque* along the Rhine.⁴⁶ 'Divertissante somertogjes' (pleasurable summer trips) became the latest vogue among Netherlandish travellers. For example, Balthasar Bekker, a minister in Franeker, embarked on a roundtrip to London, Paris, and the Spanish Netherlands in the summer of 1683. Like most travellers, he wrote favourably about the baroque churches of Antwerp and the monumental palaces of Brussels, and enthusiastically described the sights of Leuven, Ghent, Bruges and Ostend. Mons, Valenciennes and Cambrai, however, garnered just a few lines.⁴⁷ Bekker's focus was in fact fairly standard. In the late seventeenth century Flanders and Brabant remained at centre stage in the regional arena, and most travellers spilled little if any ink on the southern provinces of Namur, Hainaut, Cambrésis, and the Prince Bishopric of Liège.

However, Netherlandish travellers broke new ground in the early eighteenth century, by gradually mapping the southern Low Countries as a region worth visiting. Liège, Valenciennes, and Maastricht were even the subject of highly positive portrayals, in which they easily measured up against Brussels, Antwerp, and other traditional destinations. Mons, Namur, Cambrai, and a series of smaller towns were similarly branded as *vaut-le-détour* [Fig 6]. English, French, and German noblemen followed suit and in the eighteenth century began travelling in increasing numbers to the Low Countries. French Flanders, the Prince Bishopric of Liège, and the southern provinces of Namur, Hainaut, and Maastricht were gradually integrated into these itineraries.⁴⁸

Foreign and native travellers were drawn to the southern Low Countries for various reasons. In the early eighteenth century, the small Ardennes town of Spa reaped international fame as a health resort. Jan Carel van Eck, burgomaster of Wageningen, sipped from the healing waters of the Pouhon source and enjoyed the medicinal baths of Chaudfontaine during his journey through the Austrian Netherlands in the autumn of 1742.⁴⁹ Like most eighteenth-century travellers who visited the region, he waxed lyrical over the sublime landscapes and natural scenery of the southern Low Countries. Depictions of crests and towering rock faces, of small cascades and vast woodlands, and of picturesque castle ruins transformed the meandering Meuse River into a tourist hotspot.⁵⁰ Yet, travellers were most

⁴⁶ Strien, *Touring the Low Countries*, cit., pp. 1-8; Chales de Beaulieu, *Deutsche Reisende*, cit., pp. 34-56.

⁴⁷ B. Bekker, *Beschrijving van de reise door de Vereenigde Nederlanden*, 1683 [Royal Library, The Hague 131 G 29], pp. 6-14, 140-160.

⁴⁸ L. Bély, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, Paris, Fayard, 1990, p. 625; J. Rees, 'Wahrnehmen in fremden Orten, was zu Hause Vortheil bringen und nachgeahmet werden könne. Europareisen und Kulturtransfer adeliger Eliten im Alten Reich, 1750-1800', in: R. Babel & W. Paravicini (eds), *Grand Tour. Adeliges Reisen und Europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Ostfildern, Thorbecke, 2005, pp. 529-530; Strien, *Touring the Low Countries*, cit., pp. 4-8; Stols, 'De Oostenrijkse Nederlanden', cit., pp. 506-507; Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Holland*, cit., pp. 6-7, 25-32.

⁴⁹ J.C. van Eck, *Journaal gehouden van de rejs*, 1742 [National Archives The Hague, FA Panthalon van Eck 183] pp. 63-65. Some other examples in: P. Dorp, *Kort verhaal van het divertissant somertogje en pleissier-rejsje*, 1732 [Central Bureau for Genealogy The Hague, FA Mispelblom Beijer 47], pp. 93v-96r; A.P. de la Court, *Beschrijving van een reis naar Maastricht, Spa en Kleef*, 1733 [High Council for the Nobility, FA Van Spaen 182] p. 2v.

⁵⁰ Van Eck, *Journaal*, cit., p. 62. Some other illustrative examples: Court, *Beschrijving van een reis naar Maastricht*, cit., p. 2v.; J. van der Streng, *Memorij van een plaisir rejsje*, 1731 [University Library Leiden, Ltk 862] p. 26; A. de la Court, *Reis naar Luik, Keulen en Dusseldorf*, 1724 [University Library Amsterdam, coll. Hss. IV J 10:2] p. 27.

spellbound by the fortresses, battlefields, and other memorial grounds linked to the War of the Spanish Succession. In Namur, Eck exhaustively explored the citadel's bastions, gun emplacements, pillboxes, and myriad other defences; his guided tour through the keep lasted more than four hours.⁵¹

The region's recent martial history clearly intrigued Eck, and his visits (a few days earlier) to Mons, Valenciennes, Cambrai, and other towns had been spent largely in undertaking extended walks over embankments, bulwarks, covered roads, ravelins, and half-moon batteries. He even rode to the desolate battlefield of Malplaquet, to view the spot where the legions of the Grand Alliance had crushed the French armies in 1709; while walking through the site, he discovered some broken cannon and other remnants.⁵² One could argue that Eck's lively interest in recent military history was exceptional due to the rationale underlying his trip. The burgomaster was hardly roaming the Austrian Netherlands for sheer pleasure; in fact, he had been dispatched as a representative of the States General to review the garrisons in the barrier towns. The entire regiment of Namur, Mons and Valenciennes stood at attention upon his arrival. The region's wartime past similarly piqued the imaginations of other Netherlandish travellers, who visited its fortresses, battlefields, and other memorial grounds. Pieter van Dorp, a lawyer from Leiden, called at Namur during his 'divertissant somertogje' through the Austrian Netherlands in the summer of 1732. The town made little impression on him, but Van Dorp was awestruck by the citadel and roamed for hours through its pitch-dark caverns, pillboxes, powder magazines, underground hospital, chapel, and dormitories, where officers had slept as the town was besieged.⁵³

In 1726, an anonymous traveller from Limbourg (near Aachen) enthused similarly about Namur. This traveller's written record portrayed the town's spectacular defences in extensive detail and evoked the two historic sieges, the latter of which, in 1695, had seen more than 16.000 French soldiers captured. During his trip through the Austrian Netherlands, the anonymous author visited famous battlegrounds of the Wars of Succession, including Fleurus (1690) and Steenkerque (1692), where the Allied armies had been massacred by French troops. In Brussels, he commemorated the dreadful bombardment of 1695.⁵⁴ During the early eighteenth century, the pioneering, martial-themed branding clearly succeeded with Netherlandish travellers. Having been tagged as Europe's principal theatre of war by the *Délices des Païs-Bas* and other chorographies, French Flanders, Hainaut, Namur, and the Prince Bishopric of Liège had now emerged as popular travel destinations [Fig. 6].

This also held true for English, French, and German travellers, who were keen to visit the region's unassailable fortresses, battlefields, and other famous memorial grounds during their time in the Low Countries.⁵⁵ Pierre Gaudron, a senior official from Paris, embarked in the summer of 1715 on a round trip through Northern France, the Low Countries, and England. War-related histories figured prominently in his travel diary. He presented Valenciennes, for instance, as a tormented town that had endured a dreadful siege in 1677, and evocatively detailed the bombardment of Mons in 1691. Gaudron's discussion of Mons takes a bitter turn with the lost battle of 1678, when, according to legend, the French Field Marshal François Henri de Luxembourg had still been dining when the troops of William of Orange took the

⁵¹ Van Eck, *Journaal*, cit., pp. 59-60.

⁵² Van Eck, *Journaal*, cit., pp. 47-52.

⁵³ Dorp, *Kort verhaal*, cit., pp. 75v-76v.

⁵⁴ Anonymous, *Voyages d'Italie*, 1726 [Royal Library Brussels, hss.II: 171] pp. 19r, 20r, 28v, 29v-31v.

⁵⁵ Stols, 'De Oostenrijkse Nederlanden', cit., p. 509; Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Hollande*, cit., pp. 25-27.

French armies by surprise.⁵⁶ Prince Henry of Prussia, who travelled through the Austrian Netherlands in 1768, also contemplated the southern provinces as being the playground of Mars. The prince meticulously described Mons, Namur, Liège, Maastricht, and a series of other fortresses, and also visited various historic battlefields, including Ramilles (1706), Oudenaarde (1708), Malplaquet (1709), Steenkerque (1692) and Neerwinden (1693).⁵⁷

Place Branding at Work

Foreign and native travellers to the Austrian Netherlands clearly acknowledged the nation's historical status as Europe's theatre of war, yet the question remains as to how the *Délices des Pays-Bas* (Brussels, 1697) and its subsequent editions moulded this innovative branding. The work's influence was sometimes direct and explicit. Prince Henry of Prussia, for instance, bought a newly released edition of Jean-Baptiste Christyn's chorography upon returning to Brandenburg.⁵⁸ Pierre Gaudron penned a series of excerpts from his pristine copy of the work before boarding the coach from Paris to Brussels. Most likely, Gaudron's subsequent overview of the seemingly endless sieges of Valenciennes, Cambrai, and Mons were cribbed from Christyn's chorography, though Gaudron also relied on other useful works, including Baudran's *Dictionnaire géographique* (Utrecht, 1712) and the *Atlas historique* (Amsterdam, 1709), in elaborating his travel diary.⁵⁹ Thanks to its handy size (12°), travellers could easily bring the *Délices* with them. For example, the anonymous traveller from Limbourg used Christyn's work to guide him through the Austrian Netherlands; he copied his account of the tragic bombardment of Brussels from Christyn, and the earlier work served the unidentified author well when he visited Namur, Charleroi, Dinant, Luxemburg, and other fortresses. Likewise, his descriptions of the historic battlefields of Fleurus (1690) and Steenkerque (1692) and his dramatic accounts of related bravery, endurance, and suffering were also borrowed from the *Délices des Pays-Bas*.⁶⁰ Despite suffering such plagiarism, Christyn's pioneering chorography succeeded in becoming standard if not requisite reading material for English and French visitors to the Low Countries.⁶¹

These cases firmly substantiate the hypothesis that the martial-based branding of the region as Mars' playground inspired readers of the *Délices des Pays-Bas* and influenced their travel behaviour. However, the link between early modern travel and place branding was, in most cases, less straightforward. Numerous foreign and native visitors journeyed to the southern Low Countries to behold Europe's principal theatre of war without having encountered the *Délices*. An illustrative example is Jan Carel van Eck, who roamed the Austrian Netherlands in 1742. Even though the Guelders nobleman eagerly portrayed the southern provinces as Mars' playground, there is no indication that he ever read the *Délices des Pays-Bas*.⁶² As concerns Eck, it is entirely plausible – not least since works of history and geography were popular reading matter in the eighteenth century – that he had earlier perused a copy of Christyn's work, perhaps just prior to his departure or years before. Urban topographies, surveys, and chorographies abounded in the private libraries of Dutch

⁵⁶ P. Gaudron, *Mémoire du voyage de Hollande et d'Angleterre*, 1715 [Heritage Library Antwerp, B 271719], pp. 27, 36.

⁵⁷ Frijhoff, 'Prins Hendrik van Pruisen', cit., pp. 83-85.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Gaudron, *Mémoire du voyage*, cit., p. 1, Avis au lecteur.

⁶⁰ Anonymous, *Voyages d'Italie*, cit., pp. 19r, 20r, 28v, 29v-31v.

⁶¹ Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Hollande*, cit., pp. 139, 165-168; Strien, *Touring the Low Countries*, cit., pp. 2-3; Stols, 'De Oostenrijkse Nederlanden', cit., p. 510.

⁶² Van Eck, *Journaal*, cit., pp. 47-51, 58-63; Christijn, *Les délices des Pays-Bas*, cit., pp. II: 23-31, 63, 131-136, III: 249-265.

and Flemish elites.⁶³ This hypothesis holds true for other Netherlandish travellers, but it is not fully plausible in Jan Carel van Eck's case. The catalogue of his private library offers no mention of Christyn's chorography, though the collection included myriad guidebooks on France, England, Italy, and the Low Countries.⁶⁴

However, Jan Carel van Eck did own a version of the *Atlas des XVI^e plans des villes, sièges & batailles de Flandre et de Brabant*, an oversized volume of prints and maps concerning the most famous fortresses and battles in the southern Low Countries [Fig. 7].⁶⁵ Maps detailing wartime history were popular and would surely have been a valuable source of information for foreign and native travellers. Prince Henri of Prussia made effective use of such plans, charts, and prints during his trip through the Austrian Netherlands.⁶⁶ Local guides were another resource that strengthened the branding of the Low Countries as Europe's principal theatre of war. Jan Carel van Eck was guided through the bastions, pillboxes, powder magazines, and underground hospital of Namur by a certain Colonel Randwijk; his local guides in Valenciennes, Douai, Lille, and Dunkirk included a lieutenant, a sergeant and various other soldiers.⁶⁷ This was a standard arrangement. It was common for English, French, and Netherlandish travellers, while touring the fortresses, barrier towns, and citadels in the southern provinces, to be assisted by local guides who enlivened their tours by relating spectacular wartime histories and related tales.⁶⁸ Pieter van Dorp even hired a professional guide for his trip through the Austrian Netherlands, who, together with the local guide, transformed the tour through the gloomy caverns of Namur's citadel into a thrilling adventure.⁶⁹

Conclusion

Place branding is a modern concept that often seems at odds with the nature of early modern guidebooks. According to textbook wisdom, this passive and unreceptive genre was unable to anticipate or respond effectively to evolutions in early modern travel behaviour. Drawing upon the *Délices des Païs-Bas* (Brussels, 1711) and its epigones, some important revisions to this general assumption can be listed. First and foremost, Christyn's chorography created a powerfully effective and innovative brand. In labelling the southern provinces as Mars' playground, he portrayed his homeland as a region well worth visiting. Dramatic tales about heroes and villains, bombardments, endless sieges, and bloody battlefields reinforced this war-related branding. Earlier preconceptions about the Southern Netherlands being a dull and unremarkable region began to recede into oblivion. Moreover, the *Délices des Païs-Bas* opened up a whole range of new destinations. Drawing upon the region's wartime history, Jean-Baptiste II Christyn succeeded both in classifying Namur, Liège, Valenciennes, and a series of smaller towns as *vaut-le-voyage* and in transforming battlefields like Malplaquet, Steenkerque, and Fleurus into sites of interest. In light of how importantly these war-related histories figure throughout the *Délices*, it seems likely that the Brussels lawyer had fully intended his work to brand the southern Netherlands as Europe's theatre of war.

Moreover, this article has endeavoured to administer a litmus test of sorts to the efficiency of early modern place branding, an assessment that has rarely been

⁶³ Verbaan, *De woonplaats van de faam*, cit., pp. 33-34; Verschaffel, *De hoed en de hond*, cit., pp. 409-410.

⁶⁴ Catalogue de deux très magnifiques bibliothèques [...] Jean Charles, baron van Eck, The Hague, 1761.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Frijhoff, 'Prins Hendrik van Pruisen', cit., pp. 77-108.

⁶⁷ Van Eck, *Journaal*, cit., pp. 34, 37, 48.

⁶⁸ Strien, *Touring the Low Countries*, cit., pp. 2, 5; Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Hollande*, cit., pp. 41-42; Verhoeven, *Anders reizen*, cit., pp. 347-349.

⁶⁹ Dorp, *Kort verhaal*, cit., pp. 7r, 75r-76r.

undertaken in historiography. In looking more closely at foreign and native visitors to the Low Countries it becomes evident that the branding of the region as Mars' playground was quite successful. Not only did numerous English, French, German, and Netherlandish travellers gradually begin to make their way to the southern provinces of Namur, Hainaut, Cambrésis, French Flanders and the Prince Bishopric of Liège, but the written accounts of their journeys reiterated the same body of tragic tales (the massacre at Malplaquet, the endless siege of Namur, the devastation of Brussels, etc.). Frequently, there were direct links between Christyn's place branding and subsequent travel behaviour. Indeed, some travellers visited the Low Countries with their copies of the *Délices des Païs-Bas* within reach. However, the relation was not always entirely straightforward. Maps, prints, and history books were also incorporated into efforts to brand the southern Low Countries as Europe's principal theatre of war, and tall tales and dramatic wartime histories were promulgated by local guides. Moreover, this martial-themed branding, which would bestir a generation of travellers, was also propagated by newspapers, broadsheets, songs, and other popular media. From this point of view, the *Délices des Païs-Bas* were but one emanation of the collective memory.

Keywords

Jean-Baptiste II Christyn, war memories, guidebooks, Southern Netherlands, battlefield tourism

Gerrit Verhoeven is an urban historian, specializing in (Early) modern Europe and the Low Countries. He has published on travel and tourism; on time awareness and human capital; on the resilience of social relations and on book history. He lectures *History of the Low Countries* at the University of Antwerp and *Economic History* at Ghent University. In 2014 his new book will be published by Brill: *Europe within reach. Netherlandish travellers on the Grand Tour and Beyond*.

University of Antwerp - Centre for Urban History
Prinsstraat 13 (D320)
2000 Antwerpen (Belgium)
gerrit.verhoeven@uantwerpen.be

RIASSUNTO

Visitando il teatro della guerra. Fortezze, campi di battaglia, e memorie di guerra nei Paesi Bassi meridionali (1697-1750)

Dagli ultimissimi anni del Seicento in poi, la zona sud-orientale dei Paesi Bassi meridionali, con città quali Liegi e Namur, diventava meta di viaggiatori e turisti curiosi di visitare i luoghi che solo alcuni anni prima erano stati devastati nelle campagne militari di Luigi XIV. A cominciare dalla guida di Jean-Baptiste II Christyn, *Les Délices des Païs-Bas* (1697), una produzione corografica chiaramente modellata su esempi precedenti relativi soprattutto ai Paesi Bassi settentrionali cominciava a stimolare tale nuovo fenomeno di 'turismo dei campi di battaglia', presentando la regione in una veste militare appositamente accentuata per soddisfare questo nuovo mercato turistico. Verhoeven dimostra il successo di questo tentativo di 'region branding', illustrando non solo il crescente flusso di viaggiatori a questa regione prima solo raramente visitata, ma anche l'impatto preciso di alcuni testi corografici, la cui impronta è chiaramente riconoscibile negli appunti di alcuni viaggiatori e perfino nei percorsi turistici offerti sul luogo a questi visitatori.

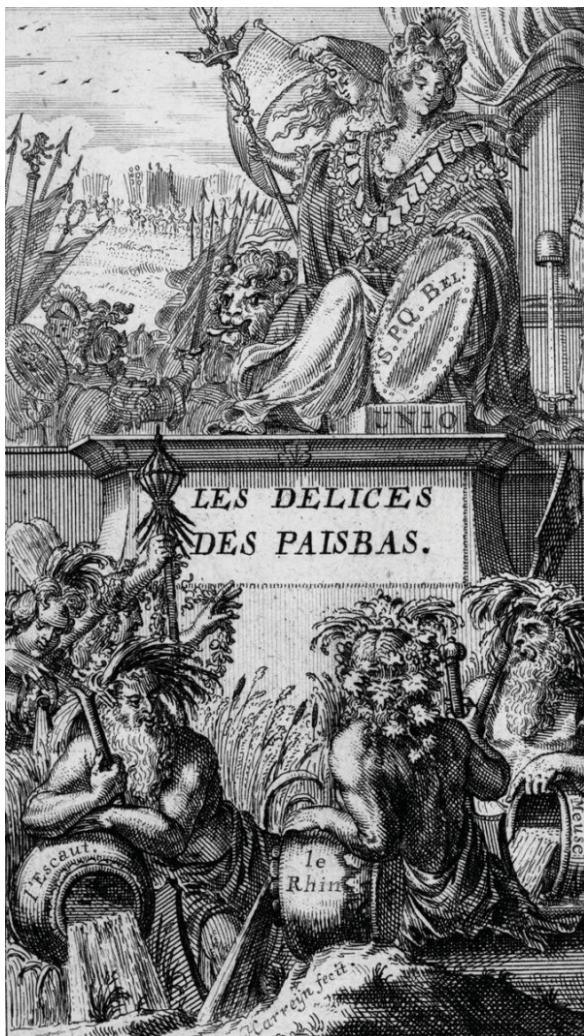


Fig. 1 Jean-Baptiste II Christijn, *Les Délices des Païs-Bas*, Bruxelles, Foppens, 1711, frontispiece. (© 2014, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen)

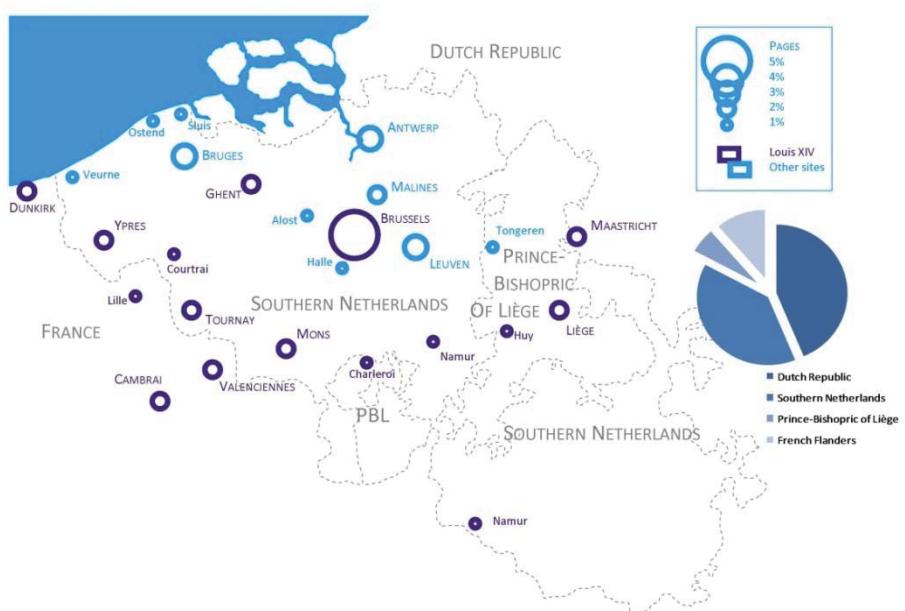


Fig. 2 Destinations in the southern Low Countries, as described in the *Délices des Païs-Bas* (Bruxelles, 1711) (in percentages of all pages). (© 2014, Gerrit Verhoeven)

