

Editorial

Jan L. de Jong

The three papers published in this issue of *Incontri* were presented as lectures during a symposium of the section Italian Art Studies of the Onderzoekschool Kunstgeschiedenis (OSK; Dutch Postgraduate School for Art History) in Utrecht, on April 21, 2017. The theme of the symposium was ‘Tombs and Cenotaphs in Italy, 1300-1900’. All three lectures discuss one or more tombs that were made in Rome, in the period between ca. 1480-1575. Furthermore, they all examine ‘clerical tombs’, made for popes and cardinals.

During the Roman Renaissance, the specific wishes for a ‘clerical tomb’ were wide ranging. On the one hand there were cardinals like Gabriele Rangone da Verona († September 27, 1486) who was laid to rest in S. Maria in Aracoeli, in the fourth chapel of the right aisle. The cardinal had personally paid for the construction of this chapel, but wished his grave to be *sine ulla memoria* (without any memorial).¹ On the other end of the spectrum were cardinals like Francesco Armellini († 1527 or 1528), who certainly wanted his tomb to be seen. He was buried in a huge wall monument in S. Maria in Trastevere, that he had had constructed for himself and his father, three years before he died.²

These two extremes immediately make it clear that a tomb was generally more than just a place to be buried. (The case of cardinal Gabriele Rangone was exceptional, though not unique).³ The wide range of variations raises the question: what was actually the function of a tomb, other than a final resting place? A tomb was also a place to remember the deceased and pray for them. Accordingly, Sebastiano Medici wrote in his *Treatise on Tombs* from 1580: ‘... looking at tombs, we retain the memory of those (who have died), and pray for them, and offer other

¹ P.F. Casimiro: *Memorie storiche della Chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma raccolte da P.F. Casimiro Romano, dell'ordine de' Minori*, Roma, Rocca Bernabò, 1736, p. 348: ‘... fu sepolto senza alcuna memoria nella cappella di s. Bonaventura, al presente detta del crocifisso, da esso interamente fabbricata.’ Originally this chapel was the third one of the right aisle, but in the sixteenth century the second chapel was split into two new chapels. On Cardinal Rangone’s chapel, see R. Cobianchi, ‘Gabriele Rangone (d. 1486). The first Observant Franciscan cardinal and his chapel in Santa Maria in Aracoeli, Rome’, in: M. Hollingsworth & C. M. Richardson (eds.), *The possessions of a Cardinal*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2009, pp. 61-76, esp. 66-72.

² J. Götzmann, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance. Typologie, Ikonographie, Stil* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 13), Münster, Rhema-Verlag, 2010, pp. 151-189. The tomb is situated the end of the right aisle, close to the choir.

³ Two other examples are Cardinal Latino Orsini († August 11, 1477) and Cardinal Ludovico Simoneta († April 30, 1568). See Alphonsus Ciaconius (Alfonso Chacon), *Vitae et res gestae Pontificum romanorum et S.R.E. Cardinalium : ab initio nascentis Ecclesiae vsque ad Clementem IX P.O.M.*, Roma, Philippus et Antonius de Rubeis, 1677, II, col. 971, regarding Cardinal Orsini: ‘... corpus sepultum in Ecclesia S. Salvatoris de Lauro a se fundata sub Altari B. Virgini Mariae sacro, sine ulla sepulchrali inscriptione, ut ipse in supremis tabulis expresse mandaverat’, and III, col. 924, regarding Cardinal Simonetta: ‘... sepultus ad S. Mariam Angelorum in Thermis sine ulla sepulchrali inscriptione’.

intercessions'.⁴ A third function of a tomb was to house the dead body until the day of the resurrection, making sure it would rest in a very specific place and perhaps implying that on the final day it would be raised from the dead right there. Thus Cardinal Raimond Mairose (also spelled Mairosio, † October 21, 1427) had the memorial slab on his grave in the floor of S. Prassede (no longer extant) not only inscribed with the request to pray for his soul ('Pray for me, brothers'), but also with a verse of *Psalms* 131 (132), 14: 'This is my rest for ever and ever: here will I dwell, for I have chosen it'.⁵ A fourth function was to serve as a place of memory and reflection on matters of life and death. That tombs did indeed fulfill this purpose appears from the collections of epitaphs that steadily appeared in print from the 1590's on.⁶ Readers would peruse grave inscriptions from different times and countries, and become acquainted with varying thoughts and feelings about death and life. Thus they were stirred to ponder on such issues as preparation for the inevitable final moment, the confrontation with their Creator and Judge, when 'in their flesh they shall see God',⁷ and the afterlife. Over the course of the centuries these printed collections even sorted the epitaphs according to various criteria. Thus Pietro Luigi Galletti's three volumes of inscriptions in Rome, from 1760, is subdivided into various *classes* such as epitaphs of popes, of cardinals, of bishops, but also of fathers, of mothers, of people with various professions, and so on.⁸ A fifth function of tombs was to inspire the viewers with a desire of imitation of the good example of the deceased, whose virtuous deeds and recommendable character were emphatically praised. Accordingly, Cardinal Francesco Abbondio Castiglioni († November 14, 1568) stated in his testament, eight days before his death, that he wanted to be buried in a tomb in S. Maria del Popolo, 'not for any pomp or vainglory, but to arouse future generations to virtuousness through his example, and that reminded by his aspect they would pray to God for his soul'.⁹

As will appear from the three papers published here, these various functions are not all there is to be said about Renaissance tombs in Rome. Some important issues to consider when studying grave monuments are such questions as the degree to which the particular wishes of the deceased were respected; the audience that was primarily addressed; and the personal contribution of the artist making the tomb, beyond the loyal implementation of the commissioners' wishes. These are, of course, only a few of the many issues to address. A number of them are briefly reviewed in the first paper, by Jan de Jong, serving as an outline of the present state of research of Renaissance tombs in Rome. The real issue of De Jong's contribution, however, is the gap between the wishes of how a (prominent) person wanted his tomb to look, and how survivors did only partially or not at all respect these wishes, thus (re)shaping the memory of the deceased for their own specific (propagandistic) purposes. The contribution by Lotte van ter Toolen focusses on tomb monuments that

⁴ S. Medici, *Tractatus de sepulturis, & opuscula septem*, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1580, p. 2: '... nam sepulcra insipientes eorum (sc. defunctorum) memoriam retinemus, & pro eis oramus, & alia offerimus suffragia.'

⁵ V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Fratelli Bencini, 1869-84, II, p. 500, nr. 1507: 'Orate pro me fratres' and 'Haec est re | quies mea usque in finem saeculi. Hic | habitabo quoniam elegi eam.'

⁶ Two early examples are Laurentius Schraderus (Lorenz Schrader), *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, libri quator*, Helmstedt, Jakob Lucius, 1592, and Nathan Chytraeus (Nathan Kochhaff or Kochhaffe), *Variorum in Europa itinerum deliciae*, Herborn, Christoph Rab (Corvinus), 1594.

⁷ Job 19: 26.

⁸ P.L. Galletti, *Inscriptiones romanae infimi aevi Romae exstantes*, Rome, Generoso Salomoni, 1760

⁹ '... voluit per heredem suum sibi erigi depositum non ad pompam ullam neque ad inanem gloriam sed ad excitandos posteros suos exemplo suo ad virtutem, et ut aspectu moniti, orent deum pro anima sua ...'. Quoted after: E. Bentivoglio & S. Valtieri, *S. Maria del Popolo*, Roma, Bardi, 1976, p. 172.

house two bodies, even though an effigy of just one person makes it seem as if it is the burial place of a single individual. Only an attentive reading of the epitaph tells that it is a 'double' instead of a 'single' tomb. In the case of the tomb monument of the brother-cardinals Della Rovere, in S. Maria del Popolo, this has led to an ingenious play of words and images, which demands knowledge of the works of antique poets like Ovid to be fully understood. It raises questions about the audience that was primarily addressed and the message that was conveyed. The third contribution, by Maria Forcellino, also touches on the issue of the particular wishes of the deceased (as far as they were known and clearly specified) versus the changes wrought by surviving relatives and others. Her main point, however, is the question how Michelangelo put his personal stamp on the final version of the tomb monument of Pope Julius II. The effigy of the Pope, she finds, characterizes Julius II more as a 'Penitent Pope' than as the 'Warrior Pope' he historically was. This, she concludes, can be explained as a reflection of Michelangelo's religious attitude and his spiritual belief in the final period of his life.

Jan L. de Jong

University of Groningen, Department of History of Art and Architecture

P.O. Box 716

9700 AS Groningen (The Netherlands)

j.l.de.jong@rug.nl

Monuments of Meditation and Propaganda The tombs of Popes Pius III and Pius V*

Jan L. de Jong

For Henk van Veen

This study discusses the gap between the arrangements that two prominent persons made for their own tombs, ordering them already while alive, and the changes wrought to them by others after their deaths, (re)shaping their memory for specific purposes. Focusing on two important cardinals, the two central questions to be answered are: what did Francesco Todeschini-Piccolomini, who was to become Pope Pius III, and Michele Ghislieri, future Pope Pius V, want their tombs to look like and why? And how and why did others afterwards reshape the way these popes would be remembered? Before these questions can be addressed adequately, a few introductory remarks are necessary.

Introduction

A tomb is, first of all, a place to be buried. However, devices such as an inscription or a representation in stone or some other material, also make it a place of commemoration. Initially, it is the buried person who draws the attention of the tomb's visitors and arouses their memory. On further consideration, however, the person(s) who set up the tomb and devised its inscriptions and other features demand(s) just as much attention. It was, after all, this person (or these persons) who steers the visitors' memory through the wording of the inscription on the tomb and the selection of other features. Moreover, this same person usually has his/her name mentioned on the tomb, thus presenting him/herself as a respectful relation, thanks to whom the memory of the deceased will live on. A tomb, in other words, tells just as much – and perhaps even more – about the person(s) who set it up as it does about the deceased who is buried in it.

It is this understanding that has gradually expanded the scope of studies of Italian tomb monuments made during the Renaissance (c.1400-1600). Apart from biographical

* All churches mentioned in the text are in Rome, unless explicitly specified otherwise. Also except when mentioned otherwise, all translations from the Latin are mine. Quotations from the Bible are after the Douay-Rheims translation. I am very grateful to drs. Marieke Nugteren, Charlotte van ter Toolen and Emma de Jong, for their help and advice, and to Maarten van Deventer for his photographs.

In preparing this paper, I have made thankful use of R.U. Montini, *Le tombe dei papi*, Roma, A. Belardetti, 1957, which contains good, concise information on all the papal tombs. In the notes of this paper, however, I refer to more specialized or detailed (and more recent) literature. I have decided to ignore the book by W.J. Reardon, *The Deaths of the Popes: Comprehensive Accounts, Including Funerals, Burial Places and Epitaphs*, Jefferson, N.C., McFarland & Co., 2004, as the information it offers is very arbitrary; moreover, the transcriptions of the epitaphs are often inaccurate and some of the translations (in particular those of the sixteenth century epitaphs) betray complete unfamiliarity with papal matters, if not with Latin.

studies about the deceased, which mostly consider his/her tomb as a kind of documentation, traditional art historical studies have concentrated on the individual artists who made the tombs, discussing these monuments mainly within the context of (the development of) their oeuvre.¹ Other studies have focused on such aspects as (the development of) various types of monuments.² Next to these readings, a growing number of studies have widened the scope by paying attention to the persons who commissioned these tombs and their reasons to do so,³ and to the even wider societal context, for instance of specific groups of buried people or commissioners.⁴ Yet another approach is followed in studies that specifically take into account the location of a tomb in a church and/or in relation to other tombs, thus explaining the tomb's position literally and figuratively.⁵ A useful tool for all these (and other) approaches is the *Requiem* website, which in a systematic way offers historical and art historical information on the tombs of popes and cardinals from the early modern period (1420-1798). The website was launched in 2001 as an on-going project, but does not seem to have been updated for at least five years.⁶

This brief survey is primarily based on studies of tombs in Rome, as this is what my contribution will concern. It is, of course, too short to be exhaustive and it does not pretend to be representative of the wider field of studies of Italian Renaissance tombs. Yet a few more words should be added to this short outline: not for the sake of completeness, but because of a lacuna. There are hardly any publications that systematically study the inscriptions (usually written in Latin) on the tombs. Iiro Kajanto's 1980 book on Latin epitaphs of Medieval and Renaissance Rome is a rare exception.⁷ An interesting aspect of this book is that it shows how epitaphs – just like other inscriptions – bring in an understanding of tombs that seems largely overlooked in the present attention for societal aspects, namely that tombs also functioned as 'instruments' for meditation. It was particularly the epitaphs that spurred people to think about matters of life, death and the afterlife. Tombs were therefore not only

¹ For instance: M. Kühlenthal, 'Andrea Bregno in Rom', in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32 (1997/1998), pp. 179-272.

² J. Götzmann, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance. Typologie - Ikonographie - Stil* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 13), Münster, Rhema, 2010.

³ Two examples are: M.J. Gill, 'Death and the Cardinal: The Two Bodies of Guillaume d'Estouteville', in: *Renaissance Quarterly*, 2, 54 (2001), pp. 347-388; A. Ladegast, 'Liturgie und Memoria bei den Ammanati Grabmälern in S. Agostino. Möglichkeiten und Grenzen einer Grabmalsstrategie', in: A. Karsten & P. Zitzlsperger (eds.), *Vom Nachleben der Kardinäle. Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, Berlin, Mann, 2010, pp. 67-98.

⁴ Some examples are: A. Karsten, 'Gräber für Gelehrte? Anmerkungen zu den römischen Papst- und Kardinalsgrabmälern im Zeitalter der Katholischen Reform', in: T. Maissen & G. Walther (eds.), *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, Göttingen, Wallstein, 2006, pp. 303-324; P. Zitzlsperger, 'Requiem - die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit. Ergebnisse, Theorien und Ausblicke des Forschungsprojekts', in: idem, *Vom Nachleben der Kardinäle*, Berlin, Mann, 2010, pp. 23-65; J.L. de Jong, 'Moeders en monumenten: Graftombes voor en door moeders in Rome tussen 1400 en 1600', in: *Roma Aeterna*, 2, 4, (2016), pp. 44-63.

⁵ S. de Blaauw, 'Grabmäler statt Liturgie? Das Presbyterium von Santi Apostoli in Rom als private Grablege 1474 - 1571', in: W. Maier, W. Schmid & M.V. Schwarz (eds.), *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früherer Neuzeit*, Berlin, Mann, 2000, pp. 179-199; G. Schelbert, 'SS. Apostoli a Roma. Il coro-mausoleo rinascimentale e il triconco rinato', in: S. Frommel (ed.), *La place du choeur: architecture et liturgie du Moyen Âge aux temps modernes* (Itinéraires percorsi, 1), Paris, Picard, 2012, pp. 101-112.

⁶ 'Requiem. Die Römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der frühen Neuzeit', <http://requiem-projekt.de/db/>. For a critical review, see J. Kohl, 'Requiem. Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit', in: *H-Soz-Kult*, 03.09.2005, www.hsozkult.de/webreview/id/rezwww-100.

⁷ I. Kajanto, *Classical and Christian: Studies in the Latin Epitaphs of Medieval and Renaissance Rome*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1980. Vincenzo Forcella's *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma, Cecchini, 1869-84, is an extremely helpful documentation of epitaphs and inscriptions, but not an analytical study.

monuments of representation of the dead and their surviving relations, they were also 'vehicles' that urged the viewers to reflect on their own life and the inescapable moment of passing away.⁸

This aspect was crucial for – amongst many others – the German scholar Nathan Chytraeus (Nathan Kochhaff or Kochhaffe, 1543-98), who in 1594 published a book on the delights of travelling in Europe.⁹ For him, the most valuable part of visiting other cities and countries was the chance to read epitaphs and other inscriptions. According to him, they teach us about the various ways people faced their death and met their end. They expose their qualities, accomplishments and vanities, and they inform us about the feelings of the survivors trying to deal with the death of a loved one. All this should make us realize that 'a pious man's life must be a permanent meditation on death'. 'Reminded of one's own mortality' through all these texts and warnings, 'who would not start at the right moment to improve his life and conduct, and gradually take down more and more plumes of his pride?'.¹⁰

By considering these things carefully, who would not become more cautious in avoiding opportunities of this kind of occurrences? Become more eager in imploring divine guidance and protection of the holy angels? And finally, become more careful in a pious and serious preparation of that fated migration?¹¹

Two examples taken from tombs of clergymen in Rome may illustrate how epitaphs did indeed function as an impetus to meditation. The tomb of Giuliano Maffei da Volterra († 1510), in S. Pietro in Montorio, bears not only information on the deceased bishop, but also the aphorism: 'For the righteous both death as well as life is sweet'.¹² The epitaph on the tomb of Ausias Despuig (†1483), in S. Sabina, says aphoristically about the defunct cardinal: 'Dying so that he would live, he lived as one who was to die'.¹³

At the same time, tombs would also exhort viewers to a better way of life via another method: that of showing the deceased as an example of virtue, worthy of imitation. This notion of the inspiring effect of monuments or tombs of virtuous (wo)men, and of representations of their deeds, was widely shared during the Renaissance. It was, for instance, expressed in Justus Lipsius's letter to François de Lannoy, which was published in 1586 (and reprinted many times, in various languages, amongst which the 1594 translation by John Stradling):

⁸ Another aspect that tends to be overlooked in present-day studies of Italian Renaissance tombs, is that they (also) functioned as a place to remember the deceased and pray for them. Accordingly, Sebastiano Medici wrote in his *Tractatus de sepulturis, & opuscula septem*, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1580, p. 2: 'nam sepulcra inspicientes eorum (sc. defunctorum) memoriam retinemus, & pro eis oramus, & alia offerimus suffragia' ('looking at tombs, we retain the memory of them (who have died), and pray for them, and offer other intercessions'). This aspect is well studied in a recent book on Burgundian tombs: D. Brine, *Pious Memories: The Wall-Mounted Memorial in the Burgundian Netherlands*, Leiden / Boston, Brill Publishers, 2015.

⁹ *Variorum in Europa Itinerum Deliciae*, Herborn, Christoph Rab (Corvinus), 1594.

¹⁰ *Ivi*, *Praefatio* (no page numbers): 'Praeterea, cum totam vitam hominis pii meditationem mortis esse debere in confesso sit; quam utile erit polyhistori, praesertim adolescenti, si huius generis delicias consecretans, subinde in tot funerum, cadaverum, sepulcrorum, et monumentorum, non solum hominibus, verum canibus quoque et equis, imo muscis quoque subinde exstructorum, mentionem incidat? quibus ipse quoque mortalitatis suae admonitus, vitam et mores in tempore incipiat emendare; et cristas suas paulatim magis et magis demittere'. The reference 'cum totam vitam hominis pii meditationem mortis esse debere in confesso sit' is to Plato's *Phaedo* 67E4-5 and to Cicero's *Tusculanae Disputationes* I, 74: 'Tota enim philosophorum vita, ut ait idem [sc. Cato], commentatio mortis est'.

¹¹ *Ivi*, *Praefatio* (no page numbers): 'Quos quidem attente considerando, quis non in occasionibus huiusmodi casuum vitandis evadat circumspector? in imploratione divini regiminis, et praesidii sanctorum angelorum petitione ardentior? in pia denique et seria ad fatalem illam migrationem praeparatione accuratior?'.

¹² Forcella, *Iscrizioni*, cit., V, p. 249, nr. 689: 'Bonis et mors et | vita dulcis est'.

¹³ *Ivi*, VII, p. 301. nr. 604: 'Ut moriens viveret | vixit ut moriturus'.

What a delightfull sight will it be to behold so manie [...] sumptuous sepulchres? Surely I knowe not howe, but it is so, the minde of man beginnes to revive, and lift up his selve above it selfe, and to affect and meditate on excellent, and noble things, at the verie sight, and consideration of these so great, and glorious monuments of antiquitie: neither can the remembrance of the valour, prowesse, and vertue of former men and ages, but ingender brave and worthie thoughtes, in everie gentle heart, and noble bloud.¹⁴

In 1568 Giorgio Vasari wrote in a similar way about representations of forefathers:

Who does not feel infinite pleasure and contentment, to say nothing of the honour and adornment that they confer, at seeing the images of his ancestors, particularly if they have been famous and illustrious for their part in governing their republics, for noble deeds performed in peace or in war, or for learning or any other notable and distinguished talent? And to what other end, as has been said in another place, did the ancients set up images of their great men in public places, with honourable inscriptions, than to kindle in the minds of their successors a love of excellence and of glory?¹⁵

This specific way of making the viewers of a tomb think of the deceased has some consequences. Not only do the inscriptions and images on a tomb commemorate the deceased (perhaps overly positive) as an example worthy of imitation, but at the same time they contribute to the way the deceased will be remembered in the future. The memory of generations to come, who will not have known the deceased personally, will be formed by the image created of him or her through the tomb, regardless of the question if this image corresponds with how (s)he actually was. Indeed, the fact that a tomb presents an image of the deceased as an *exemplum virtutis* (an example of virtuousness to be followed), does not necessarily mean that while alive (s)he was a truly virtuous person. The implication of this is that survivors – be they relatives, close friends, colleagues or others – in order to serve their own purposes or interests, can shape an image of the deceased that does not quite (or not at all) correspond to how (s)he was. The deceased, in other words, has no control over the image that will be presented on his/her tomb, unless (s)he has the tomb made while alive and personally determines what it must look like.

This gap between how a (prominent) person wanted his tomb to look, therefore ordering it while alive, and how others (re)shaped his/her memory for specific purposes, is the subject of this study. Focusing on two important cardinals – Francesco Todeschini-Piccolomini, who in 1503 was elected Pope Pius III, and Michele Ghislieri, whose pontificate as Pius V lasted from 1566 to 1572 – it will be shown that both men wanted a grave that would incite viewers to meditate on matters of life and death. Deviating from their wishes, however, their tombs were turned into monuments of papal glory and propaganda.

¹⁴ J. Stradling, *A Direction for Travailers: Taken out of Justus Lipsius*, London, R.B. for Cutbert Burbie, 1594, no page numbers. On Lipsius's letter, see J. Papy (ed. and tr.), *Justus Lipsius. Brieven aan studenten: De Romereis, honden en geleerden, drinkebroers en smulpapen*, Leuven, Uitgeverij P/Leuven, 2006, with the original Latin of the lines quoted on p. 12: 'Iam [...] sepulchra, lapides, quem non et doceant mirifice et delectent? Doceant, dico, quia revera notata aut exscripta haec talia, mirum quanta luce mentem perfundant, trepidantem per veterum scripta. Idque experti dicimus ipsi. Ut omittam etiam illud per commodum, quod nescio quomodo attolatur et grandior sese fiat animus adspectu tot sublimium et grandium rerum. Cupidinem verae virtutis et gloriae ingenerat, visa toties aliena gloria et virtus'.

¹⁵ Giorgio Vasari, *Lives Of The Painters Sculptors and Architects*. Translated by Gaston du C. De Vere, introduction and notes by David Ekserdjian, London, David Campbell Publishers (Everyman's Library), 1996, I, p. 495 ('Lives of Jacopo, Giovanni and Gentile Bellini, Painters of Venice'). The original Italian can be found in the Vasari edition of R. Bettarini and P. Barocchi, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1550 e 1568*, Firenze, SPES, già Sansoni, 1966-1987, 3 (testo), pp. 438-39. Vasari's reference to what 'has been said in another place' may refer to Salustius's *Bellum Iugurthinum* IV, 5-6.

Francesco Todeschini-Piccolomini

In 1460, Francesco Todeschini-Piccolomini was created cardinal by his uncle, Pope Pius II.¹⁶ In 1492, long after the latter's death, he drew up a last will that included instructions for his own tomb. The cardinal took into consideration that:

If it is fitting for any man to live his life in constant contemplation of the fate that hangs over him and presents itself at every moment – which is the mark of both philosophers and believers – then it is surely fitting for the Christian man, who is sustained in the secure belief of a second life, and fitting above all for bishops, whose duty is to instruct by word and example the people entrusted to them. For undoubtedly the man who does not perceive the fragility of human nature and fails to consult the interests of his soul, himself and his household while time permits, but is heedless of what will happen tomorrow, thinking of anything rather than his final day – that man seems to misunderstand the coming age and be too indifferent to future events. For amid the many and varied dangers which hourly threaten our life, who can guarantee himself even so much as a day? We know not what the night will bring; it is altogether uncertain whether we are to be called away at cock-crow or morning.

Turning these things over frequently in my mind, I Francesco, unworthy Cardinal Deacon of Siena of the sacred Roman Church of S. Eustace, have been greatly stirred by the words of our Father Jesus Christ, who declared that blessed would be the servant whom the Lord found awake when he knocked on the door. And again, “be ready because you do not know the hour at which the Lord will come”.¹⁷

These considerations led the cardinal to order a plain and simple tomb:

I choose a place of burial in the basilica of the Prince of the Apostles within the chapel of St Andrew the Apostle amongst the bones of my uncle Pope Pius, so that he who brought me up from childhood and advanced me to this rank when alive may even in death tend the ashes of his nephew up to the great day of the resurrection. I order that my body be laid in the ground at the feet of my uncle's tomb on his right between the sepulcher and the wall of the basilica covered only by a marble sculpted in my likeness, but I do not wish the tomb to be decorated with any sculptures except that a marble tablet is to be inserted into the wall three braccia [2 metres] from the ground above the tomb which has an epitaph incised with beautiful letters as follows:

Sacred to God.

[This monument has been erected]

To Francesco Piccolomini

Deacon of St Eustace

Cardinal of Siena

Nephew of Pope Pius II

In accordance with his will.

He lived . . . years.¹⁸

Should he die elsewhere, the cardinal wished to be buried in Siena.¹⁹

¹⁶ K. Eubel, *Hierarchia catholica medii aevi, sive Summorum pontificum, S. R. E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series ab anno 1198 usque ad annum perducta e documentis tabularii praesertim Vaticani*, München, Libreria Regensbergiana, 1913-1967, II, p. 13, nr. 5.

¹⁷ Quoted after the translation in C.M. Richardson, *Reclaiming Rome: Cardinals in the fifteenth century* (Brill's Studies in Intellectual History, 173), Leiden / Boston, Brill Publishers, 2009, pp. 425-26. The complete Latin text has also been published by C.M. Richardson, 'The Lost Will and Testament of Cardinal Francesco Todeschini Piccolomini (1439-1503)', in: *Papers of the British School at Rome* 66 (1998), pp. 193-214, esp. 198-202. The biblical references in the second paragraph of this quotation are to *Matthew* 24:44, and *Luke* 12:35-40.

¹⁸ Richardson, *Reclaiming Rome*, cit., p. 450. The exact number of years he had lived was, of course, to be added after his death.

¹⁹ *Ibidem*.

In accordance to these stipulations, the cardinal had two graves prepared: one in Rome and one in Siena.²⁰ The marble slab that was to cover his grave near that of Pope Pius II in St Peter's still exists and is indeed sculpted 'in the cardinal's likeness', showing him lying in state in his ecclesiastical clothes, his eyes closed and his hands crossed over his body (Fig. 1).²¹



Fig. 1: Grave slab of Cardinal Francesco Todeschini-Piccolomini; ca. 1496. Rome, Grotte Vaticane. Photo from: J. Röhl, 'Das Grabmonument Papst Pius' III' (see n. 20), p. 237.

Under his feet there is an inscription which is slightly different from the one proposed in the will:

Francesco Piccolomini, Cardinal of Siena, nephew of Pope Pius II,
While alive, has here at the feet of his most holy uncle,
For himself and for Agostino,
His cousin, erected and adorned a chapel,
And has endowed it with a dotation from his own money.
He has lived ... years ... months ... days.²²

²⁰ For the history of the tombs of Pope Pius III, see Richardson, *Reclaiming Rome*, cit. pp. 451-452, and in particular J. Röhl, 'Das Grabmonument Papst Pius' III', in: J. Poeschke (ed.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster, Rhema-Verlag, 2002, pp. 233-256.

²¹ The slab is now in the *grotte vaticane* under St Peter's; see below, n. 31.

²² Forcella, *Iscrizioni*, cit., VI, p. 79, nr. 220; Röhl, 'Das Grabmonument Papst Pius' III', cit., pp. 236-237: 'Fran[ciscus] Piccolomineus Car[dinalis] Senensis Pii II | Pont[ificis] Max[imi] nepos vivens hic ad avunculi | sanctiss[imi] pedes sepulcrum sibi et Augus[tino] | nepoti posuit capellamq[ue] hanc ornavit | ac proprio aere dotavit | Vixit annis ... mens ... dieb ...' (The spaces that were left open, so that the years, months and days of the cardinal's lifetime could later be added, indicate that the slab was executed before the cardinal died.) It is not clear if this inscription came in place of the inscription on the wall that the cardinal mentioned in his last will (quoted in the text, above), or if there were two inscriptions planned: one at the cardinal's feet and another one on the wall.

From this inscription, it may be deduced that at a certain moment the cardinal changed his mind and destined the grave not only for himself, but also for his nephew Agostino Patrizi Piccolomini, bishop of Pienza. As Agostino died in 1496 and was indeed buried in St Peter's, in the same chapel as Pius II, we may assume that the tomb slab was carved after that date, which means four or more years after the cardinal had made his will.²³

At the same time, the cardinal had a grave prepared in the dome of Siena, in the Piccolomini chapel in the left aisle (Fig. 2).