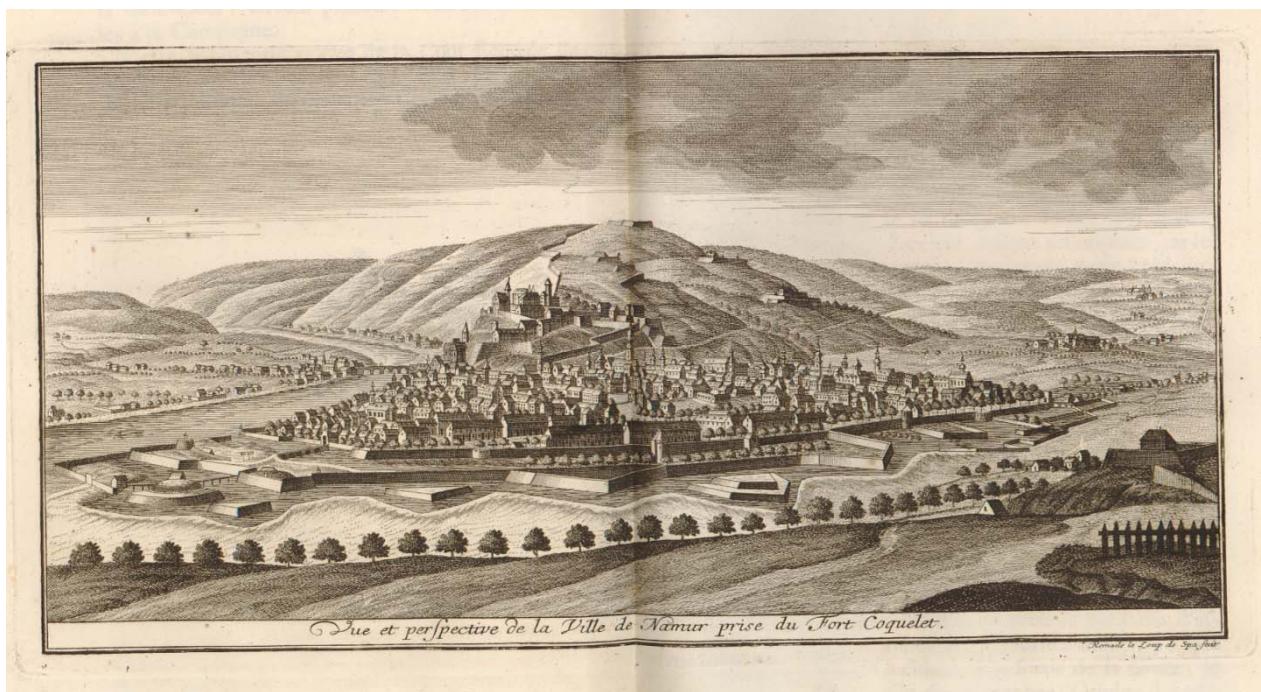


Fig. 3 Namur, as pictured in Jean-Baptiste II Christijn, *Les Délices des Païs-Bas*, Bruxelles, Foppens, 1711 (© 2014, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen)



Fig. 4 Jan van Hugtenburg, *Battle at Malplaquet* (1709). Etching from Jean du Mont, *Oorlogskundige beschryving van de veldslagen en belegeringen der drie wydvermaarde krygsoversten den Prins Eugenius van Savoye, den Hertog van Marlborough en den Prins van Oranje* (1729) (© 2014, Rijksmuseum Amsterdam)

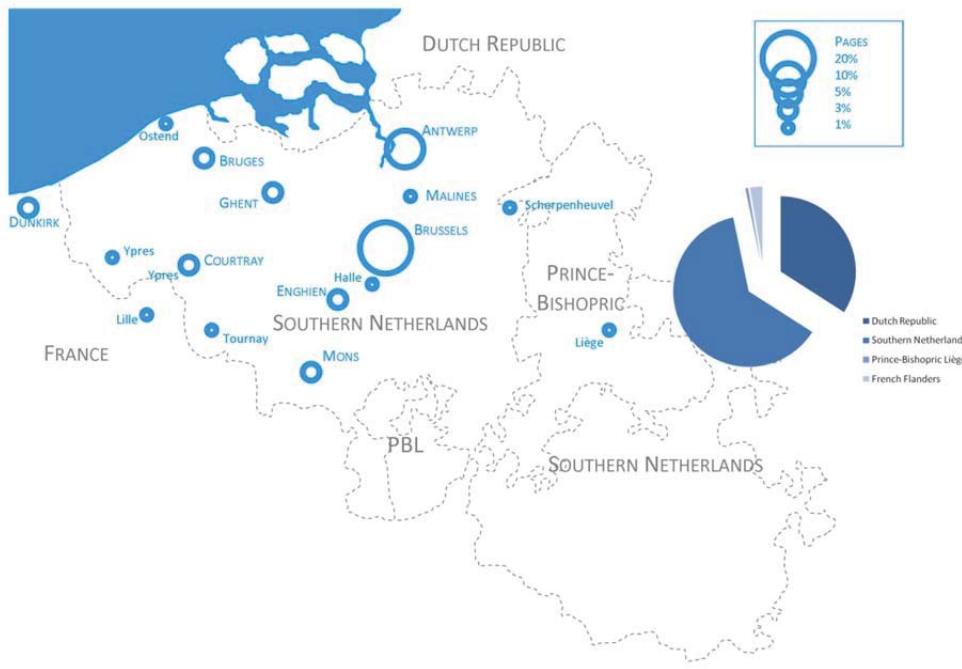


Fig. 5 Netherlandish travellers in the southern Low Countries (1640-1700). The map shows the attraction of destinations in the Southern Netherlands as a percentage of aggregated folios of all travel diaries in our sample. For more information see footnote 44. (© 2014, Gerrit Verhoeven)

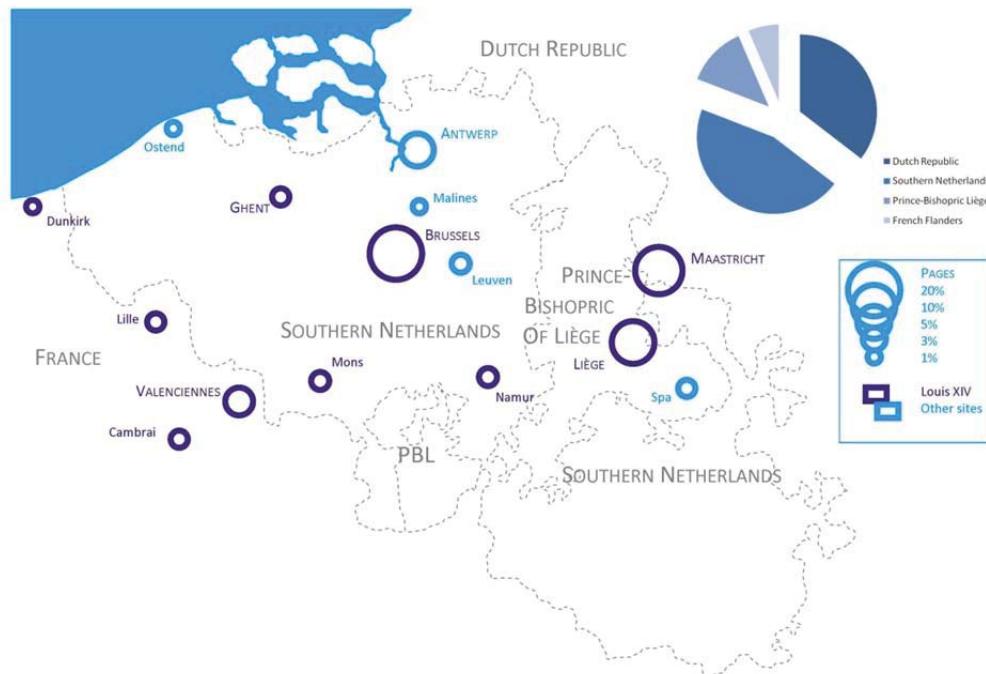


Fig. 6 Netherlandish travellers in the southern Low Countries (1700-1750). The map shows the attraction of destinations in the Southern Netherlands as a percentage of aggregated folios of all travel diaries in our sample. For more information see footnote 44. (©2014, Gerrit Verhoeven)



Fig. 7 Anonymous, *Map of the battle at Malplaquet* (1709) Individual map (© 2014, Rijksmuseum Amsterdam)

Cosa resta degli angeli?

Una rilettura della novella di Fra' Alberto (Decamerone IV, 2), tra le maschere dell'angelo e dell'*uom salvatico*

Patrizio Alberto Andreaks (†)

La novella di Fra' Alberto è narrata nella IV giornata, dedicata agli amori infelici, da Pampinea per 'dire [...] una novella da ridere [...] e] gli animi vostri pieni di compassione per la morte di Ghismunda forse con risa e con piacer rilevare';¹ dunque, il suo fine è sollevare gli animi dopo il racconto della tragica storia di Tancredi e Ghismunda. La novella è introdotta da un proverbio che prospetta la serie di ribaltamenti, opposizioni e metamorfosi che l'attraversano: 'Chi è reo e buono è tenuto, può fare il male e non è creduto'.² Il protagonista si presenta come una specie di ipocrita per antonomasia,³ il quale da Imola deve rifugiarsi a Venezia, città con il blasone della corruzione, per continuare a perpetrare le proprie malefatte fingendo una vita da sant'uomo, vissuta tra 'penitenzia' e 'astinenzia'. Divenuto confessore di Madonna Lisetta, 'una giovane donna bamba e sciocca',⁴ Alberto riesce a convincerla che l'Arcangelo Gabriele si è innamorato di lei, e arriva a goderne le grazie fingendo di prestare il suo corpo terreno alla celeste consistenza dell'Arcangelo. Scoperto l'inganno, a causa della vanità pettegola di Lisetta, Alberto finisce per perdere le sue finte ali d'angelo e ritrovarsi coperto di 'piuma matta', 'in uom salvatico convertito',⁵ in mezzo a piazza San Marco, dove il popolo lo 'vitupera' e i suoi confratelli lo trascinano via per rinchiuderlo in prigione fino alla morte. Dunque, risate sì, ma che finiscono male.

Lo scopo di questo studio è proporre un'ipotesi di rilettura della novella per inserirla in una prospettiva narrativa che vada oltre il *divertissement* parodistico - dove molta critica autorevole, da Branca a Clubb, tende a collocarla⁶ - per ridefinirla, attraverso la sua duplice dimensione visuale e verbale, come una contaminazione tra il mondo celeste dell'*Agnolo Gabriello* e il mondo terreno dell'*uom salvatico* che rappresenta lo smarrimento della dimensione umana colta tra tardo Medio Evo e modernità.

¹ G. Boccaccio, *Decamerone*, IV 2, V. Branca (a cura di), Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 276.

² *Ibidem*.

³ V. Branca fa il riferimento alla lettera di N. Machiavelli a Fr. Guicciardini, datata 17 maggio 1521: 'Io ne vorrei trovare uno [...] più ipocrito che Frate Alberto', in: G. Boccaccio, *Decamerone*, V. Branca (a cura di), Torino, Einaudi, 1980, p. 490, nota 3.

⁴ G. Boccaccio, *Decamerone*, IV 2, cit., p. 277.

⁵ L'*uom salvatico* è una antica maschera veneziana, forse all'origine di Arlecchino, ma anche un archetipo rintracciabile in molti riti ancora reperibili in Europa, legati al ciclo della morte e rinascita. Si veda J. G. Frazer, 'The Killing of the Tree Spirit', in: idem, *The Golden Bough*, London, PaperMac, MacMillan, 1988, pp. 296-323.

⁶ Vedi V. Branca, 'Ironizzazione letteraria come rinnovamento delle tradizioni', in: idem: *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decamerone*, 1981, Firenze, Sansoni, p. 339; G. Clubb, 'Boccaccio and the Boundaries of Love', in: *Italica* XXXVII, 2 (1960), p. 192.

La dimensione visuale

La centralità della presenza della dimensione visuale in questo breve studio trova una sua ragione d'essere nelle parole dello stesso Giovanni Boccaccio nella sua Conclusione al *Decameron*: 'alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore'.⁷ E lo stretto legame che tiene insieme scrittura ed immagine in Boccaccio è ben documentato dall'enorme influenza esercitata dallo scrittore toscano sull'arte, come rilevano le parole di Jacob Burckhardt poste in apertura all'imponente progetto del *Boccaccio visualizzato* curato da Vittore Branca: 'nessun altro poeta o intellettuale – come il Boccaccio –, neppure il Petrarca, esercitò nell'arte una pari influenza anche tematica'.⁸ Una influenza che è stata fonte di ispirazione non solo per miniaturisti ed illustratori di codici, ma si è trasferita all'ispirazione figurativa tratta dal testo per artisti come Botticelli, Rubens, Palma, Giotto, addirittura Tiziano, fino al cinema di Pasolini e Jiří Trnka, nonché al teatro di Dario Fo.

Proprio Vittore Branca riesce ad inquadrare questo produttivo rapporto in Boccaccio: 'La complessa e sempre, lungo i secoli, mobile interespressività parola-figura ha col Boccaccio [...] espressione quanto mai affascinante ed esemplare, iridata e cangiante'.⁹ La stretta correlazione tra parola e immagine è il risultato di una intuizione che viene da lontano:

L'arte, che san Tomaso, riferendosi a un passo del folgorante Dionigi, definiva *scientia collettiva*, cioè scienza dell'unità della parola e dell'immagine [...] è piuttosto, se mai, il naturale esito della relazione stabilita dall'amatissimo – anche dal Boccaccio – sant'Agostino tra *pictura* e *litterae*: le figurazioni suscitano apprezzamento immediato ('pittura cum videris hoc est totem vidiisse') le lettere che formano e comunicano le parole devono invece essere con fatica decifrate per apprezzarne il significato.¹⁰

Ma come si esplica in concreto l'interazione parola-immagine nell'opera boccacciana? Susanna Barsella, nel suo studio 'La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del *Decameron*', evidenzia molto bene i procedimenti utilizzati da Boccaccio per attivare la dimensione visuale nelle sue novelle:

La figuratività boccacciana non è frutto di tecniche tradizionalmente descrittive, che Boccaccio usa raramente nelle novelle, [...] si differenzia inoltre dall'illustrazione in quanto non è elemento extratestuale, ma fa parte, è essa stessa testo. La figuratività appartiene all'area del 'non detto' implicata dalla parola, similmente alla funzione che un dettaglio simbolico può avere in un dipinto, i cui elementi di significato attingono a un patrimonio comune all'autore e al lettore/spettatore.¹¹

E conclude: 'la potenzialità visiva delle novelle [...] si presenta [...] come sostituto immaginario al dettato descrittivo'.¹² È dunque il 'non detto' che mette in moto le

⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 718.

⁸ V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 2, p. 3.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*. Questo legame immagine-parola risale all'alba del bisogno di raccontare dell'uomo, che deve essere in grado di comunicare per rappresentare e celebrare la vita in immagini, come ci ricorda W. Herzog, parlando della sua esperienza davanti alle immagini create nelle grotte di Chauvet più di 20.000 anni fa: 'I think it is a quest of literature throughout the ages to describe the human condition. What constitutes humanness is particularly fascinating here because we are witnessing the birth of the modern human soul'. ('Credo sia un fine della letteratura attraverso i secoli quello di descrivere la condizione umana. Ciò che rappresenta l'umanità è particolarmente affascinante in questo luogo, perché siamo testimoni della nascita della moderna anima umana'. (trad. mia), O. Franklin, 'Werner Herzog', *GQ&A*, <http://www.gq-magazine.co.uk/entertainment/articles/2011-03/25/gq-film-werner-herzog-interview-cave-of-forgotten-dreams> (25 marzo 2011).

potenzialità figurative del testo boccacciano, il lettore è chiamato direttamente in gioco con il proprio universo di segni per riempire quei vuoti descrittivi: 'Il lettore, non è libero di creare arbitrariamente immagini, ma è però libero di attingere al suo patrimonio personale di conoscenza della realtà e dei mondi possibili che conosce, per visualizzare il testo nella direzione voluta dall'autore'.¹³

Che cosa visualizza, dunque, il lettore della seconda novella della quarta giornata, quando il narratore abbozza con scarni tratti descrittivi la metamorfosi di frate Alberto mascherato da Arcangelo Gabriele ('trasformato [...] con sue frasche che portate aveva in agnolo si trasfigurò... [...] in forma d'agnolo [...] con gli arnesi dell'agnolo')?¹⁴

Nel tardo medioevo un lettore intento a visualizzare la figura di un angelo avrebbe avuto a sua disposizione un apparato che faceva capo alla tradizione iconografica cristiana:

La più antica raffigurazione d'angelo conservatasi fino ai nostri giorni è forse quella di una pittura nelle catacombe di Priscilla, risalente al II secolo e interpretata come scena dell'Annunciazione. [...] Qui gli angeli vestono costumi antichi, una tunica bianca e sopra una specie di mantellina (pallio), i sandali ai piedi. Però non possiedono ancora le ali e non sono quindi distinguibili dagli uomini [...] Soltanto dal V secolo tutti gli angeli sono muniti di ali.¹⁵

Questo primo stadio di visualizzazione presenta degli angeli che 'non sono ancora distinguibili dagli uomini' e con 'costumi antichi, tunica bianca, mantellina, sandali', tutti dettagli che risultano perfettamente compatibili con l'incisione fatta da Giovanni e Gregorio di Gregori (Venezia, 1492) che mostra frate Alberto nell'atto di confessare madonna Lisetta [Fig. 1].¹⁶

In seguito, gli angeli 'a partire dal XIII secolo [...] portano vesti sacerdotali e spesso un diadema a forma di croce sulla fronte, in alcuni casi anche un piumaggio che ricopre tutto il corpo'.¹⁷ E se spostiamo lo sguardo alle visualizzazioni dell'arcangelo Gabriele, notiamo come questi venga spesso rappresentato come 'una figura maestosa, spesso quasi androgina, con ricchi abiti e una corona in testa, in mano un giglio come simbolo di purezza'¹⁸, come accade ad esempio nel Polittico di Bologna dipinto da Giotto, dove l'arcangelo Gabriele ha in mano il cartiglio con il messaggio per Maria, e in spalla un bastone, a rappresentare il giglio [Fig. 2].¹⁹

Ecco che nell'immaginario del lettore (e dell'artista) alcuni dettagli, riassemblati in modo dissacratorio, fanno quasi sovrapporre la maschera dell'Arcangelo Gabriele con quella dell'*uom salvatico* [Fig. 3].²⁰

Fratre Alberto, dismessi gli 'arnesi dell'agnolo' e 'in uom salvatico convertito', si presenta: a) ricoperto da una sorta di piumaggio ('penne matte'), che è anche accessorio degli angeli; b) con in mano un bastone, proprio come l'Arcangelo Gabriele; c) con i capelli tagliati a chierica, che può essere assimilata a una corona;

¹¹ S. Barsella, 'La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decamerone', in: *Italianistica*, XXXVIII, 2 (2009), p. 91.

¹² *Ivi*, p. 92.

¹³ *Ivi*, p. 100. A proposito dello stile di Boccaccio nel guidare il lettore indirettamente, evitando esplicite affermazioni morali o estetiche, si veda anche E. Auerbach, 'Fratre Alberto', in: *idem, Mimesis*, Torino, Einaudi, 1972, 1, pp. 240-241.

¹⁴ G. Boccaccio, *Decamerone*, cit., pp. 280, 281, 282.

¹⁵ H. Krauss, *Angeli*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 83, 84, 85.

¹⁶ V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., 3, p. 312.

¹⁷ H. Krauss, *Angeli*, cit., p. 85.

¹⁸ *Ivi*, p. 86.

¹⁹ Alessandro Tomei, *Giotto. La pittura*, Firenze, Giunti, 1997, p. 47.

²⁰ V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., 3, p. 312.

e, infine, d) sovrastando la folla dal piedistallo della colonna di Piazza San Marco a cui è incatenato.

Insomma, la metamorfosi subita da Alberto sembra quella di un attore un po' sciatto e frettoloso (o forse troppo consapevole della propria parte?), il quale, indossando una maschera dietro l'altra, si lascia addosso le tracce del travestimento precedente: due maschere giustapposte a nascondere lo stesso attore, Alberto, a cospetto della dimensione celeste dell'*agnolo Gabriello* compenetrata e contaminata da quella terrena dell'*uom salvatico*.

La dimensione verbale

Per passare alla dimensione verbale, teniamo in mente l'insegnamento di S. Agostino, puntualmente ripreso da Branca: 'le lettere che formano e comunicano le parole devono invece essere con fatica decifrate per apprezzarne il significato'.²¹ Vittore Branca, nel suo fondamentale studio sul nostro autore, *Boccaccio medievale*, individua con lucidità l'innovativa operazione letteraria realizzata dallo scrittore che 'nel suo complesso canto corale narrativo introdusse un controcanto' una 'sottile ironizzazione letteraria' che doveva portare a 'una controletteratura per rinnovare la letteratura'.²²

Ma come opera l'ironia nella novella di frate Alberto? È stato altrove dimostrato con ricchezza e autorevolezza di giudizio²³ come in questa novella – ed in tante altre – l'ironia boccacciana si focalizzi principalmente sui temi della letteratura precedente, dall'amor cortese alle creature angeliche,²⁴ per arrivare a costruire 'un quadro grandioso e umanissimo di quel periodo decisivo per la storia e la civiltà d'Italia [...] l'epoca luminosa e umanissima dell'autunno del Medioevo'.²⁵

Ma, a setacciare con attenzione il tessuto verbale del testo, ci si imbatte in alcuni indizi potenzialmente suggestivi. A conferma della centralità dell'opposizione 'agnolo' >< '(uom) salvatico', risolta nella dimensione visuale del testo con la sovrapposizione finale delle due maschere nella identità di frate Alberto, la ricorrenza dei due termini in questa novella si infittisce sensibilmente: 'agnolo' (nelle sue varianti e declinazioni 'agnol' e 'agnoli') compare ben 25 volte (a fronte di una presenza totale nell'intero *Decameron* di 35 occorrenze), e 'salvatico' compare 5 volte (a fronte di una presenza totale nell'intero *Decameron* di 9 occorrenze, di cui 2 reperite nell'introduzione della stessa IV giornata). I due termini dell'apparente opposizione sembrano confondersi fino a sovrapporsi, non solo a livello visuale, ma anche a livello verbale, attraverso il loro rincorrersi nel testo fino a incontrarsi nell'equazione/metamorfosi conclusiva dell'epilogo: 'Così costui, tenuto buono e male adoperando, non essendo creduto, ardì di farsi l'*agnolo Gabriello*, e di questo in

²¹ V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., 1, p. 3.

²² V. Branca, 'Ironizzazione letteraria', cit., pp. 336, 337. Qui Branca riprende la linea critica già tracciata da Auerbach: 'Lo strumento stilistico usato dal Boccaccio è sempre stato apprezzatissimo nell'antichità e fin d'allora fu chiamato "ironia". Questa forma di discorso mediata, indirettamente insinuante, presuppone un sistema complesso e variato di capacità di giudizio e anche una consapevolezza prospettica, che insieme al fatto insinua a un tempo anche il suo effetto [...] la consapevolezza prospettica nel collegare i fatti e gli effetti è stato lui a crearla'. E. Auerbach, 'Frate Alberto', cit., p. 241.

²³ Si vedano V. Branca, 'Ironizzazione letteraria', cit., e M. Picone, 'Le merende di frate Alberto', in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 16 (2000), pp. 99-110.

²⁴ Si veda a tale proposito l'autoproclamazione di bellezza angelica operata da madonna Lisetta, in concorrenza addirittura con la Vergine, e il travestimento grottesco di Alberto in 'uomo angelicato', ben ravvisati sia da Branca (in V. Branca, 'Ironizzazione letteraria', cit.), che da G. Clubb (in G. Clubb, 'Boccaccio and the Boundaries of Love', cit.).

²⁵ V. Branca, 'Boccaccio medievale', in: idem: *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 26.

uom salvatico convertito, a lungo andare, come meritato avea, vituperato senza pro pianse i peccati commessi. Così piaccia a Dio che a tutti gli altri possa intervenire'.²⁶

A rinforzare l'identità finale dei due termini sembra concorrere un ulteriore effetto verbale che scaturisce da una sorta di *pun* linguistico giocato su una falsa etimologia di 'salvatico' e 'Salvatore'. 'Salvatico' è forma antica, in uso nel 1300, derivata dal tardo latino *salvaticu(m)*, da *silvāticu(m)* per assimilazione, corrispondente all'attuale 'selvatico', che è stato ricostituito probabilmente da selva;²⁷ 'Salvatore' invece è derivato dal latino cristiano *salvātōr*, introdotto da S. Agostino (così caro a Boccaccio!) nella sua predica del 29.VII.498 insieme al verbo salvare.²⁸ Le due etimologie sono dunque chiaramente distinte, eppure la prossimità grafica e fonetica dei due termini non poteva non produrre echi ed associazioni, anche semantiche, sia presso il lettore meno avveduto che presso il molto consapevole Boccaccio. Così l'equazione salvatico = salvatore = angelo²⁹ trova la sua soluzione nell'identità finale: 'uom salvatico' = 'agnolo'.

In altre parole, l'ironia dell'autore non si limita ai *tòpoi* della letteratura precedente, ma investe dal loro interno i due termini antitetici che alimentano il movimento narrativo della novella ('agnolo' e 'uom salvatico'), svuotandoli dei loro tratti convenzionali e trasformandoli in una unica, ambigua entità.³⁰

A questo punto, per eliminare l'alone di esercizio algebrico dai passaggi indicati qui sopra, sarà necessario fare una breve digressione, che dimostri l'ammissibilità, non solo teorica, del *pun* linguistico salvatico = salvatore, trasferendoci in un'altra epoca e in un altro luogo.

Alla fine del XVI sec., Edmund Spenser scriveva un lunghissimo poema epico allegorico, *The Faerie Queene*, che, oltre a garantire fama e agiatezza al suo autore, doveva celebrare l'epopea mercantile-coloniale dell'Inghilterra elisabettiana.

Uno dei temi centrali intorno a cui si articola l'allegoria politica della *Faerie Queene* è il ruolo della 'salvage Island' (l'Irlanda) nella storia dell'ideologia coloniale britannica. Nell'opera di Spenser il pun 'savage/salvage' ('salvatico'/'salvatore') offre un approccio privilegiato per esplorare la complessa interazione tra i colonizzatori-'salvatori' inglesi e i 'salvatici'-abitanti irlandesi della 'wilderness'. Il termine 'salvage', in questa sua forma arcaica, sta ad indicare il moderno 'savage', cioè 'selvaggio' (corrispondente al boccacciano 'salvatico'); ma 'salvage' può anche significare 'salvatore'. Nel testo spenseriano i termini 'savage' e 'salvage' a volte si oppongono (quando ad esempio il Cavaliere Salvatore, 'The Salvage Knight', personificazione dell'Inghilterra, corre in soccorso di Una, personificazione della vera Chiesa, per salvarla dalla violenza della 'savage nation'))³¹ a volte invece si sovrappongono (quando ad esempio 'salvage' viene riferito alla 'salvage nation', cioè

²⁶ G. Boccaccio, *Decamerone*, cit., p. 283.

²⁷ Cfr. Cortellazzo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991, 5, p. 1177.

²⁸ Cfr. Battisti-Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1975, 5, p. 3327.

²⁹ Nell'immaginario cristiano quello del salvatore è uno dei ruoli che l'angelo può rivestire, insieme a quelli di messaggero e distruttore: 'L'angelo ha il compito di portare aiuto o conforto o di comunicare un incarico, ma a volte anche di provocare rovina e distruzione'. H. Krauss, *Angeli*, cit., pp. 5-6. Si noti anche che il termine 'Salvatore' ricorre soltanto 3 volte nell'intero *Decamerone*, una in apertura dell'opera, nella novella di Ser Ciappelletto, una alla fine, nella conclusione dell'Autore, e una nel mezzo, nella novella di frate Alberto.

³⁰ A proposito dell'ambiguità del tono della novella e della sua struttura basata sull'antitesi che si sviluppa attraverso il tema della beffa, si veda l'attento studio di M. Cottino-Jones, 'Angelo o Uom Salvatico? Ironia e comicità in Frate Alberto', in: idem: *An Anatomy of Boccaccio's Style*, Napoli, Cymba, 1968, pp. 97-119.

³¹ Si veda E. Spenser, *The Faerie Queene*, A. C. Hamilton (a cura di), London and New York, Longman Annotated English Poets, 1977, IV. iv. 42 e seguenti.

ai selvaggi irlandesi).³² In sintesi, lo scontro culturale tra i colonizzatori-'salvatori' inglesi e i 'salvatici' abitanti irlandesi sembra trovare il suo correlativo linguistico nell'incontro che ha luogo nel *pun* tra i termini 'savage'/'salvage', trasmettendo così al lettore la percezione destabilizzante che il tratto semantico 'salvatico' non resta di esclusiva pertinenza del popolo colonizzato (i selvaggi irlandesi), ma appartiene anche al profondo del popolo colonizzatore (i salvatori inglesi).³³

La figura del *pun*, sfocando i confini semantici e culturali tra i termini 'salvatore' e 'salvatico', determina così un effetto destabilizzante sul linguaggio, e offre:

1. Al lettore di Spenser uno strumento per leggere il caos che sottende all'alba della ideologia coloniale elisabettiana;
2. Al lettore di Boccaccio uno strumento per leggere lo smarrimento dell'uomo al tramonto del Medio Evo, in cerca di una 'armonia di ansia del trascendente e di ricerca del concreto e del reale, di mistici rapimenti e di corposa volontà di vivere, di eroismi civili e religiosi e di violenza degli istinti del sesso e della roba'.³⁴

Conclusioni

Ritornando al nostro frate Alberto, dopo aver riso di lui e dei suoi improbabili travestimenti che ben ottemperano alle intenzioni dell'autore di 'offrire diletto delle sollazzevoli cose',³⁵ e dopo aver goduto l'ironia 'di quel felicissimo *divertissement*',³⁶ che fa concludere a Branca che 'per questo geniale segno ironizzante la narrativa moderna si svolge sotto la stella boccacciana',³⁷ restiamo a guardarla con una sorta di disagio. Questo disagio è colto bene da Erich Auerbach nel suo saggio su Frate Alberto, dove, oltre ad offrirci una attenta analisi stilistica del testo, ci insinua un dubbio, un segno appena accennato dopo la lunga citazione del brano chiave del momento della crisi della storia: 'Si prova per costui [frate Alberto] quasi pietà, specialmente pensando con quanta gaiezza e indulgenza il Boccaccio abbia raccontato altre imprese erotiche di ecclesiastici, per nulla migliori di questo'.³⁸ Sembra quasi che il critico tedesco non voglia credere che Alberto sia soltanto un ipocrita che 'gode così scarsamente la simpatia del Boccaccio'.³⁹ Le sue parole paiono riecheggiare quelle di Filippi a Verga riguardo la presunta, ostentata malvagità di Rosso Malpelo nell'omonima novella, a cui Verga risponde così:

³² Cit., I. vi. e seguenti.

³³ Questo incontro/scontro tra il mondo civilizzato e il mondo 'altro' viene letto ed interpretato da Anne Fogarty alla luce del concetto di 'heterotopia' elaborato da Foucault. Fogarty evidenzia che il narratore 'arriva a affermare che il modo in cui nuovi territori sono annessi, in realtà è analogo al processo di svolgimento del significato del poema. Così, la retorica politica e il linguaggio della finzione sono visti l'una in rapporto all'altro. Alla fine, entrambi dipendono dal processo di colonizzazione del linguaggio e sono la conoscenza e il controllo delle parole.' A. Fogarty, 'The Colonisation of Language: narrative strategy in *The Faerie Queene*, Book VI', in: Andrew Hadfield (a cura di), *Edmund Spenser*, London, Longman, 1996, p. 198 (trad. mia).

³⁴ V. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., p. 29. Questo effetto destabilizzante riaffiorerà, tre secoli dopo, nel caos che irrompe sulla superficie di un colonialismo sull'orlo del suo crepuscolo, attraverso le parole finali del protagonista di *Cuore di tenebre*, Kurtz: 'L'orrore! L'orrore!'. Quell'orrore che è causato dall'insostenibile scoperta che 'l'intera civiltà occidentale e la sua storia non sono altro che il risultato di un atto di "appropriazione violenta": così come sono state prodotte da essa ora la riproducono'. (G. Sertoli, 'Nota Introduttiva', in Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, Torino, Einaudi, 1973, p. XV).

³⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 5.

³⁶ V. Branca, *Ironizzazione letteraria*, cit., p. 39

³⁷ *Ivi*, p. 46.

³⁸ E. Auerbach, 'Frate Alberto', cit., pp. 223-224.

³⁹ *Ivi*, p. 246.

Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? Un eroe dell'abnegazione dell'affetto filiale? Bravo! Questo è lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci un pochino su anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la tua simpatia è *tua*, lasciami la frase, senza esser passata sotto la commozione sottintesa dello scrittore.⁴⁰

È come se Auerbach – per solidarietà stilistica con l'oggetto del suo studio – adeguasse il suo registro critico a quello narrativo e visualizzante di Boccaccio, invitando il lettore a unire i puntini degli indizi seminati per completare ciò che viene appena abbozzato: la consapevolezza che 'humani nihil a me alienum', che nell'uomo l'«agnolo» e l'«uom salvatico» coesistono. È per guidare il lettore verso tale coscienza che viene messa in atto una strategia visualizzante e verbale che converge nella identificazione finale delle due maschere dell'«agnolo Gabriello» e dell'«uom salvatico».⁴¹ L'opposizione dei due termini, metonimicamente associati alla dimensione celeste e terrena, sembra scolorire nello svolgimento della narrazione, fino alla sovrapposizione finale delle maschere dell'angelo e dell'uomo selvaggio.⁴² Sotto quelle maschere si nasconde un frate Alberto di cui possiamo sì ridere, ma in cui già traspare carsicamente ciò che Pirandello deporrà nel fondo dei suoi personaggi. Dismesse le sue maschere, sgomento e smarrito davanti a una 'unità figurale spezzata',⁴³ Alberto si trova a 'fare la parte di chi riflette (sulla propria parte) [...] a esibire l'informazione filosofica dell'autore, il quale, scrivendo la commedia, terrà sempre presente questo: che in fondo il mondo potrebbe benissimo essere un teatro',⁴⁴ dove interpretare la nuova, umanissima commedia, tra cielo e terra.

Parole chiave

Decameron, angelo, visualità, fra Alberto, selvatico

Patrizio Alberto Andreaux ha studiato lingua e letteratura inglese all'Università di Perugia e dopo l'insegnamento alla stessa università è stato lettore e docente di lingua e letteratura italiana presso le università di Aberystwyth (Galles), Jyväskylä (Finlandia) e Olomouc (Repubblica Ceca). È stato autore di libri di testo e di strumenti didattici, altri suoi interessi riguardavano la cinematografia e la poesia italiana contemporanee. Negli ultimi anni lavorava su una monografia dedicata ai problemi della traduzione poetica tra l'italiano e l'inglese, nella cui preparazione è stato fermato dalla morte sopravvenuta inaspettatamente nel marzo 2013. Questo

⁴⁰ P. Trifone, 'La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su Rosso Malpelo e Cavalleria Rusticana', in: *Quaderni di filologia e letteratura siciliana*, 4 (1977), cit. in R. Luperini, 'Rosso Malpelo trent'anni dopo: lettura storico-ideologica e confronto con Cialula scopre la luna', in: *idem: Verga moderno*, Bari, Laterza, 2005, p. 72.

⁴¹ Una coppia di archetipi che riprende l'eterna opposizione 'bene' >< 'male' che pervade tutto il *Decameron* e in questa novella sembra perdere i suoi tratti oppositivi. Si veda a tale proposito anche l'apertura e la chiusura della novella, improndate sul proverbio 'Chi è reo e *buono* è tenuto, può fare il *male* e non è creduto', ripreso nel finale: 'tenuto *buono* e *male* adoperando' (corsivi miei).

⁴² Le due maschere sono già cariche di tratti archetipici comuni, come evidenzia Frazer, con particolare riferimento al ruolo di capro espiatorio dell'Arcangelo Gabriele, e ai rituali di morte e rinascita di cui l'uomo selvaggio è protagonista (Cfr. J. G. Frazer, *The Golden Bough*, cit., cap. III, 'The Principle of Magic', e cap. XXVII, 'Succession to the Soul').

⁴³ Lo smarrimento di Alberto è figlio di un'epoca in cui 'L'unità figurale del mondo terreno si spezzò nel momento in cui, nell'opera dantesca, conquistò il pieno dominio della realtà terrena; continuava il dominio della realtà nella sua varietà sensibile, ma l'ordine con cui era stata concepita era ora perduto, e nulla per il momento lo sostituiva.' E. Auerbach, 'Frate Alberto', cit., p. 247.

⁴⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduttività tecnica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 134.

articolo è il suo ultimo lavoro compiuto ed è pubblicato a cura dei colleghi del dipartimento olomucense.

Katedra romanistiky
FF UP, Křížkovského 10,
77180 Olomouc (Repubblica Ceca)
cortomaltese@seznam.cz

SUMMARY

What remains of angels?

A re-reading of the novel of Fra' Alberto (Decameron IV, 2), between the masks of the angel and the *uom selvatico*

Boccaccio's novel about brother Alberto is usually considered an amusing *divertissement* presented by the author himself as a contrast to the preceding tragic novel involving Tancredi and Ghismunda. A much more serious meaning can be found, however, beyond the comic facet, this being a deep and somewhat bitter vision of a man living in the Late Middle Ages, lost between the earthly and heavenly dimension. This article exploits the well known visual aspects of Boccaccio's novels and focuses on the visual representation of the main character and its iconographical connotations, which in certain cases seems to fill up the silence of the text. Two of Alberto's masks (the intentional mask of the angel and the punitive mask of 'uom salvatico') appear imperfect, provisional and actually overlap one other. This image places both the real and fictional identities of the character at risk and converges them in a sort of final metamorphosis and equation. On a textual level, this concept is supported by the high incidence of the terms 'agnolo' and 'salvatico', as well as by a pun based on a false etymological affinity between 'salvatore' and 'salvatico' (the same used by Edmund Spenser in his *The Faerie Queene*).



Fig. 1 Frate Alberto confessa Lisetta, dettaglio da *Incisioni dal Decameron* di Giovanni e Gregorio De Gregori, Venezia 1492.



Fig. 3 Frate Alberto in Piazza San Marco "in uom
salvatico convertito", dettaglio da *Incisioni dal
Decamerone* di Giovanni e Gregorio De Gregori,
Venezia 1492.



Fig. 2 Giotto, *Polittico di Bologna*,
Pinacoteca Nazionale di Bologna

La Tomba di Giulio II La gloria negata

Maria Forcellino

Il monumento funebre di Michelangelo per Giulio II è una delle opere più documentate del rinascimento.¹ Grazie all'ampia documentazione è possibile ricostruire con quanto interesse i contemporanei di Michelangelo ne seguirono e ne ostacolorno anche la sua realizzazione. La storia difficile di questa commissione è nota. Il monumento, concepito nel 1505 per celebrare papa Giulio II e la sua famiglia, i della Rovere, giunse a compimento solo fra 1542 e 1545. Tre papi, Leone X (1513-1521), Clemente VII (1523-1534) e Paolo III (1534-1549) desiderando legare il proprio nome a quello dell'artista gli affidarono infatti nuovi incarichi che ne rallentarono l'esecuzione, sia pure con la complicità dell'artista stesso. In qualche caso arrivarono addirittura a impedirgli con l'emanazione di appositi 'brevi' papali, di lavorare sull'opera. Ostacolando la propaganda messa in atto da Giulio II prima - e dalla sua famiglia poi - questi papi cercarono piuttosto, e con successo, di favorire la propria. Con Michelangelo infatti, il primo artista moderno, solitario, ossessionato dalla sua idea, che sola esiste per lui, giunge a compimento il processo di emancipazione dell'artista e si realizza la sua ascesa: non più l'arte, ma l'artista stesso diventa oggetto di venerazione, diventa di moda.² Maggiore è la gloria dell'artista maggiore è il lustro che il suo mecenate riceve dalle sue opere. Per la Tomba di Giulio II però la 'gloria' del suo artista si trasformò piuttosto in un problema, provocandone la sua dilazione in diverse fasi della sua storia. Un fatto questo che fino ad oggi non ha avuto un'adeguata considerazione negli studi che hanno attribuito facilmente la responsabilità delle inadempienze contrattuali all'artista sottovalutando notevolmente la natura e la prerogativa dei documenti pontifici.³

¹ Relazione tenuta al convegno 'Pauselijke propaganda' all'Università di Groningen, il 28 giugno 2013. La bibliografia sul monumento è molto ampia, si vedano almeno C. Tolnay, *Michelangelo. IV, The Tomb of Julius II*, Princeton, Princeton University Press, 1954; C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1991; B. Kempers, *Diverging Perspectives - New Saint Peter's: Artistic Ambitions, Liturgical Requirements, Financial Limitations and Historical Interpretations*, in 'Mededeling van het Nederlands Instituut te Rome', vol. 55 (1996), pp. 213-251; G. Satzinger, 'Michelangelos Grabmal Julius II', in S. Pietro in Vincoli', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001), pp. 177-222; A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 43-201; M. Forcellino, 'Problemi critici intorno alla sepoltura di Giulio II in San Pietro in Vincoli (1505-1545)', in: *Bollettino d'arte*, 133/134 (2005), pp. 9-40; C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München, Verlag, 2009.

² A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 353.

³ L. Bardeschi Ciulich, *I contratti di Michelangelo*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 2005, p. XXV, d'ora in poi *Contratti*.

Giulio II e il monumento nel 1505

Il primo progetto della Tomba è documentato da diverse fonti: un promemoria e alcune lettere di Michelangelo stesso (ca. 1513; 1523; 1542), le *Vite* di Giorgio Vasari (1550; 1568), e quella di Ascanio Condivi (1553).⁴ Nessun documento contrattuale che pure dovette esistere ci è pervenuto per questa fase del monumento. Secondo le testimonianze dello stesso artista e dei due biografi, nei primi anni del suo pontificato Giulio II fece venire Michelangelo da Firenze per affidargli l'esecuzione del suo monumento funebre. Generalmente la commissione di un monumento funebre papale era cura dei nipoti, lo stesso Giulio II ancora cardinale aveva fatto erigere la tomba dello zio, Sisto IV.⁵ Alquanto insolita fu dunque la commissione del proprio monumento funebre da parte del papa che ricercò per questo scopo l'artista più famoso del momento, stando alla testimonianza del Vasari. Michelangelo e Giulio II si accordarono per un monumento da collocarsi nella basilica di San Pietro così unico per la sua tipologia che avrebbe dovuto gareggiare con i mausolei antichi. Imponenti le sue dimensioni, un rettangolo di dieci metri per sette, come il numero delle statue previste, circa 40 e due o tre bassorilievi, così come i suoi costi, 10.000 ducati, assolutamente senza precedenti per quegli anni. Fino a quel momento, infatti, con l'eccezione della tomba di Sisto IV, i monumenti funebri presentavano la tipologia a parete. Che anche questa fosse stata contemplata al momento in cui il papa e il suo artista concepirono l'impresa lo testimonia un disegno di Michelangelo al Metropolitan Museum a New York.⁶ Il monumento si sarebbe dovuto eseguire nei successivi cinque anni tuttavia, poco dopo l'avvio della sua realizzazione, il progetto, per volontà dello stesso Giulio II, si arenò. Al suo posto il Papa preferì commissionare a Michelangelo altre imprese, per prima la sua statua in bronzo per la facciata di San Petronio a Bologna e poi la decorazione della volta della cappella Sistina (1508-1512).⁷ Michelangelo, che aveva acquistato già molti marmi per lo scopo, lavorò probabilmente allo sbozzo di alcune statue e attese la fine della decorazione della Sistina per poter ricominciare a lavorare all'impresa che certamente gli era congeniale più del lavoro di pittura ad affresco. L'artista si descrive nell'autunno del 1512 in attesa di ricevere indicazioni dal papa.⁸ Pochi mesi dopo, a febbraio del 1513, Giulio II moriva, lasciando ai suoi eredi il compito di erigere la Tomba dell'illustre zio. A maggio di quello stesso anno un nuovo contratto, per un nuovo progetto, veniva siglato.

I della Rovere e il secondo contratto del 1513

Il secondo progetto per la Tomba ci è noto attraverso il contratto stipulato fra Michelangelo e gli esecutori testamentari di Giulio II, il nipote, cardinale Leonardo

⁴ *Contratti*, cit., n. XVIII, pp. 41-42; 'Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci' [fine di dicembre 1523], in *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, in 5 voll., Firenze, Sansoni, 1965-1983, III, pp. 7-9, n. DXCIV, d'ora in poi *Carteggio*; 'Michelangelo a Monsignore...' [avanti il 24 ottobre 1542], *Carteggio*, cit., IV, pp. 150-155, n. MI; G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze [1550], ed. a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, Einaudi, 1986, pp. 890-891; A. Condivi, *La vita di Michelangelo Buonarroti*, ed. a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1998, pp. 22-27; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi in 5 voll., Milano - Napoli, Ricciardi, 1962, I, pp. 27-36.

⁵ P. Zitzlsperger, *Von der Sehnsucht nach Untsterblichkeit. Das Grabmal Sixtus IV della Rovere (1471-1484)* in H. Bredekamp e V. Reinhardt (a cura di), *Totenkult und Wille zur Macht*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, pp. 19-38.

⁶ Michelangelo Buonarroti, *Disegno di presentazione per la tomba di Giulio II*, penna e acquerello, 509 × 318 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. n. 62.93.1.