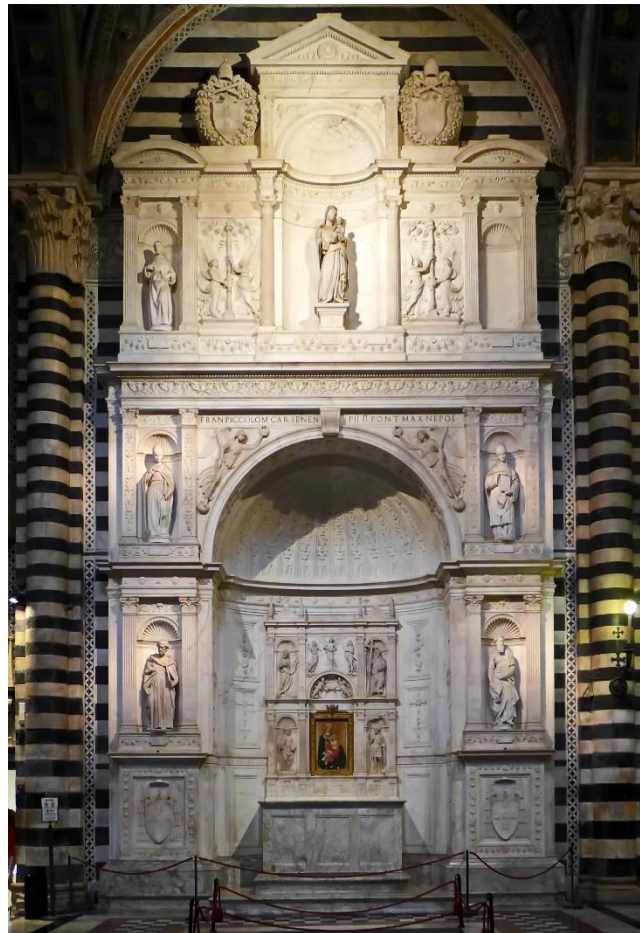


Fig. 2: Piccolomini-altar; ca. 1480-1500. Siena, Duomo (S. Maria Assunta)

On the base of the altar he had an inscription carved:

Francesco Cardinal of Siena had this sepulcher placed for himself while alive.²⁴

Curiously, neither the inscription proposed in the cardinal's will, nor the one actually sculpted on the tomb slab in Rome, nor the one in Siena, makes mention of any of the cardinal's deliberations: his awareness of 'the fragility of human nature', the anticipation of the day of resurrection and the wish to await this day at the feet of his uncle Pope Pius II. Cardinal Francesco Armellini, for comparison, did have these

²³ Röhl, 'Das Grabmonument Papst Pius' III', cit., pp. 236-237, n. 4.

²⁴ *Ivi*, p. 237: 'Fran[ciscus] Car[dinalis] Senen[sis] hoc sepulchrum sibi vivens poni curavit'.

deliberations included in the inscription on his tomb in S. Maria in Trastevere, which he set up several years before he died in 1527/28:

Francesco Armellini [...] considering the volatile feebleness of the life of mortals and the uncertain vicissitudes of matters, has built this house for himself while he was still alive and vigilant, so that the Lord would not come upon him unprepared.²⁵

The only ‘edifying’ words hinting at Cardinal Todeschini-Piccolomini’s awareness of his own mortality in putting up these tombs are: ‘for himself while alive’ (*sibi vivens*).

The situation changed drastically in 1503, when Cardinal Todeschini-Piccolomini, old and fragile, was unexpectedly elected as Pope Pius III. Even though he died within a month of this election, he had to be buried in a tomb that would convey his papal dignity. The tombs he had prepared ‘for himself while alive’ therefore had to be either discarded or at least one of them had to be adapted. This happened to the slab that had originally been made for the Roman grave of the cardinal (and his nephew Agostino). According to his wishes, Pius III was buried in St Peter’s, close to his uncle Pope Pius II in the chapel of St Andrew. His body was laid in a floor tomb and was covered with the slab, which was, however, put upside down. The ‘new’ upside was now inscribed with just the name of the pope: Pius III.²⁶ Against the chapel’s wall, work was started on a memorial monument, which would be situated next to the monument for Pope Pius II and would closely resemble it. It was to contain reliefs showing the coronation of Pius III, the pope lying in state, and recommending Popes Pius II and III to the Virgin and the Christ Child.

It is only this latter relief, with St Peter and Paul, which hints at some sort of life after death. Nor does the inscription give any indication of an afterlife or the pope’s religious expectations. The long text originally carved on the monument listed the most prominent deeds and accomplishments of Francesco as a cardinal and as a pope, as if he had been some ecclesiastical careerist, and summed up the good qualities through which he distinguished himself.²⁷ One of these was *religio*, but this respect for things religious still does not say anything about the hereafter or Francesco’s expectations of resurrection after death.

This long inscription was shortened in 1614, when the memorial monument was moved to another church. Due to the construction of the new St Peter’s, many tombs and other monuments had to be moved or removed. During this process Cardinal Alessandro Peretti Montalto, a distant relative of the Piccolomini family, obtained permission from Pope Paul V to move the memorials of both his papal relatives to the newly built church of S. Andrea della Valle, of which he had sponsored the construction and decoration.²⁸ Thus he enhanced the church with some important ‘attractions’ and raised its prestige amongst the many Roman churches that could boast of important relics, famous monuments or widely admired works of art. However, the two papal

²⁵ Forcella, *Iscrizioni*, cit., II, p. 344, nr. 1060: ‘Franciscus Armellinus (...) Fluxam vitae mortalium imbecillitatem et rerum incertas | uices animo intu[i]tus ne non parato Dominus superveniret vivens | et vigilans domum sibi hanc munivit’. I have assumed that *intutus* is an error for *intuitus*, and have translated *intuitus animo* with one word, *considering*. No one has commented on the fact that the inscriptions on Cardinal Armellini’s tomb have some odd features, making it seem as if they were never inspected during the execution and were half way abandoned. Thus the inscription for the cardinal starts with ‘Epitaph. Card.’, which looks like an instruction for the carver which was thoughtlessly copied in stone. More or less the same happened to the epitaph on the part of the tomb that was for reserved for Cardinal Armellini’s father; this inscription has even remained unfinished (*Ivi*, II, p. 344, nr. 1059). In this context of careless wording, it seems tenable to assume that *intutus* should be understood as *intuitus*. On this tomb, see Götzmann, *Römische Grabmäler*, cit., pp. 151-189.

²⁶ Röhl, ‘Das Grabmonument Papst Pius’ III’, cit., pp. 236-237, n. 4.

²⁷ *Ivi*, p. 242, n. 27.

²⁸ *Ivi*, p. 239.

memorials were no longer placed on ground level as they had been originally, but were raised high above eye level and incorporated in two pillars facing each other at the end of the nave (Fig. 3).



Fig. 3: Tomb monument of Pope Pius III; ca. 1505.
Rome, S. Andrea della Valle. Photo: author.

For reasons of space, the inscriptions on both memorials were reduced, which in the case of Pius III's monument was done at the cost of the enumeration of the pope's good qualities. This meant that even the last allusion to his religious life and feelings – the mention of his *religio* – disappeared.²⁹ There was space, though, for a new inscription. In a plaque under the monument, closer to eye level than the original legend and therefore easier to read, Cardinal Peretti Montalto proclaimed, prominently displaying his own name, that with the papal permission of Paul V he had had the memorials of Pope Pius III, as well as of Pius II, brought over from the Vatican and had them repositioned 'in a more magnificent way' (*magnificentius*).³⁰ Nine years later, in 1623, the bodies of both Pius-popes were also transferred to the church of S. Andrea della Valle.³¹

²⁹ Ivi, p. 242, n. 27, and Forcella, *Iscrizioni*, cit., VIII, p. 263, nr. 661.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Röhl, 'Das Grabmonument Papst Pius' III', cit., p. 239. Due to the reconstruction of the nave of St Peter's, the body of Pope Pius III had already been exhumed and transferred to a Roman sarcophagus in 1608. This sarcophagus, covered with the slab of his grave (but without his body) and inscribed with

So 120 years after he had died, the memory of Pope Pius III had been (re)shaped in a way that differed considerably from how he had wanted it preserved. The ‘humility appropriate to death’ that he wished his tomb to convey had gradually been brushed aside to make room for words and images illustrating his achievements and qualities while alive. References to the afterlife were restricted to a relief suggesting that he could count on St Peter and Paul to recommend his soul to Christ and St Mary. The memory of Francesco Todeschini-Piccolomini was shaped into that of a leader who – as cardinal and pope – was in the first place busy ruling the Church on earth. Moreover, the memorial no longer only served to commemorate Pope Pius III. It now had also become a monument to celebrate Cardinal Peretti Montalto, who had been so considerate as to salvage the pope’s tomb from the chaos of St Peter’s under construction and have it relocated ‘in a more magnificent way’ in the church of S. Andrea della Valle.

Michele Ghislieri

In 1557, Antonio Ghislieri, who had adopted the name Michele when he joined the Dominican order, was created cardinal by Pope Paul IV.³² Even though he opted for the title of S. Sabina in 1561,³³ it was his wish to be buried in his first titular church, S. Maria sopra Minerva. In this church he had a tomb prepared in 1564, with an inscription that clearly expressed his hope of resurrection:

Praise to God, best and greatest.

Brother Michele Ghislieri, from the town of Bosco Marengo in the territory of Alessandria, belonging to the Order of missionary Preachers, cardinal-priest of the Holy Roman Church with the title of S. Sabina, knowing that he will restore dust to dust, has determined this place for himself while alive, in the certain hope of resurrection, in the church of the Virgin Mother of God, through whose intercession he desires to be saved, as well as through that of the saints and pious people still alive. When he was 60 years old, in the year of salvation 1564, he has arranged that when he meets his final day, his dead body will here be deposited.³⁴

Two years later, in 1566, Cardinal Ghislieri was elected pope, with the name of Pius V. Among many other things, this meant that if he still wanted to plan his own grave, he had to think about a new tomb that would convey his papal dignity. Contrary to the tradition that popes were buried in Rome, he decided he wanted to be laid to rest in his native village of Bosco Marengo (in the present province of Alessandria in Piemonte). Soon after his election he ordered the construction of a (Dominican) monastery in Bosco Marengo, after designs by Martino Longhi di Viggiù. The minster, dedicated to the Holy Cross (S. Croce), was to house the tomb of the pope.³⁵ Giorgio

the name of Pius III, is still in the *grotte vaticane* under St Peter’s; see Montini, *Tombe dei papi*, cit., p. 304.

³² Eubel, *Hierarchia catholica*, cit., III, pp. 35-36, nr. 14.

³³ *Ibid.*

³⁴ Forcella, *Iscrizioni*, cit., I, p. 460, nr. 1789: ‘Ad Laudem D[ei] O[ptimi] M[aximi] | Frater Michael Ghislerius ex oppido Boschi | Agri Alexandrini Ord[inis] Praedica[torum] D[ominicanorum] Mis[sionariorum] | t[er]rit[ori] S[an]ctae Sabinae S[an]ctae R[omanae] Ecclesiae Presb[iter] Card[inalis] | Noscens terram terrae se redditurum ob certa[m] | Resurrectionis spem in Virginis Dei genitricis | Templo cuius et sanctor[um] ac pior[um] vive[n]t[is] | Cupiens adiuvari suffragiis locu[m] hunc | vivens sibi statuit in quo cadaver cum | suu[m] obierit diem poni curavit an[no] agens | aetatis suae LX et humanae salutis an[no] | MDLXIII’. The words ‘terram terrae se redditurum’ (he will restore dust to dust) refer to *Genesis* 3: 19 and to *Ecclesiasticus* 40: 11.

³⁵ For extensive and well-illustrated information on the history of the monastery and the minster, and their decoration, see F. Cervini & C. Spantigati (eds.), *Santa Croce di Bosco Marengo*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, 2002.

Vasari was commissioned to paint the large high altarpiece with a representation of *The Last Judgment*, showing prominently in the foreground the pope's name saint, the Archangel St Michael, fighting against the demons of Hell.³⁶ Behind his back there are a multitude of resurrected souls hoping for salvation, including Pope Pius V, whose portrait is clearly recognizable immediately to the left of St Michael.

The tomb for the pope was planned in the right transept, against the eastern side. It was to be a large marble construction with a sculpture of St Michael on top, and in the zone below it two statues personifying *Faith* and *Religion*, flanking a large relief showing *Pope Pius V Adoring the Resurrection of Christ*. The two zones below this relief were to contain the casket and, under it, the epitaph, but for reasons to be discussed below they were never executed as planned. Instead, in 1672 a table was placed under the large relief, turning the tomb monument into an altar (Fig. 4),³⁷ and the casket and the epitaph were placed against the opposing wall, as a separate cenotaph.



Fig. 4: Altar, originally planned as the tomb monument) of Pope Pius V; ca. 1575. Bosco Marengo, S. Croce. Photo from: F. Cervini & C. Spantigati (eds.), *Santa Croce di Bosco Marengo*, (see n. 35), p. 62.

³⁶ Since the renovation of the church in 1710, the altarpiece hangs on the back wall of the apse: *Ivi*, pp. 76 and 80.

³⁷ *Ivi*, pp. 58-63. In 1743, the altar table was replaced by the present one in marble, made by Francesco Maria Schiaffini: *Ivi*, p. 63.

The words of the epitaph are those that were originally planned:

Pope Pius V from Bosco Marengo,
Descendant of the Ghislieri family,
Belonging to the Order of Preachers,
Having always had in view the day of death
And the universal resurrection, since the day
Of his elevation to the apex of the apostolate,
Has ordered to erect this monument
For his body to be laid to rest,
when the Divine Clemency has seen fit
To snatch him away from the worthless time of life.³⁸

Reading this epitaph in relation to the themes of the high altarpiece and the relief on the tomb – *The Last Judgment* and *Pope Pius V Adoring the Resurrection of Christ* – it becomes clear that the pope did not want the tomb monument to be a memorial of his life, status, qualities and/or achievements, but wished it to be a testimony of his sure expectation that the dead will be raised at the day of resurrection.

It is not quite clear which exact place the pope had planned for the altarpiece he commissioned from the Dutch painter Bartholomeus Spranger, around 1570 (now in the Galleria Sabauda in Turin; Fig. 5).



Fig. 5: Bartholomeus Spranger, *Last Judgement*; ca. 1570. Turin, Galleria Sabauda. Photo from: J.L. de Jong, 'Cultivating Piety' (see n. 42), p. 385.

³⁸ Alphonsus Ciaconius (Alfonso Chacón), *Vitae et res gestae Pontificum romanorum et S.R.E. Cardinalium: ab initio nascentis Ecclesiae usque ad Clementem IX P.O.M.*, Roma, Philippus et Antonius de Rubeis, 1677, III, col. 1000: 'Pius Papa V Boschensis | ex familia Ghisleriorum oriundus | Ordinis Praedicatorum professus | diem mortis universalisque | resurrectionis prae oculis habens a die | assumptionis suae ad apicem apostolatus | monumentum istud erigi mandavit | pro cadavere suo reponendo | quando divinae clementiae visum fuerit | ipsum ab hoc saeculo nequam eripere'. The transcription of this epitaph in Cervini & Spantigati, *Santa Croce di Bosco Marengo*, cit., pp. 7 and 58, is missing lines 7 and 8 ('monumentum istud erigi mandavit | pro cadavere suo reponendo'), making the translation on p. 7 incorrect.

According to Spranger's biography from 1604, written by the well-informed Karel van Mander, it could be seen in the monastery of Bosco Marengo, 'on the sepulcher of Pius Quintus'.³⁹ No matter where precisely this altarpiece stood, it is interesting to note that it showed a theme which was completely in line with Pope Pius's expectation of the final day: *The Last Judgment*. Even more interesting is that Spranger's painting is a fairly accurate copy of a work by the fifteenth century painter Fra Angelico, which is now in the Gemäldegalerie in Berlin (Fig. 6).⁴⁰



Fig. 6: Fra Angelico, *Last Judgment*; ca. 1435-1440. Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen. Photo from: J.L. de Jong, 'Cultivating Piety' (see n. 42), p. 384.

There are strong indications that Fra Angelico's *Last Judgment* stood in S. Maria sopra Minerva in the 1560's, when Pius was the titular cardinal of this church. Apparently he not only knew the painting, but liked it so much that he summoned Spranger to his presence and commissioned a copy.⁴¹ That Pius appreciated this fifteenth century work so highly is especially noteworthy because contemporary art critics were not wholeheartedly positive about its maker's works.⁴² In the eyes of such writers as Giorgio Vasari and Andrea Gilio da Fabriano, Fra Angelico's work fell short of the standards of contemporary, sixteenth century art. Vasari even used such words as rude (*goffo*) and

³⁹ Karel van Mander, *Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche schilders*, in: *Het schilder-boeck*, Haarlem, Paschier van Wesbusch, 1604, pp. 270^v-271^r: '[Spranger] maeckte een stuck van het Oordeel, ses voeten hoogh, op een coper plaet, vol werck, datter vijf hondert tronien in quamen, het welck noch te sien is in't Clooster tot den Bosch tusschen Pavia en Alexandria, op de Sepultuer van Pius Quintus ...'.

⁴⁰ On this painting, see L.B Kanter & P. Palladino, *Fra Angelico* (cat. exh. New York, Metropolitan Museum of Art), New York NY./ New Haven CT./ London, 2005, p. 170.

⁴¹ Van Mander, *Het leven*, cit., p. 270^v.

⁴² This and the following information on Pope Pius and the appreciation of Fra Angelico's work in the sixteenth century is based on my article: 'Cultivating Piety. Religious Art and Artists after the Council of Trent', in: K. Enenkel & W. Melion (eds), *Meditatio - Refashioning the Self*, Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, Leiden / Boston, Brill Publishers, 2011, vol. 17, pp. 367-389, esp. 378-386.

inept (*inetto*). They had to admit, however, that Fra Angelico's works are effective in stirring feelings of devotion, which they accounted for by adducing his devout disposition. In other words: seen through sixteenth century eyes Fra Angelico's works may have looked old-fashioned, but they did seem to possess and evoke the kind of 'honest' religious emotions that were lacking in many 'modern' – one would now say Mannerist – paintings. It must have been the purity and sincerity of Fra Angelico's work, and its capacity to fuel feelings of truly Christian devotion, that appealed to Pope Pius, of whom it is known that he rejected the lavishness and artificiality of most of the arts of this time. Moreover, Fra Angelico was a monk of the Dominican order, just like the pope himself.

The tomb monument in S. Croce in Bosco Marengo was not finished yet when the pope passed away, on May 1, 1572. He was temporarily laid to rest in St Peter's, near the chapel of St Andrew, in a small tomb.⁴³ It was marked with an epitaph which cleverly listed the qualities and accomplishments of the pope, inserted between, at the top, his name and function as priest – *Pius V Pontifex* – and at the bottom the qualification 'greatest' – *Maximus*. Read together, this makes him *Pius Pontifex Maximus*, which can either be understood as a priest who, because of his character and deeds, was 'the greatest', or as 'the supreme priest' which means: 'the Pope'.

Pius V Priest

Of religion and virtue a protector
Of what is right and just a champion
Of morals and discipline a restorer
Of the Christian cause a defender.
Advantageous laws were promulgated
France was preserved
Princes were united in a league
A victory over the Turks was obtained
Enormous deeds and exploits were done
In war and peace there was glory
Supreme
Pius Favorable the Best Prince.⁴⁴

Missing in this eulogizing inscription, however, is any reference to such notions as mortality, resurrection after death and final judgment, which figured so prominently on the tombs that Pius as a cardinal and as a pope had had prepared for himself during his life.

Fifteen years after Pope Pius V had died, his body was still resting in the temporary grave in St Peter's, waiting to be transferred to the tomb in Bosco Marengo. Meanwhile a new pope, Sixtus V, had started the construction of a large chapel next to the church of S. Maria Maggiore, where he wished to be buried and be remembered by a grandiose monument. Hoping to raise the prestige of this chapel with the presence of a second papal tomb, Pope Sixtus called off the transfer of Pope Pius's remains to Bosco Marengo and instead had them moved to S. Maria Maggiore. There they were solemnly reburied on January 11, 1588, in the personal presence of Pope Sixtus V.⁴⁵

⁴³ Ciaconius, *Vitae et res gestae*, cit., III, col. 994: 'in Vaticano apud sacellum S. Andreae, in parvo licet tumulo sepultus'.

⁴⁴ *Ibidem*: 'Pius V Pont[ifex] | Religionis ac pudicitiae vindex | Recti et iusti assertor | Morum et disciplinae restitutor | Christianae rei defensor | Salutaribus editis legibus | Gallia conservata | Principibus foedere iunctis | Parta de Turcis victoria | Ingentibus ausis et factis | Pacis belliq[ue] gloria | Maximus | Pius Felix Op[timus] Princ[eps]'.

⁴⁵ For extensive information on this tomb of Pius V and the chapel built by Sixtus V, see A. Herz, 'The Sixtine and Pauline tombs: Documents of the Counter-reformation', in: *Storia dell'arte* 41/43 (1981), pp. 241-262, esp. 241-242. See also the contributions of S. Lombardi, 'La Cappella Sistina in S. Maria

Meanwhile, an enormous monument was being raised above his tomb, which would mirror the monument for Pope Sixtus V on the opposite wall of the chapel (Fig. 7).



Fig. 7: Tomb monument of Pope Pius V; ca. 1590. Rome, S. Maria Maggiore. Photo: L. van ter Toolen and M. van Deventer.

It holds a statue of the pope sitting, dressed in full *pontificalia* and making a blessing gesture. Surrounding this statue are five reliefs showing deeds performed by the pope or important events from his pontificate. They are all explained in Latin inscriptions in the base of the monument.⁴⁶ The inscription in the middle of the base, although still there, is hardly visible anymore. Its view was blocked after the canonization of Pius V in 1712, when a glass casket with the body of the newly created saint was placed in front of it. It sums up the ecclesiastical career of Pius before he was elected pope and in general terms praises his pontificate, stating that, 'He surpassed the ancient holy popes'.⁴⁷ Thus the monument (in its original state, before it housed the glass casket) glorifies, even more than the temporary grave in St Peter's did, the memory of Pius V

Maggiore', and P. Petrarola, 'Tomba di Pio V', in: M. L. Madonna (ed.), *Roma di Sisto V: le arti e la cultura*, Roma, De Luca, 1993, resp. pp. 382-83 and 386-89.

⁴⁶ The subjects of the reliefs and the inscriptions explaining them are all described and translated by Herz, 'The Sixtine and Pauline tombs', cit., pp. 257-258 and 261. The original Latin of the inscriptions is in Forcella, *Iscrizioni*, cit., XI, p. 44, nrs. 82 and 83.

⁴⁷ Forcella, *Iscrizioni*, cit., XI, p. 44, nr. 83. 'qui veteres sanctos pontifices aemulatus [est] ...'.

as a Prince of the Church, omitting any reference to his spiritual life and his expectations of life after death. An inscription put up by Sixtus V, ingenious and beautiful as it is, makes the monument also – and perhaps even more – a celebration of Pope Sixtus himself, as it was he who honored his great predecessor with this magnificent tomb and thus saved (and shaped) the memory of Pius V:

For Pope Pius V
from the Order of Preachers
Pope Sixtus V
from the Order of Friars Minor
gratefully
posed this monument.⁴⁸

Conclusion

The history of the tombs of Popes Pius III and V shows that the final monuments in which they were buried were very different from the graves they had wished. The ‘humility appropriate to death’ and the notion of a tomb being a place to await the resurrection of the dead, were brushed aside as soon as the popes had died and could no longer control what their tomb would look like or which memory of themselves they would leave behind. Obviously, their survivors – relatives, and especially clerics from the Roman Curia as well as the succeeding popes – found it more important to reshape their memory and create an image of a Supreme Pontiff who had ruled in glory. This image would reflect on the sitting pope, as it would illustrate the blessings of papal rule for both the Church and the world. In other words: from sites to rest in peace, locations to pray for the dead, and/or places of memory and reflection, the tombs of Popes Pius III and V had been turned into monuments of papal propaganda.

This conclusion must make us aware, that (papal) tomb monuments should not be considered as ‘documents’ of the life of the deceased, or as their spiritual testament – not even if they had a tomb planned for themselves while alive. Pope Paul V, living (and dying) not too long after Pope Sixtus V, must have been very aware of this, as is apparent from the tomb he had constructed for himself.⁴⁹ To ensure that he would shape his own image and memory, he started the construction of this monument early in his pontificate. Situated in S. Maria Maggiore, in a newly built chapel right across the nave from the chapel built by Pope Sixtus V, and looking very much like tomb monuments of Sixtus V and Pius V, the memorial for Paul V was finished around 1610, eleven years before he would die (Fig. 8). Just like the tombs of Pius V and Sixtus V, it contains in the center a statue of the pope. Around it are reliefs showing deeds and events from his pontificate (before 1610), which are explained in Latin inscriptions on the base.⁵⁰ Just like the tombs of Pius V and Sixtus V (as well as Pius III), they also conjure up an image of a Supreme Pontiff who is primarily involved in running God’s Church on earth. However, Paul V must have wanted to enrich his memory with a reference to his meditation on matters of life and death. Thus he included a statement that is conspicuously missing on the monuments of Popes Pius III and V (especially if one knows their wishes), expressing his awareness of the transience of earthly life: ‘Pope Paul V, mindful of death, raised [this monument] while alive’.⁵¹ Yet the pope

⁴⁸ *Ivi*, XI, p. 44, nr. 82: ‘Pio V Pont[ifici] Max[imo] | ex Ord[ine] Praed[icatorum] | Sixtus V Pont[ifex] Max[imus] | ex Ord[ine] Minor[um] | grati animi monumentum | posuit’.

⁴⁹ The pontificate of Paul V lasted from 1605 to 1621.

⁵⁰ For detailed information on his tomb monument, see Herz, ‘The Sixtine and Pauline tombs’, cit., esp. pp. 242 and 260-262, with a translation of the inscriptions on pp. 261-262. The original Latin of the inscriptions is in Forcella, *Iscrizioni*, cit., XI, p. 65, nr. 128.

⁵¹ Forcella, *Iscrizioni*, cit., XI, p. 65, nr. 128: ‘Paulus V Pont[ifex] Max[imus] | mortis memor | vivens sibi posuit’.

did not completely shape his own memory. In the center of the base, between the two inscriptions describing the great deeds and events from his pontificate, he left space for an inscription to be added after his death. Thus later generations could, if necessary, still insert a mention of important events that happened during Paul's pontificate after the completion of the monument in 1610. More importantly, it was modestly left to them to fill this remaining space with words of praise for the defunct Pontiff.⁵²



Fig. 8: Tomb monument of Pope Paul V, ca. 1610. Rome, S. Maria Maggiore. Photo: L. van ter Toolen and M. van Deventer.

⁵² The pope's surviving nephew Cardinal Scipione Borghese did indeed add a long and eulogizing inscription, not forgetting to mention himself as the one who had taken care of this: *Ibidem*.

Keywords

tomb monuments, epitaphs, Pope Pius III (1503), Pope Pius V (1566-1572), Pope Paul V (1605-1621)

Jan L. de Jong is Senior Lecturer of Art History of the Early Modern Period at the University of Groningen. He has published on the interpretation of themes from classical mythology and history in Italian Renaissance art, papal propaganda, and the travel reports of Aernout van Buchel (Arnoldus Buchellius) and other visitors to Rome in the 15th and 16th centuries. He is now studying cardinals' tombs in Rome.

University of Groningen, Department of History of Art and Architecture
P.O. Box 716
9700 AS Groningen (The Netherlands)
j.l.de.jong@rug.nl

RIASSUNTO**Monumenti di meditazione e propaganda****Le tombe di Pio III e Pio V**

Questo articolo si interroga sulle caratteristiche dei monumenti funebri di due cardinali, che sarebbero poi divenuti papi, Francesco Todeschini-Piccolomini (Pio III, 1503) e Michele Ghislieri (Pio V, 1566-1572), e le loro motivazioni nella scelta dei rispettivi monumenti funerari. Il saggio, inoltre, analizza come e perché i due pontefici sono stati successivamente ricordati in modo diverso da quello che essi avevano scelto. Da vivi, ambedue i cardinali avevano fatto allestire il proprio monumento tombale in modo tale da veicolare due messaggi: in primo luogo, il concetto dell'umiltà nei confronti della morte; in secondo luogo, l'idea che la tomba non era soltanto un luogo in attesa della resurrezione del corpo, ma anche uno spazio di meditazione che avrebbe ispirato pensieri sulla vita, la morte e l'oltretomba. Tuttavia, una volta deceduti, ambedue i pontefici furono deposti in monumenti funebri che celebravano principalmente il loro ruolo di capi della Chiesa. La loro volontà venne pertanto sacrificata per esigenze di propaganda papale, di carattere esclusivamente terreno, senza alcun richiamo spirituale alla morte, la salvezza celeste e la speranza della resurrezione.

Giulio II Da papa ‘Guerriero’ a papa ‘Penitente’

Maria Forcellino

Il monumento funebre dedicato a papa Giulio II della Rovere (1503-1513) di Michelangelo Buonarroti (1475-1564) nella chiesa romana di San Pietro in Vincoli per la sua lunga gestazione (dal 1505 al 1544) e la gran massa di documenti che si sono conservati costituisce un osservatorio eccezionale per lo studio della genesi e realizzazione dell’opera, dei comportamenti della committenza, della creatività dell’artista (Fig. 1).¹



Fig. 1: Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Giulio II*, 1505-1544, marmo, 827 x 670 x 89 cm., Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

¹ Sul monumento cfr. C. L. Frommel, M. Forcellino, *Michelangelo. Il marmo e la mente*, Milano, Jaca Book, 2014 (trad. inglese: *Michelangelo's Tomb for Julius II. Genesis and Genius*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2016) che raccoglie adesso tutti i documenti e le fonti iconografiche che lo riguardano. Le immagini della versione online a corredo del saggio sono conformemente alla richiesta della Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e paesaggio di Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, a bassa risoluzione.

La critica si è esercitata da tempo su questo monumento – benché meno che su altre opere di Michelangelo e quasi sempre in maniera negativa² – ma la sua interpretazione risiedendo su assunti critici che solo da poco si sono rivelati infondati offre ancora materiale d'indagine. Di tutto il monumento poi, così come realizzato, la scultura che suscita maggiori interrogativi perché la meno indagata negli studi, risulta essere proprio quella da cui ha tratto origine il monumento e alla quale l'opera è dedicata, la statua di papa *Giulio II* (1533 ca. - ante 1542).³ Da protagonista del monumento che le era dedicato nell'esegesi critica ha ricevuto molto meno attenzione rispetto alla statua del *Mosè* o della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa*. Per molto tempo il *Giulio II* è stato addirittura espunto dal catalogo di Michelangelo e su indicazione del Vasari impropriamente attribuito ad un suo collaboratore, Tommaso dal Bosco. Ad Antonio Forcellino si deve il merito di aver richiamato per primo attraverso l'analisi stilistica e materiale e il supporto di una più corretta lettura documentaria l'attenzione critica su di essa rendendo possibile il suo ricongiungimento al catalogo delle opere autografe di Michelangelo.⁴ Pertanto solo da poco la critica ha avviato lo studio di questa figura che all'interno del monumento in tutti i suoi diversi progetti ha ricoperto invece sempre un ruolo significativo.⁵

Motivo e origine della commissione del monumento

La prima commissione dell'opera a Michelangelo si deve alla volontà del papa, Giulio II (1505-1513), il quale in uno dei primi anni del suo pontificato, nel 1505, fece venire da Firenze l'artista più famoso del momento per fargli erigere il proprio monumento funebre. Per il primo progetto della Tomba non ci è pervenuto alcun documento contrattuale ma lo conosciamo da fonti dirette (autobiografiche, iconografiche e documenti economici) e indirette (biografiche).⁶ La storia la racconta prima

² M. Forcellino, 'La fortuna critica della tomba di Giulio II dal Cinquecento a oggi', in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo*. cit., pp. 9-16; G. Satzinger, 'Michelangelos Grabmal Julius' II in S. Pietro in Vincoli', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001), pp. 177-222.

³ M. Forcellino, 'Catalogo delle sculture', in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo* cit., n. 11 p. 303 (d'ora in poi *Catalogo delle sculture*).

⁴ A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 97-114 e nota 8 pp. 104-105; il ritrovamento di due fonti scritte secondarie si deve a chi scrive (M. Forcellino, 'Il restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosè', in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 17 (2002), fs. 1, pp. 43-59; Idem, 'Problemi critici intorno alla Sepoltura di Giulio II in San Pietro in Vincoli (1505-1545)', in: *Bollettino d'Arte*, 90 (2005), fs. 133-134, pp. 9-40).

⁵ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, Roma, Viella, 2009, pp. 159-233; C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München, Hirmer Verlag, 2009, pp. 133-143.

⁶ Sul monumento del 1505 sono fonti dirette, sia pure intenzionali, le lettere di Michelangelo del 1523 ('Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci' [fine di dicembre 1523], in: Paola Barocchi e Renzo Ristori (a cura di), *Il Carteggio di Michelangelo*, in 5 voll., Firenze, Sansoni, 1965-1983, III, pp. 7-9, n. DXCIV, d'ora in poi *Carteggio*) e del 1542 ('Michelangelo a un Monsignore' [avanti il 24 ottobre 1542], *Carteggio*, cit., IV, pp. 150-155, n. MI) e quella a Sangallo che documenta l'interruzione del monumento ('Michelangelo in Firenze a Giuliano da Sangallo in Roma', 2 maggio 1506, *Carteggio*, cit., I, pp. 13-14, n. VIII); quelle iconografiche, Michelangelo, penna e acquerello, 509x318 mm., New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. N. 62.93.1. (C. Echinger-Maurach, 'Catalogo dei disegni di Michelangelo per il monumento sepolcrale di Giulio II', in: Frommel-Forcellino cit., Dis. 3 p. 296, d'ora in poi *Catalogo dei disegni*) e Michelangelo, penna e bistro bruno su carboncino, 239x81 mm., Parigi, Musée du Louvre, inv. 8026v e 722v (*Ivi*, Dis. 1, p. 296); i documenti economici (C. Echinger-Maurach *Documenti*, in: Frommel, Forcellino, cit., Doc. 1-15 pp. 305-306). Sono fonti indirette le due biografie di Vasari del 1550 (G. Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue Insino a' Tempi Nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Firenze 1550, Torino, Einaudi, 1986, pp. 890-891) e del 1568 (G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi in 5 voll., Milano, Ricciardi, 1962, I, pp. 27-36) e Condivi (A. Condivi, *La vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze, SPES, 1998, pp. 22-28).

succintamente Giorgio Vasari e tre anni dopo con maggiori informazioni Ascanio Condivi, estensore di una biografia, “autorizzata” dall’artista stesso.

Era talmente la fama di Michele Agnolo per la Pietà fatta, per il gigante di Fiorenza e per il cartone nota, che Giulio II Pontefice deliberò di fargli fare la sepoltura e, fattolo venire di Fiorenza, fu a parlamento con esso e stabilirono insieme di fare una opera per memoria del papa e per testimonio della virtù di Michele Agnolo, la quale di bellezza, di superbia e d’invenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura.⁷

La commissione del proprio monumento funebre da parte di Giulio II fu un’impresa insolita per i tempi. Un tale incarico nel Rinascimento fu in genere compito per i nipoti del pontefice, quasi sempre cardinali. Lo stesso Giulio II mentre era ancora cardinale Giuliano della Rovere, titolare di San Pietro in Vincoli, si era prodigato per l’innalzamento del monumento funebre di suo zio, papa Sisto IV (1471-1484). Per lui fece erigere non un consueto monumento a parete ma un monumento libero, una lastra marmorea con il defunto giacente e dormiente su un letto di *Virtù cardinali* e *teologali* adagiato su uno zoccolo di *Arti liberali* destinato alla basilica di San Pietro.⁸ Giulio II nelle sue intenzioni iniziali voleva anche per se un monumento funebre da sistemare nella basilica di San Pietro ma grandioso, che ‘di superbia e d’invenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura’. Di chi fosse l’idea di innalzare un monumento libero, di Giulio II, come hanno sostenuto alcuni⁹ o del suo artista, è negli studi pura speculazione. Ancora più difficile è stabilire se il monumento fosse inizialmente un più tradizionale progetto parietale – da ravvisarsi nel disegno di New York – e solo successivamente si trasformasse in un monumento libero o fosse concepito subito come tale, una questione che si intreccia con l’altrettanto complesso problema della ricostruzione del nuovo San Pietro di Bramante.¹⁰

Il progetto del monumento libero del 1505 così come ricostruito dalla maggior parte della critica sulla base delle fonti indicate e delle descrizioni non sempre corrispondenti di Vasari e Condivi, fortemente ispirato dall’antico, fu concepito come una grande piattaforma libera a piramide tronca, con una camera funeraria al suo interno, culminante nella figura del papa alla sua sommità, su un’*arca* o *bara*.¹¹ Le sue dimensioni erano assolutamente inedite per un monumento funebre del suo tempo: un rettangolo composto da due lati lunghi di 18 braccia fiorentine (circa 10 metri ognuno) e due lati brevi di 12 braccia (circa 7 metri l’uno).¹² Vi era previsto un programma

⁷ Vasari, *Le vite*, 1550 cit., p. 890; Condivi, *La vita*, cit., pp. 22-29.

⁸ P. Zitzlsperger, ‘Von den 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.

⁹ J. Shearman, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in: A. Esch, C.L. Frommel, *Arte, Committenza ed economia a Roma e nelle corti del rinascimento*, Torino, Einaudi 1995, pp. 213-227; B. Kempers, ‘Capella Julia and Capella Sixtina. Two Tombs, one Patron and two Churches’, in: F. Benzi, C. Crescentini (a cura di), *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, Roma, Shakespeare And Company 2, 2000, pp. 33-59.

¹⁰ Sostiene la prima ipotesi Frommel (‘La tomba di Papa Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi’, in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo*, cit., pp. 19-30); su San Pietro si vedano almeno C. L. Frommel, ‘Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente’, in: *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XVI (1976), pp. 57-136 e Ch. Thones, ‘Neue Beobachtungen an Bramantes St.-Peter-Entwürfen’, in: *Münchener Jahrbuch XLV*(1994), pp. 109-132.

¹¹ E. Panofsky (‘The First Two Projects of Michelangelo’s Tomb of Julius II’, in: *The Art Bulletin*, XIX (1937), fs. IV, pp. 561-579) propose per primo una ricostruzione con la figura del papa seduta sulla *bara* (= sella gestatoria) identificata successivamente nel *San Gregorio* rilavorato dal Cordier (*Catalogo delle sculture*, cit., n. 3 p. 302). Per le diverse ricostruzioni del progetto del 1505 cfr. C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1991, I, pp. 389-421.

¹² Condivi, *La vita*, cit. p. 24.

iconografico con all'incirca 40 statue e due o tre bassorilievi in bronzo, con storie che si riferissero al pontificato di Giulio II.

Nel basamento figuravano nicchie con all'interno figure di *Vittorie* trionfanti su personaggi sottoposti affiancate da figure nude maschili all'esterno con le mani incatenate dietro la schiena, i *Prigioni*, personificazioni delle *Arti Liberali* per Condivi, delle *Province* soggiogate dal Pontefice per Vasari, addossati a *Termini*. Sulla piattaforma quattro grandi personaggi seduti ai quattro angoli, fra i quali Mosè, quasi certamente con altri *Profeti* e *Sibille*, con al centro il Pontefice sorretto da due figure di *Angeli* (Condivi) o *Cibele* e *Cielo* (Vasari). Il monumento sarebbe costato 10.000 ducati e Michelangelo avrebbe dovuto realizzarlo nei successivi cinque anni. Per valutare la consistenza di questa commissione è utile il confronto con quella di poco precedente stipulata da Michelangelo per la cappella Piccolomini nel Duomo di Siena nel 1501 da poco riconfermata con cui l'artista si era impegnato a fornire 15 statue in marmo per 500 ducati, escluso il costo del marmo, in tre anni.¹³ Giulio II però poco dopo aver versato i primi pagamenti nella primavera del 1506 cambiò idea mettendo da parte il progetto della Tomba e forse abbandonò già anche l'idea del monumento libero.¹⁴ Probabile motivo per questo ripensamento fu la mancanza di mezzi finanziari con cui fu obbligato a fare i conti: aveva dato inizio a troppi progetti contemporaneamente, incluso il rinnovamento del vecchio San Pietro.¹⁵ A Michelangelo chiese poi negli anni successivi di dipingere la Cappella Sistina (1508-1512).

Alla morte del Papa nel 1513 il compito di erigere il monumento passò ai due esecutori testamentari: il nipote, cardinale Leonardo Grosso della Rovere, vescovo di Agen e il protonotario e Datario apostolico, Lorenzo Pucci. Furono loro ad occuparsi dell'innalzamento della Tomba dal 1513 al 1520. Essi stipularono con Michelangelo il contratto del 6 maggio 1513, il primo che ci sia pervenuto, preparato forse già da Giulio II poco prima di morire.¹⁶

Nel contratto che non descrive il monumento perché in esso si fa riferimento al "disegno et modello" che Michelangelo approntò per l'occasione, la somma pattuita veniva quasi raddoppiata, portandosi dai 10.000 ducati iniziali a 16.500, il tempo per la sua realizzazione aumentato a 7 anni. Per il nuovo progetto ci sorreggono anche due fonti iconografiche, i disegni di Michelangelo di Firenze (*Modello per la Tomba di papa Giulio II*, disegno a carboncino, penna e acquerello, mm. 290x361, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 608r E) e di Berlino (Michelangelo Buonarroti, *Progetto per il monumento di papa Giulio II*, penna su lapis e acquerello, mm. 587x409, Berlino, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15305r, noto dalla sua copia, Jacomo Rocchetti, inv. KdZ 15306).¹⁷ Il nuovo contratto sanciva un accrescimento del monumento ma ne trasformava l'impianto da monumento libero in uno a parete sia pure molto aggettante, da addossarsi su uno dei suoi lati brevi dentro San Pietro. Esso si arricchiva inoltre di un nuovo elemento che lo connotava in senso più religioso, una cappelletta che si partiva dalla piattaforma (di circa 7 metri) con all'interno la figura della *Vergine con il bambino* e due nuove figure ai lati più quattro fra Angeli e putti intorno al Papa.¹⁸ La statua del Papa sulla piattaforma era ancora prevista al centro in profondità, ma adesso chiaramente disteso sul catafalco e sollevato nella sua parte alta da due Angeli,

¹³ H.R. Mancusi-Ungaro, *Michelangelo. The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven/London, Yale UP, 1971, contratto del 5 giugno 1501, pp. 64-72 e dell'11 ottobre 1504, pp. 86-92.

¹⁴ 'Michelangelo a Giuliano da Sangallo' come in nota 6.

¹⁵ C. L. Frommel, "Capella Iulia": Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40 (1977), pp. 27-28.

¹⁶ L. Bardeschi Ciulich, *I contratti di Michelangelo*, Firenze, SPES, 2005, n. XX pp. 45-48, n. XXI pp. 49-51, e n. XIX pp. 43-44.

¹⁷ *Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 6 pp. 296-297; Dis. 7 p. 297 e Dis. 7/copia 1 p. 297.

¹⁸ Sul progetto del 1513 Echinger-Maurach, 'Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal', cit., pp. 424-438; pp. 239-284; Frommel, 'La tomba di Papa Giulio II', cit., pp. 36-40.

mentre due putti seduti ai suoi piedi sorreggono fiaccole. Per questo progetto – ma forse anche prima – Michelangelo aveva già cominciato a scolpire quasi certamente il *Mosè* (1506-44) e i due *Prigioni* (1506-1514), ora al Louvre.¹⁹ La contemporaneità di pensieri di Michelangelo di questi anni sui *Profeti* e *Sibille* della Sistina e sulle statue della Tomba è documentata dai suoi fogli di lavoro in cui studi per i due progetti vengono significativamente ad affiancarsi.²⁰ La presenza di *Profeti* e *Sibille* ricorre nei due progetti, con significato analogo. Ad Antonio da Pontassieve affidò subito la realizzazione dell'opera di quadro della sepoltura che il maestro realizzò fra 1513 e 1514.²¹

Tuttavia l'elezione al soglio pontificio del primo dei papi Medici, Leone X (1513-1521), non fu senza conseguenze per il ducato di Urbino con ripercussioni anche nel monumento di Giulio II.²²

L'innalzamento del monumento, se pure originato da Giulio II nel 1505, si trasformò dalla sua morte in poi (1513) in una questione d'interesse e prestigio per tutta la famiglia della Rovere. Nella sua storia si riflettono significativamente le condizioni politiche, economiche e sociali del tempo e in particolare le alterne fortune della Rovere che qui è impossibile ricostruire in dettaglio. I suoi diversi esponenti furono consapevoli che dalla grandezza del monumento sarebbe scaturito non solo il ricordo perenne 'della santa memoria di papa Giulio' ma anche della famiglia tutta. Un obiettivo che Guidobaldo II, duca di Urbino dal 1538, inseguì con singolare perseveranza sino a portarlo a giusto compimento. Di fronte all'ennesima dilazione dell'esecuzione della Tomba che fu costretto a subire per volere del nuovo pontefice, Paolo III (1534-1549),²³ lo stesso che gli usurpava parte del suo ducato, lo Stato di Camerino, ebbe la costanza di attendere e richiederne con fermezza il completamento, come documenta una sua lettera a Michelangelo nel 1539.²⁴ L'innalzamento del monumento per il quale abbandonata definitivamente l'idea della sua sistemazione in San Pietro Michelangelo aveva scelto la chiesa di San Pietro in Vincoli di cui Giuliano era stato cardinale titolare, era iniziato nell'estate del 1532 con la sistemazione dell'opera di quadro della sepoltura, pronta già dal 1513/14, per subire poi una nuova battuta di arresto quando Michelangelo aveva cominciato la pittura del *Giudizio Universale*.²⁵ Rimasto sospeso nella chiesa come documentano diversi disegni di artisti che ne trassero appunti aspettava da allora il suo completamento.²⁶

L'innalzamento del monumento avvenne infatti solo sotto Paolo III che non fu meno desideroso dei suoi predecessori di legare il proprio nome a quello di Michelangelo, come racconta Condivi.²⁷ Finito il *Giudizio* nel 1541 fu infatti il papa stesso a stimolare la ripresa delle trattative fra i della Rovere e Michelangelo, desideroso di risolvere la 'tragedia della sepoltura' per potergli affidare la decorazione della *Cappella Paolina* (1542-1549). Fu con la sua regia che si arrivò infatti al contratto

¹⁹ *Catalogo delle sculture*, cit., n. 9 p. 303; e nn. 1-2 p. 302.

²⁰ Come testimonia il foglio di Oxford, Ashmolean Museum, sanguigna, penna e bistro bruno, 288x194 mm., Parker 297r (*Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 5 p. 296).

²¹ Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 57 p. 310.

²² Vasari, *Le vite*, 1550 cit., p. 899; Condivi, *La vita*, cit., pp. 36-37.

²³ L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, vol. V, Roma, Desclée, 1959.

²⁴ 'Il duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere in Pesaro a Michelangelo in Roma', 7 settembre 1539 (in: M. Forcellino, *Appendice II*, a A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., Documento 6, pp. 238-239). Per la difficile realizzazione del monumento ostacolato nella prima metà del Cinquecento da tre Papi rinvio al mio 'La Tomba di Giulio II. La gloria negata', in: *Incontri*, 29/1 (2014), pp. 104-114.

²⁵ Per l'innalzamento del monumento dopo il contratto del 1532 cfr. Echinger-Maurach, 'Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal', cit., pp. 367-373.

²⁶ Disegni di Aristotile da Sangallo del 1535 ca. (*Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 47/A-48/A p. 100), e quello di Anonimo, con la statua del papa già in situ, ante 1542 (*Ivi*, Dis. 49/A p. 300).

²⁷ Condivi, *La vita*, cit., pp. 46-47.

del 20 agosto 1542 che portò al completamento del monumento fra 1542 e 1544, come oggi possiamo ammirarlo.²⁸

Cruciale per questa fase la lettera del cardinale Ascanio Parisani a Guidubaldo II del 23 novembre 1541.²⁹ In essa si suggeriva di realizzare la tomba secondo il contratto del 1532 che prevedeva un programma iconografico per il monumento con sei statue.³⁰ Parisani chiedeva adesso che le sei statue del contratto del 1532 non fossero tutte scolpite da Michelangelo ma da un collaboratore che operasse sotto la sua supervisione e con i suoi disegni, una condizione che fino a quel momento i della Rovere avevano contemplato con fatica.³¹ La lettera del Duca di Urbino a Michelangelo del 6 marzo del 1542 informa che i committenti avevano ottenuto nel corso delle trattative che delle sei statue tre fossero fornite dall'artista, includendovi il *Mosè*, e tre da un collaboratore.³² Quest'ultimo fu individuato in Raffaello da Montelupo, che aveva già collaborato nelle Tombe Medicee e al quale Michelangelo diede a finire da febbraio del 1542 tre statue da lui già sbazzate: la *Madonna con Bambino*, il *Profeta* e la *Sibilla*.³³ Del programma iconografico da realizzarsi con 6 statue – che in verità erano 7 perché la statua papale come ha chiarito la nuova lettura documentaria³⁴ per essere già *in situ* non rientrava più nei documenti contrattuali – Michelangelo fu lasciato completamente libero. Michelangelo volle farsi carico dell'innalzamento della Tomba in prima persona operando anche un rigido controllo sui suoi collaboratori, Montelupo e gli aiuti per le statue, Francesco Amadori (Urbino) e Giovanni de' Marchesi per le parti del quadro, che lavorarono nella sua bottega.³⁵ Nel 1543 Urbino allogava a Battista di Donato Benti l'esecuzione dello stemma di Giulio II sul modello di Michelangelo.³⁶ Michelangelo solo dopo la supervisione degli uomini del duca di Urbino, interessato ad avere un monumento autografo dell'artista, ottenne la ratifica del contratto.³⁷ Le statue del Montelupo, *Madonna con Bambino*, *Profeta* e *Sibilla* furono portate in chiesa, con anticipo sui termini contrattuali, a marzo del 1544, come documenta una fonte anonima.³⁸ Quelle di Michelangelo, *Mosè*, *Vita attiva e Contemplativa*, prima di ottobre dello stesso anno, quando il *Mosè* è registrato in loco dall'Anonimo Magliabechiano.³⁹ L'innalzamento dell'opera, lungi dall'essere una pagina frettolosa scritta dal vecchio Michelangelo – come si è sempre ritenuto negli studi – si è chiarito essere stato invece uno degli ultimi atti creativi dell'artista.

²⁸ Echinger-Maurach *Documenti*, cit., Doc. 395 p. 342; il giorno dopo Girolamo Tiranno, stipulava il contratto con Raffaello da Montelupo per la finitura di cinque statue e con l'Urbino per il completamento del lavoro di quadro (*Ivi*, Doc. 396, pp. 342-343).

²⁹ Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 7, pp. 240-241.

³⁰ *Ivi*, Documento 2, pp. 226-230).

³¹ Forcellino, 'Problemi critici', cit., pp. 15-16.

³² Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 6, pp. 238-239.

³³ 'Raffaello da Montelupo piglia a finire da Michelangelo tre figure della sepoltura di papa Giulio II, Roma, 27 di febbraio 1542' (Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 9, pp. 242-243); l'identità delle statue si ricava dai documenti successivi: *Supplica* ('Michelangelo [in Roma] al Papa Paolo III [in Roma], 20 luglio 1542') e dall'allogazione di Girolamo Tiranno al Montelupo del 21 agosto 1542 (come in nota 28), su entrambi si veda Forcellino, *Appendice II*, cit., Documento 12, pp. 247-250 e Documento 13 pp. 251-253.

³⁴ Nota 4.

³⁵ Per l'analisi materiale delle statue A. Forcellino, 'Le statue di Michelangelo per la Tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli', in: Frommel, Forcellino, *Michelangelo*, cit., pp. 289-295; per l'allogazione dell'opera di quadro Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Docc. 378-380 pp. 339-340, e per la lite insorta fra i due (*Ivi*, Docc. 384-385 p. 340) e il completamento del solo Urbino (*Ivi*, Doc. 396 p. 342).

³⁶ Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 417 p. 344.

³⁷ Forcellino, *Appendice II*, cit., Documenti 15 - 17d pp. 254-263.

³⁸ Forcellino, 'Problemi critici', cit., p. 16 ora Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 421 p. 345.

³⁹ Forcellino, 'Problemi critici', cit., p. 17 ora Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 426 p. 345.

La rappresentazione del defunto e le sue caratteristiche

La Tomba così come realizzata in San Pietro in Vincoli è più precisamente un cenotafio. Si presenta come un monumento a parete su due ordini e include anche la complessa decorazione delle sue parti architettoniche che contribuisce attivamente al programma iconografico realizzato con sette statue.

Volgiamoci adesso all'analisi del *Giulio II*⁴⁰ così come scolpito al centro del suo monumento, al secondo ordine, sotto la statua della *Vergine* e sopra il *Mosè* (Fig. 2).



Fig. 2: Michelangelo Buonarroti, *Statua di Giulio II*, 1533 c.a - ante luglio 1542, marmo, 66 x 176 x 36-40 cm., Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

La scultura dal punto di vista iconografico rivela una posa molto insolita. I papi nei loro monumenti funebri fino a quel momento – assumiamo per la realizzazione della statua il periodo 1533 ca. - ante luglio 42 – venivano raffigurati a partire dal monumento funebre di Bonifacio VIII (1295-1296) di Arnolfo di Cambio e fino al primo rinascimento nei loro solenni paramenti papali distesi.⁴¹ Successivamente, dal sepolcro di Innocenzo VIII Cibo (1484-1492) di Antonio del Pollaiuolo, anche seduti.⁴² Un solo pontefice fa eccezione per l'epoca, ed è il papa della Riforma, Adriano VI (1522-1523) che fu raffigurato nel suo monumento in Santa Maria dell'Anima a Roma da Michelangelo Senese poggiato sul suo avambraccio, di lato, dormiente, nell'attitudine *demi-gisant* che fino a quel momento era stata riservata soltanto ai cardinali “sognatori” del rinascimento.⁴³ Questo monumento fu completato quasi contemporaneamente alla Tomba, fra 1530 e 1533.⁴⁴ Ad iniziare la serie del tipo di defunto semigiacente sul proprio sarcofago furono le tombe dei cardinali Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo, commissionati proprio da Giulio

⁴⁰ *Catalogo delle sculture*, cit., n. 11 p. 303.

⁴¹ G.B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 voll., Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1941-1984, II, p. 308; J. Gardner, *The Tomb and the Tiara*, Oxford, Oxford UP, 1992, pp. 174-175; A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 319-348.

⁴² Zitzlsperger, 'Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit', cit., pp. 27-28.

⁴³ J. Röhl, 'Do we affect Fashion in the Grave?', in: N. Mann, L. Syson (a cura di), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London, British Museum Press, 1998, pp. 154-164 e 229-231.

⁴⁴ Completato forse già nel 1530, il corpo di Adriano VI vi fu traslato con solenne cerimonia l'11 agosto 1533 (J. Götzmann, *Römische Grabmäler Der Hochrenaissance*, Münster, Rhema Verlag, 2010, p. 201).

Il in uno dei primi anni del suo pontificato.⁴⁵ Probabilmente tale innovazione della statua del defunto da una posa statica ad una più dinamica (Panofsky usò l'espressione 'dinamizzata') fu dovuta a modelli antichi, etruschi o romani, fra gli altri alla *Ariadne* o *Cleopatra* acquistata proprio da Giulio II e sistemata nel *Cortile delle Statue* in Vaticano, stando a Vasari, con la supervisione di Michelangelo.⁴⁶ Mentre però la statua di papa Adriano VI si inserisce coerentemente nella tipologia dei defunti *demi-gisant* quella del Giulio II non è assimilabile a quella. In tutti quei monumenti infatti il defunto è mostrato dormiente di lato sul sarcofago, in una difficile contorsione sull'avambraccio a sostenere la testa con la mano oppure con il braccio ripiegato sulla testa. Michelangelo pur dialogando in qualche modo con la posa del *demi-gisant* nel Giulio II sembra piuttosto interpretarla, piegandola alle proprie esigenze.

La statua di Michelangelo si presenta infatti di lato parallela sul suo sarcofago, con la parte alta sollevata, non è dormiente o almeno la sua posa non è chiaramente definibile come tale (Fig.3). Sta con gli occhi chiusi ma sembra sul punto di risvegliarsi e sollevarsi, come suggeriscono le gambe accavallate che sta ritirando a se. La strana attitudine della statua si comprende meglio tenendo conto dell'angusto spazio (43x144 cm.) a disposizione dell'artista per collocarla, troppo limitato per presentare una figura distesa a grandezza naturale.



Fig. 3: Michelangelo Buonarroti, *Statua di Giulio II*, 1533 c.a - ante luglio 1542, dettaglio del busto.

⁴⁵ Sui quali *Ivi*, pp. 57-100.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 43-49, e nota 131.

Oltre l'attitudine anomala è anche la presentazione dimessa del Giulio II, 'penitente' piuttosto che 'papa guerriero' quale Giulio II fu. Il primo elemento che caratterizza Giulio II come 'penitente' è la scelta di Michelangelo di ritrarlo con la barba, una barba che ricade ampia in morbidi riccioli sul petto con una lavorazione molto simile a quella del Mosè sottostante. Nella storia personale di Giulio II il portare la barba fu infatti un consapevole atto di penitenza. Il Papa non portava la barba, ma se la fece crescere nel periodo di massimo scontro politico con Luigi XII, come voto di penitenza, fra la primavera del 1510 e marzo 1512. Aveva promesso che non l'avrebbe tagliata fino a quando non avrebbe scacciato Luigi XII dal suolo italiano. Sono le cronache del tempo ad informarcene.⁴⁷ Michelangelo, che in quegli anni era a Roma impegnato a dipingere la *Cappella Sistina*, fu testimone di questo passaggio difficile e fu anche il primo a vedere il Papa nuovamente sbarbato. La mattina del 25 marzo 1512 infatti, Giulio II subito dopo essersi rasato perché riteneva superati i motivi del suo voto, si recò in Cappella per vedere come procedevano i lavori ad affresco della Sistina.⁴⁸

A questo periodo risale anche il *Ritratto di Giulio II* di Raffaello (The National Gallery, London, 1511-1512 ca., olio su tavola di pioppo, 81x108,7 cm.), in cui oltre la studiata e accorta iconografia del ritratto di stato il pontefice appare però anche attentamente ritratto nella sua fisionomia, stanco ed affaticato e con una corta ma evidente barba.⁴⁹ Diversamente dal ritratto di Raffaello quello di Michelangelo non sembra interessato al dato naturalistico per trasformarsi piuttosto in un ritratto "ideale" di Giulio II. Come già per i duchi di Firenze, l'interesse fisiognomico non rientrava fra quelli di Michelangelo che rappresenta infatti nella statua un Giulio II giovane, assorto, come indicano le rughe della fronte, e ben lontano dal settantenne che era alla fine della sua esistenza. Questa statua di *Giulio II* risale agli anni Trenta. Due documenti in particolare ne scandiscono la cronologia: la lettera di un collaboratore, Tommaso dal Bosco, dell'11 agosto del 1533, che si offriva di collaborare con il maestro e la *Supplica* di Michelangelo del luglio del 1542 che ha permesso di precisare (a chi scrive) che la statua era già *in situ*.⁵⁰ Il termine intermedio è rappresentato dal disegno di Anonimo che ci mostra, ad una data fra 1535 e 1542, la statua già collocata in San Pietro in Vincoli nel monumento incompleto.⁵¹ Tali fonti cronologiche ed iconografiche, suggeriscono che la statua fu ripensata da Michelangelo in quegli anni in modo del tutto diverso da quella dei progetti precedenti, come documentano anche le fonti iconografiche a nostra disposizione per le fasi antecedenti del monumento.