⁷ *Contratti*, cit., n. XVIII p. 41; *Carteggio*, cit., III, p. 8, n. DXCIV; *Carteggio*, cit., IV, p. 152, n. MI; Vasari, *Le vite*, 1550, cit., p. 891; Condivi, *La vita*, cit., p. 28.

⁸ 'Michelangelo in Roma al padre Lodovico in Firenze', [primi di ottobre 1512], *Carteggio*, cit., I, p. 137, n. CIV; e p. 139, n. CVI.

Grossi della Rovere, vescovo di Agen (l'Aginense), e il protonotario e Datario apostolico, Lorenzo Pucci, il 6 maggio 1513.⁹ Il contratto stabiliva che l'artista si impegnava a fornire il monumento nei successivi sette anni secondo un modello presentato all'atto della stipula per una somma complessiva di 16.500 ducati, un importo aumentato quasi del doppio rispetto alla cifra iniziale. Come notò più tardi Michelangelo, il secondo progetto voleva essere un accrescimento del primo.¹⁰ Il monumento pur abbandonando infatti l'impianto libero per addossarsi alla parete su uno dei lati brevi, risultava per le sue dimensioni, ancora maggiore. Su uno dei due lati brevi, addossato alla parete, veniva aggiunta adesso anche una cappelletta alta 35 palmi su cui andavano inserite altre cinque figure, fra cui la *Vergine col Bambino*. Sarebbe stato composto complessivamente da circa 40 statue e tre bassorilievi in marmo o in bronzo. Il suo aspetto ci è dato da due disegni autografi di Michelangelo.¹¹ Pochi mesi dopo l'artista stipulava un contratto con il maestro scalpellino Antonio da Pontassieve per l'opera di quadro della sepoltura, che realizzata effettivamente fra 1513 e 1514, fu poi utilizzata nella sepoltura in San Pietro in Vincoli.¹²

Michelangelo si impegnò nel contratto del 1513 con gli eredi di Giulio II a 'non pigliare altro lavoro a fabricare *certe* et importante, per il quale si potessi impedire la fabrica et il lavoro d'essa sepoltura'.¹³

A riprova della massima considerazione e stima per l'artista i committenti rimettevano al suo giudizio – pratica assolutamente inconsueta per l'epoca – la valutazione delle sue stesse sculture.¹⁴ Nel caso in cui per un'eventuale malattia fosse stato impedito a portare a compimento l'opera gli si chiedeva comunque l'impegno a garantirne il completamento in tempi più lunghi.¹⁵ Una clausola a testimonianza della volontà dei committenti ad assicurarsi che l'opera fosse effettivamente condotta a termine da lui.

Il periodo che intercorre fra la stipula del secondo contratto e fino al 1516 circa, fu uno di quelli in cui Michelangelo potette dedicarsi maggiormente al monumento. A questa fase risalgono quasi certamente tre sculture: i due *Prigioni* ora al Louvre, stilisticamente molto vicini e per i quali una lettera di Michelangelo attesta la lavorazione al 1513 sullo *Schiavo Ribelle* e il *Mosè*.¹⁶ Quest'ultimo fu rilavorato però ancora nella fase finale.¹⁷ Sono quasi certamente queste le statue visionate dalla duchessa di Urbino a Roma nella primavera del 1516, Elisabetta Gonzaga, vedova di Guidobaldo della Rovere e madre adottiva del Giovane duca di Urbino, Francesco Maria I della Rovere. La lettera di richiesta a Michelangelo del cardinale della Rovere di concedere la visita al suo studio alla duchessa di passaggio per Roma affinché ammirasse le sculture della Tomba sottende l'amore per l'arte di

⁹ *Le lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 635-636 n. XI, pp. 638-639 n. XII, e dichiarazione di Michelangelo p. 637; cfr. ora *Contratti*, pp. 45-48 n. XX, pp. 49-51 n. XXI, e pp. 43-44 n. XIX.

¹⁰ 'Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci' [fine dicembre 1523], op. cit. in nota 5.

¹¹ Michelangelo Buonarroti, *Modello per la Tomba di papa Giulio II*, disegno a carboncino, penna e acquerello, mm. 290 x 361, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 608r E; Michelangelo Buonarroti, *Progetto per il monumento di papa Giulio II*, penna su lapis e acquerello, mm. 587 x 409, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15305r, foglio illeggibile ma noto dalla sua copia (Jacomo Rocchetti, inv. KdZ 15306).

¹² *Contratti*, cit., pp. 52-53 n. XXII.

¹³ *Contratti*, cit., p. 49 n. XXI.

¹⁴ *Ivi*, pp. 49-50.

¹⁵ *Ivi*, p. 50.

¹⁶ 'Michelangelo al Capitano di Custodia', [Prima metà di maggio 1518], *Carteggio*, cit., II, pp. 7, n. CCLXXXV.

¹⁷ Maria Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 205-213.

una delle donne più colte e raffinate del rinascimento italiano.¹⁸ Tuttavia la richiesta tradisce anche l'interesse e l'apprensione con cui la casa di Urbino seguiva il procedere dei lavori sul monumento nel 1516 e aveva probabilmente lo scopo di sorvegliare a che punto fossero. La corrispondenza privata di Michelangelo di questi anni non lascia dubbi sulla sua volontà di servire il nuovo papa a Firenze pur essendo pienamente consapevole degli obblighi contrattuali che lo legavano ai della Rovere. Nell'autunno del 1515 scriveva infatti al fratello di avere avuto già tanti soldi dagli eredi di Giulio II che per ripagarli avrebbe dovuto lavorare al monumento per i successivi due anni.¹⁹

Leone X e il terzo contratto del 1516

Con l'elezione al soglio pontificio di Leone X nel 1513, con cui Michelangelo vantava una familiarità che risaliva alla loro giovinezza a Firenze, per l'artista si erano aperte infatti più allettanti prospettive di lavoro.²⁰ Il primo papa di casa Medici, aspirava a grandi imprese per la sua città e come testimonia Vasari fu anche attraverso Michelangelo che si riprometteva di compierle:

Di che egli alla sepoltura ritornato, [...] tal cosa si mise in abbandono per la creazione di papa Leon X, il quale, [...] dato ordine che la facciata di San Lorenzo di Fiorenza, [...] si facesse per lui, fu cagione che il lavoro della sepoltura di Giulio rimase imperfetto per un tempo²¹.

Vasari, benché non sempre adeguatamente informato nel 1550 sulle vicende della sepoltura e pur essendo sempre pronto a celebrare la casa dei Medici, non potette tuttavia esimersi dal riconoscere che la nuova commissione avesse avuto delle ripercussioni su quella della Rovere.

Michelangelo probabilmente nutrì abbastanza presto l'ambizione di mettersi al servizio del nuovo papa, per condividere i suoi progetti per Firenze. A gennaio del 1514 scriveva già al padre di voler andare a lavorare a Firenze, un desiderio che prese corpo fra 1515 e 1516 intorno alla prima commissione papale, il progetto per la grandiosa facciata di San Lorenzo, la chiesa dei Medici.²² Il nuovo papa, infatti, non tardò ad affidargli il progetto che lo impegnò per i successivi quattro anni. Ad esso fece seguito la commissione delle Tombe dei duchi Medici (1520 c.a-1532) insieme al cardinale Giulio dei Medici, diventato poi il secondo papa della famiglia.

Sotto il primo papa Medici i della Rovere conobbero una delle pagine più nere della storia del loro ducato. Leone X li espropriò infatti del loro regno per darlo al nipote Lorenzo, che fu insignito del titolo di duca di Urbino e come tale lo avrebbe immortalato Michelangelo nel monumento funebre di San Lorenzo. Due mesi dopo la

¹⁸ 'Il Cardinale Leonardo Grosso della Rovere in Roma a Michelangelo in Roma', 21 aprile 1516, *Carteggio*, cit., I, p. 186, n. CXLV; in quegli stessi giorni la duchessa riceveva l'omaggio di una visita di Pietro Bembo, che la ricorda in una lettera al Bibbiena il 19 aprile (*Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Marsilio, Padova, p. 215).

¹⁹ 'Michelangelo in Roma al fratello Buonarroti in Firenze', 3 novembre 1515, *Carteggio*, cit., I, p. 183, n. CXLIII.

²⁰ Per la familiarità di Michelangelo con Giovanni dei Medici si cfr. la lettera di Sebastiano del Piombo del 1520 citata più oltre 'io so in che conto vi tien el Papa, *et quando parla de vui par rasoni de un suo fratello, quasi con le lacrime agli ochii; perché m'à decto a me vui sette nutriti insieme, et dimostra conoscervi et amarvi*'. 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 27 ottobre 1520, *Carteggio*, cit., II, pp. 252-253, n. CDLXXVII, il corsivo è di chi scrive.

²¹ Vasari, *Le vite* [1550], cit., p. 899; Condivi attribuisce a Leone X una responsabilità anche maggiore circa l'interruzione dei lavori per la Tomba (Condivi, *La vita*, cit., pp. 36-37).

²² 'Michelangelo in Roma al padre Lodovico in Firenze', [gennaio 1514], *Carteggio*, cit., I, p. 148, n. CXII; e idem [gennaio-febbraio, 1515], p. 158 n. CXX; 'Michelangelo in Roma al fratello Buonarroti in Firenze', 16 giugno 1515, *Carteggio*, cit., I, p. 166, n. CXXVIII; per il ruolo tenuto da Michelangelo nella commissione cfr. Tolnay, *Michelangelo. IV*, cit. p. 44-45.

visita nella casa bottega di Michelangelo a Roma Elisabetta Gonzaga, insieme a sua nipote, Eleonora Gonzaga e al giovane duca Francesco Maria I, furono cacciati da Urbino e dovettero riparare a Ferrara, in attesa di tempi migliori. Di fronte alle ambizioni politiche ed artistiche del nuovo papa i della Rovere furono consapevoli che oltre alla perdita del ducato era ormai a rischio anche il loro monumento. Per quanto a malincuore dovettero essere pronti a fare un passo indietro, come difatti fecero, stipulando un nuovo contratto per il monumento che segnò anche la sua prima sensibile riduzione. Annullato il contratto del 1513 con tutte le sue clausole, il nuovo dava a Michelangelo la possibilità di portare a termine il monumento in tempi ancora più lunghi, nove anni anziché sette anni. Stipulato da Michelangelo l'8 luglio del 1516 con i due esecutori testamentari, il cardinal Aginense e il Cardinale Santuquattro, esso fu il primo vero ridimensionamento del grande monumento del 1505.²³ Il piano iconografico veniva ridotto ora esattamente della metà, essendo composto di 20 sculture delle originarie 40. I costi rimanevano però gli stessi, 16.500 ducati. Michelangelo riceveva gratis la casa di Roma, dove aveva deposto e lavorato fino a quel momento i marmi della Tomba, e ne otteneva l'uso anche se assente dalla città per il periodo dei nove anni previsti dal contratto.

Fra le clausole più importanti del nuovo accordo vi fu quella che prevedeva che Michelangelo potesse lavorare al monumento 'chosì in Roma chome fuora', il che gli dava la possibilità di non alienarsi le nuove commissioni papali. Allentando l'obbligo dell'artista verso i della Rovere, egli poteva dedicarsi alle commissioni medicee senza risultare inadempiente. Questa fu certamente l'imposizione maggiore inflitta ai committenti dal nuovo contratto.

Subito dopo la sua stesura Michelangelo si recò prima a Carrara per procurarsi nuovi marmi e poi a Firenze. Chiusa la casa di Roma fece murare le figure della Tomba affinché nessuno le potesse vedere, come attesta la lettera di un suo collaboratore, dalla quale traspare anche lo scetticismo con cui fu accolto il suo proposito di lavorare all'opera a Firenze: 'E vi priegho istiate nella buona fantasia che voi sete di finire questa opera per fare bug[i]ardi quegli che dichono che voi ve ne siate andato e che non si finirà'.²⁴ Di fatto Michelangelo a Firenze nei tre anni successivi, rimanendo in contatto epistolare costante con il cardinale Aginense a Roma, lavorò anche alle nuove statue per la Tomba, come documenta la loro corrispondenza di questi anni.

Michelangelo carissimo, Pier Francesco Burgarini ne ha refferito la diligentia che voi de continuo usate perché l'opera de la sepultura de la felice memoria de papa Iulio se expedisca. Ne havemo havuto gran piacere, et così vi exhortamo quanto possemo a usare ogni sollicitudine che 'l fin de dicta opera possiamo vedere al più presto sia possibile.²⁵

La visita del 'cameriere' del cardinale della Rovere, annunciata alla fine della stessa lettera, aveva lo scopo di prendere visione del progresso dei lavori sul monumento a Firenze. Fra le statue da questi visionate nel 1519 quasi certamente vi furono i quattro *Prigionieri* ora alla Galleria dell'Accademia e forse anche il gruppo della *Vittoria* ora in palazzo Vecchio.²⁶ Queste statue furono ben note anche al cardinale

²³ *Contratti*, cit., pp. 70-78 n. XXVIII e pp. 65-69 n. XXVII; cfr. anche pp. 79-80 n. XXIX e pp. 63-64 n. XXVI.

²⁴ 'Leonardo Sellaio in Roma a Michelangelo in Firenze', 9 agosto 1516, *Carteggio*, cit., I, p. 190, n. CXLVIII; e idem, 11 ottobre 1516, p. 203 n. CLXI.

²⁵ 'Il Cardinale Leonardo Grosso della Rovere in Roma a Michelangelo', 19 maggio 1519, *Carteggio*, cit., II, p. 192, n. CDXXXVI.

²⁶ Per la datazione dei *Prigionieri* dell'Accademia decisiva è una lettera del Sellaio (*Carteggio*, cit., II, p. 160, n. CDIX).

Giulio de Medici che le ricorderà e le descriverà nel 1531 a Sebastiano del Piombo.²⁷ Michelangelo, per quanto possibile, stava cercando di mantenere fede ai suoi impegni contrattuali con i della Rovere, e questo nonostante il concomitante impegno papale. Leone X, dal canto suo, era ben consapevole che i nuovi incarichi affidati a Michelangelo avevano avuto ripercussioni sulla commissione. Subito dopo la scomparsa dell' Aginense, a ottobre del 1520, Sebastiano del Piombo descrive infatti con chiarezza la circospezione di Leone X, mettendone a nudo in un'eloquente lettera a Michelangelo, i timori:

Carissimo compar mio, [...] Sua Santità [Leone X] dice non vi vol turbar de l'opere vostre da Firenze, *et io dissi a Sua Santità che al presente, che è mancato monsignor de Aginensis, vui potresti far una digresione circha a l'opera de la sepultura.* El Papa disse al Marchese et a me *che non voleva esser origine lui de pervertirve di questa opera; perché, a dirvi el vero, si bisbiglia che 'I Cardinale è stato avenenato, et sì Nostro Signor non se impazaria di cossa alcuna del Chardinale, per non dar occasione a le brigate di mormorare.*²⁸

Adriano VI (1522-1523) e il monumento di Giulio II

Adriano VI non si iscrisse nell'elenco dei papi desiderosi di avere qualcosa della mano di Michelangelo, anzi i suoi interessi artistici furono così circoscritti da meritargli a Roma l'appellativo di 'Barbaro fiammingo'. Tuttavia egli contribuì anche alla storia del monumento per più motivi. In primo luogo perché fu sotto il suo pontificato che i della Rovere rientrarono in possesso del loro ducato, riacquistando dignità e potere politico. Il nuovo Papa, messo al corrente delle vicende della sepoltura, sostenne e condivise le ragioni della famiglia della Rovere, al punto da essere in procinto di prendere provvedimenti contro Michelangelo. Michelangelo veniva adesso apertamente accusato di essere inadempiente verso i suoi committenti, accuse legittime dal momento che i nove anni previsti dal contratto (del 1513) erano scaduti e il monumento era lungi dall'essere finito. Michelangelo attraversò pertanto sotto il pontificato di Adriano VI una delle fasi più difficili della sua vita. Una lettera dell'artista di aprile 1523 ci informa eloquentemente in proposito:

Ora, voi sapete chome a Roma el Papa è stato avisato di questa sepultura di Iulio, [...] e sapete chome 'I Papa disse: "Che questo si facci, se Michelagniolo non vuole fare la sepultura". Adunche bisogna che io la facci, se io non voglio chapitar male [...]. E se 'I chardinale de' Medici vole ora di nuovo, [...] che io facci le sepulture di San Lorenzo, voi vedete che io non posso, se lui non mi libera da questa chosa di Roma.'²⁹

Michelangelo, impegnato a Firenze con le Tombe dei Medici, e consapevole degli obblighi contrattuali che lo legavano ai della Rovere, cercava aiuto nel potente cardinale dei Medici. Provvidenzialmente Adriano VI moriva nel mese di settembre e a novembre veniva eletto proprio colui dal quale l'artista si aspettava la soluzione del problema. Il coinvolgimento del nuovo Papa nella storia del monumento non poteva essere più diretto e interessato.

Clemente VII e il quarto contratto del 1532

Giulio de Medici diventato papa Clemente VII fece completare a Michelangelo le tombe della famiglia Medici in San Lorenzo, emanò un 'breve' papale nel 1531 per assolverlo dagli obblighi contrattuali verso i della Rovere, guidò le trattative che

²⁷ *Carteggio*, cit., III, pp. 342-347, n. DCCCXXXIII.

²⁸ 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 27 ottobre 1520, *Carteggio*, cit., II, pp. 252-253, n. CDLXXVII, il corsivo è di chi scrive.

²⁹ 'Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci', aprile 1523, *Carteggio*, cit., II, pp. 366-367, n. DLXXI, citaz. p. 367, il corsivo è di chi scrive.

portarono alla stipula del quarto contratto per un monumento ulteriormente ridotto, avviò la commissione del *Giudizio Universale*. Il nuovo Papa fu estremamente interessato alla commissione della Rovere di Michelangelo. Dalla soluzione del problema dipendeva ormai la disponibilità dell'artista ad impegnarsi in nuove imprese papali. Michelangelo era intenzionato, infatti, a risolvere definitivamente la questione della Tomba di Giulio, dalla quale dipendeva ormai la difesa del suo buon nome e del suo onore.

Fin dal suo insediamento Clemente VII seguì pertanto e incoraggiò le trattative con i della Rovere destinate a sfociare in un nuovo contratto per un nuovo progetto di Tomba più semplice, a parete. La corrispondenza di questi anni di Michelangelo testimonia dell'intenso lavoro intorno alla questione. Michelangelo aveva nominato per l'occasione nel 1525 Giovan Francesco Fattucci, suo legale rappresentante a Roma, e questo discuteva direttamente con il papa.³⁰ Così gli scriveva Fattucci:

Dipoi ragionai con Sua Beatitudine [Clemente VII] [...] mi disse: "Digli che io lo voglio tutto per me, et non voglio che e' pensi alle cose del publico né d'altri ma alle mia, et a quelle di Giulio perché e' sia liberato".³¹

Le trattative documentate fra 1523 e 1526 sfociarono in un nuovo progetto di Tomba a parete nel 1525-26 che non piacque però alla casa di Urbino.³² Successivamente esse ripresero per interessamento di Clemente VII che le guidò attraverso Sebastiano del Piombo e le condusse fino alla stipula di un nuovo contratto, il quarto. Il coinvolgimento del papa nelle trattative fu diretto, come testimonia la corrispondenza di questi anni di Sebastiano del Piombo da Roma con Michelangelo a Firenze. A Roma si mise a punto la strategia per la chiusura del nuovo accordo nei modi che furono quelli suggeriti da Sebastiano e dal Papa. Alla fine del 1531 Sebastiano poteva scrivere a Michelangelo la soddisfazione del Papa per l'imminente buon esito della vicenda:

Nostro Signore sarà [tanto] contento di [questa cossa, per] amor [vostro], quanto vui, et mi ha detto: "El faremo rezovenir de 25 anni".³³ Nello stesso giorno il Papa emanava un breve con cui impediva a Michelangelo di lavorare su qualunque opera che non fosse una commissione papale: 'ne post habitas presentes nostras in picturae statuariaque arte aliquo modo laborare debeas, nisi in sepultura et opera nostra, quam tibi commisimus'.³⁴

Il breve, come si evince dalla lettera di Benvenuto della Volpaia a Michelangelo di qualche giorno successivo, fu emanato per mettere l'artista al riparo da possibili accuse di inadempienza e, sembrerebbe proprio da questa lettera, con la sua stessa complicità: 'E mi disse avervi mandato uno breve sotto pena di scomunichazione, che voi non lavoriate altro che ll'opera di Sua Santità, e domandommi se questo vi bastava per iscusa'.³⁵

Il nuovo contratto fu siglato il 29 aprile del 1532 alla presenza del Papa, che ebbe un ruolo anche giuridico nel nuovo accordo.³⁶ Clemente concedeva infatti a

³⁰ Milanesi, *Le lettere*, cit., p. 699 n. LII.

³¹ 'Giovan Francesco Fattucci in Roma a Michelangelo a Firenze', 10 novembre 1525, *Carteggio*, cit., III, pp. 184- 185, n. DCCXXVII, il corsivo è di chi scrive.

³² Tolnay, *Michelangelo*, IV, cit., pp. 49-52.

³³ 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 21 novembre 1531, *Carteggio*, cit., III, p. 344 n. DCCCXXXIII.

³⁴ *Contratti*, cit., p. 198 n. LXXXIV.

³⁵ 'Benvenuto della Volpaia in Roma a Michelangelo in Firenze', 26 novembre 1531, *Carteggio*, cit., III, p. 348 n. DCCCXXXIV.

³⁶ *Contratti*, cit., pp. 199-203 n. LXXXV e pp. 204-207 n. LXXXVI.