Nel progetto a parete di New York del 1505, il Papa con il capo reclinato sul petto sollevato dagli Angeli è chiaramente raffigurato senza barba. Nello stesso disegno sia la figura di Profeta sulla piattaforma, quasi certamente già Mosè come suggerisce la presenza delle tavole della legge, che il personaggio dallo stesso lato in basso nel basamento, sono concepiti invece chiaramente con la barba.

⁴⁷ Riportata in M. Zucker, 'Raphael and the Beard of Pope Julius II', in: *The Art Bulletin*, LIX (1977), pp. 524-533, in particolare p. 526.

⁴⁸ Lettera del Gossino ad Isabella d'Este in A. Luzio, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, Milano, Cogliati, 1912, p. 70.

⁴⁹ Sul quale ora O. Mansour, 'Prince and Pontiff: Secular and Spiritual Authority in Papal State Portraiture between Raphael's Julius II and the Portraits of Pius V and Clement VIII', in: J. Burke and M. Bury (a cura di), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 209-229; e J. Meyer zur Capellen, 'Überlegungen zum Bildnis des Papstes Julius II von Raffael', in: *Raffael und das Porträt Julius II*, catalogo della mostra a cura di Jochen Sander, Petersberg, Imhof, 2013, pp. 51-62.

⁵⁰ Echinger-Maurach, *Documenti*, cit., Doc. 355 p. 337; per la sua lettura riferita alla cassa Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 101; per la *Supplica* bibliografia come in nota 33.

⁵¹ Come in nota 26.

Nel successivo del 1513, documentato dal disegno di Berlino, si vede chiaramente riproposto il gruppo centrale del Papa con i quattro Angeli, e Giulio II è analogamente senza barba. A questa data Giulio II si era già mostrato ai suoi contemporanei barbato. Il carattere qui fissato del Mosè con la lunga barba, cui Michelangelo stava già lavorando in questi anni, sarebbe risultato, con opportune rilavorazioni, già quello definitivo. Come la scultura della *Sibilla*, abbozzata analogamente in questi anni per essere collocata in alto in uno degli angoli della piattaforma.

Rasato appare il Papa anche in due schizzi di Casa Buonarroti databili al 1516/1517 circa.⁵² Nel primo di essi si vede il Papa di profilo seduto sul sarcofago e sorretto da un Angelo per le spalle. Il Papa è nudo ma è riconoscibile dalla sua Tiara⁵³ ed appare chiaramente sbarbato. Nel secondo schizzo il Papa è mostrato seduto di lato sul sarcofago e riconoscibile per la mitra⁵⁴ semplice che ha sul capo.

L'iconografia ufficiale del pontefice così come fissata dal dipinto di Raffaello fino ai disegni del 1517 ca. non sembra aver costituito dunque un problema per Michelangelo. Ritrarre Giulio II 'penitente' sottende piuttosto una scelta maturata dall'artista solo più tardi, al momento di scolpire la statua negli anni Trenta. La lavorazione del marmo nel volto, richiesta anche dai documenti contrattuali, raggiunge veramente uno dei vertici della scultura di Michelangelo.⁵⁵

L'elemento penitenziale della barba è rafforzato poi dal contesto in cui si inserisce, la raffigurazione dei semplici abiti pontificali nella statua. I paramenti pontificali del Giulio II si rivelano al confronto con quelli delle sculture dei pontefici coevi particolarmente austeri e sobri.

La statua si presenta con i paramenti sacri indossati dal papa per officiare solennemente, in combinazione con la tiara o *triregno*,⁵⁶ simbolo invece del potere temporale. Tale circostanza si verificava una sola volta nella vita di un pontefice, durante la solenne cerimonia dell'incoronazione, quando il neoeletto, dopo aver celebrato la messa nei paramenti sacri, si sedeva per ricevere la tiara papale: 'diaconus a sinistris deponuit mitram consuetam e capite pontificis, et diaconus a dextri thyram, quod regnum appellant, triplici corona ornatum, pontificis capiti imponit, populo acclamante Kyrieleison'.⁵⁷ I papi parati sul letto di morte indossavano infatti con i loro paramenti sacri una mitra semplice, come prevedeva il cerimoniale delle esequie papali descrittoci da diversi maestri di cerimonia.⁵⁸ Di fatto però 'Fin dalla fine del secolo XII i papi portarono la tiara e non la mitra nei monumenti funebri'.⁵⁹ Il *Giulio II* di Michelangelo non fa eccezione.

Al potere temporale del pontefice, di tutti i pontefici, si riferisce infatti l'attributo del triregno, il copricapo a tre corone sovrapposte che mostra la statua. Sembra però che anche qui Michelangelo abbia operato una scelta significativa. Piuttosto che raffigurare Giulio II con la sua tiara, che egli arricchì con l'acquisto nei primi anni del suo pontificato di preziosi rubini per somme ingenti che ebbero pesanti

⁵² *Catalogo dei disegni*, cit., Dis. 17 pp. 297-298; e Frommel-Forcellino, *Appendice al catalogo dei disegni*, Ap. 10 p. 301.

⁵³ Voce *Tiara* in: P. Levillain, *Dizionario Storico del Papato*, Milano, Bompiani, 1996, pp.1438-1442.

⁵⁴ Voce *Mitra* in: G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, XLV, pp. 261-273.

⁵⁵ *Subappalto* bibl. come in nota 28 e M. Forcellino, *Appendice II. Documento 13*, pp. 251-253; anche nel contratto Piccolomini fu richiesto a Michelangelo di ritoccare la faccia del San Francesco del Torrigiani (Mancusi-Ungaro, *Michelangelo*, cit., pp. 68-70).

⁵⁶ Voce *Triregno Pontificale* in Moroni, *Dizionario di erudizione*, LXXXI, p. 53.

⁵⁷ M. Dykmans, *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini, ou, Le Cérémonial papal de la première Renaissance*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1980-1982, p. 140; sull'intronizzazione Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, cit., pp. 5-144.

⁵⁸ Agostino Patrizi Piccolomini (1435-1496) (Dykmans, *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini*, cit., p. 691).

⁵⁹ Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara*, cit., p. 71; l'ultimo a portarla fu Leone XIII (1878-1903) (Ladner, *Die Papstbildnisse*, III, p. 307).

ripercussioni sulle casse della Camera apostolica,⁶⁰ lo presenta qui con il tipo comune. Questa tiara è infatti quella tradizionale che comparve nei monumenti funebri papali dalla metà del Trecento, a partire da quello di Benedetto XII (1334-1342), perduto, e Clemente VI (1342-1352).⁶¹ Si tratta di una tiara con tre corone intramezzate da pietre preziose culminante in un bottone che qui è sostituito da una ghianda in omaggio allo stemma dei della Rovere, la quercia. Le pietre preziose che dovrebbero adornare la terza corona non appaiono nemmeno scolpite. Dalla tiara si dipartono le due infule laterali adorne del piccolo segno della croce. Questa stessa tiara ritorna nell'arma realizzata da Battista di Donato Benti con il modello di Michelangelo nel 1543 in alto al centro del monumento.⁶² Riflessi della tiara "ricca" di Giulio II sono ravvisabili forse nella *Stanza della Segnatura* di Raffaello dove il papa della Rovere è riconoscibile nell'affresco come *Gregorio IX approva le Decretali* (1511). *Gregorio IX* indossa un triregno molto prezioso che probabilmente ripropone la ricchezza e opulenza della tiara di Giulio II. La profusione di pietre preziose nel dipinto è tale da arrivare a ricoprire anche le due infule laterali.

Anche la tiara che copre il capo della statua di Adriano VI, che pure è passato alla storia come un papa austero, si presenta molto più riccamente scolpita e ornata di pietre preziose di quella del nostro *Giulio II*.

Uno sguardo agli altri paramenti sacri analogamente rivela subito che essi non sono paragonabili alla ricchezza di materiali e decorativa con cui sono scolpite non solo quelli che indossano le statue dei papi coevi, in particolare i due papi Medici, Leone X e Clemente VII, che nei loro monumenti funebri realizzati fra 1536 e 1542 indossano anche il *piviale*,⁶³ ma nemmeno di quelli dei suoi predecessori. Un confronto fra i paramenti sacri di Giulio II e quelli di suo zio Sisto IV nel suo monumento funebre è sorprendente. Pollaiuolo descrive in dettaglio la sequenza dei paramenti sacri pontificali nella sua statua, mostrando la ricchezza degli ornati di ogni singola veste, a partire da quella più vicina al corpo del defunto: *camice o alba*,⁶⁴ *dalmatica*,⁶⁵ *pianeta o casula*,⁶⁶ *stola*,⁶⁷ *pallio*,⁶⁸ *fanone*,⁶⁹ *manipolo*,⁷⁰ *sandali pontificali*,⁷¹ *guanti pontificali*.

Giulio II infatti, come informa il Moroni, fu uno degli ultimi papi rappresentato nel proprio monumento funebre con l'antica *casula* o *penula* quattrocentesca, una pianeta semplice, un tipo di saio non più in uso nel Cinquecento, insieme ad Alessandro VI e Pio III, entrambi morti nel 1503.⁷² Ed è difficile riconoscere al disotto di essa, nella stoffa ripiegata fra le gambe e lungo le caviglie, la sequenza esatta di dalmatica e

⁶⁰ Sulle spese della tiara di Giulio II cfr. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, cit. pp. 177-178, e nota 68 p. 221.

⁶¹ Ladner, *Die Papstbildnisse*, cit., III, p. 304.

⁶² Come in nota 36.

⁶³ Iniziate da Baccio Bandinelli furono portate a compimento da Raffaello da Montelupo (Leone X) e Nanni di Baccio Bigio (Clemente VII), cfr. U. Kleefisch Jobst, 'Die Errichtung der Gräbmaler für Leo X und Clemens VI', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), pp. 524-541.

⁶⁴ *Camice* in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., VII, pp. 92-93.

⁶⁵ Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., MDCCCXLIII, pp. 70-75.

⁶⁶ Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LI, p. 268.

⁶⁷ Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LXX, pp. 64-88.

⁶⁸ Voce in *Dizionario Storico del Papato*, cit., pp. 1074-1075.

⁶⁹ 'Ornamento, e veste propria del solo sommo Pontefice, che assume quando celebra solennemente [...] Il fanone è un velo di sottilissima seta bianca, tessuto con fili di quattro colori, che si adatta al Papa [...] sopra gli omeri'. (Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XXIII, pp. 173-178).

⁷⁰ Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XLI, pp. 124-128).

⁷¹ J.S.J. Braun, *Handbuch der Paramentik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1912, pp. 180-187; Idem, *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, pp. 384-424.

⁷² Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LI, p. 270.

tonacella o tunicella,⁷³ che Michelangelo sembra solo suggerire senza preoccuparsi di scandire in modo didascalico, come fa Pollaiuolo, tutta la loro sequenza.⁷⁴ Non ha guanti *Giulio II*, che mostra così le mani nude e inermi, su cui indugia l'abilità anatomica dello scultore. Né indossa la stola *Giulio II*. Sul braccio sinistro è allungato il manipolo, con il consueto segno della croce e terminante in una frangia. Il segno della croce decora anche, come consuetudine, i semplici *sandali pontificali*. La casula è conformemente sormontata nella sua parte alta dal *pallio*, la fascia circolare di un tipo a forma di T che cingendo la casula all'altezza delle spalle ne esalta anche la voluminosità.⁷⁵ C'è tuttavia nella statua una vistosa anomalia, ed è l'assenza del *fanone*, un capo essenziale dei paramenti sacri che è solo del sommo pontefice, considerato il simbolo stesso della funzione sacerdotale⁷⁶ che lo indossa quando celebra solennemente e sul letto di morte. Non è un fanone infatti quello che fuoriesce al di sotto del pallio quanto piuttosto il *camice* o *alba* sottostante (Fig. 3). A suggerirlo la lavorazione del marmo intorno al collo e sulle spalle che è ben visibile solo ad una distanza ravvicinata. Intorno al collo c'è infatti una semplice bordatura circolare dalla quale si dipartono le pieghe della stoffa verticalmente sul petto e visibili anche nel retro della statua (Fig. 4).



Fig. 4: Michelangelo Buonarroti, *Statua di Giulio II*, 1533 ca. - ante luglio 1542, dettaglio del busto visto dal retro.

La stoffa è tenuta insieme poi lateralmente da una cucitura sulle spalle, ben visibile su quella a destra. L'arricciatura della stoffa creata dall'orlatura intorno al collo e dalla cucitura laterale, pur ricordando vagamente la pieghettatura del fanone di seta di Sisto IV, non è paragonabile a quella, quanto piuttosto all'alba. L'alba come

⁷³ Voce in Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., LXXVII, p. 95.

⁷⁴ Di diverso avviso Echinger Maurach, che ritiene di potervi leggere la prima e la seconda dalmatica, e la tunica ('Michelangelos Grabmal', cit., pp. 134-135).

⁷⁵ Braun, *Handbuch der Paramentik*, cit. pp. 168-169.

⁷⁶ Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, nota 91 p. 179.

paramento liturgico all'epoca di Paolo III si presentava infatti anch'essa plissettata, ed era riconoscibile per le sue pieghe verticali che partivano dal collo, proprio come quella che indossa Giulio II.⁷⁷ Del resto il fanone al tempo di Giulio II era un unico pezzo di stoffa, una sorta di mantellina, di seta con fili d'oro, con un unico buco al centro per farvi passare il capo, secondo la descrizione che ne fornisce Paride de Grassi, maestro di cerimonie tanto di Giulio II che di Leone X: 'Fanon dicitur superhumeralis, est velum olim trium colorum variegatum, nunc et lineum filiis aureis contextum'.⁷⁸ Tutte le raffigurazioni papali, tanto scolpite che dipinte lo presentano in questo modo. Michelangelo nello scolpire nella cappella Piccolomini del Duomo di Siena le due figure dei due santi ecclesiastici si era già confrontato con gli abiti pontificali, lasciandoci nella statua del San Pio I papa con la pianeta e il pallio anche un esempio chiaro di come intendesse il fanone in scultura: una sorta di soggolo che ricade a pieghe parallele intorno al collo sopra il pallio.⁷⁹ La serie di pontefici lungo le pareti della Cappella Sistina offre invece una casistica quanto mai rappresentativa del fanone dipinto. La sua assenza dai paramenti di Giulio II non può ritenersi casuale.⁸⁰

Significato della statua di Giulio II in relazione alla committenza

La rappresentazione del *Giulio II* così come realizzata nel monumento difficilmente si può comprendere in relazione alla sua committenza: Giulio II prima e i della Rovere poi.

A chi si accosti al monumento di San Pietro in Vincoli conoscendo infatti la figura storica di Giulio II appare quanto meno insolita la rappresentazione del Papa 'guerriero' del Rinascimento giacente, dormiente o risorgente nel suo monumento, un'iconografia che non ricorda nulla della figura di Giulio II come lo conosciamo dalle sue imprese e dalle fonti contemporanee che lo raccontano (Fig. 2). Una per tutte. Quando Michelangelo era impegnato a scolpire la sua statua bronzea per la basilica di San Petronio a Bologna (1506-1508) dubitando con che attributo raffigurarlo gli chiese se volesse essere rappresentato con un libro nella sua mano sinistra. 'Che libro! rispose egli [Giulio II] allora. Una spada; ch'io per me non so lettere'.⁸¹ Significativamente, subito dopo la sua morte, circolò in Europa, un libello satirico, *Julius Exclusus e caelis*, attribuito all'umanista Erasmo da Rotterdam, che ironizzava sulle ambizioni temporali di Giulio II difficilmente compatibili con la sua autorità spirituale.⁸²

Ancora più interessante è forse ricordare che in punto di morte Giulio II prese accordi molto precisi con il suo maestro di cerimonie, Paride de Grassi, al quale prescrisse con esattezza come voleva essere esposto al pubblico sul suo letto di morte, con il tradizionale panno bianco ma *dorato*, affinché la sua salma rendesse visibile i segni dell'antica *maiestas*.⁸³ Possiamo immaginarci allora che se fosse dipeso da lui avrebbe chiesto a Michelangelo ben altra rappresentazione nel suo monumento

⁷⁷ A. Gormans, P. Zitzlsperger, 'Des Papstes neue Kleider. Das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (1534-1549)', in: Bredekamp e Reinhardt, *Totenkult und Wille zur Macht*, cit., p. 90.

⁷⁸ Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XXIII, p. 175.

⁷⁹ L'identificazione dei due santi papi con San Pio I e San Gregorio Magno (qui in abiti vescovili) su base iconografica si deve a Mancusi-Ungaro, *Michelangelo*, cit., pp. 26-28 ma non è unanime negli studi, un utile riepilogo è in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln-Modena, Taschen, 2008, pp. 410-411.

⁸⁰ L'assenza del fanone è stata rilevata negli studi da C. Tolnay, *Michelangelo. IV, The Tomb of Julius II*, Princeton, Princeton UP, 1954 p. 71; Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 106-108; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano, Motta, 2006, p. 258; Forcellino, 'Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali"', cit., pp. 185-186; lo riconosce invece Echinger-Maurach, 'Michelangelos Grabmal für Papst Julius II', cit., p. 135.

⁸¹ Condivi, *La vita*, cit., p. 29.

⁸² Erasmo da Rotterdam, *Giulio*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Einaudi, Torino, 2014.

⁸³ Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, cit., p. 188.

funebre di quella del 'penitente'. Se si considerano i monumenti funebri dei papi coevi di Adriano VI e dei due papi Medici, è forte la dissonanza con il nostro fragile *Giulio II*.

Il monumento funebre di Adriano VI, su progetto del Peruzzi, pervenutoci molto rimaneggiato, appare non confrontabile con quello di Giulio II, tutto incentrato com'è, dentro la tradizionale disposizione dei monumenti funebri romani parietali (con epitaffio al centro, rilievo con la storia, sarcofago, e Madonna a rilievo, sul modello di quelli di Pio II e Pio III) sulla celebrazione della figura del pontefice attraverso il rilievo con la scena del suo ingresso a Roma (*possessio*) e la lunga iscrizione che ne celebra le doti.⁸⁴

Saldamente seduti sui loro troni e adorni delle imprese terrene più significative dei loro pontificati, i due papi Medici sono a loro volta espressione di un papato trionfante, solennemente rivestiti dei loro abiti pontificali, inclusivi il pluviale.⁸⁵

Anche l'abbigliamento volutamente da sacerdote di Paolo III, seduto su una bella vasca di marmo antica, esprime ben altra solennità.⁸⁶

Nei primi progetti anche Michelangelo aveva previsto delle storie a rilievo che celebrassero il pontificato di Giulio II e la sua famiglia. Ne abbiamo testimonianza nel bassorilievo con *La miracolosa refezione del popolo eletto* raffigurato nel disegno di New York, riconoscibile sotto il catafalco del pontefice. Nel disegno la folla tende le braccia alla quercia, simbolo araldico dei della Rovere e dal cielo cadono ghiande invece che manna. In basso due giovani ignudi seduti per terra si cibano di ghiande da una coppa. Nella realizzazione finale non vi fu però più traccia di omaggio alla committenza. Lo stemma dei della Rovere fu l'ultima cosa ad essere introdotta nel monumento, nel 1543. E sembra anche una delle poche concessioni fatta alla committenza.

Possiamo affermare allora con una certa sicurezza che ci viene dalla lettura dei documenti che il *Giulio II* in questa veste insolita di papa dimesso e 'penitente' racconta molto di più sul suo artista che sulla sua committenza.⁸⁷

A Michelangelo fu chiesto dai suoi committenti soltanto di garantire la propria autografia per tre statue, fra le quali fosse incluso il *Mosè* e di esercitare la sorveglianza su quelle affidate a Raffaello da Montelupo con i suoi disegni ma fu lasciato libero di decidere a suo piacimento come organizzare l'opera.⁸⁸ Al punto che mentre si definivano gli ultimi accordi per il suo innalzamento Michelangelo propose – ed ottenne – con la mediazione di Paolo III, una variazione del programma iconografico. Chiese infatti di sostituire le due statue dei *Prigioni* (del Louvre) con due nuove statue che nel frattempo aveva cominciato a scolpire, due statue che l'artista designa nei documenti soltanto come la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* e i suoi biografi, con un'operazione critica retroattiva *Matilda* (Condivi 1553) e *Lia* e *Rachele* (Vasari 1568).⁸⁹ Le due statue furono l'ultima creazione di Michelangelo per la Tomba, pensate in sostituzione dei due *Prigioni* che non erano più compatibili con il nuovo programma iconografico del monumento, come spiega chiaramente l'artista nella *Supplica*:

Havendo messer Michelangelo Buonarroti tolto a fare più fa la sepoltura di papa Iulio in Santo Piero in Vincola [...] et essendo dipoi ricerca et astretto dalla Santità di Nostro Signore papa

⁸⁴ Götzmann, *Römische Grabmäler Der Hochrenaissance*, cit., pp. 220-226; pp. 245-248.

⁸⁵ Götzmann, 'Der Triumph der Medici', in: J. Poeschke, B. Kusch, Th. Weigel, (a cura di), *Praemium Virtutis II*, Münster, Rhema, 2005, pp. 171-200.

⁸⁶ Bibliografia come in nota 77.

⁸⁷ Questa è la conclusione adesso anche di Frommel: 'Neppure uno dei moltissimi documenti conservati testimonia l'influenza dei committenti sul programma e la forma della tomba' ('La tomba di Papa Giulio II', cit. p. 69).

⁸⁸ Duca di Urbino a Michelangelo come in nota 32.

⁸⁹ Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 64-70.

Paulo terzo di lavorare et dipigniere la *sua nuova cappella [Cappella Paolina]* [...] Restavagli a fornire le tre figure di sua mano, c[i]oè un *Moises* et dua *Prigioni*, le quali tre figure sono quasi fornite. Ma perchè li detti dua *Prigioni* furono fatti quando l'opera si era disegnata che fussi molto maggiore, dove andavano assai più figure, [...] Michelangelo, per non mancare a l'onore suo, dette cominciamento a dua altre statue che vanno dalle bande del *Moises*, c[i]oè la *Vita contemplativa* et la *activa*, le quali sono assai bene avanti.⁹⁰

L'interpretazione del monumento

L'interpretazione dei primi progetti del monumento è negli studi tutta incentrata nella cultura classica e nel neoplatonismo. L'idea centrale è che Michelangelo volesse rappresentare l'ascesa dell'anima del defunto dal regno terreno del primo ordine allegoricamente rappresentata dai *Prigioni* incatenati ai *Termini*, a quello celeste, cui allude la *Vergine con il Bambino*, pronta ad accoglierla, passando per uno intermedio, dominato dalle figure dei *Profeti e Sibille*, i veggenti del vecchio testamento, esclusi dalla grazia per essere vissuti prima dell'avvento di Cristo. Dei progetti iniziali dei primi del Cinquecento molto è confluito nel monumento di San Pietro in Vincoli ma anche molto è cambiato fra 1532 e 1544.

Qualche anno fa ho sostenuto che *Giulio II* si presenta a noi nel suo monumento nei panni del 'penitente' il che in combinazione con la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* sembra riflettere gli orientamenti religiosi di Michelangelo di questi anni che condivise con gli amici 'spirituali', Vittoria Colonna e Reginald Pole.⁹¹ La scoperta della fonte iconografica della *Vita attiva* del monumento nella *Maddalena* dipinta di Polidoro e Maturino in San Silvestro al Quirinale, luogo degli incontri di Michelangelo e Vittoria Colonna dal 1538 sembra confermare, a distanza di qualche anno, questa tesi.⁹²

Diversamente dai monumenti funebri rinascimentali coevi di papi e cardinali che abbiamo fin qui menzionato Giulio II non si presenta in compagnia delle consuete *virtù teologiche e cardinali* e bassorilievi celebrativi del defunto ma di statue e decorazioni con cui intesse un sottile ma sicuro dialogo. Le *Virtù* se anche presenti nei primi progetti della Tomba come in quello di New York, lasciarono il posto nella realizzazione finale alle allegorie della *Vita attiva* e *contemplativa* (1542-44) che pur alludendo alle virtù teologiche della fede e della carità si ricoprirono nel 1542 di un altro significato.⁹³

Nel basamento due nicchie incassate fra quattro mezzi busti di *Termini* barbati, figure classiche poste al di sopra di una mensola, accolgono le due statue femminili della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa* affiancate a *Mosè* nel grande scomparto rettangolare al centro, tutte e tre autografe di Michelangelo.⁹⁴ Esattamente sopra il *Mosè*, al centro del monumento disteso di lato sul suo sarcofago, fra i due pilastri centrali, trova posto la statua papale del *Giulio II*. Ai suoi lati, seduti fra nicchie

⁹⁰ *Supplica* come in nota 32.

⁹¹ Forcellino, Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali', cit., pp. 176-192.

⁹² M. Forcellino, "Nessuno se n'è mai quasi accorto". La vita attiva di Michelangelo e la Maddalena dipinta di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze in S. Silvestro al Quirinale', in: *Storia dell'arte*, 142 (2015), pp. 13-23.

⁹³ L'identificazione delle due figure nelle nicchie come *Carità* nella duplice declinazione di *Amor proximi* e *Amor dei* si deve a C. Echinger-Maurach, 'Zwischen Quattrocento und Barock: Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York', in: Poescke, Kusch, Weigel, *Praemium Virtutis*, cit., pp. 257-277 e p. 264.; Frommel legge adesso le due figure nel disegno come *Carità* e *Fede*, equivalenti già di *Vita attiva* e *contemplativa*, anticipandone la presenza nel basamento fin dal 1505 (Frommel, 'La tomba di Papa Giulio II', cit. p. 28); per i motivi per i quali tale anticipazione non è condivisibile nè nel disegno di New York (nel basamento) nè in quello successivo di Berlino (sulla piattaforma) si rimanda a Panofsky (*Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 236-319 e specialmente p. 263 e nota 63).

⁹⁴ Su *Vita attiva* e *contemplativa* *Catalogo delle sculture* cit., i nn. 14-15 p. 304; *Mosè*, *Ivi*, n. 9 p. 303; per la struttura architettonica del monumento e i *Termini* cfr. invece Frommel, *Ivi*, pp. 60-62.

rettangolari, delimitate dai lunghi pilastri su cui sono addossate quattro teste di *Termini* su alti fusti che si dipartono da altrettanti plinti, si trovano le due figure sedute della *Sibilla* (1513/14-1544) e del *Profeta* (1532 ca-1544), completate da Raffaello da Montelupo e i suoi aiuti, e destinati fin dai primi progetti del monumento alla piattaforma insieme al *Mosè*.⁹⁵ Sovrasta la statua di Giulio II quella della *Madonna col Bambino* (1537-44), anche questa portata a completamento dal Montelupo.⁹⁶ Una grande cornice delimita infine in alto il monumento, su cui si stagliano quattro bellissimi candelabri marmorei che incorniciano al centro lo stemma di Giulio II. L'ordine superiore è scenograficamente delimitato da un ampio arco semicircolare, lasciato aperto perché addossato al coro dei monaci, una preesistente struttura, dalla quale durante le funzioni religiose il canto poteva raggiungere la navata centrale passando per quella laterale. La grande lunetta e le quattro piccole finestre rettangolari fra i pilastri, incautamente chiuse nei secoli scorsi, sono state riaperte in occasione del restauro che ha restituito al monumento la sua forma originale scenograficamente concepita come uno spazio chiuso/aperto destinato a proiettare un complesso gioco di luci sulle strutture e le statue sottostanti.⁹⁷

Il monumento, così come si presenta oggi in San Pietro in Vincoli, è il risultato delle innumerevoli trasformazioni della commissione. L'uomo e l'artista Michelangelo vi si riflette interamente insieme alla cultura rinascimentale, alla storia politica, sociale e religiosa di tutta la sua epoca. Vecchio e nuovo, pagano e cristiano si ritrovano tutti insieme in un equilibrio mirabile intorno alla figura al centro del *Papa* sul suo sarcofago.

Nel basamento, la parte più antica, con le sue decorazioni e figure classiche come i *Termini*, e fino al 1532 anche con le *Vittorie* i *Prigioni*, fecero irruzione infatti nel 1542 i pensieri religiosi di Michelangelo. L'artista, come si è ricordato, ritenne non più proponibile per la sua epoca la disposizione dei due *Prigioni* (del Louvre) che aveva già scolpito fin dal 1505/13 nelle nicchie. E si diede a scolpire – e non sappiamo quando, la menzione delle due statue avviene con certezza soltanto nel 1542 – due nuove statue per questo ultimo programma della Tomba. *Vita attiva* e *vita contemplativa* rappresentano una di quelle opposizioni chiave della cultura neoplatonica che permearono già la cultura antica classica e che non scomparvero nella cultura medievale ma furono di grande attualità nella cultura rinascimentale.⁹⁸ Tuttavia il loro ingresso nel monumento nel 1542 sottende un chiaro riferimento al dibattito in corso in quegli anni sul rapporto fra *fede* e *opere*, argomento principale della divisione fra cattolici e luterani. Con una convergenza cronologica sorprendente infatti *Vita attiva* e *Vita contemplativa* sono anche oggetto di riflessione di una lettera spirituale di Vittoria Colonna alla cugina, duchessa di Amalfi, frutto delle riflessioni del cenacolo di Viterbo.⁹⁹

A Viterbo si raccolse infatti intorno al cardinale inglese Reginald Pole a partire dal 1541 un gruppo di cardinali ed importanti personalità del tempo fautori di una

⁹⁵ *Ivi*, i nn. 12-13, pp. 303-304.

⁹⁶ Sbozzata prima da Scherano da Settignano, *Ivi*, n. 10, p. 303.

⁹⁷ Nuove scoperte sul modo in cui Michelangelo trattava le superfici delle sue sculture, dosandone la rifinitura in funzione della rifrazione luministica, sono state fatte in occasione dell'ultimo restauro di manutenzione (ottobre/novembre 2016). Tale consapevolezza ha indotto l'organo preposto alla tutela del monumento, ad adottare un nuovo sistema d'illuminazione che modula la luce durante l'intero arco della giornata, riproponendo quella naturale perduta con la chiusura della finestra all'interno della navata.

⁹⁸ P. Armour, 'Michelangelo's two sisters', in: G. Bedani, Z. Baranski, A. L. Lepsch, B. Richardson (a cura di), *Sguardi sull'Italia*, Leeds, The Society for Italian Studies, 1997, pp. 55-81.

⁹⁹ 'Litere del | la divina Vet | toria Colonna | Marchesa di Pescara alla | Duchessa de Amalfi, so | pra la vita contem | plativa di santa Caterina | Et sopra della attiva di | santa Maddalena | [...] Ad instantia di M. Sebastian Venetiano. MDXLV', in 8°, 8 cc.; su cui adesso G. Fragnito, "Per lungo e dubbioso sentiero": l'itinerario spirituale di Vittoria Colonna', in: *Al crocevia della storia*, a cura di M.S. Sapegno, Viella Roma, 2016, pp. 177-213 e p. 187.

proposta teologica di compromesso nel conflitto con i Luterani. La proposta si esprime nel trattatello del *Beneficio di Cristo* stampato per la prima volta a Venezia nel 1543 dopo una lunga gestazione. Michelangelo e la poetessa Vittoria Colonna (1492-1547) e i suoi amici 'spirituali' furono in relazione molto stretta in quegli anni.¹⁰⁰ *Vita attiva* e *Vita contemplativa* affiancate al Mosè che da sempre è trasposizione veterotestamentaria per Cristo finisce con l'essere nel monumento quasi una presa di posizione nel dibattito religioso in corso, come espressa nel *Beneficio di Cristo* come hanno suggerito di recente i nuovi studi.¹⁰¹ *Giulio II* colto nella sua umana fragilità di 'penitente' assorto nei suoi pensieri, con gli occhi chiusi, al centro del suo monumento fra il *Profeta* e la *Sibilla* al secondo piano, figure di raccordo fra l'umano e il divino, sotto la protezione della *Vergine* sembra anch'egli dibattersi fra i due ideali di vita ugualmente bene accettati al Signore (è questa la conclusione della Colonna nella lettera) della *Vita attiva* e della *Vita contemplativa* sottostanti. Quel pensiero fu però per ragioni storiche di Michelangelo non del suo committente. *Giulio II* aveva in mente un altro tipo di monumento quando ne diede la (prima) commissione a Michelangelo.

Parole chiave

Rinascimento, scultura, monumento funebre, Roma, Michelangelo

Maria Forcellino si è laureata all'Università degli Studi di Salerno, si è specializzata in Archeologia e Storia dell'Arte a Siena, ed ha conseguito un libero dottorato all'Università di Amsterdam. Come ricercatrice dal 1995 al 2010 presso l'Università degli studi di Salerno ha svolto le sue ricerche e insegnato come Professore aggregato di Storia dell'Arte Moderna. Dal 2015 è *non-resident fellow* al Reale Istituto Olandese di Roma (KNIR) dove ha in corso una ricerca sul *Grand Tour* dei viaggiatori olandesi del Settecento, su cui ha in preparazione un volume di prossima pubblicazione. È membro del direttivo del *Werkgroep Italië Studies* (WIS) dal 2015. Suoi campi di ricerca sono il Settecento e il Rinascimento su cui ha pubblicato ampiamente. Sul monumento funebre di Giulio II di Michelangelo Buonarroti in particolare è intervenuta più volte, da ultimo nel 2014, in un volume specialistico a più mani pubblicato in diverse lingue.

KNIR

Via Omero 10/12

00197 Roma (Italia)

m.forcellino@gmail.com

¹⁰⁰ M. Forcellino, 'Vittoria Colonna and Michelangelo: drawings and paintings', in: A. Brundin, T. Crivelli, M. S. Sapegno (a cura di), *Companion to Vittoria Colonna*, Leiden, Brill, pp. 270-313.

¹⁰¹ Di Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 153-172; e Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, cit., pp. 159-233; fra i primi a sostenere l'influsso della Colonna nel monumento, Tolnay, *Michelangelo*, cit., p. 4; 73; P. Armour, 'The Prisoner and the Veil: The Symbolism of Michelangelo's Tomb of Julius II', in: *Italian Studies*, 49 (1994), pp. 40-69; il carattere "religioso" del monumento è stato sottolineato anche da Echinger-Maurach, 'Michelangelos Grabmal für Papst Julius II', cit. p. 165; di diverso avviso Frommel per il quale prevarrebbe l'ispirazione dall'antico e neoplatonica ('La tomba di Papa Giulio II', cit. p. 69).

SUMMARY

Julius II from 'Warrior Pope' to 'Penitent Pope'

This article discusses the commission and meaning of the tomb monument of Pope Julius II (1503-1513), with a focus on the statue representing the pope himself. In 1505, when Julius II ordered Michelangelo to make this monument, it was quite uncommon that a pope would commission his own tomb, as this was considered the duty of one or more family members. According to Michelangelo's biographers, Vasari and Condivi, Julius II wanted an impressive, free standing monument, inspired by ancient mausoleums, to be placed in the new basilica of St. Peter, but a few years later Julius II seems to have changed his mind. After his death in 1513, his descendants took care of the tomb project, which in the end took forty years to complete and was finally erected in 1544, in the church of San Pietro in Vincoli.

The monument that was finally realized is actually a cenotaph and is an abbreviated version of the tomb as it was originally planned. It is not free standing, but is placed against the back wall of the right transept. Michelangelo's interpretation of a funerary wall monument has resulted in a very original design, both architecturally and iconographically. He created an iconographic program with seven sculptures including two new religious figures, *Active Life* and *Contemplative Life*. On the top in the middle of the monument a statue (made between 1533 and 1542) represents Julius II in a singular pose, which approximates the *demi-gisant* type that was common in the years 1500-1530. An iconographic analysis of the statue, especially of the face and the ecclesiastical clothes, reveals that Julius II is characterized more as a 'Penitent Pope' than as the 'Warrior Pope' he historically was. The conclusion is that this specific portrayal of the pope was the artist's choice rather than Julius's. It reflects Michelangelo's religious attitude and his spiritual believe in the final period of his life.

The singular tomb of Cristoforo and Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo, Rome

Lotte van ter Toolen

When visiting Santa Maria del Popolo in Rome, it might strike the attentive observer that this church contains three fifteenth-century tomb monuments that look very much alike. The first is located in the Cappella di San Girolamo, the second one in the Cappella di Santa Caterina, and the third one in the sacristy of the church: each contains an effigy of the deceased, a relief depicting a religious scene beneath a classicizing arch, and an elaborate inscription.¹ But although these monuments are almost identical in appearance, there is one important characteristic that makes the tomb of the Cappella di San Girolamo unique: namely the fact that it commemorates not one, but *two* persons. This is the tomb of the brothers Cristoforo (†1478) and Domenico della Rovere (†1501) (Fig. 1).

Interestingly, this monument contains only one sarcophagus and one effigy, while other double tomb monuments of the same period often include the effigies of both of the deceased, either in full-length or in the form of portrait busts.² As it might easily be overlooked that the tomb in Santa Maria del Popolo commemorates two individuals, the choice to represent only one of the deceased seems quite surprising. Indeed, not all art historians who studied either this monument or the chapel in which it is located seem to be aware of the fact that this is a double tomb monument and that it commemorates two members of the Della Rovere family, although this is mentioned in the inscriptions (appendix 1).³ In order to determine how the confusing presence of

¹ Andrea Bregno and Mino da Fiesole, *Tomb monument of Cristoforo and Domenico della Rovere*, ca. 1478-1481, Cappella di San Girolamo; School of Andrea Bregno, *Tomb monument of Cardinal Giorgio de Costa*, ca. 1480, Cappella di Santa Caterina; School of Andrea Bregno, *Tomb monument of Pietro Guglielmo Rocca*, ca. 1483, sacristy. For more information on Andrea Bregno and this type of tomb monument, see M. Kühnenthal, 'Andrea Bregno in Rom', in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Band 32 (1997/1998), pp. 179-272.

² Double tomb monuments (i.e. tombs commemorating two individuals) in Renaissance Rome were the subject of my research master's thesis (2014, University of Groningen, the Netherlands). During my research, I found and studied twelve double tomb monuments in total. An example with two portrait busts is the tomb of Antonio and Piero Pollaiuolo in San Pietro in Vincoli, which was possibly made by Luigi Capponi in 1498. An example of a double tomb monument with effigies in full length is that of Philippe and Eustache de Levis in Santa Maria Maggiore, which was made by Andrea Bregno and his workshop in 1475.

³ See for example L.P. Bauman, 'Piety and public consumption: Domenico, Girolamo, and Julius II della Rovere at Santa Maria del Popolo', in: I.F. Verstegen (ed.), *Patronage and dynasty: the rise of the della Rovere in Renaissance Italy*, Kirksville, MO, Truman State University Press, 2007, pp. 39-62; and C. La Malfa, 'The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New evidence for the discovery of the Domus Aurea', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63 (2000), pp. 259-270. Both Bauman and La Malfa discuss the Cappella di S. Girolamo in depth, but mention Domenico della Rovere merely as the commissioner of both the chapel and the tomb monument.

only one effigy should be interpreted, it is therefore necessary to take a closer look at this tomb and its inscriptions.



Fig. 1: Andrea Bregno and Mino da Fiesole, *Tomb monument of Cristoforo and Domenico della Rovere*, circa 1478-1481, Rome, Santa Maria del Popolo, Cappella di San Girolamo (Photo: Lotte van ter Toolen).

It was Domenico della Rovere who gave the commission for this tomb monument after his older brother Cristoforo had died in 1478. The tomb was to be placed in the Cappella di San Girolamo in Santa Maria del Popolo, a chapel which Domenico already owned and had dedicated to Saint Jerome and the Virgin. The chapel's decorations were made by Pinturicchio, who painted scenes of the life of Saint Jerome in the five lunettes and the altarpiece showing *The Adoration of the Christ Child*.⁴ Although the frescoes and the altarpiece are generally dated ca. 1490, this date is not entirely certain. The tomb overlaps the painted decoration of the chapel in such a way that it seems probable that these decorations had been finished before the commission for the tomb was given, which would mean that the frescoes were made before 1479.⁵

⁴ The five lunettes depict *St. Jerome's Disputation*, *St. Jerome in the Desert*, *St. Jerome Extracting a Thorn from a Lion's Paw*, *St. Jerome in his Study*, and *St. Jerome's Death*. The right wall of the chapel is covered by the tomb monument of Cardinal Giovanni de Castro (†1506), which is the only element in this chapel that is not connected to Domenico della Rovere.

⁵ This has been argued by La Malfa, 'The Chapel of San Girolamo', cit., p. 269. Moreover, she points to the inscriptions that are present in this chapel, which provide further clues as to the dating of the decorations and the tomb. In the lower inscription of the Della Rovere monument Domenico is referred to as cardinal of San Vitale, a title which he acquired only after Cristoforo's death in 1478, when he succeeded him in this position. However, on 13 August 1479 Domenico was assigned another titular church: San Clemente. Given that Cristoforo died in 1478 and the inscription mentions Domenico as cardinal of

As Domenico was the one who had acquired the rights for this chapel and had paid for its decorations, it is not surprising that he wanted to be commemorated there as well. Interestingly, the church of Santa Maria del Popolo was already quite strongly associated with the Della Rovere name. Pope Sixtus IV (Francesco della Rovere, 1471-1484), had paid for the reconstruction of the church, which was completed in 1477; Cardinal Giuliano della Rovere had commissioned a new high altar in 1473; and Domenico had acquired the rights of the Cappella di Santa Caterina and that of the Cappella di San Girolamo.⁶ The Della Rovere coat of arms, an oak tree, can therefore be found multiple times inside the church. It should be noted, however, that although they have the same last name, Cristoforo and Domenico della Rovere were not close relatives of Pope Sixtus IV. The two brothers stemmed from another branch of the Della Rovere family, but the misconception that they belonged to the same family was not something they actively tried to rectify.⁷

The Della Rovere monument is attributed to Andrea Bregno and Mino da Fiesole.⁸ It consists of an architectural framework reminiscent of triumphal arches from classical Antiquity, with at the center of the monument an effigy of one of the deceased lying in state on a sarcophagus. The area below the arch contains a relief of the Virgin Mary holding the Christ Child, flanked by two adoring angels. This religious scene is probably the only part of this tomb which was executed by Mino da Fiesole. The relief on the wall behind the sarcophagus, depicting two candelabra and a crozier, can be understood as a reference to an altar, as traditionally these objects were displayed on the altar table during Mass. The association with this ceremony gives an extra significance to the presence of the Virgin and Child in the upper zone: not only is there an eternal Mass for the deceased being represented here, but also a reference to the heavenly intercession.

The pillars and arch of the framework are covered with *grotesche* decorations containing acorns as a reference to the last name of the deceased. This same reference can be recognized in the decoration of the sarcophagus, which besides garlands, medals and ribbons also contains acorns, sprouting up at the base where the paws support the casket. This allusion to the name 'della Rovere' stands out even more as their armorial bearings, placed on either side of the lower inscription, contain acorns as well. In addition to the oak tree the escutcheon displays the letters 'S.D.', an abbreviation of Domenico's motto *Soli Deo*, and is topped by a cardinal's hat to refer to his being a cardinal.

The inscriptions

The monument holds two inscriptions: the first takes up the lower part of the monument together with the Della Rovere coat of arms and the second one can be found on the sarcophagus in the form of a *tabula ansata*. Without reading these inscriptions, it is impossible to understand that this tomb commemorates two

San Vitale, the commission for the tomb monument must have been given shortly after Cristoforo's death and before Domenico received his new title. Interestingly, the inscription on the altar *does* refer to Domenico as cardinal of San Clemente, which means that the altarpiece and its frame were made once he had received his new title.

⁶ Bauman, 'Piety and public consumption', cit., pp. 39-42 and S.E. Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole (1429-1484)*, Ann Arbor, MI, UMI, 1993, p. 980. Domenico sold the Cappella di Santa Caterina to Cardinal Giorgio Costa in 1488. It is also conceivable that Cristoforo and Domenico each owned one of these chapels in Santa Maria del Popolo. Possibly, the Cappella di Santa Caterina used to belong to Cristoforo and came into Domenico's possession after his death, but this remains uncertain (C. Tenivelli, *Biografia Piemontese. Decade IV, parte I*, Turin, Giammichele Briolo, 1789, p. 107).

⁷ See Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole*, cit., pp. 982-983.

⁸ This attribution has been generally accepted, see Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole*, cit., p. 977, and Kühnenthal, 'Andrea Bregno in Rom', cit., pp. 225-226.

individuals. Even the beholder who casts a quick glance at the lower inscription might still fail to notice that this is a double tomb monument, seeing that there is just one date of death mentioned.⁹ Only the more careful reader will discover that Domenico made this monument ‘for his brother, who deserved it, and for himself’:

To Cristoforo della Rovere, cardinal priest of San Vitale,
outstanding because of his learning, morality and his piety.
Domenico, successor of the title and office due to the benevolence of Pope Sixtus IV,
has placed this tomb for his brother, who deserved it, and for himself.
He lived 43 years, 7 months and 19 days,
he died in the 8th year of Sixtus's pontificate, 1 February.¹⁰

This chapel used to contain a slab indicating Domenico's burial more clearly, but unfortunately this inscription does not exist anymore. It has, however, been recorded by the historian Pietro Luigi Galletti in his collection of Roman inscriptions, which was first published in 1760.¹¹ According to Galletti, it was placed in the floor and stated that Domenico della Rovere had founded the chapel and rested here *pro tempore*, i.e. ‘for the time being’.¹² This statement of temporariness is not surprising as in his last will Domenico expressed the wish to eventually be buried in Turin. And indeed, two years after he had been buried in Santa Maria del Popolo his remains were transferred to his native city, while his heart remained with his brother in Rome.¹³ But even though this monument cannot justly be called Domenico's final resting-place, it is important to note that the transfer of his remains does not alter the fact that the tomb monument is meant to commemorate two persons. Not only is this supported by the still existing lower inscription, as mentioned above, but also by the upper one on the sarcophagus, the translation of which runs as follows:

Just as you might say that our harmonious souls
and godly minds were one, so shall our mingled ashes
follow suit, and it will please [us] that they be thought
those of a single body.¹⁴

Thus this inscription puts the appearance of the tomb monument in a whole new perspective, suggesting that the presence of only one effigy should be seen as a symbol of brotherly love.¹⁵

⁹ The date of death mentioned in the inscription (1 February 1478) is Cristoforo's.

¹⁰ See appendix 1 for the Latin inscription.

¹¹ P.L. Galletti, *Inscriptiones Pedemontae infimi aevi Romae exstantes*, Rome, Generosi Salomoni, 1766, p. 17, no. 6.

¹² ‘DOMINICVS RVVERE CARD | TIT S CLEMENTIS QVI AEDEM | HANC A FVNDAMENTIS PER | FECIT HIC PRO TEMPORE | QUIESCIT’. Before citing the inscription, Galletti mentions its location: *ibidem*, which in this case is the church of Santa Maria del Popolo, and *humi*, meaning ‘ground’.

¹³ Zuraw, *The sculpture of Mino da Fiesole*, cit., pp. 985-987. Domenico's testament was printed in the eighteenth century, see Tenivelli, *Biografia Piemontese*, cit., pp. 170-193, and has partially been reprinted by Zuraw, cit., pp. 986-987. The separation of the body after death was not uncommon, see M.J. Gill, ‘Death and the Cardinal: The Two Bodies of Guillaume d'Estouteville’, in: *Renaissance Quarterly*, 54 (2001), pp. 347-388, especially pp. 350-351. The burial plans discussed in this article are similar to those of Domenico della Rovere: Cardinal Guillaume d'Estouteville (†1483) wished to be buried in Rome in the church of Sant'Agostino, while his heart was to be interred in the cathedral of Rouen in France.

¹⁴ This is an adapted version of the translation by Tyler Lansford (*The Latin inscriptions of Rome. A walking guide*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2009, p. 339). His translation of the word *animos* (‘hearts’) has been replaced with ‘souls’ and the brackets are mine. See appendix 1 for the Latin inscription.

¹⁵ Curiously enough, art historian Lisa P. Bauman writes that ‘the upper inscription on the sarcophagus sings Cristoforo's praises’ (Bauman, ‘Piety and public consumption’, cit., p. 48).

Just like the vast majority of the inscriptions on tomb monuments of this period, this message was written in Latin, which means that it was only to be understood in its entirety by those who mastered that language. What makes the inscription of the Della Rovere monument so different and in fact unique, is that the content of it complements in a playful way what one sees.

When studying the inscription, it is important to pay special attention to the choice of words, bearing in mind that they could only be grasped by an educated beholder. Thus one may wonder if the fact that these four lines are hendecasyllables (meaning that each phrase consists of eleven syllables) do not point to an origin in classical literature. In fact, the classical source of this inscription was found in 2011 by the Latinist J.A.R. Kemper, who pointed out the striking similarities between these lines and Ovid's description of Narcissus in his *Metamorphoses*.¹⁶ Indeed, the first two words of the Della Rovere inscription, *concordes animos* ('harmonious souls'), in the context of being united in death, might remind the reader of what Narcissus says in Ovid's *Metamorphoses* – even though the choice of words is not literally the same. When Narcissus realizes that he will never be able to join his lover because he is in love with his own reflection, Narcissus decides to commit suicide and says that death does not worry him, as now 'two united in a single soul would die as one', *nunc duo concordēs anima moriemur in una*.¹⁷

It is interesting to note that in many stories of Ovid's *Metamorphoses* the unity of two lovers is described in similar ways, often being in some way connected to death. Pyramus and Thisbe, for example, were 'one until their last hour' and after their death they shared the same urn; Philemon and Baucis expressed the wish to die together and Alcyone begs her husband Ceyx not to participate in battle as it would endanger 'their life, which counted as one'.¹⁸ Although these are examples that at least to some extent intrinsically correspond to the inscription of the Della Rovere monument, the exact wording differs. Furthermore, these are all examples concerning the unity of two lovers, whereas Cristoforo and Domenico della Rovere were brothers.

The utterance of Narcissus remains the most valid comparison because of the similar choice of words, and even more so because on the Della Rovere tomb it is remarked that *it will please that they be thought those of a single body*, while Ovid's protagonist seems to have made the same 'mistake', but in reverse: after all, when falling in love with his own reflection Narcissus first thought that there were two bodies, where in fact there was only his own.

Still, describing the unity of two lovers in terms of 'sharing one soul' is not simply an expression which should be attributed to Ovid alone. It was also used by other writers, and in other cases as well, for instance to describe a close friendship. In his commentary on Ovid's *Metamorphoses* William Anderson refers to Horace who called his closest friends 'half of my soul'.¹⁹ When Virgil departed for Greece, for instance,

¹⁶ The resemblance of these lines to Ovid's Narcissus episode was pointed out to me by Dr Kemper (University of Groningen) during a masterclass on tomb monuments in Rome, autumn 2012. He published his discovery in an article which he wrote together with Dr J.L. de Jong, 'La visione di Roma dell'olandese Arnoldus Buchellius (dicembre 1587)', in: *Studi Umanistici Piceni*, XXXI (2011), Sassoferrato, Istituto Internazionale di Studi Piceni, pp. 187-198.

¹⁷ Ovid, *Metamorphoses* 3.473, translated by Brookes More, Boston, Cornhill Publishing Company, 1922. See De Jong & Kemper, 'La visione di Roma dell'Olandese Buchellius', cit., p. 195. In *Metamorphoses* 2.609, in an entirely different context (i.e., not meant as an indication of the harmony of two souls but simply as a statement of two people dying at the same time) almost exactly the same words can be read: *duo nunc moriemur in una*.

¹⁸ Ovid, *Metamorphoses* 4.156 and 4.166 (Pyramus and Thisbe), 8.708 (Philemon and Baucis) and 11.388 (Alcyone and Ceyx).

¹⁹ W.S. Anderson (ed.), *Ovid's Metamorphoses, books 1-5: Edited, with introduction and commentary by William S. Anderson*, Norman/London, University of Oklahoma Press, 1997, pp. 385-386. Anderson writes that Ovid lets Narcissus 'trivialize' the language of lovers and close friends, because he makes him say

Horace wrote to him urging to take care of himself, so that ‘half of my soul’ (*animae dimidium meae*) would remain unharmed. Another example is when he thinks of his friend Maecenas dying prematurely: this would mean he loses a part of his soul (*meae partem animae*) and he can think of no reason to prolong his own life.²⁰

Thus, the specific phrasing of the Della Rovere epitaph certainly fits into a classical tradition.²¹ Even more so as this inscription mentions ‘ashes’ (*cineres*), while in this period it was not common to be cremated. Instead, cremating the deceased was a tradition in classical antiquity. There are more examples of Renaissance inscriptions on tomb monuments mentioning ashes and urns, two of which concern double tomb monuments. The first example is that of the brothers Ludovico and Daniel Maffei. After the death of his twin brother Ludovico in 1480, Daniel Maffei commissioned a tomb to commemorate him. Moreover, just like Domenico della Rovere, Daniel planned to be buried in this tomb himself as well:

One day has made these twins, equal in spirit and appearance,
one day, with your death, has made those two unequal.
But because the vicissitudes of our younger years were comparable,
one urn will contain both your and my ashes.²²

A second example is the inscription of a double tomb monument that used to be in San Nicola de Calcario, a church in Rome of which nowadays only a ruin is left:

Here lay I to who Grace has given a holy name,
my wife is buried together with my bones.
One life held us together in harmony,
now it is also one urn that conceals the two of us deceased.²³

the two of them will end up united in death *anima in una*, but why he calls this trivializing remains unclear to me.

²⁰ Horace about Virgil: *Odes* 1.3.8, about Maecenas: *Odes* 2.17.5. For more on the expression of friendship in this period, see C.A. Williams, *Reading Roman friendship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; describing friends as sharing one soul is mentioned on p. 15.

²¹ Kemper mentions two other classical examples of brothers or close friends being united in death, which can be found in Statius’ *Thebaid* and in Homer’s *Iliad*. However, Ovid’s *Narcissus* remains the most convincing source of the Della Rovere tomb, or as Kemper aptly put it: ‘*la chiave per la vera decodificazione*’ (De Jong & Kemper, ‘La visione di Roma dell’Olandese Buchellius’, cit., p. 195).

²² ‘VNA DIES ANIMO SIMILES VVLTVQ GEMELLOS | VNA TVO FECIT FVNERE DISSIMILES | AEMVLA SED NOSTRAE FVERINT CV̄FATA IVVETAE | VNA MEOS CINERES CONDET ET VRNA TVOS’. This inscription was placed on the tomb of the brothers Ludovico Sebastiano and Daniel Maffei. The inscription can be found in the collections of Roman inscriptions by L. Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, libri quator*, Helmstedt, Jakob Lucius, 1592, p. 156r; N. Chytraeus, *Variorum in Europa itinerum deliciae; seu, ex variis manu-scriptis selectiora tantum inscriptionum maxime recentium monumenta. Editio secunda*, Herborn, Apud Christophorum Corvinum, 1599, p. 17; and V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Volume I, Rome/Florence/Turin, E. Loescher & C., 1869, p. 422, no. 1612. Both Schrader and Forcella mention also the second part of the inscription, from which it can be deduced that Daniel commissioned this tomb for his twin brother and himself: ‘LVDOVICO SEBASTIANO VERONENSI CAN MAGISTRO DOMVS | R CAR AGRIEN DANIEL GEMELLVS GEMELLO FRATRI | POSVIT AP MAFFEOS DVLCISS AMITINOS VIX ANN | XXXIII OBIIT XII CAL OCTO MCCCCCLXXX XYSTO IIII PONT MAX’. None of them mentions the location of the monument. Possibly it used to be in Santa Maria sopra Minerva in Rome, as Schrader and Forcella mention this inscription in a section that contains inscriptions that were located in this church.

²³ ‘HIC JACEO SANCTVM DEDERAT CVI GRATIA NOMEN, | OSSIBVS EST VXOR CONTVMVLATA MEIS. | VITA DVOS OLIM TENVIT CONCORDITER VNA, | VNA QVOQ EXSTINCTOS OCCVLIT VRNA DVOS’. Only the inscription of this tomb monument remains and has been recorded by Schrader, *Monumentorum Italiae*, cit., p. 163v and Chytraeus, *Variorum in Europa itinerum deliciae*, cit., p. 32. Neither of these two writers mentions a specific name or date.

In both of these inscriptions a poetic way of phrasing is combined with the use of 'classical' words: *urna* (urn) and, in the case of the Maffei twins, *cineres* (ashes).²⁴ It seems that the mingling of ashes appealed more to the imagination than the statement that two people were simply buried together. In these instances the double nature of a tomb appears to have inspired a poetical approach, for which the ancients served as a source. In the fifteenth century funeral orations were more and more based on those of classical antiquity as well.²⁵ Therefore, the combination of this specific kind of poetical approach to describe either friendship or love and the mentioning of ashes leads one to think that the Della Rovere inscription should be seen as a literary reference to antiquity. In this context it is interesting to note that in the lower inscription the name of Pope Sixtus IV is written as 'Xysti', which is the classical way of spelling his name.

The final element that should be taken into account when investigating the image presented by this tomb monument, is its context: the monument is situated in a chapel that belonged to the deceased and therefore deserves some attention. Here it is interesting to note that the frescoes of the chapel depict Saint Jerome, who, as Church Father and translator of the Bible, not only evokes an image of piety, but also of erudition. By associating himself with this saint, Domenico della Rovere could present himself as being just as pious and learned, or at least as aspiring to be. The tomb monument of the two Della Rovere brothers fits neatly into this context of piety and classical learning. There are religious elements, such as the relief of the Madonna and Child, but also classical ones. Not only do the triumphal arch and decorations refer to classical traditions, but, as I demonstrated, so do the inscriptions. The allusion to classical antiquity is underlined by the poetical sentences on the sarcophagus, which are reminiscent of Ovid and contain a reference to funerary rites of a bygone era.