Michelangelo di tornare a Roma per due mesi all'anno o di più o di meno, secondo la sua volontà, per completare il monumento. Al momento della stipula non fu presentato nessun disegno o modello. L'unica cosa stabilita fu che l'artista si impegnava a dare sei statue fra quelle esistenti fra Roma e Firenze, tutte della sua mano e per la prima volta si fece strada la possibilità di collocare il monumento nella chiesa di San Pietro in Vincoli.³⁷ Risolti anche i complessi risvolti economici, la realizzazione sembrava ormai avviata al suo completamento. Nei mesi successivi cominciarono già anche i lavori di muratura nella chiesa in preparazione dell'innalzamento del monumento ma la morte di Clemente VII nel 1534 avrebbe avuto nuove conseguenze per la storia della Tomba.³⁸

Paolo III e la realizzazione del monumento fra 1542-1545

In questo mezzo [...] fu creato Paolo Terzo, il quale mandò per lui e lo ricercò che stesse seco. Michelagnolo, che dubitava di non essere impedito in tal opera, rispose non poter ciò fare, per essere egli ubligato per contratto al duca d'Urbino, finché avesse finita l'opera che aveva per mano. Il papa se ne turbò e disse: "Egli son già trenta anni ch'io ho questa voglia, e ora che son papa non me la posso cavare? Dove è questo contratto! Io lo voglio stracciare".³⁹

Questo racconto di Condivi, sebbene fortemente orientato da Michelangelo, riassume nelle sue grandi linee gli sviluppi della storia di questa tormentata commissione sotto Paolo III, contenendo in se anche tutti i dati essenziali relativi al ruolo svolto dal nuovo pontefice, che emise molti documenti pontifici per proteggere Michelangelo e portò finalmente all'innalzamento della Tomba.⁴⁰ Paolo III infatti commissionò a Michelangelo il completamento del *Giudizio Universale* (1536-1541), lo nominò *supremum Architectum, Sculptorem et Pictorem* con un 'breve' l'1 settembre 1535, nel 1536 con un altro 'breve' lo assolse dai suoi obblighi contrattuali verso i della Rovere per il tempo necessario a portare a termine l'impegno della Sistina.⁴¹ Soprattutto il nuovo Papa fu coinvolto nelle trattative che portarono alla stesura degli ultimi accordi fra Michelangelo e il duca di Urbino, facendo in modo che quest'ultimo si contentasse di sole tre statue di mano di Michelangelo e gli affidò infine la decorazione pittorica della sua cappella, la Paolina (1541-1549).⁴²

Il resoconto di Condivi circa il desiderio di Paolo III di commissionare a Michelangelo nuove opere, che comportò un'ulteriore interruzione della Tomba appena due anni dopo la stesura dell' ultimo contratto, quando tutto sembrava avviato ormai a risoluzione, trova conferma da parte di uno dei protagonisti della vicenda, il nuovo duca, il giovane Guidobaldo II. Una lettera da lui scritta a Michelangelo nel 1539 conferma, infatti, che la casa d' Urbino, ancora una volta aveva acconsentito al rinvio dei lavori della sepoltura per non contravvenire alla volontà del nuovo e vorace pontefice Farnese. Ancora una volta i della Rovere si

³⁷ 'Giovan Maria Della Porta in Roma a Francesco Maria Duca d'Urbino', 30 aprile 1532, in *Le opere di Giorgio Vasari, Le Vite* con annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, tomo VII, Firenze Sansoni MDCCCLXXXI, p. 379.

³⁸ Per il monumento negli anni Trenta Echinger-Maurach, *Studien*, cit., vol. I pp. 373-385; Satzinger, *Michelangelos Grabmal Julius'* //cit., pp. 190-199.

³⁹ Condivi, *La vita*, cit., pp. 46-47; il racconto di Condivi che manca in Vasari 1550 fu ripreso da Vasari 1568.

⁴⁰ L. Bardeschi Ciulich, *Contratti*, cit., p. XXV.

⁴¹ C. Tolnay, *Michelangelo. V, The final period*, Princeton, Princeton University Press, 1960, pp. 19-50; per gli inizi del *Giudizio Universale* al 1533 o al 1534 p. 19; *Contratti*, cit., pp. 211-212 n. LXXXIX; *Contratti*, cit., pp. 215-219 n. XCI; per la ripubblicazione e lettura di questo documento e dei successivi M. Forcellino, *Appendice II. Documenti* in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., Documento 4 pp. 233-238.

⁴² Tolnay, *Michelangelo*, V, cit., pp. 70-78; 135-147.

armarono di pazienza in attesa che l'artista fosse lasciato finalmente libero di completare il loro monumento come documenta la lettera rispettosissima che Guidobaldo II scrisse a Michelangelo, testimoniando che in questa vicenda la realtà storica trascende di molto la più fantasiosa delle ricostruzioni.

Excellentissimo messer Michelagnolo, ancora che in noi sia stato sempre et sia hora più che mai quello infinito desiderio, che ragionevolmente potete imaginarvi, di vedere da voi condotta a fine l'opera della sepoltura della santa memoria di papa Giulio nostro zio, [...] nondimeno, inteso per lettere del nostro ambasciatore di Roma il molto desiderio di Nostro Signore, *che habbiamo a comportare con buona patientia il sopraseder vostro in sì fatta opera, mentre Sua Santità vi tiene occupato nel compimento della pittura della capella detta di Sisto*, né potendo noi, né volendo per debito et naturale inclination nostra, sì in questo come in ogni altra cosa, mancare alla satisfattione di quella, *siamoci accontentati di buona voglia di accommodarvi, a contemplatione et per riverentia che portiamo a Sua Santità, potiate liberamente continuare in detta pittura sino al compimento di quella opera*; con ferma opinione et speranza però, che, expeditovene, habbiate poi a voltarvi tutto al finimento di detta sepoltura.⁴³

Michelangelo però, per quanto impegnato nell'affresco del *Giudizio*, qualcosa per il monumento in questi anni continuò a farla. Nel 1537 si ritrova infatti un documento di pagamento ad un collaboratore per aver sbizzarrito il blocco della *Madonna*, la statua poi effettivamente collocata nel monumento.⁴⁴ Al completamento del *Giudizio* ripartirono puntuali le trattative sotto la stretta sorveglianza di Paolo III, che sarebbero sfociate poi negli ultimi accordi contrattuali e finalmente all'innalzamento del monumento, fra 1542 e 1544.⁴⁵

Le condizioni di partenza offerte per la trattativa furono però durissime questa volta per Guidobaldo. Se nel quarto contratto ci si era accordati per sei statue di Michelangelo, sei statue che Giovan Maria della Porta non aveva mancato di sottolineare nella lettera del giorno dopo al suo duca 'delle maggiori finite tutte di mano sua, che queste sole varano un mondo', a novembre del 1541 Paolo III suggerisce di chiudere la questione facendo completare il monumento da qualche altro artista con i disegni di Michelangelo.⁴⁶ In più, delle sei statue promesse nell'ultimo contratto il duca avrebbe potuto a stento ottenerne una 'o fatta o abbozzata di sua mano'. Il Papa minacciava infatti di volere le statue della Tomba di Giulio II, già fatte ed esistenti fra Roma e Firenze, per ornare la sua nuova cappella.

A marzo del 1542 Guidobaldo II poteva scrivere però a Michelangelo di essere felice di poter vedere completata la Tomba con tre statue della sua mano, incluso il *Mosè*, e che le altre fossero affidate a un buon maestro che agisse però con i suoi disegni e sotto la sua diretta responsabilità.⁴⁷ La base che portò al contratto risolutivo del 20 agosto 1542 con cui si chiudeva la travagliata commissione.⁴⁸ L'aiuto di Michelangelo per le statue fu individuato nello scultore Raffaello da Montelupo, che aveva già collaborato con l'artista a Firenze nelle cappelle medicee.⁴⁹ Per la prima volta il duca di Urbino concedeva a Michelangelo di avvalersi di un collaboratore e questo era anche l'altro motivo per cui l'adempimento della

⁴³ 'Il duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere in Pesaro a Michelangelo in Roma', 7 settembre 1539 (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 6, pp. 238-239), il corsivo è di chi scrive.

⁴⁴ *Ricordi*, cit., p. 298, n. CCLIX.

⁴⁵ 'Il cardinale Ascanio Parisani a Guidobaldo II duca d'Urbino', 23 novembre 1541 (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 7, pp. 240-241).

⁴⁶ Bibl. come in nota 38.

⁴⁷ 'Il Duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere in Pesaro a Michelangelo in Roma', 6 marzo 1542 (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 10 pp. 244-245).

⁴⁸ *Contratti*, cit., pp. 250-255 n. CVI.

⁴⁹ M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 9, pp. 242-243.

commissione si era protratta così a lungo. I della Rovere non si erano mai voluti rassegnare ad avere un monumento solo con i disegni di Michelangelo, avevano aspettato quarant'anni pur di averlo della sua mano, e vi avevano investito 8.000 ducati.⁵⁰ Un tentativo fatto nel 1524, di introdurre la collaborazione di Andrea Sansovino, era fallito.⁵¹ Fino alla fine i committenti cercarono, infatti, di non derogare dall'autografia di Michelangelo sul monumento per le statue pattuite, ed esercitarono su questo un controllo molto vigile. Michelangelo ne fu consapevole, preferendo lasciare incomplete le sue sculture piuttosto che farle finire da altri. Come certificano i documenti egli si impegnò a ritoccare personalmente le statue ancora incomplete, il *Papa* e i *Termini*.⁵² Mentre la possibilità che non portasse a completamento la *Vita attiva e contemplativa* fu causa dell'insorgere di un nuovo contenzioso che portò ad una temporanea dilazione della ratifica degli accordi.⁵³ Solo dopo il sopralluogo effettuato dal suo artista di corte a Roma per ispezionare le statue, il duca ratificò infatti il contratto.⁵⁴

Paolo III seguì molto da vicino le vicende del completamento della Tomba attraverso uomini di fiducia come il cardinale Parisani, il segretario e maestro di camera Pier Giovanni Aliotti, 'el Tantecose', nonché il nipote, il cardinale Farnese, che per tutto il 1542 dialoga con Guidobaldo II e i suoi ambasciatori. Tuttavia Paolo III fu chiamato in causa anche più direttamente da Michelangelo con la lettera nota come la *Supplica*.⁵⁵ In quell'istanza Michelangelo chiedeva che Paolo III mediasse con il duca di Urbino affinché gli consentisse un cambiamento del programma iconografico sostituendo i due *Prigionieri* del Louvre con la *Vita attiva e contemplativa*, che meglio si adattavano al disegno del monumento. Ma ormai Michelangelo era diventato una leggenda vivente, un suo lavoro non aveva prezzo, e in merito alla controversa e faticosa commissione della sepoltura di Giulio II ogni cambiamento richiedeva l'avallo del Papa in persona. Che, infatti, in segno inequivocabile del suo consenso, fece stipulare il contratto del 20 agosto dal notaio della Camera apostolica, e lo approvò con un *motu proprio*.⁵⁶

Come capì bene Sebastiano del Piombo e come si evince molto chiaramente dai documenti, a nuocere a Michelangelo in questa commissione fu la sua stessa 'gloria': 'A vui non ve nuoce altro che vui medesmo, cioè el gran credito che havete et la grandeza de le opere vostre'.⁵⁷ Il monumento che tanto interesse aveva suscitato nei contemporanei da subire rallentamenti e dilazioni per quarant'anni, fu finalmente pronto in San Pietro in Vincoli fra la fine del 1544 e i primi del 1545 ed ha conosciuto dall'Ottocento in poi una sfortuna critica che non trova pari nella storia artistica, ma questa è un'altra questione.⁵⁸

⁵⁰ Questa almeno è la cifra menzionata da Michelangelo nel contratto del 1532.

⁵¹ C. Tolnay, *Michelangelo. IV*, cit., p. 50; per il desiderio dei della Rovere di avere due statue della mano di Michelangelo cfr. M. Forcellino, *Problemi critici*, cit., p. 15.

⁵² M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 13, pp. 251-253.

⁵³ M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 17b, pp. 261-262.

⁵⁴ *Ivi*, Documento 17d.

⁵⁵ Michelangelo al Papa Paolo III, 20 luglio 1542, (M. Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 12, pp. 247-250).

⁵⁶ *Contratti*, cit., p. XXVII; pp. 250-255 n. CVI.

⁵⁷ 'Sebastiano del Piombo in Roma a Michelangelo in Firenze', 5 dicembre 1531, *Carteggio*, cit., III, pp. 355-356 n. DCCCXXXVIII.

⁵⁸ La storia della fortuna critica del monumento è stata oggetto di studio da parte di chi scrive in un saggio di imminente pubblicazione in un volume in collaborazione con C.L. Frommel.

Parole chiave

Rinascimento, scultura, monumento funebre, artista, posizione sociale

Maria Forcellino si è formata fra Salerno e Siena, e conseguito anche un libero dottorato all’UVA. Dal 1995 al 2010 è stata ricercatrice confermata e Professore Aggregato di Storia dell’Arte Moderna presso l’Università di Salerno, ricoprendo incarichi oltre che di Storia dell’Arte Moderna anche di Storia sociale dell’arte e di Iconografia e iconologia. Attualmente collabora a diversi progetti di ricerca internazionali promossi da varie istituzioni italiane ed estere, e si divide fra l’Italia e l’Olanda. Le sue ricerche si sono rivolte inizialmente all’influsso della scoperta dell’antico nel XVIII secolo sulle arti figurative, alla nascita dell’antiquaria e al Grand Tour. Più recentemente si è dedicata allo studio della figura e dell’opera di Michelangelo Buonarroti, dalla Tomba di Giulio II alle opere per Vittoria Colonna negli anni Quaranta, su cui ha pubblicato in questi anni numerosi contributi in Italia e all’estero e un volume. Ha ora in stampa in Italia e tradotto in diverse altre lingue un nuovo volume sulla Tomba di Giulio II.

Via Croce 1
Vietri Sul Mare, Albori, 84019 Salerno (Italia)
m.forcellino@gmail.com

SUMMARY

The Tomb of Julius II. Glory Denied

This article analyzes the history of Michelangelo Buonarroti’s Tomb of Julius II from the unusual point of view of the artist, rather than from the perspective of the difficulties entailed in its creation, making use of the topic’s abundant documentary tradition. Commissioned by Pope della Rovere in 1505 with the aim of creating a mausoleum in the style of antiquity, work was interrupted at the behest of della Rovere himself shortly after it began. Upon the death of the pope, work was recommenced by his heirs in 1513 and continued until 1545. After this, the popes of the sixteenth century either did their best to slow down the work or went as far as to hinder its execution, with the notable exception of Adrian VI. Both the two Medici popes – Leo X and Clement VII – and Paul III Farnese, wishing to link their names with that of Michelangelo, commissioned him to undertake great tasks: the Medici Tombs, the Last Judgement and the Cappella Paolina. These popes viewed the realization of their own commissions as more important than work on the monument to Julius II; in fact, they prevented Michelangelo from fulfilling his contractual commitments with the della Rovere by issuing special papal briefs, albeit in agreement with Michelangelo. The fate of the monument of Julius II unequivocally testifies to Michelangelo’s standing and exceptional achievement: the artist was already revered as a great master by his contemporaries and attracted patrons who swarmed around him, wishing their own glory to be celebrated only by his art. This was not only true for the Medici and Farnese popes but also for the della Rovere, who would not abandon their mission of having the monument executed by Michelangelo, to the point where they would rather wait decades for him than see it completed by any other artist. This story of the monument, which is itself the protagonist, reflects the Renaissance as a whole – in the broadest sense of the political, social and cultural development of the entire era – with all the contrast of its lights and shadows.

Het dodenkoor van Leopardi

Paul Claes

In 1822 onvluchtte de Italiaanse dichter Giacomo Leopardi (1798-1837) de benauwende sfeer van zijn geboorteplaats Recanati, een stadje niet ver van Ancona (Marche). Een verblijf van enkele maanden in Rome was zo teleurstellend dat hij een tijdlang geen gedichten meer schreef. In 1824 begon hij aan zijn *Operette morali*. Deze prozabundel bestaat uit vierentwintig stukken, meestal dialogen naar het model van de Griekse satiricus Lucianus.

Het enige gedicht in dit werk is het tweeëndertig regels lange *Coro di morti* (Dodenkoor), dat de lyrische aanvang vormt van *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (Dialoog van Frederik Ruysch en zijn mummies). Leopardi schreef het stuk in Recanati van 16 tot 23 augustus 1824. Frederik Ruysch (1638-1731) is de Nederlandse anatoom die vermaard is geworden door de 'liquor balsamicus', een vloeistof waarmee anatomische preparaten geconserveerd konden worden. Tsar Peter de Grote bezocht tot tweemaal toe zijn anatomisch museum en kocht in 1717 een deel van de collectie aan.

Leopardi laat de verheven zang van de mummies volgen door een ironische dialoog tussen Ruysch en de doden, die aan het eind van het Grote Jaar hun stem terug hebben gekregen en nu een kwartier lang met een levende mogen spreken. Tijdens het nachtelijke gesprek blijkt dat de doden zich dezelfde vragen stellen over hun vergeten leven als de levenden over hun onbekende voortbestaan. Die paradox is in het gedicht op nog pranger wijze geformuleerd.

Het Dodenkoor werd niet opgenomen in de *Canti*. Hoewel het een van de hoogtepunten is in het oeuvre van de sombere romanticus, bleef het in de schaduw staan van anthologiestukken als *L'infinito* en *A se stesso*. Zo komt het niet voor in de Nederlandse selectie van Frans van Dooren (Giacomo Leopardi, *Zangen. I canti*, Baarn, Ambo, 1991). De dialoog zelf werd vertaald door Wilfred Oranje en verscheen in *Raster 123-124* (2008).

Ikzelf leerde het gedicht kennen via mijn vriendin, de dichteres Christine D'haen (1923-2009). Haar zoon, Sylvester Beelaert, had haar in 1980 een opname laten horen van een compositie naar Leopardi: *Coro di morti* (1941) voor koor en instrumenten van de Italiaanse componist Goffredo Petrassi (1904-2003). Onder de indruk van de muziek en de tekst maakte de dichteres een eigen vertaling waarvan ik het handschrift liefdevol bewaar. De eerste verzen luiden als volgt:

Alleen op de aarde eeuwig, waartoe terugkeert
Alle geschapen wezen,
In u, dood, berust nu
Onze naakte natuur;
Blijde niet, maar verzekerd
Tegen 't voorvaderlijk leed.

Het dodenkoor van Leopardi

Paul Claes

In 1822 onvluchtte de Italiaanse dichter Giacomo Leopardi (1798-1837) de benauwende sfeer van zijn geboorteplaats Recanati, een stadje niet ver van Ancona (Marche). Een verblijf van enkele maanden in Rome was zo teleurstellend dat hij een tijdlang geen gedichten meer schreef. In 1824 begon hij aan zijn *Operette morali*. Deze prozabundel bestaat uit vierentwintig stukken, meestal dialogen naar het model van de Griekse satiricus Lucianus.

Het enige gedicht in dit werk is het tweeëndertig regels lange *Coro di morti* (Dodenkoor), dat de lyrische aanvang vormt van *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (Dialog van Frederik Ruysch en zijn mummies). Leopardi schreef het stuk in Recanati van 16 tot 23 augustus 1824. Frederik Ruysch (1638-1731) is de Nederlandse anatoom die vermaard is geworden door de 'liquor balsamaticus', een vloeistof waarmee anatomische preparaten geconserveerd konden worden. Tsaar Peter de Grote bezocht tot tweemaal toe zijn anatomisch museum en kocht in 1717 een deel van de collectie aan.

Leopardi laat de verheven zang van de mummies volgen door een ironische dialoog tussen Ruysch en de doden, die aan het eind van het Grote Jaar hun stem terug hebben gekregen en nu een kwartier lang met een levende mogen spreken. Tijdens het nachtelijke gesprek blijkt dat de doden zich dezelfde vragen stellen over hun vergeten leven als de levenden over hun onbekende voortbestaan. Die paradox is in het gedicht op nog pranger wijze geformuleerd.

Het Dodenkoor werd niet opgenomen in de *Canti*. Hoewel het een van de hoogtepunten is in het oeuvre van de sombere romanticus, bleef het in de schaduw staan van anthologiestukken als *L'infinito* en *A se stesso*. Zo komt het niet voor in de Nederlandse selectie van Frans van Dooren (Giacomo Leopardi, *Zangen. I canti*, Baarn, Ambo, 1991). De dialoog zelf werd vertaald door Wilfred Oranje en verscheen in *Raster 123-124* (2008).

Ikzelf leerde het gedicht kennen via mijn vriendin, de dichteres Christine D'haen (1923-2009). Haar zoon, Sylvester Beelaert, had haar in 1980 een opname laten horen van een compositie naar Leopardi: *Coro di morti* (1941) voor koor en instrumenten van de Italiaanse componist Goffredo Petrassi (1904-2003). Onder de indruk van de muziek en de tekst maakte de dichteres een eigen vertaling waarvan ik het handschrift liefdevol bewaar. De eerste verzen luiden als volgt:

Alleen op de aarde eeuwig, waartoe terugkeert
Alle geschapen wezen,
In u, dood, berust nu
Onze naakte natuur;
Blijde niet, maar verzekerd
Tegen 't voorvaderlijk leed.

De dichteres leek niet zo zeker over de kwaliteit van haar vertaling, want ze schreef onderaan op hetzelfde blad: ‘En jij?’ Mijn eigen versie strandde op het rijm dat ik koste wat kost wilde handhaven. Ik schreef haar laf terug dat het Italiaans zo volmaakt was dat het elke vertaalpoging tarte.

In 2013, vier jaar na de dood van Christine, stierf haar zus Elsa, de Vlaamse tekenares. In haar erfenis bevond zich een exemplaar van *Zibaldone* (Mengelwerk), het literaire logboek van Leopardi. Dat bracht Sylvester Beelaert op het idee de aanvang van Leopardi’s gedicht te gebruiken voor het doodsbericht. Toen hij me daarover schreef, besloot ik mijn oude vertaalplan weer op te vatten. Ik liet nu de rijmen vallen (ook in het Italiaans zijn ze weinig geprononceerd), maar hield me wel aan de afwisseling tussen korte en lange regels (die ik door drie- en vijfvoetige jamben weergaf). Het resultaat prijkt nu op het doodsprentje van Elsa D’haen. Ik draag het als ereschuld op aan de nagedachtenis van een betreurde vriendin.

Paul Claes is romancier, dichter, essayist, literatuurwetenschapper en vertaler. Laatste publicaties: *A Commentary on T.S. Eliot’s Poem The Waste Land*, Lewiston, Edwin Mellen, 2012; *Zwarte Zon. Code van de hermetische poëzie*, Nijmegen, Vantilt, 2013; *Plastic Love*, Antwerpen, De Bezige Bij, 2013.

P. Daensstraat 12
3010 Kessel-Lo (België)
paul.claes@arts.kuleuven.be

Giacomo Leopardi, *Coro di morti*

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirto
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma.
Vivemmo: e qual di paurosa larva,
E di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura;
Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato.

Dodenkoor

Vertaling: Paul Claes

Naar u, de ene eeuwige op aarde,
Keert al wat is geschapen,
In u, dood, rusten wij
Die naakt geboren zijn,
Verblijd niet, maar bevrijd
Van vroeger leed. De diepe nacht
Verwist de zware zorgen
In ons verwarde hoofd.
Voor hoop, voor hartstocht voelt de dorre geest
De levenskracht ontbreken.
Aldus verlost van alle zorg en vrees
Verslijt hij onverdroten
De trage, lege tijd.
Wij leefden. Zoals van een angstdroom en
Een klamme nachtmerrie
Het schimmig beeld
nog in de ziel zweeft van
Een prille zuigeling,
Zo hangt in ons geheugen
Ons leven, maar ver blijft herinnering
Aan vrees. Wat waren wij?
Wat was dat wrang moment
Dat leven wordt genoemd?
Zo duister en zo vreemd
Lijkt onze geest het leven als de geest
Van wie in leven zijn
De onbekende dood. Zoals bij leven
Wij altijd vluchtten voor de dood, zo vluchten
Wij voor de levensvlam
Die naakt geboren zijn,
Verblijd niet, maar bevrijd,
Want gelukzaligheid
Ontzegt het lot aan stervelingen en aan doden.