As it is only clear that this tomb monument is in fact a *double* tomb monument once one has deciphered the Latin inscription, it fits in perfectly with the sophisticated image Domenico had already created for himself and his family by commissioning the decoration of the chapel. This added layer of complexity makes the presented image even more valuable.²⁶

Other examples

Naturally, the singularity of the Della Rovere monument can only be fully grasped once it has been compared to other tomb monuments of the time. There are four other examples of double tomb monuments of this period in Rome that contain only one effigy and therefore appear to commemorate just one person. As such, they are just as 'misleading' as the Della Rovere tomb. First of all, the question should be posed how in each of these cases the presence of only one effigy can be explained, if indeed the line of reasoning can be traced at all.

The first example of another double tomb monument with one effigy, is that of Domenico (†1458) and Angelo Capranica (†1478), in the Cappella Capranica in Santa

²⁴ In contrast to *cineres* and *urna*, an example of a word with strong Biblical associations which was used in inscriptions is *pulvis*, 'dust'. See I. Kajanto, *Classical and Christian: Studies in the Latin epigraphs of medieval and renaissance Rome*, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, volume CCIII, Helsinki, 1980, p. 66.

²⁵ S.T. Strocchia, *Death and ritual in Renaissance Florence*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1992, pp. 143-148.

²⁶ Although Bauman is of the same opinion, she does not seem to be aware of the fact that the tomb monument is meant for Domenico himself as well as for his brother. She writes: 'in subtle ways, the tomb marks the dedicant, not the deceased, as an enlightened and classically attuned Renaissance man' (Bauman, 'Piety and public consumption', cit., pp. 48-50), whereas in fact Domenico is not only the dedicant, but also the deceased.

Maria sopra Minerva (Fig. 2).²⁷ It is quite similar to the Della Rovere tomb, both in appearance and in 'content': it was also made for two brothers and had been commissioned by one of them. According to the inscription (appendix 2), Cardinal Angelo Capranica ordered the double tomb for his brother Domenico and for himself during the pontificate of Paul II (1464-1471).²⁸ As Domenico had already died in 1458 and Angelo was still alive when the monument was finished, it is probable that the effigy represents the first brother. It should be noted, however, that this assumption is based on information that cannot be deduced from the inscription, as no dates of death are mentioned.

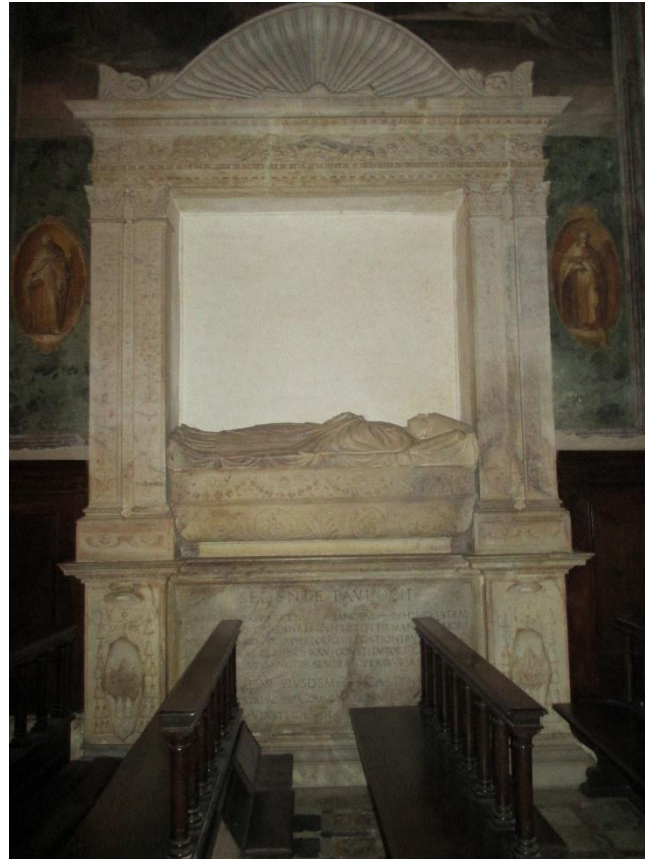


Fig. 2: Andrea Bregno, *Tomb of Domenico and Angelo Capranica*, circa 1464-1471, Rome, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Capranica (Photo: Lotte van ter Toolen).

Most of the inscription on the monument is dedicated to Domenico, whose religious functions and greatest achievements are widely stated. Angelo is mentioned in the last phrase, where it is said that he was titular of the same church as his brother and that he commissioned this joint monument for his 'unanimous' brother (indicating that they were of one mind) and for himself.²⁹ By connecting the joint burial place of the two deceased to their unity of mind and soul, this tomb monument seems to fit into a tradition: although less poetical in character, the choice of words is reminiscent

²⁷ The monument was made by Andrea Bregno and is dated 1464-1471.

²⁸ There is no date mentioned in the inscription. Instead, the inscription starts by stating the incumbent pope: 'SEDATE PAOLO II'.

²⁹ 'ANGELVS EIVSDEM TT CARDINALIS | VNANIMI FRATRI AC SIBI COMMVNE MONIMENTVM HOC FECIT'. See appendix 2 for the complete inscription and its translation.

of the inscription on the tomb of Cristoforo and Domenico della Rovere, and of the epitaph of the Maffei twins discussed above. However, in the Capranica tomb there is no reference to ashes or urns, nor is what the beholder sees complemented by what he reads, as is the case in the tomb of the Della Rovere brothers. The presence of only one effigy therefore remains difficult to explain.

In 1476, a few years after having taken care of the commemoration of his brother and himself, Angelo Capranica took care of yet another tomb, in the left side aisle of the church of San Marco in Rome, to commemorate one of his other brothers, Paolo (†1428), and his nephew Nicolò (†1473).³⁰ Just like the Della Rovere and Capranica monuments, this double tomb has only one effigy, although this is only visible when looking at the monument from a higher standpoint (Fig. 3).



Fig. 3: Unknown artist, *Tomb of Paolo and Nicolò Capranica*, 1476, Rome, San Marco, left side aisle (Photo: Jan L. de Jong).

Nicolò Capranica had died relatively recently, in 1473, but by the time Angelo commissioned this monument, Paolo had already been dead for almost fifty years. As is stated in the inscription (appendix 3), it was Paolo who had founded the adjacent chapel in the church of San Marco.³¹ However, there was not yet a tomb monument to commemorate him. When Nicolò died in 1473, Angelo seems to have seized the opportunity to dedicate a tomb not only to his recently deceased nephew, but also to his brother. In this way, Angelo took care of the religious memory of both men. Indeed,

³⁰ The artist who made the tomb in 1476 is unknown.

³¹ Nowadays only the tomb's inscription and the decorations on the floor, which contain the Capranica coat of arms, remain as visible proof of Paolo's founding of this chapel. See also W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms: der Römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. 2. Band: Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli*, Vienna, Hollinek, 1970, p. 380.

in the inscription it is stated that he placed this tomb from a sense of familial duty (*pietas*).³²

The first part of the inscription is dedicated to Paolo, whose virtues are praised and whose founding of the chapel, which he had left to his family, is mentioned. Moreover, the inscription states that he was much beloved by Pope Martin V, who entrusted him with his secrets and bestowed the highest honorary posts on him. The second part of the inscription is dedicated to Nicolò and contains similar laudatory remarks. Thus it can be read that he was rewarded with honorary posts as well, although it is not specified by which pope.³³

Strangely, no explanation is given as to why these two men are buried together, which is especially striking as the one died almost fifty years before the other. There is no indication of a special bond between them, although this is not very surprising as Paolo died when Nicolò was only eight years old. Of course, it should be taken into account that they both belonged to the Capranica family. Therefore, it seems that Angelo combined the commemoration of two family members based on the fact that they were related and that he did not choose this pair to be buried together because they had a special relationship. Consequently, the presence of only one effigy cannot be interpreted as an indication of a close bond between the two deceased and remains unexplained.³⁴

The last two examples of double tomb monuments that contain only one effigy are located in the church of Santa Maria sopra Minerva and were both commissioned by and for members of the Rustico family (Figs. 4-5). The first one is the tomb of the brothers Agapito (†1464) and Paolo Rustico († before 1482), which was commissioned by Paolo's seven sons, the second tomb was made for Cincio (†1445) and Marcello Rustico († before 1488), who were father and son, and was placed by their grandson and son, Antonio.³⁵ The tombs are located in the vestibule that gives access to the rear entrance of the church and are placed on either side of the door. The monument of Agapito and Paolo is placed against the left wall, that of Cincio and Marcello against the right.³⁶ The two tombs were made shortly after each other, in 1482 and 1488 respectively, and are attributed to the school of Andrea Bregno. At first glance they look identical: both contain one effigy on a bier supported by lion paws and are framed by an architectural structure reminiscent of classical antiquity, with two decorated pillars and a tympanum. The lower part of both tombs consists of an inscription flanked by the Rustico coat of arms. On closer scrutiny, however, some small differences can be observed. The frieze on the tomb of Agapito and Paolo contains cherubs, for example, and the effigies differ in features and attire. The question who is represented

³² 'ANGELVS [...] FRATRI ET NEPOTI B MEREN OB PIETATEM POS'. See appendix 3 for the complete inscription and its translation.

³³ According to the inscription, Nicolò was bestowed with distinguished honorary posts by 'the popes': 'NICOLAO EPIS FIRMANO ANTONII FRATRIS FILIO INSI | GNIB VIRTUTIB CONSPICVO HONORIB Q AMPLISS A SVM | MIS PONT ORNATO'.

³⁴ Sometimes the fact that the Capranica tombs in Santa Maria sopra Minerva and in San Marco commemorate two persons is not noticed at all, see for example Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, cit., p. 380, 721. Buchowiecki mentions both tomb monuments in his handbook on the churches of Rome, but in both cases he only mentions the deceased who is named first in the inscription, giving the impression that each of these tombs was made for one person.

³⁵ See appendix 4 and 5 for the inscriptions of the tombs. Although in the inscription their last name is written as 'Rustico', sometimes their name is written as 'Rustici' (J.J. Berthier, *L'église de la Minerve a Rome*, Rome, Cooperativa tipografica Manuzio, 1910, p. 260).

³⁶ There is no record of the tombs ever having been moved. Since the vestibule was formerly known as the Cappella Rustici, and since the monuments are identical and mirror each other, it seems reasonable to assume that this is their original location. However, it should be taken into account that this chapel underwent many changes over the centuries, see Berthier, *L'église de la Minerve a Rome*, cit., pp. 253-272.

by the effigy can be answered for the tomb of Agapito and Paolo, as the effigy wears a bishop's hat and this was a position that only Agapito held. The effigy of the other tomb wears a less distinctive hat, which makes it difficult to decide whether it represents Cincio or Marcello – if indeed the effigy represents only one of the two and should not be seen as a more general reference to 'the deceased'.³⁷



Fig. 4: School of Andrea Bregno, *Tomb monument of Agapito and Paolo Rustico*, 1482, Rome, Santa Maria sopra Minerva, vestibule (Photo: Lotte van ter Toolen).

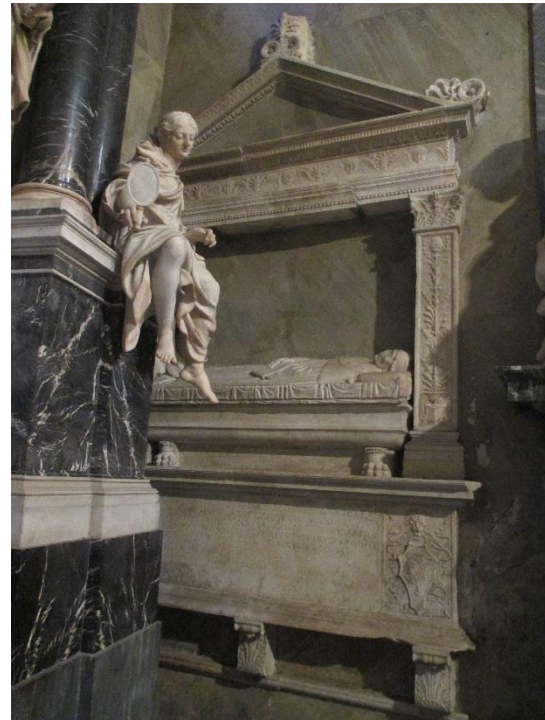


Fig. 5: School of Andrea Bregno, *Tomb monument of Cincio and Marcello Rustico*, 1488, Rome, Santa Maria sopra Minerva, vestibule (Photo: Lotte van ter Toolen).

The two inscriptions (appendix 4 and 5) are structured in the same way: they inform the beholder of the positions these members of the Rustico family held, the virtues they possessed, who commissioned the monument and when it was placed. There is no indication of a special bond between the deceased besides their being closely related, as the first tomb contains two brothers and the second one a father and son.³⁸

Before becoming a vestibule in 1600, the space where these two tombs are situated used to be a chapel, which was dedicated to Saint Thomas Aquinas and belonged to the Rustico family.³⁹ Although the two tombs were commissioned by

³⁷ That Agapito was a bishop is mentioned in the inscription. According to the historian J.J. Berthier the effigy of the second tomb represents Cincio, but he does not explain why (Berthier, *L'église de la Minerve a Rome*, cit., p. 265).

³⁸ The inscription of the first tomb (appendix 4) mentions that Agapito and Paolo are brothers ('AGAPITO RVSTICO [...] ET FRĀ PAVLO RVSTICO') and that Paolo's sons placed this for their uncle and father ('PATRVO ET PATRI'). In the inscription of the second tomb (appendix 5) the relationship between Cincio and Marcello can be deduced from the fact that Antonio placed this 'for his grandfather and father' ('AVO ET PRĀ'). Gerald S. Davies, in his book on renaissance tomb monuments in Rome, writes that Antonio erected the tomb for his father and uncle, even though the inscription states otherwise (G.S. Davies, *Renaissance: The sculptured tombs of the 15th century in Rome*, London, John Murray, 1910, p. 272).

³⁹ Berthier, *L'église de la Minerve a Rome*, cit., pp. 253-254.

different patrons, they are both placed by and for members of the Rustico family in their family chapel. Furthermore, the tombs mirror each other and are almost identical. This intentional uniformity causes these tombs to be seen as a whole, instead of as two individual tombs. Therefore, the double character of each tomb fades into the background, and although the deceased are individually praised, it is not a specific image of two persons that is conceived by the beholder of these tombs, but rather a shared commemoration of members of the Rustico family.

Conclusion

As demonstrated above, the tomb of the Della Rovere brothers is not the only double tomb monument of the Renaissance that contains one single effigy. There are other examples where the inattentive passer-by may think that they commemorate only one individual. However, in none of the other cases has this characteristic been used to influence the way in which the two deceased are being commemorated. As a result, the beholder of those monuments is either unaware of the fact that the tomb holds two persons, or uncertain as to whose effigy is being presented. Apart from questions regarding the choice for only one effigy, the study of these tombs also raises an important larger question with respect to a correct understanding of tomb monuments in general, as they show how often inscriptions are still overlooked or misinterpreted. The importance of paying close attention to the inscriptions of tomb monuments is especially underlined by the tomb of Cristoforo and Domenico della Rovere. Those who carefully read the inscriptions on this monument will discern a very powerful image, as the bond between the two brothers is not only described, but also visualized. Therefore, the Della Rovere monument is quite a singular tomb, in every sense of the word.

Appendix: inscriptions and translations⁴⁰

1. Inscriptions of the tomb of Cristoforo and Domenico della Rovere⁴¹

Upper inscription

CONCORDES ANIMOS PIASQ MENTES | VT DICAS LICET VNICAM FVISSE | COMMISTI
CINERES SEQVENTVR ET SE | CREDI CORPORIS VNIVS IVVABIT

(‘Just as you might say that our harmonious souls and godly minds were one, so shall our mingled ashes follow suit, and it will please [us] that they be thought those of a single body’.)⁴²

Lower inscription

CRISTOPHORO RVVEREO TT S VITA | LIS PRESBYTERO CAR | DOCTRINA MORIBVS AC
PIETATE INSIGNI | DOMINICVS XYSTI IIII PONT MAXIMI | BENIFICIO MOX TITVLI |
SVCCESOR AC MVNERIS FRATRI | B M ET SIBI POSVIT | V A XLIII M VII D XIX | OB AN VIII
PONT XYSTI | KL FBR

⁴⁰ I am very grateful to Dr. J.L. de Jong for all his helpful corrections and suggestions with regard to my Latin translations, and to Leo Nellissen, without whose insights I would not have been able to grasp the content of the inscription on the tomb of Paolo and Nicolò Capranica.

⁴¹ Both inscriptions can be found in Forcella, ‘Iscrizioni delle chiese e d’altri edifici di Roma’, cit., Volume I, p. 232, no. 1209.

⁴² This is an adapted version of the translation by Tyler Lansford (*The Latin inscriptions of Rome*, cit., p. 339). His translation of the word *animos* (‘hearts’) has been replaced with ‘souls’, and the brackets are mine as well.

(‘To Cristoforo della Rovere, cardinal priest of San Vitale, outstanding because of his learning, morality and his piety. Domenico, successor of the title and office due to the benevolence of Pope Sixtus IV, has placed this tomb for his brother, who deserved it, and for himself. He lived 43 years, 7 months and 19 days, he died in the 8th year of Sixtus's pontificate, 1 February’.)

2. Inscription of the tomb of Domenico and Angelo Capranica⁴³

SEDENTE PAVLO II | DOMINICO CAPRANICENSI TT SANCTAE + IN HIERUSALEM |
PRESBYTERO CARDINALI ANTISTITI FIRMANO MAIORI | PENITENTIARIO XII APOSTOLICIS
LEGATIONIBVS CLARO | PACIS ITALICAE IN ANNOS XXV CONSTITVTORI DOCTRINA |
RELIGIONE ET SANCTIS SEMPER OPERIBVS ADMIRABILI | ANGELVS EIVSDEM TT
CARDINALIS | VNANIMI FRATRI AC SIBI COMMVNE MONIMENTVM HOC FECIT | VIXIT IDEM
DO⁴⁴ AN LVIII

(‘During the pontificate of Paul II. To Domenico Capranica, titular of Santa Croce in Gerusalemme, cardinal priest, bishop of Fermo, Major Penitentiary, famous arranger of peace in Italy with twelve apostolic missions in twenty-five years, always admirable for his doctrine, religion and sacred works. Angelo, cardinal of the same titular church, made this joint monument for his unanimous brother and for himself. He, Domenico, lived 58 years’.)

3. Inscription of the tomb of Paolo and Nicolò Capranica⁴⁵

DEO OMNIPOT SACRVM | PAVLO ARCHIEPIS BENEVEN E CAPRANICA ORIVNDO QVI OB
MOR | CLAEMENTIAM ET PRAECLARAS ANIMI DOTES MARTINO V | PONT MAX INPRIMIS
CARVS DIGNVSQ CVIVS FIDEI SECRETA SVA | ET CARDINALIS ET PONT CREDERET AC AD
SVMMOS HONO | RES EVEHERET MAIORIB SVIS EXIMIA VIRTUTE PRAELVXIT ET |
SACELLVM HOC MORIENS E SVO DOTATVM FAMILIAE SVAE | CAPRANICEN RELIQVIT | ET
NICOLAO EPIS FIRMANO ANTONII FRATRIS FILIO INSI | GNIB VIRTVTIB CONSPICVO
HONORIB Q AMPLISS A SVM | MIS PONT ORNATO ANGELVS EPIS PRAENESTIN CARDIN S |
+ IN HIERUSALEM FRATRI ET NEPOTI B MEREN OB PIETATEM POS | ANNO CHRISTI M CCCC
LXXVI XYSTO IIII PONT MAX

(‘Sacred to God Almighty. To Paolo, archbishop of Benevento, originating from Capranica, who, because of his gentleness of character and because of the very brilliant gifts of his mind, was foremost dear and trustworthy to Pope Martin V, who as a cardinal as well as pope commended his secrets to him and exalted him to the highest honorary posts. He surpassed his ancestors with his extraordinary virtue and on his deathbed he has left this chapel from his own wealth to his family in Capranica; and to Nicolò, bishop of Fermo, the son of his brother Antonio, remarkable for his extraordinary virtues and bestowed with very distinguished honorary posts by the popes, Angelo, bishop of Palestrina and cardinal of Santa Croce in Gerusalemme, placed this [monument] from a sense of familial duty for his brother and for his nephew, who well deserved it, in the year of Christ 1476, during the pontificate of Sixtus IV’.)

⁴³ *Ivi*, p. 418, no. 1592.

⁴⁴ It is uncertain how ‘DO’ should be translated. Possibly, this is an abbreviation of ‘Domenico’, as this phrase is about him: Domenico was the one that had reached the age of 58.

⁴⁵ Forcella, ‘Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma’, cit., Volume IV, p. 348, no. 822.

4. Inscription of the tomb of Agapito and Paolo Rustico⁴⁶

AGAPITO RVSTICO EP̄O CAMERTINO IVRIS V CON | SVLTO LATINAE LINGVAE PERITISSIMO
INTEGRITATE | PRVDENTIA QVE INSIGNI ET FR̄I PAVLO RVSTICO PRO | BITATE COMITATE
QVE CLARO FR̄ES VII PAVLI FILII | MOESTI PATRVO ET PATRI BN̄MER POSVERVNT | ANO
DNI M CCCCLXXXII K ŁIS IVLIIS

(‘To Agapito Rustico, bishop of Camerino, counselor of law and expert of the Latin language, who was distinguished for his integrity and prudence, and to his brother Paolo Rustico, who was renowned for his respectability and kindness. The seven brothers, Paolo’s mournful sons, placed this [monument] for their uncle and their father, who well deserved it, in the year of the Lord 1482, 1 July’.)

5. Inscription of the tomb of Cincio and Marcello Rustico⁴⁷

CINCIO RVSTICO SECRETARIO APOSTOLICO GRECAE | LATINAEQ^{LINGVAE} PERITO QVAVIS
VIRTUTE DECORATO ET | MARCELLO RVSTICO VRBIS CANCELLARIO SECRETARIO | ET
SCRIPTORI APOSTOLICO AC BREVIATORI FRVGI LR̄ATOQ | ANTONIVS RVSTICVS AVO ET
PR̄I BENEMER POSVIT | ANNO A NAT CHRI M CCCC LXXXVIII IDIVS MARTIIS

(‘To Cincio Rustico, apostolic secretary, expert of the Greek and Latin language, adorned with any virtue, and to Marcello Rustico, who was chancellor secretary of the city, and apostolic scribe as well as a worthy and learned abbreviator. Antonio Rustico placed this [monument] for his grandfather and father, who well deserved it, in the year after the birth of Christ 1488, 15 March’.)

Keywords

Della Rovere, tomb monuments, Rome, inscriptions, Ovid

Lotte van ter Toolen M.A. studied art history at the University of Groningen, the Netherlands. She graduated in 2014 with a thesis on fifteenth- and sixteenth-century double tomb monuments in Rome, for which she conducted research as a scholarship student at the Royal Netherlands Institute in Rome (KNIR). Currently she is preparing a PhD proposal on artists’ tomb monuments in renaissance Rome.

Petrus Campersingel 31-3
9713 AD Groningen (The Netherlands)
lottevantertoolen@gmail.com

⁴⁶ *Ivi*, Volume I, p. 422, no. 1616.

⁴⁷ *Ivi*, p. 424, no. 1623.

RIASSUNTO

Una tomba singolare: il monumento funebre di Cristoforo e Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo, Roma

Questo articolo tratta dei monumenti funebri romani che pur concepiti per due defunti contengono una sola effigie. Il punto di partenza è il monumento funebre dei fratelli cardinali Cristoforo (†1478) e Domenico della Rovere (†1501) in Santa Maria del Popolo (Roma), attribuito ad Andrea Bregno e Mino da Fiesole (circa 1478-1481). Poiché questo monumento contiene l'effigie di un solo defunto, è passato spesso inosservato negli studi che in realtà è stato fatto per *due* individui. Dalla lettura attenta delle iscrizioni contenute nel monumento si capisce che si tratta di una doppia tomba. Inoltre, l'iscrizione sulla parte superiore indica la presenza di una sola effigie, suggerendo che in questo modo i due fratelli, che nella vita erano stati molto uniti, sarebbero uniti anche nella morte. Infine risulta evidente che questo epitaffio ha un'origine classica, e precisamente nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Rispetto ad altri monumenti funebri contemporanei che comprendono una sola effigie pur commemorando due defunti, il monumento dei fratelli Della Rovere è l'unico esempio in cui quel che si vede e quel che si legge siano intimamente legati. Per tutti gli altri monumenti rimane difficile da spiegare la presenza di una singola effigie per due defunti.

‘A new case, one that my lawyer will have to handle!’

Dostoevskian Echoes in Pirandello’s ‘La Giara’

Alberto Godioli

Dostoevsky in the *Novelle per un anno*

This article will focus on a yet unexplored aspect of Pirandello’s famous short story ‘La giara’ [The Oil Jar, 1909] – namely its structural similarity with Dostoevsky’s ‘The Crocodile’ (1865), which in turn can shed new light on Pirandello’s broader dialogue with Dostoevsky. The present study takes its cue from Elio Gioanola’s 1983 book *Pirandello, la follia*, which highlighted a deep affinity between these two authors, with Dostoevsky being identified as ‘the inventor, for contemporary fiction, of narrative structures able to convey the totality of the neurotic-psychotic opposition’.¹ In other words, in Gioanola’s view, Dostoevsky’s use of polyphony, the lack of a stable authorial perspective on events, and his thematic interest in mental illness reflect a basic tension (‘neurotic-psychotic opposition’) between the Self and the constraints imposed by bourgeois society. A similar discontent with rationalist, post-Enlightenment civilization can, of course, be found in Pirandello; according to Gioanola, both the radical instability inherent to *umorismo* and the importance of madness in Pirandello’s works belong to the tradition of the modern (‘neurotic’) carnivalesque, within which Dostoevsky clearly plays a key role. Despite the methodological flaws underlying Gioanola’s book – especially his abrupt transitions from analyzing literary patterns to psychoanalyzing empirical authors –, his plea for a more systematic investigation of the link between Pirandello and Dostoevsky is definitely convincing; and indeed, one does not need to share Gioanola’s take on psychoanalysis in order to acknowledge Dostoevsky’s centrality as a model for Pirandello. After all, a scene from *Crime and Punishment* is the first literary example chosen by Pirandello to illustrate the difference between ‘avvertimento del contrario’ (awareness of the opposite) and ‘sentimento del contrario’ (feeling of the opposite):

‘Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate ridicolo tutto questo; [...] ma per me non è ridicolo, perché io sento tutto ciò...’ – Così grida Marmeladoff nell’osteria, in *Delitto e Castigo* del Dostojevski, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d’un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità.²

¹ ‘Dostoevskij è l’inventore, per tutta la letteratura contemporanea, delle strutture narrative atte a veicolare la totalità dell’opposizione nevrotico-psicotica’ (E. Gioanola, *Pirandello, la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 18).

² L. Pirandello, *L’umorismo*, in: idem, *Saggi e interventi*, ed. by F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 912. An exhaustive collection of the direct references to Dostoevsky in Pirandello’s essays can now be

[‘My dear Sir, maybe you find all of this to be ridiculous, like everyone else does; but this isn’t ridiculous to me, because I feel all of it...’ – this is what Marmeladov shouts to Raskolnikov at the tavern, amidst the laughter of drunken costumers, in Dostoevsky’s *Crime and Punishment*. This shout is the painful and embittered protest of a humoristic character, uttered against those who limit themselves to a superficial perception, and only see his comic side.]

Nevertheless, Pirandello’s intertextual dialogue with Dostoevsky still remains largely unexamined, especially when it comes to the *Novelle per un anno* [Short Stories for a Year]. In a 1972 article titled ‘Dostoevskij nella letteratura italiana’, Eurialo De Michelis recognized two probable instances of Dostoevsky’s influence: 1) In ‘Non è una cosa seria’ [It’s not a serious thing] (1910), Perazzetti’s farcical wedding with a mentally impaired woman resembles Stavrogin’s similar stunt in *Demons*; 2) In ‘L’imbecille’ [The imbecile] (1912), the basic structure of the plot (Luca Fazio offering to kill a petty politician before committing suicide) is modelled after Kirillov’s storyline, once again from *Demons*.³ After De Michelis’s article, however, no further progress has been made in the detection of Dostoevskian echoes in Pirandello’s short fiction, with the only exception of Gioanola’s remarks on the similarity between the delusional monologues of Nicola Petix (‘La distruzione dell’uomo’ [The destruction of man], 1921) and Raskolnikov (*Crime and Punishment*).

Perhaps not surprisingly, the list is far from being exhaustive. In ‘La tartaruga’ [The tortoise] (1936), for instance, the protagonist Myshkow has much in common with Myshkin from *The Idiot*; Dostoevsky’s influence here is not limited to the name of Pirandello’s character, but also extends to Myshkow’s ‘inguaribile giovanilità’ [incurable youth], childish naivety, and ‘ignoranza di vita’ [ignorance of life].⁴ Dostoevsky’s hero is famously characterized by the same features, as exemplified by Myshkin’s account of the diagnosis he received from Dr Schneider: ‘He told me that he had come to the conclusion that I was a complete child myself, altogether a child; that it was only in face and figure that I was like a grown-up person, but that in development, in soul, in character, and perhaps in intelligence, I was not grown up, and that so I should remain, if I lived to be sixty’.⁵ The similarities between ‘La tartaruga’ and *The Idiot* confirms the pattern already suggested by the first three instances, as the dialogue between Pirandello and Dostoevsky seems to revolve around characters swinging between eccentricity and psychopathology: Perazzetti, Luca Fazio, Nicola Petix and Myshkow on the one hand; Stavrogin, Kirillov, Raskolnikov, and Myshkin on the other.⁶ In this paper, however, I will address a slightly different case – ‘The Crocodile’ being a satirical short story, apparently quite far from the aspects of Dostoevsky’s fiction that Pirandello seems to be most interested in. Nonetheless, after discussing the yet undetected convergences between ‘La giara’ and ‘The Crocodile’, I will move on to argue how the Dostoevskian echoes once again set the basis for the

found in Pirandello, *Dostoevsky e la polifonia: dal romanzo al teatro, 1890-1936*, ed. by P. Jachia, Lecce, Manni, 2016.

³ E. De Michelis, ‘Dostoevskij nella letteratura italiana’, in: *Lettere italiane*, 2 (1972), p. 188.

⁴ Pirandello, ‘La tartaruga’, in: idem, *Novelle per un anno*, ed. by M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985-1990 (henceforth abbreviated as NA), volume III, p. 746. Unless otherwise stated, all translations from Pirandello are mine.

⁵ F. Dostoevsky, *The Idiot*, transl. by C. Garnett, Ware, Wordsworth Editions, 1996, p. 67. The same concept is repeated several times throughout the novel: “‘You’ve changed very little, indeed, though you were only ten or eleven when I saw you’ (Ivan Petrovich to Myshkin; *ivi*, p. 505); ‘I’m twenty-seven, but I know that I’m like a child’” (*ivi*, p. 517). With regard to the theme of childhood in ‘La tartaruga’, see I. Pupo, ‘Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de *La tartaruga*’, in: *Pirandelliana*, 1 (2007), pp. 49-56.

⁶ For a broader discussion of Dostoevsky’s influence on Pirandello’s representation of eccentric characters, cf. A. Godioli, *Laughter from Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda*, Oxford, Legenda, 2015, pp. 32-39.

development of typically Pirandellian themes, pointing precisely towards what Gioanola would define as a 'neurotic-psychotic' relationship with civilization.

From Ivan Matveich to Zi' Dima

'La giara' (1909) is one of Pirandello's most famous *novelle*; it centres on Zi' Dima, an eccentric repairman who accidentally gets trapped into the terracotta jar he was supposed to fix; the owner (don Lollò) understands that the only way to free him would be by breaking the jar, but will not allow that without a full refund from Dima. In response to that, Dima decides to set up home in the container, and throws an evening party for Lollò's farmers; exasperated by the noise, Don Lollò furiously pushes the jar down a hillside, causing it to break and thus setting Dima free without a refund. A very similar pattern can be found in Dostoevsky's 'The crocodile' (1865), where Ivan Matveitch, a subordinate official, is accidentally swallowed alive by a crocodile at an exhibition in Saint Petersburg's Passage; however, much to their surprise, his wife Elena Ivanovna and the narrator soon find out that Ivan is actually alive and well inside the crocodile's belly. The only way to set Ivan free is by cutting the crocodile open, which the owner (referred to as 'the German') refuses to do without an exorbitant reimbursement:

A perfect Bedlam followed. Elena Ivanovna kept shrieking out the same phrase, as though in a frenzy, "Slice him open! Slice him open!" apparently entreating them – probably in a moment of oblivion – to flay somebody for something [: *a pun based on the double meaning of the verb 'to flay' in Russian*]. The proprietor and Mutter took no notice whatever of either of us; they were both bellowing like calves over the crocodile. [...]

"Cut him open! Cut him! Cut him!" clamoured Elena Ivanovna, clutching at the German's coat. "He did tease the crocodile. For what did your man tease the crocodile?" cried the German, pulling away from her. "You will, if Karlchen wird burst, therefore pay, das war mein Sohn, das war mein einziger Sohn".⁷

While the protagonist 'makes himself comfortable' in the belly of the crocodile, the narrator (a friend of Ivan's) even asks for legal advice, as don Lollò does in Pirandello's text – and in both cases, the ensuing argument sounds absurdly pedantic:

'I think you told me that he made himself fairly comfortable there? [...] As for the German, it's my personal opinion that he is within his rights, and even more so than the other side, because it was the other party who got into his crocodile without asking permission [...]; and a crocodile is private property, and so it is impossible to slit him open without compensation'. ('The Crocodile', p. 114)

L'avvocato allora gli spiegò che erano due casi. Da un canto, lui, Don Lollò, doveva subito liberare il prigioniero per non rispondere di sequestro di persona; dall'altro il conciabrocche doveva rispondere del danno che veniva a cagionare con la sua imperizia o con la sua storditaggine. (NA III, p. 12)

[The lawyer then explained to him that there were two cases. On the one hand, he, Don Lollò, was obliged to release the prisoner at once so as not to be liable to the charge of "illegal confinement"; on the other hand, the tinker was answerable for the damage he was causing through his lack of professionalism and his carelessness.]

The two plots share some clear structural consonances: in both cases a person gets trapped into the 'belly' of a container, be it a living or an inanimate one (the word *pancia*, Italian for 'belly', is consistently used by Pirandello to indicate the empty

⁷ Dostoevsky, 'The Crocodile', in: *White Nights and Other Stories*, trans. by C. Garnett, Mineola, Dover, 2008 (henceforth abbreviated as 'The Crocodile'), p. 107.

space inside the jar); this generates a legal controversy between those who want to break the container (Ivan's wife and friend in 'The Crocodile', Zi' Dima himself in 'La giara') and the legitimate owner of the crocodile/jar, who opposes to that unless an expensive refund is provided. In both stories, the protagonist surprisingly makes himself comfortable inside the container, which places him in a position of superiority and unexpected popularity: Zi' Dima is cheered and celebrated all night by Lollò's farmers, while Ivan Matveitch becomes a public attraction at the Passage and starts envisioning himself as a radical intellectual ('I shall refute everything and be a new Fourier', 'The Crocodile', p. 120). Eventually, both Dima and Ivan make the most of the incident, albeit in different ways – Pirandello's character is released from the jar without having to pay a refund, while Ivan is ready to enjoy his newfound status as a celebrity and shows no intention of leaving the crocodile.

Notably, Dima and Ivan are both defined as 'prisoners' on several occasions in their respective stories: 'Imprigionato, imprigionato lì, nella giara da lui stesso sanata' (NA III, p. 11); 'Don Lollò doveva subito liberare il prigioniero' (*ivi*, p. 13); "'I am going to see the poor prisoner". "Yes, now he is a prisoner!... Ah, that's what comes of thoughtlessness!"' ('Crocodile' ...). In a typically Pirandellian fashion, captivity turns Dima into a philosopher of sorts, or a wise fool – in other words, an *umorista*: 'Zi' Dima s'era calmato, non solo, ma aveva preso gusto anche lui alla sua bizzarra avventura e ne rideva con la gajezza mala dei tristi' [Uncle Dima had calmed down to the point that he had started to enjoy his strange adventure and was laughing with that twisted kind of glee that sad people have]. As prescribed by *umorismo*, Dima learns how to be *in tristitia hilaris*;⁸ his serenity contrasts with the raging fury of Don Lollò, who 'parve volesse impazzire' [looked like he was going to go crazy] (NA III, p. 7). The symbolic role assigned to imprisonment in Pirandello's fiction will be discussed in more detail in the next section; for the time being, suffice it to recall that in the eponymous essay, the link between prison and *umorismo* is addressed by Pirandello both implicitly (Socrates, the first humorist) and explicitly (Cervantes):

S'era armato cavaliere come il suo Don Quijote [...]; poi, da esattore, truffato, non va forse a finire in prigione? E dov'è questa prigione? Ma lì, proprio lì nella Mancha! In un'oscura e rovinosa carcere della Mancha, nasce il Don Quijote. [...] Lì, nell'oscura carcere della Mancha, egli si riconosce, egli si vede finalmente; si accorge che i giganti eran molini a vento e l'elmo di Mambrino un vil piatto da barbiere.⁹

[He had become a knight like his Don Quijote; then as a taxman he was swindled, and didn't he end up in jail? And where is this jail? No less than in La Mancha! In a dark and ramshackle prison in La Mancha, Don Quijote was born. There, in that dark La Mancha prison, Cervantes recognized himself, saw himself at last; he realized that the giants were just windmills, and that Mambrino's helm was a trivial barber's basin.]

Likewise, Dostoevsky's Ivan Matveitch seems to enjoy a state of philosophical illumination from the inside of the crocodile:

'You have only to creep into a secluded corner or into a crocodile, to shut your eyes, and you immediately devise a perfect millennium for mankind. When you went away this afternoon I set to work at once and have already invented three systems, now I am preparing the fourth. It is true that at first one must refute everything that has gone before, but from the crocodile it is so easy to refute it; besides, it all becomes clearer, seen from the inside of the crocodile'. [...]

'My friend, and freedom?' I asked, wishing to learn his views thoroughly. 'You are, so to speak, in prison, while every man has a right to the enjoyment of freedom'. [...]

⁸ Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 791.

⁹ *Ivi*, p. 880.

‘Hold your tongue and listen!’ he squealed, vexed at my interrupting him. “Never has my spirit soared as now”. (‘The Crocodile’, pp. 123-124)

Dostoevsky’s perspective on his character, however, is quite different from Pirandello’s. While Zi’ Dima is indeed one of the several embodiments of the *umorista* archetype, Ivan Matveitch is actually a satirical figure, whose arrogance and intellectual pretentiousness are openly ridiculed by the author; more precisely, ‘The Crocodile’ has often been read as a satire of socialist thinker Nikolai Chernyshevsky, who wrote his famous novel *What Is to Be Done?* (1863) during his confinement at the Fortress of St. Peter and Paul.¹⁰ Whether we follow this interpretation or not, Ivan’s ambition to become the ‘new Fourier’ from the crocodile’s belly is used by Dostoevsky as a metaphor for any philosophical system that is not grounded in a direct contact with reality, but is rather based on abstract idealizations.

In short, as mentioned before, we are dealing with an atypical case in the broader framework of the intertextual relationship between Pirandello and Dostoevsky: Ivan is quite far from the multi-faceted complexity of characters like Myshkin, Stavrogin or Raskolnikov, and does by no means represent an ‘opposition’ between the Self and society; on the contrary, he is rather meant to embody a widespread (ridiculous) social type, i.e. the kind of lofty and pompous intellectual often ridiculed by Dostoevsky. Nonetheless, ‘La giara’ builds on this relatively unusual Dostoevskian source and takes it in a distinctively Pirandellian direction, as is the case with the other more conventional Dostoevskian echoes in *Novelle per un anno*. In the next section I will focus on this process of re-functionalization of the source, by highlighting the features that make ‘La giara’ a typically Pirandellian text. Particular attention will be given to two aspects, namely 1) the *topos* of reclusion as the symptom of an ambivalent attitude towards civilization, and 2) Pirandello’s unorthodox representation of legal disputes.

Pirandello’s prisoners

The semantic area of imprisonment, which was mentioned above with specific regard to ‘La giara’, is actually ubiquitous in the *Novelle per un anno*. It can manifest itself in a physical way, in the form of places in which characters are forced to live against their will: such is the case, for instance, with the protagonist of ‘Leonora, addio!’ (1910), ‘imprigionata nella più alta casa del paese’ [imprisoned in the highest house of the town] by her jealous husband (NA II, p. 571); or, to a less literal extent, with Mr Bareggi in ‘Fuga’ (1923), whose family obligations are symbolized by the rusty jail-like gratings and fencing wires outside the windows of his house (‘grate arrugginite’, ‘una rete di fil di ferro’, NA I, p. 441). On the other hand, a sense of imprisonment can also be conveyed through other kinds of bodily constraint, such as paralysis (‘La toccatina’, 1906) or – less drastically, and perhaps most famously – a tight waistcoat (‘Marsina stretta’, 1901). Lastly, Pirandello often uses this semantic area as a metaphor for the constraints imposed by social norms and duties:

Noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s’arresta mai, e fissati per la morte. (‘La trappola’, 1912, NA I, p. 777)

[We are all entrapped beings, separated from the endless flux, and fixed for death.]

Tutti i suoi doveri [...] stavano come irsute sentinelle a guardia del reclusorio della sua coscienza. Da circa venti anni, egli vi stava carcerato, a scontare un delitto che, in fondo, non aveva recato male se non a lui. (‘Il coppo’, 1912, NA I 673; emphasis added)

¹⁰ Cf. K. Lantz, ‘The Crocodile’, in: idem, *The Dostoevsky Encyclopedia*, London, Greenwood, 2004, pp. 76-77.

[All his duties stood like irritating sentinels guarding the prison of his conscience. For about twenty years he had been locked up in this prison to pay for a crime that, after all, had harmed no one but himself.]

Quello che hai fatto resta, come una prigionia per te. [...] E come puoi più liberarti? Come potrei io nella prigionia di questa forma non mia [...] accogliere e muovere una vita diversa, una mia vera vita? ('La carriola', 1917, NA III 559; e.a.)

[What you have done remains like a prison for you [...]. How can you then free yourself from it? How can I embrace and initiate a different life, a life truly mine, when I am imprisoned in this form which is not mine?]

'La giara' clearly belongs to this vast corpus of short stories about imprisonment. To be more precise, it is part of a specific sub-category where the protagonist cannot (or chooses not to) evade from his/her prison, but rather welcomes his/her confined status; as consequence, conviction becomes a paradoxical form of freedom, i.e. a shelter from the real prison that is ordinary life. This is the strategy followed by Biagio Speranza ('La Signora Speranza', 1903) and by Perazzetti ('Non è una cosa seria', 1910), who both get married in jest 'per guardarsi dal pericolo di prendere moglie' [to avoid the danger of having a wife]; likewise, Chiàrchio ('La patente', 1911) refuses to deny the rumours accusing him of bringing bad luck, and makes himself comfortable with the social confinement caused by his bad reputation. The impossibility of changing one's material condition is even more evident in other stories: in 'La toccatina' (1906), Beniamino Lenzi and Cristoforo Golisch overcome the trauma of their paralysis by laughing at it; something analogous happens to Dima in 'La giara' (1909), who ends up enjoying his own reclusion rather than trying to break away from it. It is worth noting that, in the eponymous volume where it was originally published, 'La giara' was immediately followed by 'La cattura' [The capture, 1918], a story based on a similar pattern – after being captured by a group of bandits, Guarnotta humoristically adapts to his captivity, and relishes his newfound, paradoxical freedom:

Quanto gli era occorso non era poi per lui tutta quella sciagura che in principio gli era apparsa [...]. Morto com'era già per tutti, restava vivo solo per essi, vivo e con tutto il peso di quella vita inutile, di cui egli ora, in fondo, si sentiva liberato. (NA III, p. 33)

[What had happened to him was not as bad as he thought, after all. Dead as he was to everyone else, he was still alive only to his kidnappers – alive and with the burden of his useless former life, from which he now felt relieved.]

All the characters in this sub-category share an ascetical inclination: they all distance themselves from the material needs and commitments of everyday life, and reach a state of philosophical superiority thanks to their anomalous condition – be it physical paralysis, entrapment in a jar, being kidnapped by bandits, or just being socially marginalized for one's bad reputation. As exemplified by Guarnotta in 'La cattura' ('dead as he was to everyone else'...), the status of these peculiar prisoners is somewhat suspended between life and death: just like the late Mattia Pascal or Vitangelo Moscarda at the end of their respective novels, they live in a sort of limbo, where they can escape the burden of being 'alive' in the conventional sense – as long as Dima is happily confined in his jar, he does not have to comply with Don Lollò's greedy requests. By taking shelter in a terracotta container, Dima turns away from his bodily, material existence, and the prosaic obligations that come with it; not by chance, when Lollò offers him 'pane e companatico' [bread and dripping], he seems to refuse ('non ne volete? Buttatelo ai cani!' [you don't want it? Give it to the dogs then!], NA III, p. 12). Incidentally, the Latin word for a terracotta jar is *testa* (Italian for 'head'), which ties in well with the cerebral nature typical of Pirandellian ascetism:

‘càzzica, che testa!’ [oh my, what a hard head!], says Lollò in response to the repairman’s stubbornness (NA III, p. 9).

In other words, almost paradoxically, Dima’s voluntary imprisonment is at the same time a regressive process (a *regressus* to the ‘belly’ of the jar), and one of sublimation from corporeality to only being a *testa* – an ascetic, disembodied presence. Radical detachment from life, after all, is a fundamental component of the ‘filosofia del lontano’ [philosophy of distance] that lies at the basis of *umorismo*, as illustrated in short stories such as ‘Pallottoline!’ (1902), ‘Rimedio: la geografia’ (1920) and ‘La tragedia di un personaggio’ (1911), where the expression originally comes from. This death-in-life condition typical of the *umorista* is often disturbingly close to suicide – significantly, several characters in the *Novelle per un anno* choose to end their lives as a way to escape the prison of their lives: see for instance ‘Sole e ombra’ (1896), ‘E due!’ (1901), ‘L’uccello impagliato’ (1910), ‘Il viaggio’ (1910), ‘Canta l’epistola’ (1911), ‘L’imbecille’ (1912), ‘Il coppo’ (1912), ‘Da sé’ (1913), ‘Scialle nero’ (1922), ‘Pubertà’ (1926), and ‘Un’idea’ (1934). In short, the *Novelle per un anno* display a broad range of perspectives on the idea of civilized life as a prison: on the optimistic end, the character manages to escape through humoristic reflection (‘Fuoco alla paglia’, ‘Quando s’è capito il giuoco’, and many others) or creatively transforms his/her conviction into a shelter from the outside world (‘La giara’); on the pessimistic end, the escape from reality takes the shape of madness (‘Nel gorgo’, ‘La distruzione dell’uomo’) or of suicide. This oscillation reflects what could be defined, borrowing and adapting Gregory Bateson’s terminology, as a *double bind* towards civilization, i.e. a dilemma between two equally undesirable scenarios: on the one hand, the Pirandellian subject feels imprisoned and suffocated by the ‘marsina stretta’ [tight waistcoat] of civilization, and adopts various strategies to break away from it; on the other, there is a lingering fear that what lies beyond social conventions is not actually freedom, but rather something closer to madness and death.¹¹

Such an ambivalence is also related to another specific aspect, which is central in ‘La giara’ as well as in several other texts by Pirandello – namely the problematic attitude towards the Law. As discussed above, ‘The Crocodile’ and ‘La giara’ revolve around a legal dispute between two parties, which is defined in both cases as new and unprecedented: ‘It is a very unusual accident in itself [...]. It is a suspicious accident, quite unheard of. Unheard of, above all; there is no precedent for it’, says Timofey Semyonitch – a colleague of both Ivan and the narrator’s – when asked for a juridical opinion (‘The Crocodile’, p. 113); likewise, according to Don Lollò, his litigation with Dima is a “caso nuovo, caro mio, che deve risolvere l’avvocato!” [a new case, one that my lawyer will have to handle] (NA III 11). This convergence points towards Pirandello’s and Dostoevsky’s shared interest in a fundamental feature of the short story as a genre, i.e. its predisposition to representing a singular, unheard-of event (Goethe’s ‘unerhörte Begebenheit’);¹² the subtitle of Dostoevsky’s story, after all, is ‘An extraordinary incident’, while at the very beginning of Pirandello’s story the uniqueness of the jar is explicitly highlighted by the narrator (‘una giara così non s’era mai veduta’ [the likes of that jar had never been seen before], NA III, p. 6). However, both authors take this pattern in a distinctly legal direction; this is especially the case with Pirandello, as confirmed by Lollò’s obsession with lawsuits – ‘con chi non

¹¹ On the obsessive presence of madness in Pirandello’s work (and its thematic link with death), cf. once again Gioanola, *Pirandello, la follia*. On the notion of ‘double bind’ cf. in particular G. Bateson, ‘Double Bind’ [1969], in: idem, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago University Press, 2000, pp. 271-278.

¹² Cf. J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 29 January 1827. The link between the short story and strange, ‘unheard-of’ events is also stressed by Lukács in his *Theory of the Novel* (1911): ‘the short story [is] the narrative form which pin-points the strangeness and ambiguity of life’ (G. Lukács, *The Theory of the Novel*, trans. by A. Bostok, Cambridge, MIT, 1971, p. 51).

l'attaccava Don Lollò Zirafa? Per ogni nonnulla [...] gridava che gli sellassero la mula per correre in città a fare gli atti' [was there anyone Don Lollò Zirafa didn't pick a fight with? Over every little thing, he would ask for his mule and run to the city to press charges] (NA III, p. 5) –, and by the presence of an actual lawyer in the story (by contrast, Timofey Semyonitch is a government official, not an attorney).

Once again, Pirandello reinterprets the basic narrative structure of 'The Crocodile' in the light of his own *topoi* and recurring patterns. Legal disputes are actually a frequent feature in the *Novelle per un anno*: suffice it to mention 'Il tabernacolo' (1903), where the carpenter Spatolino goes to court in order to collect his pay for a tabernacle he had built, after the death of the man who commissioned it; or 'La morta e la viva' (1910), where Nino Mo is faced with a choice between remaining married to his second wife or to his first wife (whom he believed dead, until her unexpected return). In this kind of story, the protagonist usually tries to avoid the consequences of a (possible) unfavorable verdict by symbolically placing himself beyond the Law: Zi' Dima takes shelter in the jar, therefore entering a legal limbo of sorts, where he is free to ignore Don Lollò's claims; likewise, Nino Mo chooses to bypass the injunctions of the civil registry office, and keeps being a bigamist ("e che ci ho da fare io, se Dio permette così?" [what can I do about it, if God allows it?], NA III, p. 91). A less successful attempt is portrayed in 'Il tabernacolo' – when the court turns down Spatolino's rightful request, the carpenter occupies the tabernacle in protest and stands there like a 'statue of Christ', exposing himself to public ridicule:

Spatolino, impazzito, s'era impostato da statua di Cristo alla colonna, là, nel tabernacolo nuovo [...]. Lo tentarono con la fame; lo tentarono con la paura, con lo scherno; invano. Finalmente lo lasciarono tranquillo, come un povero matto che non faceva male a nessuno. [...] Spatolino si scosta dalla fronte la corona di spine, a cui già s'è abituato, e – grattandosi lì, dove le spine gli han lasciato il segno – con gli occhi invagati, si rimette a fischiettare: 'Fififi... fififi... fififi...' (NA I, p. 106)

[Spatolino went crazy, and was posing like a statue of Christ at the column, there in the new tabernacle. They tempted him with hunger, with fear, with derision; but in vain. Finally they left him alone, like a poor madman who didn't hurt anyone. Spatolino moves his crown of thorns away from his forehead; he has already grown accustomed to it. He scratches where the thorns left their mark, and resumes whistling with enraptured eyes: – Fififi... fififi... fififi...]

Spatolino well exemplifies the pessimistic end in the various possible outcomes of the conflict between Pirandello's characters and the Law: resisting or questioning the rule of law can lead to a state of superior freedom (as with Zi' Dima and Nino Mo), but also to insanity ('like a poor madman').

This particular aspect of Pirandello's ambivalence towards social constraints and institutions can be analyzed in relation to the growing field of Law and Literature studies, with particular regard to Desmond Manderson's recent work on modernism and the questioning of legal certainty. In his article 'Modernism, Polarity, and the Rule of Law' (2012), Manderson focuses on another modernist author, namely D.H. Lawrence: in Lawrence's novel *Kangaroo* (1922), the flux of reality generates a conflict or 'polarity' between the Law's 'predictable rules' and life's 'unpredictable circumstances', which leads to the unavoidable imperfection of all legal decisions. According to Manderson, however, the modernist questioning of juridical certainty does not necessarily coincide with an irrational, radical confutation of the rule of law; on the contrary, it can be an opportunity to rethink the Law and its application as an endless process, where 'legal decisions prefigure not an end to interpretative and normative disagreement, but another text to be defended and transformed in the flux of their ceaseless oscillation' – in other words, the Law is not supposed to 'maximize

certainty' anymore, but rather to 'manage uncertainty'.¹³ Pirandello's position in this respect is at the same time typically modernist,¹⁴ and more pessimistic than the one outlined by Manderson; in his works the Law is constantly represented as a stiff, crystallized form, one that can never be made to coincide with life's constant flux. This pattern, of course, is also quite frequent in Pirandello's novels and plays: the most obvious examples are *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Così è (se vi pare)* (1917) and *Uno, nessuno e centomila* (1925), where the fluid identity of the respective protagonists variously escapes the rigid definition imposed by the civil registry. The polarity between life and the Law is rather framed by Pirandello, once again, in terms of a double bind: on the one hand, the subject tries to release him/herself from the clutches of the Law; on the other, such an attempt implies a detachment from reality that can become disturbingly close to madness (Spatolino) or death (Mattia Pascal's death-in-life in the Miragno library, Vitangelo Moscarda 'dying every day' in the final chapter of *Uno, nessuno e centomila*).

As already stated above with regard to imprisonment, 'La giara' represents the euphoric end of a broader spectrum of texts, pointing as a whole to an ambivalent attitude towards the conventions of civilized life. While Zi' Dima's paradoxical escape towards freedom through reclusion is a successful one, ending with a carnivalesque subversion of the reality principle embodied by Don Lollò, other texts (such as 'Il tabernacolo') reveal the disturbing aspects of the opposition between the Self and society. Looked at in this perspective, Pirandello's dialogue with Dostoevsky in 'La giara' is both unusual and typical: the original source text does not belong to the portion of Dostoevsky's corpus that Pirandello is normally most inspired by, but its basic structure is nonetheless reinterpreted in the light of Pirandello's most distinctive *topoi*. The theme of imprisonment and the hero's unconventional response to a legal dispute allow us to situate 'La giara' within a large constellation of Pirandellian texts, revolving around a double-bind predicament that is equally central in Dostoevsky's most famous works – the impossibility of living freely either within or without the compass of modern bourgeois civilization.

¹³ D. Manderson, 'Modernism, Polarity, and the Rule of Law', in: *Yale Journal of Law & the Humanities*, 2 (2012), pp. 503 and 477.

¹⁴ On the notion of modernism with regard to early 20th-century Italian literature (and Pirandello in particular), cf. for instance: R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, pp. 7-28; V. Baldi, *Reale invisibile: mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010; R. Luperini and M. Tortora (eds), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012.

Keywords

Pirandello, Dostoevsky, modernism, imprisonment, law and literature

Alberto Godioli is assistant professor in Italian and European Literature at the University of Groningen. Prior to that he was Newton International Fellow at the University of Edinburgh, with a project on laughter in European fiction from Sterne to modernism. His publications include the books *Laughter from Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda* (Oxford, Legenda, 2015) and *‘La scemenza del mondo’: Riso e romanzo nel primo Gadda* (Pisa, ETS, 2011; Edinburgh Gadda First Prize 2012). He has published articles on Pirandello on the journals *Moderna*, *Pirandelliana* and *Pirandello Studies*.

University of Groningen
European Culture and Literature
Faculty of Arts
Oude Kijk in Het Jatstraat 26
9712 EK Groningen (The Netherlands)
a.godioli@rug.nl

RIASSUNTO

‘Caso nuovo, che deve risolvere l’avvocato!’

Echi dostoevskiani nella *Giara* di Pirandello

La prima parte di questo articolo si fonda su un confronto intertestuale tra due novelle: *La giara* di Pirandello (1909) e *Il coccodrillo* di Dostoevskij (1865). La somiglianza strutturale tra i due testi è notevole: in entrambi i casi, il protagonista rimane accidentalmente intrappolato nella ‘pancia’ di un recipiente (animato in Dostoevskij, inanimato in Pirandello); l’imprevisto dà origine a una disputa legale tra il prigioniero o chi ne rappresenta gli interessi da una parte, e il proprietario della giara o del coccodrillo dall’altra. Il proprietario viene tuttavia spiazzato dal comportamento del protagonista, che in tutti e due i racconti sembra trovarsi perfettamente a suo agio nella nuova condizione di recluso. Dopo aver discusso le analogie tra la vicenda di Zi’ Dima e quella di Ivan Matveič, l’articolo passa ad esaminare *La giara* sulla base di alcuni *topoi* ricorrenti nell’opera pirandelliana: particolare attenzione viene dedicata ai temi della prigionia e del diritto, la cui declinazione da parte di Pirandello riflette un atteggiamento ambivalente nei confronti delle istituzioni civili. In questo senso, il dialogo intertestuale in atto nella *Giara* è al tempo stesso anomalo e altamente rappresentativo: da una parte, infatti, *Il coccodrillo* è un racconto satirico, lontano dagli aspetti della narrativa di Dostoevskij ai quali Pirandello dimostra altrove di essere più interessato; dall’altra, la rilettura compiuta nella *Giara* si collega di fatto a un tema fondamentale in entrambi gli autori, ossia la tensione inconciliabile tra libertà individuale e convenzioni sociali.