La canzone di Petrarca e il senso della forma

Recensione di: Marco Praloran, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, Roma-Padova, Editrice Antenore (Collana ‘Studi sul Petrarca’), 2013, XIV + 182 p., ISBN: 9788884556790, € 22,00.

Pietro Benzoni

A quasi due anni dalla scomparsa di Marco Praloran – professore ordinario di *Storia della lingua italiana* all’Università di Losanna, maestro di studi metrici e narratologici – vengono qui raccolti sette suoi densi saggi petracheschi, apparsi in varia sede tra il 2002 e il 2009. Il volume risponde a una precisa volontà d’autore e – grazie anche all’ottima curatela di Arnaldo Soldani – si presenta come un insieme fortemente strutturato: che trova nei due saggi d’apertura (ma nel primo in particolare: *I. Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma nel Canzoniere*) i suoi principali snodi concettuali, e nei *close readings* dei capitoli successivi le sue più articolate verifiche testuali (con primi piani che interessano soprattutto la cosiddetta ‘Canzone delle citazioni’, RVF 70; il trittico delle ‘Canzoni degli occhi’, RVF 71-73; *Se ‘l pensier che mi strugge*, RVF 125; e *Di pensier di pensier, di monte in monte*, RVF 129). L’unitarietà della compagine, del resto, è data non solo, tematicamente, dalla focalizzazione quasi assoluta sulle orchestrazioni formali e argomentative della canzone petrarchesca (fa eccezione l’ultimo saggio dedicato a una sequenza di dieci sonetti, RVF 310-20): è data anche dalla coerenza dell’intero disegno interpretativo e dalla costanza di un metodo di analisi – quello di una stilistica ‘armonica’: attenta insieme alle micro- e alle macrostrutture – che muove dal testo per tornare al testo, coll’intento di restituirne insieme il piacere e la complessità.

Piacere e complessità che del resto, qui più che mai, appaiono intimamente legati. Perché, per Praloran, la canzone di Petrarca è un oggetto estetico e teorico privilegiato, e l’una cosa in virtù dell’altra: un culmine di bellezza perché un culmine di complessità logico-formale, in potenza e in atto (p. 39: ‘il massimo approdo nel gioco tra schema metrico, articolazione della forma e sviluppo dell’argomentazione’). Donde la forte tensione intellettuale che attraversa l’intero volume, sintomaticamente avvertibile nel frequente ricorso a binomi di sostantivi astratti (oltre al ricorrente e adoriano *forma-orchestrazione*, si vedano anche *eventi-pensieri*, *senso-costruzione*, *struttura-meditazione*, *spazio-tempo*, etc.) e quasi programmaticamente annunciata dalla citazione posta in epigrafe al primo saggio: ‘Le opere d’arte, essendo creazioni dello spirito, non sono qualcosa in sé di definitivo. Formano un campo di tensione di tutte le possibili intenzioni e forze, di tendenze intrinseche e di forze contrastanti, di cose riuscite e di cose necessariamente fallite. Da esse si liberano ed emergono oggettivamente sempre nuovi strati; altri ancora perdono rilevanza e si estinguono’ (da Adorno, *Attualità di*

Wagner). Una riflessione a cui certo paiono accordarsi le letture critiche proposte, che sempre tendono a trattare i testi petrarcheschi (i singoli componimenti così come il macrotesto) non come meri fatti compiuti, ma piuttosto come organismi stratificati e in divenire, refrattari a formule conclusive. La canzone diviene così un campo d'indagine privilegiato per sottrarre Petrarca a certa ermeneutica troppo pacificata e liberarlo da quell'immagine istituzionale un po' edulcorata che secoli di petrarchismo hanno rischiato di sovrapporgli. In particolare, Praloran evidenzia quanto ricca sia – pur entro la selezione del monolinguismo petrarchesco – la varietà delle modulazioni stilistiche delle canzoni; e lo fa sottolineando ciò che è solo di Petrarca (e non sarà dei petrarchisti), senza d'altra parte nascondersi le difficoltà interpretative che possono celarsi sotto i nitori di un tale sperimentalismo ('A chi mi dice che il Petrarca non è oscuro' – scriveva Leopardi nel suo commento del 1826 – 'rispondo che il sole non è chiaro').

Punto di partenza imprescindibile per la definizione del sistema linguistico e stilistico del *Canzoniere* è naturalmente il Contini dei *Preliminari alla lingua di Petrarca* (1951), da cui la riflessione di Praloran prende esplicitamente le mosse, ma da cui anche non esita a discostarsi in un punto cruciale: là dove, invitando a ripensare il tradizionale confronto con Dante, mette in discussione la formula di 'fioca potenza speculativa' usata da Contini per la poesia di Petrarca (v. le pp. 12 e segg.). Per Praloran infatti, una 'fortissima fibra concettuale', sia pure di natura ben diversa da quella dantesca, sorregge le trame retoriche del *Canzoniere* (qui davvero inteso come 'opera-mondo'). Ed è una tesi sottesa lungo tutto il volume: corroborata da esercizi di lettura che illustrano la peculiare complessità del 'pensiero poetante' di Petrarca, valorizzando in primo luogo – a differenza di quanto aveva fatto Contini – la dimensione metrico-sintattica e argomentativa della sua versificazione: 'l'aspetto "armonico"' della sua tecnica, la sua 'potenza costruttiva, architettonica' (pp. 36-37). Ma non si pensi a una semplice valorizzazione delle perfezioni cristallografiche e cronometriche del *Canzoniere*. Di questo 'spazio-tempo insieme claustrofobico e dinamico' (p. 109), le analisi evidenziano anche le vitali discontinuità: come le sequenze dei *fragmenta* si sottraggano alla 'costruzione progressiva di un senso' (p. 146) e la *meditatio amoris* contempli anche aporie, fratture, false partenze e ingannevoli punti d'arrivo; come, nelle canzoni più che altrove, le simmetrie possano esser ricche di 'potenzialità drammatiche' (p. 24) e come al tempo oggettivo del metro – si tratti dello schema rigido delle rime o del passo variato del ritmo – possa mescolarsi il tempo dell'enunciazione 'per eccellenza soggettivo e intermittente' (p. 24). La forma-orchestrazione della canzone, con i suoi 'effetti di staticità dinamica' (p. 22), con le sue ricorrenze variate e con la sua struttura aperta (profondamente libera nel suo disegno profondo e – rispetto al sonetto – meno vincolata a logiche di risoluzione), si rivela così la forma che meglio consente d'incorporare i moti ondivaghi, esitanti o irrisolvibili del desiderio amoroso. E in questa 'dialettica tra equilibrio della forma e abbandono alla soggettività, la prima diventa per necessità segno tangibile della presenza della seconda' (p. 25).

In definitiva, ne sortisce una visione delle testualità petrarchesche drammaticizzata e concettualizzata insieme. E per questo possibile anche di suggestive attualizzazioni e analogie. Costante in particolare il raffronto tra forma-canzone e forma-sonata (chiave interpretativa che attraversa tutto il secondo capitolo-saggio) e frequente il ricorso a metafore musicali; come ad es. quella della *cadenza d'inganno*, quasi tecnicizzata di fronte a certe strategie anticonclusive del testo poetico (cfr. le pp. 20, 33, 43 e 151). Ma il gusto per l'apertura interdisciplinare può affiorare anche in forme più puntuali: nei richiami a Lacan e alla psicanalisi delle pp. 14, 107 e 143; in quelli a Proust e alla *memoria involontaria* delle pp. 11, 13 e 31; o nell'estensione

del concetto di *monologo interiore* (in questo caso ‘ellittico e frantumato’) a certe modalità enunciative delle canzoni degli occhi (cfr. le pp. 67 e 72); etc.

L’impressione, del resto, è che Praloran sia qui riuscito a coniugare le sue competenze di petrarchista – già curatore del fondamentale *La metrica dei ‘Fragmenta’* (Antenore 2003) e autore di studi sul petrarchismo storico – con quelle di studioso delle dinamiche narrative: per cui il fluire e il concatenarsi delle stanze nelle canzoni e delle canzoni nel *Canzoniere* vengono qui interrogati anche alla luce di una diversa strumentazione critica, appunto più propriamente narratologica, affinata negli studi su temporalità e intrecci dei poemi cavallereschi e dei romanzi moderni¹. E tale interrogazione è condotta da più angolazioni, alternando grandangolo e teleobiettivo, ma sempre, ci sembra, in nome di un duplice sforzo: individuare i *principia constructionis* della canzone petrarchesca e insieme cogliere le peculiarità di ogni sua singola realizzazione. Detto altrimenti, i testi sono qui insieme esemplari e individui. E le letture cui vengono sottoposti sono di preferenza serrate e immanenti, nella misura in cui riducono all’essenziale le contestualizzazioni (nessun indugio su questioni di biografia, datazione, occasioni o fonti) e il dibattito con la tradizione critica pregressa (dove comunque si distinguono alcuni interlocutori privilegiati: Santagata innanzitutto, ma anche il commento della Bettarini, il Fubini di *Metrica e poesia* o gli studi metrico-sintattici di Soldani). Non mancano invece i richiami ad altri sperimentatori della forma-canzone (Dante, Cino da Pistoia e Leopardi in particolare), ma anche qui è evidente che al saggista interessa non tanto un approfondimento delle vicende storiografiche (che pure sembra aver ben presenti), quanto un confronto il più possibile assoluto tra configurazioni del testo, tecniche ed effetti stilistici.

Emerge insomma un’immagine di Petrarca rinnovata per forza di analisi testuali e intuizioni critiche. E al successo dell’operazione certo contribuisce la vivacità di una prosa ragionativa che lascia convivere un forte impianto concettuale e un acuminato tecnicismo (evidente soprattutto nei rilievi di metrica) con una più disinvolta affabilità: leggibile, questa, nel *pathos* ammirativo che non teme di apparire ingenuo (p. 150, ‘il meraviglioso, cantabile, parallelismo’; p. 152, ‘questo stile sublimemente “parlato”’; etc.), così come nelle sprezzature di certe metafore (p. 157, ‘il *cul del sac* del desiderio’; p. 36, ‘una logica di gomma, che è quella dell’amore’; etc.) o nelle aperture spiazzanti di certe similitudini (p. 76, ‘come in una variante drammatica del gioco dei “quattro cantoni”’; p. 39, come in un ‘rosone di pallini da caccia’, etc.). È lo stile composito di uno studioso d’eccezione, libero e originale, che anche in questo volume ha saputo aprire nuovi scenari critici, dosando *gravitas* e *levitas*, tensione teoretica e finezza analitica.

Pietro Benzoni
Quai de Rome 19
4000 Liège (Belgio)
pbenzoni@vub.ac.be

¹ Si vedano in particolare i volumi M. Praloran, *Tempo e azione nell’‘Orlando furioso’*, Firenze, Olschki, 1999; M. Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009; e il saggio M. Praloran, ‘Il tempo nel romanzo’, in: F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 225-250.

Storia e romanzo: (analisi di) un amore possibile

Recensione di: Hanna Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro Editore n. 28, (Collana di Studi diretta da Corrado Donati), 2012, 445 p., ISBN: 9788861560826, € 18,00.

Maria Carmela D'Angelo

Il libro di Hanna Serkowska, uscito per i tipi della casa editrice Metauro di Pesaro, si colloca all'interno del ricco panorama dei saggi dedicati ad un genere che suscita ancora oggi un dibattito piuttosto acceso sulla sua stessa definizione (p. 12 nota 3), rimanendo perciò ancora e sempre al centro di un vero e proprio nodo problematico (pp. 150-56), quello del ‘romanzo storico, romanzo neo-storico, romanzo anti-storico e via dicendo’ (p. 12), e che l'autrice definisce a sua volta ‘scrittura o modulo narrativo sul tema del passato’. Già nel titolo, Hanna Serkowska ci invita ad una riflessione critica sulle possibili contaminazioni all'interno della triade storia, romanzo, letteratura; se poi si volesse attribuire alla preposizione *dopo* il significato più spaziale che temporale di *oltre*, si aggiungerebbe un quarto termine, quello di ‘verità’ che compare a più riprese nel testo.

Sin dalle prime pagine l'autrice rivela le sue intenzioni, riprendendole poi con successivi riposizionamenti, che prenderanno vita lungo i vari capitoli; dopo aver preso in considerazione i vari approcci e interpretazioni intenzionati a rispondere ad un'unica domanda che ‘ovunque risuona: perché si scrive del passato?’ (pp. 15-16), ai tre fini individuati da Georges Duby, elegiaco o agiografico, politico e ludico, la Serkowska ne aggiunge un quarto, e cioè l'impegno sul reale, l'impegno etico e civile. I compiti che si propone l'autrice si riassumono, riprendendo le sue stesse parole, in: selezionare e posizionare nel flusso della ricerca i numerosissimi autori potenzialmente degni di studio (p. 12); approfondire ‘una disamina ancora insufficiente, incompleta’ (p. 14); cogliere le diverse motivazioni alla base delle scelte del tema storico, ripercorrendo al contempo le modalità narrative e le soluzioni che presiedono a tale scelta (p. 17); tracciare una mappa che porti a far emergere i modelli dei romanzi storici ottocenteschi che hanno avuto più seguito nel ‘900 (p. 17). Ne risulta che il criterio tematico del libro riguarda la ‘mappatura dei problemi e delle questioni attinenti al dibattito attualmente in corso’ (p. 260).

Il saggio qui recensito non vuole quindi coprire un vuoto, ma semmai inserirsi nel dibattito attuale, che l'autrice dimostra di conoscere fin nei dettagli e all'interno del quale si muove in maniera molto disinvolta, non ‘come una proposta alternativa, o nuova’ bensì contribuendovi con una personale tessera da mosaico a ‘comporre un quadro completo del modulo della fiction e non-fiction sullo sfondo del passato’, laddove il pilastro da tutti riconosciuto rimane ancora e sempre il più volte citato capolavoro manzoniano de *I promessi sposi* e, a seguire, la/le ‘novità’ del fortunatissimo *In*

nome della rosa di Umberto Eco. Per portare a compimento quest'operazione, l'autrice, all'interno di un iter diacronicamente lineare da ieri a oggi, sceglie di fare un percorso per così dire a tappe, dove le tappe sono rappresentate dall'analisi di titoli non necessariamente tra i più popolari o sostenuti da un eclatante successo editoriale, e autori selezionati ad hoc per rappresentare i diversi periodi; è il caso tra i primi dell'*Artemisia* di Anna Banti, *I piccoli maestri* di Luigi Meneghelli e *L'inattesa piega degli eventi* di Enrico Brizzi, tra i secondi Antonio Tabucchi, Lidia Ravera, Giampaolo Pansa, Vincenzo Consolo.

Nella fattispecie, la Serkowska procede per blocchi di storia, ritenuti da lei significativi, legati quasi geneticamente in una catena tematica (sono parole sue, p. 15) ripresa dai titoli dei diversi capitoli, dall'archeologia femminista al romanzo antirisorgimentale; dalla Resistenza agli anni di piombo; all'alba di un nuovo mondo (il secondo dopo guerra); il '68 e gli anni di piombo; il colonialismo, in relazione ai quali alcuni libri risultano ai suoi occhi esemplari e nello stesso tempo esegetici (non però emblematici, o almeno così sembra, a giudicare dalle numerose citazioni ed elencazioni di altri testi contigui) di un periodo, o forse meglio di una determinata situazione storica. Che gli stessi testi risultino poi funzionali allo sviluppo della sua analisi lo rivela il fatto che essi si inscrivono in una miscellanea di generi diversi di scrittura, così come si riferiscono ad una svariata tipologia di autori.

Capita così di imbattersi nella scrittura di politici-giornalisti, scrittori, giornalisti, tra i quali molti hanno vissuto sulla propria pelle una determinata fase storica, come nel caso di Rossanda e Vassalli, ma anche nella citazione di contributi di storici puri come, solo per fare un esempio, nel caso del '68, quello di Giuseppe Carlo Marino (p. 254), alternando così alla critica letteraria il commento di studiosi che seguono un metodo di analisi più squisitamente storico. A dispetto di ciò, sembra che l'autrice riconosca nel contributo letterario di alcuni degli autori da lei considerati una testimonianza che precede l'analisi prettamente storica, dimostrando che, come per il mezzo cinematografico, la letteratura diventa essa stessa documento storico; a questo riguardo significativi sono non solo il capitolo sulla Resistenza, ma soprattutto quello dedicato al '68.

Alla fine, è proprio l'alternanza/oscillazione (dove l'una non esclude l'altra) tra critica letteraria e analisi più orientata al fattore 'storia' – com'è vissuta, descritta e raccontata nella letteratura – a caratterizzare parzialmente le 400 ee più pagine intense e descrittive quanto basta per poter permettere al lettore di seguire il filo 'contestuale', ma anche ricche di tensione critica nei confronti di testi analoghi ai quali si faceva riferimento inizialmente e di nuovi spunti interpretativi.

Ci si chiede se con questo saggio sia possibile chiudere in qualche modo il dibattito, e la risposta è naturalmente negativa, non solo per il continuum stesso della storia e della riflessione su di essa, ma anche per l'incessante comparire di nuove testimonianze, come quella, ma è solo una delle tante, rintracciabile ne *Le colpe dei padri* di Alessandro Perissinotto, sugli anni neri del brigatismo anti-aziendale.

Per concludere, il testo principale è corredata di molte note anch'esse a loro volta fonti di informazioni e di osservazioni critiche, una specie di sotto-testo o testo a latere. Grazie all'intreccio tra i due 'testi', quello principale e l'apparato critico, è possibile ricostruire il dibattito sul genere 'romanzo storico' – abbinamento terminologico che l'autrice utilizza spesso, a scopo semplificativo – svoltosi nel passato più remoto, a partire dagli utilissimi *quadri bibliografici* che occupano una trentina di pagine dell'Introduzione, sino al presente, inserendosi a sua volta nella dimensione storica del dibattito stesso.

Maria Carmela D'Angelo

Rijksuniversiteit Groningen, Faculty of Arts
RTC - Romance Languages and Cultures, P.O.Box 716
9700 AS Groningen (Paesi Bassi)
m.c.dangelo@rug.nl

The Cultural Memory of Protest

Review of Andrea Hajek, *Negotiating Memories of Protest in Western Europe. The Case of Italy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, 232 p., ISBN: 9781137263773, € 64,00.

Susanne C. Knittel

Against the background of ongoing discussions about a shared framework of European memory, which more often than not revolve around traumatic memories of war, colonialism, and totalitarianism, Andrea Hajek's study of the commemoration of European protest movements presents a refreshing avenue of investigation. Conceptualizing the 1960s and 70s as a transnational and transcultural site of memory, whilst embedding her analysis in the local framework of a particular incident in Bologna in 1977, Hajek is able not only to elucidate the micro-history of a relatively little-known event during the 'Movement of '77' whose memory remains controversial to this day, but also to present this case study as a prism through which to analyze the relationship between official and counter-memory and the connection between memory and activism more generally. The focus on protest movements opens up, beyond the synchronic comparative analysis, a diachronic study of the way in which past incidents of political dissent have influenced and continue to be evoked within different protest cultures today. At the same time it complicates the idea of 'shared' memory, which tends to give authority to one specific version of the past at the expense of counter-memories, and suggests that, above all, it is the lack of public consensus and the co-existence of different versions that keeps memory alive. By emphasizing specifically the contentious memories of the 1970s, this study contributes to recent scholarship in memory studies that has shifted the focus from objects and sites to questions of how memory is transmitted, situated, and mediated.

Furthermore, Hajek contributes to scholarship on the memory of social movements in the 1970s that investigates the clash between how these movements and the violent events connected to them have been represented in public discourse and how the activists themselves think about and commemorate them. Italy is a particularly apt case study in this context because the 1970s were not only characterized by left-wing terrorism but also by neo-Fascist terrorism, a fact which is almost entirely obscured in public discourse. At the same time, the case of Bologna shows how the student movement of the 1970s was by no means a unified force, but rather a highly heterogeneous assortment of different sub-groups, each with a different memory. The author paints a compelling picture of this issue, drawing on a great variety of sources (newspaper articles, letters, official documents, television broadcasts, grassroots memorials, as well as interviews). This approach is one of the book's great strengths, but it also poses significant methodological and theoretical

challenges, not all of which have been fully overcome. I will return to this at the end of my review.

The book is divided into three sections, the first comprising three chapters, beginning with the historical and political background from 1968 onwards, and setting up the comparative European framework with an emphasis on the parallels between left-wing terrorism in Italy and West-Germany in the 1970s. The second chapter presents the competing narratives about the 1970s on the transnational as well as the national level: the memory of the decade as the traumatic 'years of lead' characterized by left-wing violence stands in contrast to the nostalgic memories among former activists. Both narratives exclude the terrorist acts perpetrated by neo-Fascist groups in Italy, thus presenting an incomplete picture of the decade. In the third chapter, Hajek zooms in on Bologna and the events of March 1977, where the student and left-wing activist Francesco Lorusso was shot dead by police during a demonstration. This sparked an escalating cycle of reprisals by the protesters and increasingly harsh countermeasures by the police and even the army, turning the city center into a war zone. These events, which Hajek presents as a collective trauma for the city of Bologna, resulted in a wide spectrum of irreconcilable memories, some of which the author singles out for deeper analysis in the subsequent chapters.

The second section of the book likewise comprises three chapters, each of which illuminates one particular perspective on the spring of 1977 in Bologna and its commemoration, while elaborating on the tensions between private and public memory. The first of these focuses on Lorusso's controversial victim status and his family's largely futile struggle for public acknowledgement. The failure to establish Lorusso's innocence in court, combined with the negative portrayal of the student protesters in the media, has excluded Lorusso from the public discourse of victimhood which centers on other acts of terrorism in the 1970s, most importantly the neo-Fascist bomb massacres. The next chapter considers precisely the mechanisms of strategic remembering and forgetting within the official and political sphere that have prevented acknowledgement for Lorusso. Focusing on the local government's attempts to achieve some sort of reconciliation, Hajek shows how Lorusso's memory was conflated with the memory of other victims of terrorism, and thus a homogeneous and depolitized narrative was produced that has enabled the left-wing government to avoid taking any responsibility to this day. The last chapter in this rich section turns to the student movement. Rather than seeking legal or political recognition for Lorusso's victim status, subsequent generations of left-wing activists have mobilized his memory as a catalyst for their critique of dominant structures and injustices. This is one of the strongest chapters in the book, especially because Hajek draws parallels to more recent acts of police violence and addresses the inter-relation between memory and political activism.

In the final section, comprising a single chapter, Hajek discusses various memorials in Lorusso's honor created in Bologna by the different groups. It might have been more productive to integrate this material into the preceding section; indeed Hajek already discusses some of these memorials there and the result is that this final chapter feels isolated and in some cases redundant. Above all, one might have expected this final section to adopt a broader perspective, returning to the transnational scope of the beginning, heralded also by the book's title. It would also have been necessary to reflect more critically, in the conclusion, on the implications of this interesting and provocative study for work on transnational and European memory and for the field of memory studies more generally. One of the great contributions of this book is its focus on the contested memory of protest as a counter-point to the homogenizing official narrative of universal victimhood. The specific combination of cultural memory and political activism, which the Lorusso

case exemplifies, is important for memory studies precisely because it is not limited to mourning, commemoration, and reconciliation, but rather is linked to civil disobedience and dissent, yet this crucial aspect remains somewhat under-theorized in the book.

The need to counteract facile official narratives of victimhood is particularly strong in Italy, where such auto-exculpatory discourse goes hand in hand with the ongoing rehabilitation of Fascism. The ghost of Fascism haunts the memory complexes Hajek discusses, but this important aspect never receives sufficient attention. There are several moments in the book where the author gestures towards this issue, but then stops short of engaging with the implications of the material. Thus, for example, when discussing a right wing politician's recent bid to lump together Lorusso and a Milanese activist from the neo-Fascist Youth Front, who was killed in 1975 by left-wing extremists, as undifferentiated victims of political violence, one would have expected Hajek to place this incident in the larger context of the current political climate in Italy, but instead she inexplicably draws an analogy to the commemoration of Bloody Sunday in Northern Ireland (116). Similarly, Hajek reports that the local press explicitly linked the presence of tanks in the streets of Bologna to the Second World War, and uses the press coverage as an example of how memory is mediated. In this context, she repeatedly refers to the events of 1977 as traumatic, observing that a salient characteristic of trauma is that it is experienced belatedly (66-67). This seems a missed opportunity to identify a deeper trauma at work here, namely that of Fascism and the war. The presence of tanks in the streets is quite literally a return of the repressed, just as the Communist and neo-Fascist terror attacks of 1970s can be seen as a re-enactment, almost a repetition compulsion, of the conflict between the partisans and the Fascists thirty years previously. Indeed, it seems impossible to understand the full significance of the political unrest in Italy in the 1970s and the dynamics of commemoration and forgetting since then without viewing them in the context of the open wound of Fascism.

These shortcomings aside, this book remains a valuable contribution to cultural memory studies, particularly because of its attention to the processes by which acts of dissent are commemorated and reclaimed. As such, it is relevant not only to scholars working on Italian memory, but also provides a useful case study for cultural historians interested in political and social movements more generally. Certainly, there is more work to be done on the way memories of protest are negotiated in Western Europe and this book certainly provides an important starting point for further study.

Susanne C. Knittel

Department of Languages, Literature, and Communication – Comparative Literature
Utrecht University (The Netherlands)
s.c.knittel@uu.nl

Tra Albania e Italia: storie solide e confini liquidi

Recensione di: Emma Bond e Daniele Comberiati (a cura di), *Il confine liquido. Rapporti interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Besa, 2013, 229 p., ISBN: 9788849708950, € 18,00.

Lorenzo Mari

A pochi mesi dall'uscita dell'antologia di saggi *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, a cura di Emma Bond e Daniele Comberiati, un reportage apparso sul quotidiano italiano *La Repubblica* (1 novembre 2013) ha segnalato l'esistenza di un movimento migratorio circoscritto, ma in costante aumento, da un'Italia in piena crisi economica a un'Albania che sta sperimentando alcune forme, non di rado disomogenee e diseguali, di crescita. Il reportage si intitola significativamente 'Italiani d'Albania. I migranti ora siamo noi', a sottolineare l'eccezionalità dell'inversione di un flusso migratorio che, negli anni Novanta del secolo scorso, si era pensato, in Italia, come unilaterale e massiccio, se non anche come invasivo.

L'aneddoto giornalistico rivela, in primo luogo, come l'esercizio di una pedagogia interculturale basata sul rovesciamento ironico delle prospettive - si ricordi, ad esempio, un noto saggio come *L'orda* (2003) di Gian Antonio Stella, sottotitolato *Quando gli albanesi eravamo noi* - sia paradossalmente caratterizzato dalla riproduzione di relazioni di potere sostanzialmente inalterate tra 'noi' e 'loro'. *Il confine liquido* interviene direttamente su questa aporia, enfatizzando come la storia di Italia e Albania sia, in realtà, profondamente intrecciata, grazie a una serie di rapporti letterari e interculturali che si possono misurare con i parametri della *longue durée* braudeliana. Forniscono molteplici spunti di riflessione, in questo senso, l'agevole introduzione di Emma Bond e di Daniele Comberiati e due saggi della prima sezione del volume (intitolata 'Mimetismi e traslazioni culturali') a cura di Rigels Halili e Serena Luciani. Emerge una storia che può essere fatta risalire alle vicende italiane dell'eroe nazionale albanese Giorgio Castriota/Skanderbeg, nel XV secolo all'insediamento pluriscolare delle comunità albanesi su suolo italiano, o anche all'occupazione coloniale fascista (1939-1943) dell'Albania. Molte altre potrebbero essere le vicende storiche degne di nota: senza scadere nell'impressionismo, la rassegna storico-culturale presente nel volume non è né può essere esaustiva, stimolando il lettore, nonché il fruitore accademico, verso ulteriori ricerche.

Uno dei possibili sviluppi potrebbe ad esempio risiedere nell'apertura dei rapporti bilaterali tra Italia e Albania verso altre triangolazioni, che potrebbero coinvolgere realtà a stretto contatto con entrambi i Paesi, come la Francia o anche con le nazioni che componevano la Repubblica federale jugoslava. Alla Francia, ad esempio, sono legate le traiettorie biografiche e artistiche di almeno due scrittori che sono oggetto d'attenzione approfondita nel libro: Ismail Kadare e Ornella Vorpsi.

Dell'opera di Ismail Kadare, Francesca Spinelli, che è stata anche sua traduttrice, mette in luce la peculiare vicenda editoriale, nella quale la condizione subalterna della lingua albanese ha trovato parziale riscatto soltanto in tempi recenti. La mediazione della lingua francese è avvenuta, in circostanze diverse, anche per Ornella Vorpsi, scrittrice dal profilo ormai compiutamente transnazionale. Una simile qualifica si può attribuire anche alla produzione letteraria di Carmine Abate, scrittore italo-albanese che ha vissuto a lungo in Germania, per poi stabilirsi in una zona di confine come il Trentino: nei confronti della sua opera, Rosanna Morace trova la felice definizione di 'un mosaico identitario ricco per addizione' (p. 98).

Verso quest'ultimo orizzonte muove tutta la seconda sezione del libro, 'La letteratura migrante degli scrittori albanesi in Italia', dove emerge con chiarezza come l'interesse per le opere di Guaci, Hajdari, Dones, Ibrahimi, Vorpsi e Kubati sia, in realtà, il motivo trainante dell'operazione editoriale e culturale che sottende al libro. Sorto nell'ambito dell'attenzione accademica per la 'letteratura della migrazione italiana', tale interesse non si ferma però, in questo caso, all'aggiunta di un elemento di marca specificamente nazionale – 'albanese' – al panorama della letteratura migrante in lingua italiana. Con l'apertura prospettica verso uno scenario storico e culturale più ampio, il volume cerca di svincolarsi dalle discussioni limitate e auto-limitanti che ormai si sono consolidate attorno all'etichetta di 'letteratura migrante'.

Sembra arduo, tuttavia, postulare l'esistenza di una 'comunità narrativa' binazionale – come avanza, ad esempio, Nora Moll nel suo saggio su Leonard Guaci – che riproduca, in un modo che è soltanto vagamente conflittuale, il 'confine liquido' tra Italia e Albania evocato dal titolo del volume. Infatti, così come tale confine è rappresentato, a livello materiale, dal mare Adriatico, dove una parte delle migrazioni albanesi verso l'Italia ha trovato un esito, quando non immediatamente tragico, chiaramente segnato da molteplici difficoltà, i rapporti letterari, interculturali e, si potrebbe aggiungere, storici, politici ed economici tra i due Paesi sono segnati anche da notevoli dissimmetrie.

Nell'introduzione di Bond e Comberiati si ricorda, ad esempio, la doppia colonizzazione dell'Albania, in un primo tempo ordita dal regime mussoliniano e in seguito operata attivamente dalla diffusione dei programmi televisivi italiani oltre confine. La menzione del colonialismo italiano può servire, tra l'altro, a ricordare come il dibattito tra una visione, generalmente di taglio materialista, più 'verticale', e una, di marca post-strutturalista, più 'orizzontale', del rapporto tra colonizzatori e colonizzati abbia avuto lungo corso, e non sia oggi del tutto risolta, anche nell'ambito più generale dei Postcolonial Studies.

D'altro canto, per quanto sia affrontata con piglio decostruttivo nei testi letterari presi in esame, la presenza e insistenza di un determinato immaginario televisivo ha contribuito, ad esempio, alla costruzione di un rapporto ossessivo degli autori citati con lo sguardo, che era già stato invasivo – come prontamente segnalano sia Nora Moll che Maria Cristina Mauceri – sotto il governo di Enver Hoxha, quale espressione massima del controllo sociale attuato dal regime. Un'altra contraddizione rispetto all'idea di 'confine liquido' deriva dall'attribuzione ai corpi stessi dei e delle migranti della funzione di 'corpi-cerniera' tra Oriente e Occidente, come scrive Anita Pinzi a proposito dei corpi di donna raccontati ne *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi.

È, inevitabilmente, una simile 'solidità' storica a mettere in guardia il lettore verso un'esaltazione a-critica del 'confine liquido', ma è comunque lo stesso volume, componendo varie voci e prospettive, a enfatizzare come la necessità di questa definizione sia innanzitutto strategica – per evitare la riproduzione di categorie già manipolate in senso coloniale, xenofobo e, in senso lato, oppressivo – e possa essere

successivamente funzionale a un'ulteriore apertura delle possibilità di lettura e ricerca.

Lorenzo Mari
Via I. Nievo 1
46030 San Giorgio di Mantova (Italia)
lorenzo.mari4@unibo.it

Parole in combinazione

Recensione di: Paola Tiberii, *Dizionario delle collocazioni. Le combinazioni delle parole in italiano*, Bologna, Zanichelli, 2012, 640 p. con dvd, ISBN: 9788808278685, € 25,50.

Walter Geerts

È uscito nell'autunno del 2012, presso Zanichelli, il *Dizionario delle collocazioni. Le combinazioni delle parole in italiano*, con DVD, di Paola Tiberii. Sorge spontanea la domanda: 'quale valore aggiunto porta questo dizionario nella vetrina ben fornita di dizionari di lingua italiana?'. Per rispondervi bisogna capire in primo luogo dove, nella ricca offerta, si 'colloca', appunto, questo dizionario. In un posto, a nostro parere, che altre lingue hanno scoperto e stanno occupando da tempo. Il posto, cioè, che permette agli utenti, *native* o meno, principianti o provetti, di esplorare l'area che si situa nella periferia della parola singola. Per l'inglese esistono meravigliosi *thesaurus* di cui giornalisti e discenti avanzati si servono quotidianamente. Per l'italiano questo tipo di strumento linguistico scarseggia nonostante la disponibilità di numerosi dizionari di grande qualità. Nei dizionari di sinonimi, già, qualcosa si nasconde sotto il nome un po'arcano di 'nomenclatura'. Là si scopre, per esempio, che un canale può essere 'navigabile' o 'di scolo'. Ma in genere i lessicografi si buttano malvolentieri con i loro attrezzi oltre i confini della parola. Perché? Perché lì s'incontra il sintagma e si entra inevitabilmente in contatto con la sintassi. Anche una sintassi controllabile e circoscritta, limitata al gruppo aggettivale per il sostantivo, o al complemento diretto del verbo, o al nome o aggettivo seguito da preposizione, anche tale embrione di sintassi rimane spesso per il lessicografo una zona *no go*. A danno dell'utente, naturalmente, il quale, da non adetto ai lavori, di simili territorializzazioni non si preoccupa, anzi, si offende: ti s'insegna come nuotare ma non ti danno gli strumenti per uscire dalla vaschetta ed esplorare altri e più ampi bacini. Ora, individuato il bisogno, il soccorso può venire dal nuovo dizionario della Zanichelli. Tuttavia, il dizionario delle combinazioni di parole non può coprire *tutte* le combinazioni possibili. Anche a partire da un insieme ridotto di mille sostantivi e uno di mille aggettivi, per esempio, ognuno di altissima frequenza, il numero di sintagmi possibili a due elementi – /N + Agg/ o /Agg + N/ – è irraggiungibile per qualsiasi dizionario. Occorre quindi selezionare in funzione, appunto, della frequenza d'uso o della probabilità di occorrenza delle combinazioni per l'italiano medio. Il dizionario della Tiberii arriva a un risultato più che decente anche in considerazione del fatto che l'utente tenuto di mira non è il vincitore dello Strega, bensì l'utente medio, italiano e non italiano. Lo osservò, non senza ironia, la storica della lingua, Maria Luisa Altieri Biagi, in una presentazione del volume, a proposito della mancanza di certe metafore: è vero che si cercherà vanamente la calviniana 'ispida infanzia' o la montaliana 'dolce ansietà d'Oriente'. Anche i *thesaurus* hanno i propri limiti, a dispetto del nome che portano. In buona

sostanza, questo dizionario è destinato a coloro che scrivono e, alla fine, siamo tutti ‘scrittori’, chi autore di modesti verbali o saggetti, chi di capolavori assoluti. In mano a studenti d’italiano, non più assoluti neofiti, il dizionario della Tiberii darà ottimi risultati in termini di arricchimento della competenza nello scrivere e nel parlare. Ultima osservazione riguardante il rapporto con la rete. Oggi quasi tutti i dizionari sono disponibili in rete, a pagamento nella maggior parte dei casi. Chi, oggidì, scrive, lo fa davanti o sullo schermo. Molto utile, quindi, il dvd che rende il materiale e i lemmi disponibili a partire dalla tastiera e in combinazione con altri dizionari on line. Concludo con una parola-campione che mi pare rappresentativa e scelgo, in omaggio a questa rivista e senza ulteriori commenti, la parola ‘canale’:

canale nm

1 corso d’acqua

AGGETTIVI canale navigabile

VERBO + COMPLEMENTO navigare, percorrere, prosciugare, scavare

2 mezzo

AGGETTIVI affidabile, anacronistico, antiquato, appropriato, collaudato, diffuso, efficace, efficiente, funzionale, importante, moderno, potente, principale, sofisticato, superato, tradizionale, valido

• canale diplomatico, diretto, indiretto, preferenziale, privilegiato, riservato, segreto, sicuro, ufficiale

VERBO + COMPLEMENTO abbandonare, aprire, assicurare, attivare, chiudere, consolidare, creare, disporre di, fare ricorso a, fornire, individuare, istituire, mantenere, predisporre, reperire, ricorrere a, scegliere, stabilire, sviluppare, usare, usufruire di

COSTRUZIONI canale di comunicazione, canale di informazione.

Walter Geerts

Universiteit Antwerpen

Prinstraat 13, 2000 Antwerpen (Belgio)

walter.geerts@uantwerpen.be

Fra letteratura e cinema L'adattamento come creazione autoriale

Recensione di: Alessandro Marini, *Bertolucci. Il cinema, la letteratura, il caso Prima della rivoluzione*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2012, 267 p., ISBN: 9788898137060, € 20,00.

Maria Bonaria Urban

Alessandro Marini esplora in questo suo volume l'opera cinematografica *Prima della rivoluzione* (1964) di Bernardo Bertolucci, pellicola che prende spunto da *La Certosa di Parma* di Stendhal, ma non può essere considerata un semplice adattamento. La pellicola, come Marini preannuncia nell'introduzione, risulta infatti 'un testo nuovo ma costruito su molteplici altri testi, provenienti da una tradizione eterogenea, con cui l'autore stabilisce una relazione a volte complessa e a volte più esteriore, ma comunque sempre significativa, ridefinendo il tutto alla luce di un progetto personale' (p. 12).

Il testo, articolato in quattro capitoli, con un'introduzione e un capitolo conclusivo, è corredata da un'ampia selezione di fotogrammi, particolarmente utili per 'visualizzare' il ragionamento: uno dei pregi del volume è proprio la capacità dell'autore di coniugare una disamina minuziosa della pellicola, che arriva alla 'vivisezione' delle singole unità filmiche, senza mai scadere nel tecnicismo, con una operazione di sintesi interpretativa per cui ogni dettaglio acquista il suo vero significato soltanto dopo essere stato ricollocato nel contesto complessivo dell'opera e aver ristabilito i giusti rapporti con la molteplicità dei modelli. In un certo senso, *mutatis mutandis*, il *modus operandi* seguito da Marini nell'analisi corrisponde al processo ermeneutico che ha guidato Bertolucci nella realizzazione del film. *Prima della rivoluzione* è il frutto di una 'scommessa dell'interpretazione': quella della riflessione del regista sul suo ruolo autoriale, la tradizione e il film come opera d'arte, esattamente come Marini, da studioso e spettatore, si pone dinanzi alla pellicola con spirito autonomo e, al fine di comprenderla, la interpreta, ricostruendone il senso più profondo.

Il primo capitolo ('Stendhal a Parma, nel 1962') esplora il valore emblematico di Parma nell'opera stendhaliana, luogo reale ma al contempo immaginario, microcosmo archetipico del potere dell'epoca, ma soprattutto spazio aperto nel quale riverberano le trasformazioni storiche e sociali, per poi passare alla Parma ritratta dal regista, simbolo del rapporto conflittuale con le proprie origini geografiche e sociali, tanto da profilarsi come spazio ristretto e 'a tratti claustrofobico' (p. 37). La diversa rappresentazione della città si spiega per Marini alla luce della visione antitetica che sottende le due opere: mentre il romanzo si delinea come la storia di un'educazione sentimentale, in cui i personaggi si rivelano aperti all'esperienza e quindi conoscono una certa maturazione nello svolgimento

della storia, tale processo di crescita nel film è totalmente assente. Il finale della pellicola coincide con un ritorno alle radici e l'eclissi della personalità, sancita dal matrimonio del protagonista Fabrizio con Clelia, mentre nell'opera letteraria la mancanza di un vincolo istituzionale nel rapporto fra i due conferma il valore della loro esperienza, al di là delle convenzioni sociali. Tale chiave di lettura, come ci ricorda l'autore, evidenzia possibili assonanze fra il messaggio del film e alcuni modelli rivelatisi decisivi per la formazione del regista: in primo luogo Freud, sia con la sua interpretazione sul legame profondo fra morale sessuale della classe dominante e la struttura autoritaria da essa imposta, sia con il mito di Edipo che esprime il bisogno di liberarsi dei propri 'padri' (biologici e non); inoltre l'aspirazione rivoluzionaria marxista, destinata però a rimanere irrisolta per l'incapacità di superare i limiti di appartenenza di classe, così come indicato da Herbert Marcuse in *Eros and Civilisation*, rilettura del testo freudiano *Disagio della civiltà* che venne pubblicata in edizione italiana nello stesso anno di uscita della pellicola.

Dal volume emerge che l'ambiguità irrisolta nella pellicola non rispecchia soltanto il travaglio interiore di Bertolucci, ma corrisponde piuttosto a un sentire diffuso fra gli intellettuali e artisti dell'epoca, di cui la pellicola è una lucida testimonianza. Interessante a questo proposito, il richiamo all'intuizione di Calvino sulla funzione della narrazione nel tempo della modernità che, ormai costretta a rinunciare a qualunque visione totalizzante, deve limitarsi a uno sguardo necessariamente parziale e soggettivo. Una posizione simile per Marini a quella espressa da Bertolucci nel film, in quanto il regista, consapevole dell'impossibilità di una narrazione epica, propone un discorso filmico fortemente spezzato, costruito attorno a sezioni autonome e molto diversificate, secondo un'ottica soggettiva, con uno stile che risente fortemente della lezione di Godard.

Nel secondo capitolo l'attenzione si concentra su due momenti chiave del film: il proemio e l'epilogo, definiti nel titolo 'lo spazio programmatico dell'ambiguità'. Lo studioso 'smonta' le sequenze individuando i modelli e sottolineando i nodi irrisolti che da esse emergono. Uno dei casi più emblematici del proemio è il modo con cui Bertolucci si confronta con uno dei suoi padri spirituali, Pier Paolo Pasolini. Amico e mentore del giovane Bernardo, Pasolini è presente sin dall'inizio dell'opera attraverso i suoi versi rivoluzionari, recitati dal protagonista che – *alter ego* del regista – così rivela la propria volontà di rivolta. Eppure la citazione è ambigua alla luce delle scelte registiche operate nel proemio, per cui Fabrizio si rivela 'eroe incapace di sfuggire alla prigione esistenziale dello spazio in cui si muove' (p. 81). La stessa ambiguità secondo Marini riemerge nell'epilogo, in cui il richiamo ad altri modelli (*Moby Dick* di Melville e Cesare Pavese) si accompagna alle immagini del matrimonio del protagonista, gesto che sancisce il ritorno ai valori tradizionali. Nel film, fortemente autobiografico, lo sguardo nostalgico verso il mondo borghese prevale dunque sulla spinta iconoclasta, ma il Fabrizio di Bertolucci, a differenza dell'omonimo stendhaliano, rientra a far parte della sua classe di origine, senza aver realizzato alcuna crescita di esperienza.

Nel terzo ('Luoghi, riscritture, allegorie') e quarto capitolo ('Dentro la rappresentazione') l'analisi, procedendo sulla linea indicata in precedenza, mette al centro lo stile, inteso da Bertolucci come un 'fatto morale' (p. 127) attraverso cui veicolare le proprie opinioni. Il confronto diretto è con altri film e registi (come, per esempio, *Cabiria*, *Rocco e i suoi fratelli* e Rossellini). Esemplare a questo riguardo è la chiave di lettura proposta per la scena al Teatro Regio di Parma, in occasione di uno spettacolo d'opera verdiano. Marini ne rimarca l'importanza per il suo carattere pubblico, in quanto in essa si dispiegherebbe pienamente la visione di Bertolucci sul rapporto fra azione individuale e storia collettiva. Lo studioso sottolinea soprattutto le dissonanze che si instaurano fra i protagonisti del film e quelli dell'opera, tanto da

definire Verdi ‘uno strumento brechtiano’ per Bertolucci, nel senso che il melodramma non assolve alla funzione tradizionale di recupero morale ma, con una scrittura distonica, rimarca piuttosto la distanza valoriale del presente; ciò viene confermato, secondo Marini, dall’assenza delle immagini della messa in scena operistica, di cui giunge agli spettatori solo il sonoro. Una soluzione antitetica – fa notare lo studioso – rispetto a quella applicata da Visconti nel film *Senso* (1954), nel quale assistiamo a un vero e proprio raddoppiamento fra le vicende operistiche e quelle vissute dai personaggi del film, pronti ad entrare in azione nel momento in cui dal palco, durante l’aria *Su questa pira*, giunge l’invocazione ‘all’armi’.

Nel quarto capitolo l’attenzione di Marini si concentra sugli aspetti metacinematografici: lo studioso accompagna il lettore in un processo di decodificazione delle immagini, dimostrando come Bertolucci dissemini la sua idea di cinema nelle varie sequenze, ricreando anche un dialogo a distanza con *La Certosa di Parma*, in cui il tema della visione e dello sguardo riveste un ruolo fondamentale. Nella chiave di lettura proposta si coglie, infine, l’importanza attribuita da Bertolucci allo spettatore, inteso come colui che partecipa ‘alla costruzione del senso di ciò che è oggetto di uno sguardo’ (p. 249).

Alla luce della riflessione sviluppata da Marini, *Prima della rivoluzione* si configura, grazie alla complessità e modernità dei temi affrontati, per il dialogo che intesse con modelli letterari e artistici così diversi, per la capacità di autoriflessione sul cinema e sullo spettatore, come ‘uno dei manifesti del cinema e della cultura novecentesca’ (p. 266). Un’interpretazione condivisibile alla luce di questo pregevole studio che ha il merito di rimettere in discussione il giudizio critico su quest’opera, offrendo al contempo nuovi spunti di riflessione sulla genesi e ricezione dell’opera di Bertolucci nel suo complesso.

Maria Bonaria Urban
Universiteit van Amsterdam
Spuistraat 210, 1012 VT Amsterdam (Paesi Bassi)
m.b.urban@uva.nl

Fascist past, present and future? The multiple usages of the Roman Empire in Mussolini's Italy

Review of: Jan Nelis, *From ancient to modern: the myth of romanità during the ventennio fascista: The written imprint of Mussolini's cult of the 'Third Rome'*, Brussels/Rome, Belgisch Historisch Instituut te Rome/Institut Historique Belge de Rome, Brepols, 2011, 242 p., ISBN 9789074461740. € 35,00.

Pepijn Corduwener

From ancient to modern: the myth of romanità during the ventennio fascista. The written imprint of Mussolini's cult of the 'Third Rome' is Jan Nelis' contribution to a still quickly expanding body of literature engaging with the cultural aspects of fascist Italy. Jan Nelis, who undertook his doctoral research in the Department of Literary Studies at Ghent University, has published widely in both Italian and English on questions of identity, religion and the reception of antiquity. *From ancient to modern* engages with all these topics and offers a valuable contribution to the already extremely rich historiography on fascism.

Following the controversial but pioneering studies of Renzo De Felice, scholarship on fascism has in recent decades increasingly taken an 'internal' perspective, focusing less on its causes or effects and rather considering the intentions of fascist actors to be of prime importance. Of these intentions, the question of the creation of a fascist consensus in society has taken a pivotal position in the understanding of the nature of fascism and has consequently dominated the scholarly agenda. It was this striving for consensus, after all, which contributed to the fact that the fascist dictatorship was upheld by more than coercion alone, enjoying, at least temporarily, popular support.

From this perspective, innovative studies by Roger Griffin and De Felice's disciple Emilio Gentile have emphasized that fascism claimed to be a faith, attempting to allure the masses to its creed of national regeneration by cultural means. Fascism, in the words of Gentile, was to foster 'a visible community of belief and a force for renewal in the life of the nation'. It is well known that the 'invention of tradition' proved to be a powerful vehicle with which this reawakening of the nation could be achieved. In Italy especially, with its history of internal division and oppression by foreign powers, a political religion pointing to past unity proved to be appealing. Unsurprisingly, the glory of Imperial Rome in particular stood as a shrine on which both past achievements and hopes for the future could be projected.

One important result of this obsession with the past was the fascist identification with, and usage of, the Roman past to legitimise contemporary claims to power: *romanità*. Whereas previously scholarship has focused largely on monuments, new national holidays and cultural artefacts such as the 'Roman salute',

Nelis' study departs from established patterns in important aspects. *From ancient to modern* is simultaneously faithful to the established scholarly focus on *romanità* whilst expanding its scope significantly by making a fertile cross-over between the disciplines of history and literary studies. Its focus lies exclusively on written sources and by concentrating on these Nelis' study makes a convincing argument that important aspects of the Roman past have hitherto been overlooked in the study of fascism.

From ancient to modern is structured in three long chapters. The first of these provides a succinct overview of the current state of fascism studies, geared towards the 'internal' and 'cultural' approach that Nelis adopts in the rest of his study. Although the pitfalls of both methodological perspectives could arguably have been elaborated upon to a greater extent, the chapter rightly states that there is a 'growing awareness of the importance of myth to Italian fascism', clarifies why this awareness has been beneficial and fruitful and thus makes a convincing case for approaching *romanità* in this way.

The subsequent analysis of the myth of *romanità* is undertaken in two steps in the following chapters, although the dividing line between these is sometimes somewhat arbitrary. The first chapter is based on an impressive amount of primary sources of practically all types of published material that circulated in the twenties, thirties and early forties – with the notable exception of newspaper articles. In short and clear paragraphs, Nelis provides a comprehensive overview of the conceptualisation of *romanità* in various spheres of fascist society and ideology: in addition to specific references to Romans such as Virgil and Horace, foreign policy, religion, the 'civilising mission' and racism were all deeply affected by references to the Roman past. It proved to be an extremely heterogeneous phenomenon that was even able to ease tensions between Church and State in Italy by establishing 'a synthesis between *romanità* and traditional religion'.

The final chapter is an in-depth and diachronic analysis of four specific journals. Discussing journals from the entire range between popular and academic, Nelis posits that *romanità* left no sphere of society unaffected. This was even the case for the *Nuova Antologia*, whose founding preceded Mussolini's rise to power by some fifty years, but in which by the end of the 1920s 'references to fascism and to fascist *romanità* became the ruler rather than the exception'. This chapter also argues that academia, a sphere often considered to have been able to retain a certain autonomy during the *ventennio fascista*, was deeply coloured by fascist propaganda, also in reference to the Roman past.

This important correction of historiography in relation to university life under Mussolini does not stand alone. Nelis also illustrates, for instance, how Caesar, alongside the well-known example of Augustus, was used by Mussolini to legitimise his war rhetoric and how the Roman consul was recast 'totally in the service of fascism' on the eve of the Second World War. Unfortunately, due to the book's thematic rather than chronological structure, strong arguments like these are at times diffused in the extensive description of primary sources. The same is true, necessarily, of the chronological development of the notion of *romanità*. Nelis argues that this phenomenon's conception was fairly stable, but given his concurrent emphasis on the flexible adaptation of references to the Roman past to political events of the day, this is sometimes hard to assess. A clearer focus on grand political developments – the March on Rome, the *delitto Matteotti*, the Lateran Treaties, the War in Ethiopia and the Berlin-Rome Axis for instance – as an underlying structure could have remedied this. Nonetheless, *From ancient to modern* is an exceptionally rich and thought-provoking study of the previously overlooked written usage of the Roman Past in fascist Italy. The book analyses in an intelligent manner the way in

which the fascists shrewdly used this past to foster their community of believers in the present.

Pepijn Corduwener
Utrecht University
Drift 6, 3512 BS Utrecht (The Netherlands)
p.corduwener@uu.nl

SEGNALAZIONI – SIGNALEMENTEN – NOTES

Quattro anni veloci: verso il Sessantotto italiano

Infatti i fiori della prima volta non c'erano già più nel sessantotto,
scoppiava finalmente la rivolta oppure in qualche modo mi ero rotto...
(Francesco Guccini, *Eskimo*)

Molto interessante il libro della Casilio che riesce in un'impresa ardua, cioè quella di gettare uno sguardo inedito su quattro importantissimi anni della storia giovanile italiana tenendo come punto fermo e giro di boa l'anno 1968. Lo fa lasciando parlare le fonti (giornali, riviste, comunicati, atti ecc.) e mettendo quindi in luce senza intromissioni il processo che porta, in un lasso di tempo molto ristretto, la generazione dei giovani di metà anni Sessanta ad un cambiamento e ad un passaggio radicali. Il libro è strutturato cronologicamente in quattro grandi sezioni che scandiscono questo transito. Dopo una prima porzione introduttiva dedicata all'emergere di una coscienza generazionale e morale tra i *baby boomers*, si passa ad una seconda parte in cui attraverso un attento studio delle fonti si discutono tra i tanti avvenimenti a ridosso dell'anno di grazia 1967 anche i primi esperimenti provocatori dei beat italiani, tra cui il leggendario campeggio di via Ripamonti a Milano, che verrà sgomberato da una violenta repressione poliziesca. Nella terza sezione, invece, le fonti citate svelano le dinamiche che conducono a un'estensione della rivolta la quale finalmente comincia a coinvolgere un numero quasi enorme di studenti. L'esplosione della rabbia è comunque foriera di tensioni più robuste. Da ciò che si legge, infatti, appare chiaro come, per esempio, dalla rivolta giocosa, ma non per questo meno efficace, dei capelloni e provos nostrani si passi nel giro di soli due anni a una politicizzazione ed estremizzazione delle ribellioni e delle inquietudini. Questo passaggio è rintracciabile nel cambiamento di tono dei discorsi, dei documenti e delle azioni del movimento studentesco in cui sembra aleggiare già lo spettro della violenza degli anni a venire, rimarcata anche dall'apparizione della prima molotov a una manifestazione nella primavera del 1968. Il Sessantotto, allora, si presenta per quello che realmente è: 'il culmine della fase ascendente della cultura giovanile', ma anche la sua eclissi, innestato certamente sulle premesse gettate dalla cultura beat ma di cui supera ed elimina però la dimensione contro culturale, 'considerata a volte espressione di una borghesia illuminata' (p.121). L'ultima parte è dedicata alla crisi del movimento, l'incontro tra studenti e operai e ai mesi che precedono la tragedia di piazza Fontana.

La Casilio non si limita comunque a gettare luce soltanto sui macro-eventi ma è anche capace di sviluppare una narrazione che tenta e riesce ad abbracciare le tante controculture di quei quattro anni e i loro prodotti, non trascurando niente e riportando, nel suo saggio, anche esperimenti spesso dimenticati. Tra i tanti, vengono illustrate esperienze quali la protesta-happening del gruppo situazionista degli Uccelli, in cui figura anche un giovane Paolo Liguori, o la speranza e la lotta per un cattolicesimo diverso, che riportasse la Chiesa alla povertà e alla solidarietà verso gli umili incarnate dalla 'chiesa del dissenso' e dagli sforzi di Don Mazzi o Don Milani.

Una generazione d'emergenza è quindi un prezioso documento che va ad aggiungere una dose di originalità ai già cospicui studi sull'Italia del periodo. Nello scenario di una nazione che sembrava vivere in un perenne compromesso tra istanze di modernizzazione e forti tendenze conservatrici, a ridosso della metà degli anni Sessanta, i giovani finalmente assurgono ad agenti del cambiamento, portando a compimento ciò che era iniziato alla fine degli anni Cinquanta e che trova il suo apice negli eventi del 1968 il quale 'sebbene non sia stato capace di incidere in modo significativo né sull'organizzazione della rappresentanza, né sugli orientamenti elettorali, né sugli aspetti istituzionali, riuscì a modificare la cultura e la società' (p. 4).

- Silvia Casilio, *Una generazione d'emergenza. L'Italia della controcultura (1965-1969)*, Firenze, Le Monnier, 2013, 376 p., ISBN: 9788800740265, €28,00.

Guglielmo Perfetti
Room 324, SMLC, Hetherington Building
Bute Gardens, G12 8RS, Glasgow (U.K.)
g.perfetti.1@research.gla.ac.uk

-

Ricordo di Titus Heydenreich
(Amburgo 14 dicembre 1936 - 23 dicembre 2013 Hemhoven)



© 2014, Franco Musarra.

Da sinistra a destra: Franco Musarra insieme ai colleghi Natale Tedesco e Titus Heydenreich

Il 23 dicembre 2013, pochi giorni dopo il suo settantasettesimo compleanno, Titus Heydenreich, ci ha lasciato. Per molti di noi è stata una notizia inattesa, dato che non ci aveva mai parlato della malattia contro la quale ha lottato negli ultimi mesi. Non mi è facile esprimere la tristezza che ho provato e provo, anche se bellissimi sono i ricordi che ho di lui. In coloro che frequentano l'AIFI, l'immagine sorridente di Titus, con accanto l'inseparabile Hildegard, durante i vari convegni – ultimo quello di Salisburgo, nel quale (forse per la prima volta) non ha parlato ed era forse un segno che la sua salute non era quella che sarebbe dovuta essere – rimarrà a lungo. Come membro del comitato direttivo era presente a ogni riunione, sempre pronto a dare con modestia i suoi saggi consigli e di questo i soci dell'AIFI gli sono grati.

Quello che più mi piaceva in lui era la semplicità con cui trattava i colleghi e i giovani assistenti. La sua erudizione era strabiliante, ma mai esibita, per lo più sorridente come si può vedere dal saggio *Von der Frömmigkeit zum Fetischismus. Verfallende Religion im Verfall einer Familie* (in: *Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne. Giuseppe Tomasi di Lampedusa Roman Il Gattopardo*, a cura di Birgit Tappert, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2001, pp. 77-84). Amava comunque sottolineare che era uno degli ultimi romanisti *purosangue*, ossia di quel sempre più esiguo numero di coloro che effettuano ricerca scientifica nelle principali lingue romanze (francese, spagnolo, italiano, rumeno). Per molti italiani tedeschi è stato un maestro e una guida sicura, sia nella ricerca sia nella vita. Dopo aver studiato romanistica e germanistica a Friburgo e alla Freie Universität Berlin, segue corsi di specializzazione a Madrid e a Parigi. La tesi di dottorato su *Tadel und Lob der Seefahrt. Das Nachleben eines antiken Themas in den romanischen Literaturen* la difende nel 1965 alla Freie Universität Berlin, relatore W. Pabst. (Uscirà nel 1970 ad Heidelberg). Trasferitosi all'Università di Colonia vi ottiene nel 1973 l'Abilitazione con la tesi: *Culteranismo und theologische Poetik. Die 'Collusión de letras humanas y divinas' (1637/1644) des Aragoniers Gaspar Bueso de Arnal zur Verteidigung Góngoras* (Frankfurt am Main 1977). Dal 1974 al 1977 è professore di Romanistica nella Justus-Liebig-Universität di Gießen e dal 1977 Professore Ordinario di *Romanische Literaturwissenschaft* nella Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Dal 1986 al 1990 è Preside della Philosophische Fakultät II; emerito dal 2005.

Gli allievi ricordano il suo sincero interesse per nuovi aspetti teorici e metodologici della ricerca scientifica; senza mai lasciare però il proprio campo specifico, quello della Filologia Storica. I suoi studi (sino al 1996 si veda *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag*, a cura di Thomas Bremer e Jochen Heymann, Tübingen, 1999, pp. 435-447) privilegiano il contesto storico con capillari analisi dei rapporti intellettuali, ideologici e stilistici degli scrittori di varie nazioni. (Si veda tra gli altri il saggio 'Verbannung als politische Katabasis: Confinado en Las Hurdes von Albiñana Sanz und Levis. *Cristo si è fermato a Eboli im Vergleich*', in: *Italienische Studien*, Heft 3, (1980), pp. 69-82). Per lui un romanista era sempre un comparatista. In questa prospettiva ha organizzato vari convegni di studio, tra i quali mi limito a ricordare due interessanti per gli italiani: *Afrika in den europäischen Literaturen zwischen 1860 und 1930*, a cura di Titus Heydenreich e Eberhard Späth, Erlangen, Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 89, 2000 e *La responsabilità dell'intellettuale in Europa all'epoca di Leonardo Sciascia*, (6-9 ottobre 1999), Erlangen, Erlanger Forschungen Reihe A, Bd. 99, 2001, convegno al quale risale la foto che pubblichiamo. Per l'italianistica in Germania ha, tra l'altro, il grande merito di aver fondato con Helene Harth e diretto fino alla sua scomparsa la rivista *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. Numeri tematici sono quelli sui rapporti tra la Germania e l'Italia (16, 1993 e 30, 2000), ma anche sul design (6, 1988), su Colombo (13, 1992), sulla politica in Italia (18, 1994), sui fumetti

(17, 1994), sulla Lombardia (7, 1989), sul Piemonte (31, 2001), sulla Sardegna (46, 2008), sul film (33, 2004), sui cantautori (40, 2005) e persino sul calcio (25, 1998).

L'italianista si cela anche dietro i numerosi incontri di studio sulle letterature ispanoamericane con una frequenza semestrale, e il progetto Colombo. Tra i saggi sulla letteratura italiana che avrei voluto menzionare, mi limito a uno, a mio giudizio, di altissimo livello scientifico e appropriato per questo breve intervento: 'Mit Voll dampf an der Kindheit vorbei. Davanti San Guido (1874/76) von Giosue Carducci' (dal volume *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*. Walter Pabst zu Ehren, a cura di Titus Heydenreich, Eberard Leube e Ludwig Schrader, Tübingen, Stauffenburg, 1993, pp. 93-101). Titus tratta delle prima versione e di quella definitiva sottolineando che le varie immagini aggiunte evidenziano la doppia sensibilità del grande professore e poeta il quale, dopo esser riandato alla sua infanzia preso dal movimento del pensiero e del treno, avverte con malinconia il fuggire del tempo e la vanità delle glorie terrene. A conclusione mi è caro riportare la poesia di Mario Luzi *Sulla riva* (da *Onore del vero*), che avevamo letto insieme quando ancora le onde del tempo non ci avevano separato:

I pontili deserti scavalcano le ondate, / anche il lupo di mare si fa cupo. / Che fai? Aggiungo olio alla lucerna, / tengo desta la stanza in cui mi trovo / all'oscuro di te e dei tuoi cari. // La brigata dispersa si raccoglie, / si conta dopo queste mareggiate. / Tu dove sei? ti spero in qualche porto... / L'uomo del faro esce con la barca, / scruta, perlustra, va verso l'aperto. / Il tempo e il mare hanno di queste pause.

Franco Musarra

KU Leuven - Italiaanse literatuur
Blijde Inkomststraat 21, 3000 Leuven (Belgio)
Franco.musarra@arts.kuleuven.be

ROMÆTERNA

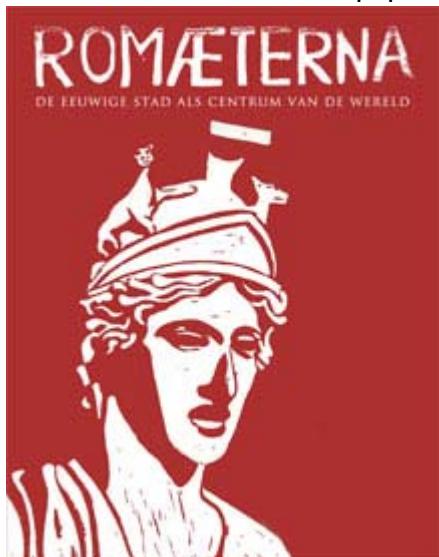
Roma Aeterna

Rome, de 'Eeuwige Stad'. Nergens is de cultuurgeschiedenis van de Westerse wereld zo goed voelbaar en zichtbaar. De oudheid, de middeleeuwen, de renaissance, de barok, het fascisme: allemaal hebben ze in Rome hun sporen nagelaten en hun stempel op de stad gedrukt. Maar het belang van Rome schuilt niet alleen in haar lange, meer dan tweeduizendjarige geschiedenis. Er is geen stad die gedurende al die eeuwen ook nog eens zo'n centrale rol heeft gespeeld op politiek, religieus en cultureel gebied. Rome is ook het 'centrum van de wereld', *caput mundi*. Nergens zijn de sporen van verschillende perioden uit de geschiedenis zo met elkaar verweven en verbonden, en nergens anders wordt de continuïteit en gelaagdheid van historische processen zo goed zichtbaar.

Niet voor niets doen talloze Nederlanders onderzoek naar deze rijke geschiedenis, onder meer op het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome. Om het KNIR te ondersteunen bij het vervullen van zijn maatschappelijke functie lanceren de

ambassadeurs van het instituut een nieuwe (online) publicatie die het nieuwste Rome-onderzoek bereikbaar maakt voor een breder publiek: *Roma Aeterna*.

Roma Aeterna is het enige periodiek in het Nederlandse taalgebied, dat volledig gericht is op Rome en zijn rijke geschiedenis, van de oudheid tot nu. In de vertrouwde vorm van een papieren blad, maar ook als digitale publicatie. Ons doel is



om academische kennis uit alle relevante disciplines (geschiedenis, klassieke filologie, kunstgeschiedenis, filmwetenschappen, archeologie, religiewetenschappen, letterkunde, cultuurgeschiedenis) samen te brengen, toegankelijk te maken en overzichtelijk te presenteren. Dit met een scherp oog voor actuele gebeurtenissen en de nieuwste wetenschappelijke inzichten. *Roma Aeterna* is expliciet interdisciplinair en diachroon opgezet. Speciale aandacht gaat uit naar de gelaagdheid van historische processen en de verbanden tussen verschillende tijdvakken. Alle bijdragen zijn bovendien gerelateerd aan specifieke plekken in de stad. Daarnaast zal *Roma Aeterna* specifieke bijdragen bevatten voor docenten die uit hoofde van hun beroep reizen naar Rome begeleiden. Om

abstracte wetenschappelijke concepten toegankelijk te maken voor onderwijs *in situ*, bieden wij handreikingen ontleend aan recente vakdidactische inzichten.

Op deze manier hoopt *Roma Aeterna* een waardevolle aanvulling te kunnen bieden op reeds bestaande publicatiekanalen over Rome, zoals *Incontri*, en tevens nieuwe doelgroepen te interesseren voor het vakoverstijgende gebied van de 'Italiëstudies'. Dankzij de steun van het KNIR is *Roma Aeterna* gratis digitaal te raadplegen op www.romaaeterna.nl. Voor meer informatie en de mogelijkheden voor een papieren abonnement kunt u mailen naar info@romaaeterna.nl.

Floris Meens

Radboud Universiteit Nijmegen, Cultuurgeschiedenis
Erasmusplein 1, kamer 9.07
6525 HT Nijmegen (Nederland)
F.Meens@let.ru.nl