Sardinian Fiction at End of the Twentieth and Beginning of the Twenty-first Century

An overview and first assessment

Gigliola Sulis

The literary image of Sardinia in the Twentieth Century

In the second half of the twentieth century, Carlo Dionisotti's invitation to study the geography together with the history of Italian literature¹ has encouraged new readings of national literary production. The acceptance of polycentrism as an intrinsic aspect of Italian culture, and the consequent new readings of national literary production shifting of the point of observation from the centre to the peripheries – e.g. from Florence, Rome, Turin, Milan, and Naples to the South, the borders of Italy, or the islands – has inspired a more nuanced and varied appreciation of Italian literature. In this context, Sardinian narrative fiction can be defined as a recognizable 'family group' with two unifying elements: the biography and formation of the authors, who are either Sardinian or belonging to Sardinian culture, and the presence of the island as one of the texts' main themes and symbols.² Sardinian writers appear to share an obsession with a kind of self-depiction which, by reversing the habitual relationship between figure and background, places the island as the protagonist of the tale: Sardinia is not *a* place, but *the* place.³ The centrality of self-representation, undertaken for the benefit of local as well as for external readers, and often in response to the foreign gaze,⁴ was already clear in the first analyses of this literary production. Egidio Pilia, in 1926, underlined a transparent will on the part of the island authors to tell and describe Sardinia in its historical, geographical, ethnographical and cultural characteristics. In his interpretation, Sardinian writers were

grandi riproduttori, [...] fotografi dei costumi e dei sentimenti della loro epoca. Per ciò esaminare le loro opere vuol dire, più che conoscere il loro io individuale, stabilire lo stato psicologico, intellettuale e morale della Sardegna dell'epoca in cui essi vissero.⁵

¹ C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

² G. Contini, 'La letteratura in italiano del Novecento', in: M. Brigaglia (ed.) *La Sardegna*, 3 vols, Cagliari, Della Torre, 1982, vol. I, pp. 43-54, p. 43. For overviews of Sardinian literature, see G. Pirodda, 'La Sardegna', in: A. Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, 3 vols, vol. III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 918-66, Id., 'L'attività letteraria tra Otto e Novecento', in: L. Berlinguer, A. Mattone (eds.), *La Sardegna* (in the series *Storia d'Italia. Le regioni dall'unità a oggi*), Torino, Einaudi, 1998, pp. 1083-122, and G. Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, CUEC / Centro Studi Filologici Sardi, 2005.

³ See N. Rudas, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, Carocci, 2004, pp. 82-83.

⁴ Although Sardinia was not part of the educational *grand tour* prescribed to the offspring of the European aristocracy and high bourgeoisie, there is a tradition of foreign travelogues focused on the island. The most famous is probably D.H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, New York, Thomas Seltzer, 1921. See also the collection by S. Pineider, A. Gallus (eds.), *Viaggiatori di Sardegna*, 3 vols, Cagliari, Demos, 1997.

⁵ E. Pilia, *La letteratura narrativa in Sardegna*. Cagliari, Edizioni Il Nuraghe, 1926, p. 4 (now in Id., *Opere*

Pilia's study established several characteristics of Sardinian fiction that can be found also in the works of later writers and have been confirmed by more recent literary criticism. These include: the majority of the novels' interest in documenting life on the island from an ethnographic or socio-historical perspective; the delay in interacting with and re-elaborating the main coeval literary models – mainly Iberian in the past, and Italian from the eighteenth century onwards –; the scarce formal mastery of the written language (gradually superseded throughout the twentieth century); the multilingualism of the different epochs, alternating between Spanish and Italian, and at times mixing them with the local language (with few exceptions, writing in Sardinian is limited to genres contiguous to orality, such as poetry and theatre).⁶

Since its inception and then throughout the twentieth century, Sardinian fiction also contributed to the dissemination of a fixed image of the island: archaic, rural, closer to nature than to culture, resistant to change and almost out of history. These elements, for example, were foregrounded in the motivations given by the Academy of Stockholm when presenting Grazia Deledda (1871-1936) with the Nobel Prize for Literature in 1927: the writer was praised for the representation of life in her 'appartata isola natale', an island characterised by the 'grandiosità della natura sarda', in which 'uomini e natura formano come un tutto', and where characters have 'l'impronta di figure monumentali del Vecchio Testamento'.⁷ On her part, when introducing herself in a letter to the Milanese publisher Treves, a 19-year old Deledda had stated clearly that it was her only dream and aim as a writer to 'illustrare un paese sconosciuto che amo molto intensamente, la Sardegna'.⁸

Beside the dimension of 'Sardinianness' that can be traced in the works of two intellectuals and politicians such as Emilio Lussu (1890-1975) and Antonio Gramsci (1891-1937) (the latter being the Sardinian author most widely read at a global level), the image of the island is confirmed by the few narrative texts that, out of a rich local production, have attracted the interest of national readers and, through translations and filmic adaptations, have in some cases made their way to the international public.⁹

edite, 2 vols., Cagliari, Cuccu / Centro Studi Filologici Sardi, 2013, vol. I, pp. 425-582).

⁶ On literature written in the Sardinian language, see S. Tola (ed.), *La letteratura in lingua sarda. Testi, autori, vicende*, Cagliari, Cuccu, 2006. An example of the vitality of the theatre tradition in Sardinian is a recent production by Sardegna Teatro in Cagliari: *Macbettu*, an adaptation of Shakespeare's *Macbeth* directed by Alessandro Serra, winner of the Italian Ubu prize for best theatre piece of 2017 (Sardinian transl. by A. Carroni, *Macbettu*, Nuoro, Ilisso, 2017). In the year 2000s, a new impetus was given to the translation of classics of international literature into Sardinian, also thanks to the funding granted for these projects by the regional law n.26 (15th October 1997) for the *Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna*.

⁷ Cf. R. Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi, gli amori, le opere*, Roma, Avagliano, 2016, pp. 327-329. On Deledda, see also M. King, *Grazia Deledda. A legendary life*, Leicester, Troubadour, 2005, S. Wood (ed.), *The Challenge of Modernity. Essays on Grazia Deledda*, Leicester, Troubadour, 2007, and M. Heyer-Caput, *Grazia Deledda's Dance of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

⁸ G. Deledda, 'Lettere', in *Versi e prose giovanili*, Milano, Treves, 1938, pp. 233-270, p. 236. Within the author's production available in English, see at least G. Deledda, *Canne al vento*, Milan, Treves, 1913 (Eng. transl. by M. King, *Reeds in the Wind*, New York, Italica Press, 1999), and *La madre*, Milano, Treves, 1920 (Eng. transl. by M.G. Steegman, *The Mother*, London, Jonathan Cape, 1928, with an authoritative foreword by D.H. Lawrence); other translated texts include *Cosima*, *Dopo il divorzio* (*After the Divorce*), *Elias Portolu*, *La Chiesa della solitudine* (*The Church of Solitude*), *Cenere* (*Ashes*), *Marianna Sirca*, and the short stories *Il Chiaroscuro* (for bibliographic details, see R. Healey (ed.), *Twentieth-century Italian Literature in English Translation. An annotated bibliography (1929-1997)*, Toronto, University of Toronto Press, 1998, *ad vocem*).

⁹ English translations and reviews are mentioned in this article not only as an invitation to Anglophone readers to approach this area of Italian literature, but also as evidence of international recognition: on the one hand, in fact, the Anglo-Saxon publishing market is the least receptive of writers who don't use English (as evidenced, among others, in: L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (1994¹), London - New York, Routledge, 2007²), and on the other it works as a powerful 'visibility platform' that enhances the chances for translated texts to be further disseminated internationally and enter the

From the debut story *La sposa in città* (1939) to *Paese d'ombre* (1972), consecrated by the awarding of the Premio Strega, the Sardinian novels and short stories by Giuseppe Dessì (1909-1977) had full recognition in Italy and some visibility abroad.¹⁰ Dessì's poetics is influenced by European modernism and philosophical thinking (from Proust to Bergson); in his writing, research on language and literary structures is matched with a strong ethical and civic commitment.¹¹ Of local interest are also the Sardinian writers of the post-war period and up to the 1960s, who can be seen as epigones of Italian neorealism. Their works are mainly expressions of a realism focused on social commentary, but are often caught in a difficult balance between clear ethical stances and not always refined aesthetic results.¹²

Yet, one has to wait until the 1970s for the island to recapture the attention of international readers, thanks to two novels that reflect the predilection of the times for narrative which mixes diary, documentary and essayism. The first is *Padre padrone. L'educazione di un pastore* (1975) by Gavino Ledda (born 1938),¹³ the autobiographical *Bildungsroman* of a young man who breaks away from a destiny of isolation, exploitation and patriarchal violence, at first by leaving his village to do the military service, and then by resuming the studies he was forced to interrupt as a child in order to work as a shepherd. The text, which inaugurated the series of experimental testimonial novels 'I franchi narratori' from Feltrinelli, had wide-reaching appreciation also thanks to the film made by the Taviani Brothers, which was awarded the Palme d'Or at Cannes in 1977. In the same year, an unfinished philosophical *memoir* set in Nuoro, *Il giorno del giudizio*, written by the jurist Salvatore Satta (1902-1975), was published posthumously and soon elevated to the status of a contemporary classic.¹⁴

Ten years later, in occasion of the English translation, George Steiner devoted a long and passionate review of this novel in the pages of *The New Yorker*. He framed it via comparisons with Edgard Lee Masters' *Spoon River Anthology* and Gabriel Garcia Marquez's *Cien años de soledad*: another indicator of the persistent fascination for Sardinia as an out-of-time literary place.¹⁵

field of world literature (see D. Damrosch, *What is World Literature?*, Woodstock, Princeton University Press, 2003, p. 6: 'A work enters into world literature by a double process: first, by being read as literature; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin').

¹⁰ G. Dessì, *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972 (Eng. transl. by F. Frenaye, *The Forest of Norbio*, New York - London, Harcourt Brace Jovanovich, 1975). See also: J. Barnes, 'Giuseppe Dessì (1909-1977): A bibliography', in: *Bulletin of the Society for Italian Studies*, 15 (1982), pp. 26-36.

¹¹ See at least *Il disertore*, Milano, Feltrinelli, 1961, awarded the Premio Bagutta in 1962 (Eng. transl. by V. Hathaway Moriconi, *The Deserter*, New York - London, Harcourt Brace & 1962, and also, with Eng. transl. by D. Origo, London, Harvill Press, 1962). Some of Dessì's stories were translated while he was living, in the 1960s and 1970s, but over time they have ceased to be available in English (in addition to *Paese d'ombre* and *Il disertore*, see *San Silvano*, in: Healey (ed.), *Twentieth-century Italian Literature in English Translation*, cit., *ad vocem*).

¹² Among them: Salvatore Cambosu (esp. his Sardinian *zibaldone*: *Miele amaro*, Firenze, Vallecchi, 1954), Michele Columbu, Giuseppe Fiori and Francesco Masala, as well as Maria Giacobbe and Giuseppe Zuri (pen name of Salvatore Mannuzzu) who are still active nowadays and whose profiles are traced *infra*.

¹³ G. Ledda, *Padre Padrone. L'educazione di un pastore*, Milano, Feltrinelli, 1975 (Eng. transl. by G. Salmanazar, *Padre Padrone: The Education of a Shepherd*, London, Allen Lane, 1979).

¹⁴ S. Satta, *Il giorno del giudizio* (1977), Milano, Adelphi, 1979 (Eng. transl. by P. Creagh, *The Day of Judgement*, London, Collins Harvill, 1987); cf. also the recent reading of the novel by one of the most iconic Italian actors of our times: 'Il giorno del giudizio' di Salvatore Satta letto da Toni Servillo, broadcasted in 30 episodes as part of *Ad alta voce*, RAI Radio 3, between the 18th January and the 26th February 2016, and now available at www.raiplayradio.it.

¹⁵ G. Steiner, 'One Thousand Years of Solitude', *The New Yorker*, 19th October 1987, now in *George Steiner at the New Yorker*, ed. R. Boyers, New York, New Directions, 2008, pp. 86-94.

A phase of transition: the 1980s and the 1990s

Less visible from afar is the Sardinian production of the 1980s and 1990s, although it is precisely in these decades that the seeds are sewn for the emergence of the latest wave of Sardinian writers in the new millennium. These are the years of the short literary career of Sergio Atzeni (1952-1995), whose work becomes a common patrimony to writers, artists and intellectuals immediately after his premature death. Atzeni's stories, articulated in postmodern, experimental literary forms and presented in a hyper-worked and progressively more mixtilingual Italian, present either mythical-epic reinterpretations of Sardinian history or glimpses into contemporary urban settings, with a preference for the peripheries.¹⁶ His writing – rooted in the cultural and social climate of the 1970s and in the debates on the island's autonomy, identity, and language – marks an ideological turning point and serves as a bridge towards the different points of view, themes and languages that will become dominant during the new millennium.

Atzeni contributes significantly to overthrowing the customary identity paradigm that, throughout the twentieth century, had seen in Nuoro and the central region of Barbagia the depositaries of traditional Sardinian culture and language. This interpretation of 'Sardinianness', which restricts the literary geography of the island to only its most internal and conservative part, is still widespread in common thinking as well as in politics and the broader cultural field. One can only briefly mention here the focus on archaic varieties of Sardinian in the most authoritative linguistic studies of the twentieth century, such as those by Max Leopold Wagner, and the influential theorisations on the 'costante resistenziale sarda' proposed by the archaeologist, intellectual and politician Giovanni Lilliu, who identified a continuous opposition of the Sardinian populations living in the heart of the island against external powers, from the prehistoric era of the *nuraghi* civilisation to the twentieth century.¹⁷ In literature, this image is indebted to the successful model created by Grazia Deledda, as we are effectively reminded by her younger fellow countryman, Marcello Fois:

Quei panni che Don Lisander aveva lavato in Arno per tutti gli italiani dopo di lui, la Deledda li ha lavati a Istiritta [*Nuoro*] per tutti i sardi, e non solo, dopo di lei.

[...]

Ai sardi diventa chiaro che la Sardegna letteraria è diventata più piccola della Sardegna geografica. C'è la Sardegna-Sardegna, il resto è abitato da turisti, sardi senza pedigree.¹⁸

In Atzeni's novels and short stories, on the other hand, 'Sardinianness' is the expression of a composite, multi-layered and dynamic identity, that does not exclude the history (or myth) of the 'sardi resistenti' in Barbagia, but is also inclusive of a plurality of geographies (the South, the mines, the coasts), and their histories, all worthy of literary representation. The island is now portrayed as an internally diversified continent, exposed to external influxes that can be both positive or negative, but in any case cannot be avoided: 'Comprendevamo d'essere al centro di un mare che si faceva di giorno in giorno più popolato' – states Antonio Setzu, one of the narrators in

¹⁶ On the historical side, see *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio, 1986, and *Passavamo sulla terra leggeri*, Milano, Mondadori, 1995; set in the first half of the twentieth century is *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991 (Eng. transl. by J. Rugman, *Bakunin's son*, New York, Italica Press, 1996), and on the contemporary side are *Il quinto passo è l'addio* (Milano, Mondadori, 1996) and *Bellas mariposas* (Palermo, Sellerio, 1996). The most recent critical work on the author is G. Ledda, G. Sulis (eds.), *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna*, Bologna, Bononia University Press, 2017.

¹⁷ Cf. M.L. Wagner, *La lingua sarda. Storia, spirito e forma*, Bern, Francke, 1951, and *Dizionario etimologico sardo*, Heidelberg, Winter, 1960-64, and G. Lilliu, *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Fossataro, 1971.

¹⁸ M. Fois, *Prefazione*, in: G. Deledda, *L'edera*, Nuoro, Ilisso, 2005, pp. 7-16, p. 9, p. 11.

Passavamo sulla terra leggeri – ‘Non potevamo fermare il ciclo dell’uomo, nessuno può fermarlo. Dovevamo incontrare gli altri uomini, per crescere. L’incontro ha un costo, pagarlo è inevitabile.’¹⁹ In this new ideological context, the port city of Cagliari, the Sardinian capital, almost absent in previous Sardinian literature, acquires new relevance as the symbol of these stratified encounters. This is evidenced in an often-quoted passage taken from *Il quinto passo è l’addio*:

La nave bianca si allontana e dietro un dente alto e bianco di calcare sparisce l’antica fortezza vedetta dei Fenici, l’avamposto d’Europa al respiro dell’Africa e d’Oriente alle porte d’Occidente, popolato da una scura genia parente di Annibale, adocchiato da predoni scalzi, battuto da tutti i venti, abitato da tutti i profumi e i fetori e da ogni genere d’ingegno e vizio e da qualche virtù, come ovunque siano uomini.²⁰

Other key figures between the 1980s and 1990s are Salvatore Mannuzzu (born 1930), an ex-magistrate and member of parliament, and the anthropologist Giulio Angioni (1939-1917), who were active in previous years and continued to be protagonists of the Sardinian and Italian literary scene up to the year 2010s. Their novels *Procedura* and *L’oro di Fraus*, released simultaneously in 1988, were designated by the Italian critic Oreste del Buono (the ‘godfather’ of Italian *gialli*) as possible heralds of a new Sardinian ‘romanzo d’inchiesta’.²¹ They signal an important discontinuity in the type of stories proposed in the island, and anticipate the fortune of crime fiction in the years to come, in Sardinia as well as in Italy. Mannuzzu’s novels have a preference for high-class contemporary settings and philosophical-existential themes; set in an anonymous, decadent provincial town inspired by the writer’s own birthplace, Sassari,²² they have a dense intertextual presence of the classics as well as an essential and rarefied language, and a style influenced by the model of grand European poetry as much as by the author’s practice of judicial Italian and Latin.²³ Giulio Angioni enriches Sardinian storytelling with the point of view of an anthropologist. He focuses on the rapid processes of social and cultural change taking place in Sardinia in the second half the twentieth century, and particularly on the forms of work, family roles, the phenomena of emigration, and on the figure of the intellectual that lives and testifies to these changes after having abandoned (and thus betrayed) the place of his birth. Linguistically, he attempts a literary rendition of regional orality, and he explores different genres – from testimonial fiction to the *noir* and to the historical novel. His stories explore diverse epochs, and the geography of reference includes the literary village of Fraus,²⁴ based on his native Guasila in South Sardinia, the rural

¹⁹ S. Atzeni, *Passavamo sulla terra leggeri*, cit., p.55.

²⁰ S. Atzeni, *Il quinto passo è l’addio*, cit., p. 62. For its focus on the complex relationships between the subaltern island and the hegemonic ‘other’ (the ancient Romans, the Catalans and the Spanish rulers, up to the Savoy and the national unification), Atzeni’s novels have been often linked to those of coeval postcolonial writers. On Sardinia within the context of 20th-century Italian regionalism, see M. Clark, ‘Sardinia: Cheese and Modernization’, in: C. Levy (ed.), *Italian Regionalism: History, Identity, and Politics*, Oxford, Berg, 1996, pp. 81-106.

²¹ O. Del Buono, ‘L’isola del mistero’, in: *Panorama*, 17th July 1988. See G. Angioni, *L’oro di Fraus*, Roma, Editori Riuniti, 1988, and S. Mannuzzu, *Procedura*, Torino, Einaudi, 1988 (Eng. transl. by J. Shepley, New York, Villard Books, 1993).

²² The urban setting devoid of any typical Sardinian characteristic distinguishes Mannuzzu’s stories from the others, in which explicit and insisted references to Sardinian places are common even when, following the model set by Gabriel Garcia Marquez’s ‘Macondo’, toponyms are invented (e.g. ‘Fraus’ for Giulio Angioni, ‘Nuraiò’ for Flavio Soriga, ‘Abacrastra’ for Salvatore Niffoi, ‘Soreni’ for Michela Murgia). As an introduction to the author, see A. Cadoni, *Il fantasma e il seduttore. Ritratto di Salvator Mannuzzu*, Roma, Donzelli, 2017.

²³ In addition to *Procedura*, cit., see at least S. Mannuzzu, *Un morso di formica* (1989), *Le ceneri del Montiferro* (1994) and *Le fate d’inverno* (2004), all published in Torino by Einaudi.

²⁴ In G. Angioni, *L’oro di Fraus*, cit., and *Il sale sulla ferita*, Venezia, Marsilio, 1990.

countryside, and Cagliari, above all in its medieval and modern past.²⁵ They are, however, non-exclusive settings, inserted in the international networks of relations and travels to which characters, especially narrators and/or protagonists, belong.²⁶

Similar to Mannuzzu and Angioni for the long-period spanning of her literary career is the matriarch of contemporary Sardinian narrative, Maria Giacobbe (b. 1928), who has sixty years of creative writing behind her. After her debut with the autobiographical *Diario di una maestrina*, a testimony-inquiry on the working and living conditions of a young school teacher and her students in a small Sardinian village in the 1950s,²⁷ she turned towards the novel of invention, without however discarding the focus on the historical and social specificity of Sardinian reality.²⁸

Multiplicity and variety of voices in the 2000s

In 1998, Giovanni Pirodda closed his contribution on 'L'attività letteraria tra Otto e Novecento' with the following statement:

Gli autori più rappresentativi possono essere indicati in Salvatore Satta, Salvatore Mannuzzu, Giulio Angioni, Sergio Atzeni, cui si può aggiungere Marcello Fois, come rappresentante di una nuova generazione, con esperimenti interessanti che mettono a frutto la lezione degli autori più recenti (a partire da Salvatore Satta).²⁹

After twenty years, this assessment is still valid, although in need of an update.³⁰ We add now the already mentioned Marcello Fois (b. 1960), included in this section because he belongs to a younger generation than the novelists previously analysed. Fois has established himself as the most authoritative voice among the writers who debuted in the 1990s and in the new millennium,³¹ both for the intensity of a prose inspired by forms of Sardinian oral storytelling yet not exempt from lyrical tones, and for the coherence of a vast literary project, summarised in an interview in the idea of 'raccontare un posto dentro un secolo'.³² The place is Nuoro, and the stories cover the entirety of post-unification Italian history, the end of the nineteenth and through the

²⁵ In G. Angioni, *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio, 2006, and *Sulla faccia della terra*, Nuoro - Milano, Il Maestrale - Frassinelli, 2015.

²⁶ See in particular *Un'ignota compagnia*, Milan, Feltrinelli, 1992 (set in a factory in Milan, and having as protagonists a Sardinian and an African migrant), and *Gabbiani sul Carso*, Palermo, Sellerio, 2010 (at the border with ex Yugoslavia). On Angioni's creative writing up to 2005, see F. Manai, *Cosa succede a Faus? Sardegna e mondo nel racconto di Giulio Angioni*, Cagliari, Cuccu, 2006.

²⁷ M. Giacobbe, *Diario di una maestrina*, Bari, Laterza, 1957.

²⁸ See at least M. Giacobbe, *Gli arcipelaghi*, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995, and *Pòju Luàdu*, Nuoro, Il Maestrale, 2005. Deledda, Lussu, Dessì, Giacobbe, Mannuzzu, and Atzeni are the Sardinian writers included in the canon-making anthology *Racconti del Novecento*, ed. E. Siciliano, 3 vols, Milan, Mondadori, 2001: a signal of the vitality of the region's narrative fiction in different moments of the national literary production.

²⁹ G. Pirodda, 'L'attività letteraria tra Otto e Novecento', cit. pp. 1120-1121.

³⁰ On the the history, culture and society of contemporary Sardinia, see F. Bachis, V. Deplano, L. Marrocu (eds.), *La Sardegna Contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli, 2015, and specifically on narrative fiction, in the same collection, G. Sulis, 'Anche noi possiamo raccontare le nostre storie'. *Narrativa in Sardegna, 1984-2015*, pp. 533-558.

³¹ To date, Fois's production includes 14 novels plus collections of short stories, poems, and texts for theatre and TV. The following novels are available also in English: transl. by P. Creagh for Harvill Press in London are *The Advocate. A Sardinian mystery*, 2003 (*Sempre caro*, Nuoro, Il Maestrale, 1998), *Blood from the Sky*, 2006 (*Sangue dal cielo*, Nuoro - Milano, Il Maestrale - Feltrinelli, 1999), and *Memory of the Abyss*, 2012 (*Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2006); transl. by S. Mazzarella for McLehose Press in London: *Bloodlines*, 2014 (*Stirpe*, Torino, Einaudi, 2009) and *The Time in Between*, 2018 (*Nel tempo di mezzo*, Torino, Einaudi, 2012). Although now dated, see as introduction to the author M. Marras, *Marcello Fois*, Firenze, Cadmo, 2009.

³² Interview to Fois in M.A. Amendola, *L'isola che sorprende: la narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, Cuccu, 2006, p. 215.

twentieth century. They tend to be articulated in trilogies, inspired initially by crime fiction - as in his first series, set at the end of the twentieth century (*Ferro recente*, *Meglio morti* and *Dura madre*), and in the second one, which has as protagonist and investigator Bustianu, a character based on the figure of the lawyer, intellectual and poet from Nuoro, Sebastiano Satta (1867-1914) (*Sempre caro*, *Sangue dal cielo* and *L'altro mondo*).³³ Lately, Fois moved to the family saga, with an original revival of the nineteenth-century literary model (*Stirpe*, *Nel tempo di mezzo*, *Luce perfetta*).

It is more difficult to take a close look at the Sardinian literary production of the last two decades, not only because of one's vicinity to the object of study, but also for the impressive quantity of new authors and books.³⁴ Furthermore, the vivacity of the literary scene, for which cultural journalists have coined the emphatic labels of 'Sardinian nouvelle vague' and 'Rinascimento sardo',³⁵ expands also to Sardinian cinema, often inspired by recent Sardinian narrative texts.³⁶ Many of the debuts are in the area of crime or *noir* fiction, in consonance with contemporary Italian production, and many are released by the same publisher, Il Maestrale, founded in Nuoro in 1992, which had a pivotal role as both an attractor and a forge of middlebrow Sardinian storytellers. Among the debuts with Il Maestrale feature Flavio Soriga and Luciano Marrocu in 2000, Giorgio Todde and Aldo Tanchis in 2001, Alessandro De Roma in 2007, Savina Dolores Massa in 2008.³⁷ Collaborations with Il Maestrale for at least a phase of their careers are significant also for Fois, Salvatore Niffoi, Alberto Capitta and Francesco Abate (debuting in 1997, 1998 and 1999 respectively), in addition to Giacobbe and Angioni, who published new texts and re-released previous books for Il Maestrale. In parallel with another publisher in Nuoro, Ilisso, Il Maestrale has also produced new editions of Sardinian classics, thus guaranteeing new readers for the

³³ On Fois as a crime fiction writer see: L. Rinaldi, 'Location and Identity in Contemporary Italian Crime Narrative: The Case of Marcello Fois's Novels', in: A. Saunders, L. Rorato (eds.), *The Essence and the Margin. National Identities and Collective Memoires in Contemporary European Culture*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009, pp. 151-164, M. Chu, 'Crime and the South', in: G. Pieri (ed.), *Italian Crime Fiction*, Cardiff, University of Wales Press, 2011, pp. 89-114, and B. Pezzotti, 'Sardinia, the motherland', in: Ead. *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A bloody journey*, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 2012, pp. 147-160.

³⁴ Amendola, *L'isola che sorprende*, cit., lists 155 Sardinian writers who are active between 1974 and 2005. Given the vastness of the phenomenon, full references will be given only for the main works mentioned. General bio-bibliographical details can be found in the *Catalogo storico ragionato degli scrittori sardi dal IV al XXI secolo*, in *Centro Studi Filologici* <www.filologiasarda.eu>; some of the older texts are also available online from the portal *Sardegna DigitalLibrary. La memoria digitale della Sardegna*, <http://www.sardegna.digitallibrary.it> (last accessed on 11th December 2017).

³⁵ See G. Fofi, 'Sardegna, che Nouvelle Vague!', in: *Panorama*, 13th November 2003, and Id. (ed.), 'Dossier Sardegna', in: *Lo straniero*, X, 74-75 (2006), pp. 15-86.

³⁶ *Il figlio di Bakunin* and *Bellas mariposas* by Atzeni have been adapted into films, respectively by Gianfranco Cabiddu (1997) and Salvatore Mereu (2012); the life of Atzeni is also the subject of a docu-film, *Madre acqua. Frammenti di vita di Sergio Atzeni*, directed by Daniele Atzeni (2015). Mannuzzu's *Procedura* has inspired *Un delitto impossibile* by Antonello Grimaldi (2000), *Arcipelaghi* by Giacobbe has become a feature film directed by Giovanni Columbu (2001), *Jimmy della collina*, a children's tale by Massimo Carlotto, Sardinian resident for an important phase of his life, was made into a film by Enrico Pau (2006), and the short-story *Disegno di sangue* by Fois has been adapted by Cabiddu into a television film within the RAI series *Crimini* (2007). Outside Sardinia, *Il mondo deve sapere* by Michela Murgia has inspired *Tutta la vita davanti* directed by P. Virzi, with Isabella Ragonese in the leading role (2008), and Milena Agus's *Mal di pietre* was turned into a film by Nicole Garcia, with Marion Cotillard (2017). For interdisciplinary studies on representations of the island and Sardinian identity between literature and cinema, see B. Wagner, *Sardinien, Insel im Dialogue. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke Verlag, 2008, and M.B. Urban, *Sardinia on Screen. The Construction of the Sardinian Character in Italian Cinema*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

³⁷ As is often the case with small, quality publishers, there is a high turnover of writers, who, once their position is consolidated, tend to move to Frassinelli (with whom Il Maestrale also collaborates), Adelphi, or Einaudi. The latter is today the editorial group with the highest concentration of Sardinian writers: Salvatore Mannuzzu, Marcello Fois, Francesco Abate, Alessandro De Roma and Paola Soriga.

masterpieces of Deledda, Dessì, Cambosu, Masala, Satta, Ledda, Pintor, up to Atzeni, before diversifying their production with the inclusion of non-Sardinian writers. To complete the panorama of contemporary Sardinian narrators one must recall still Nicola Lecca (debut: 1999), the only writer not to set his stories on the island, and three female voices: Milena Agus, whose success in Italy followed from the foreign interest secured with the French translation of her second novel, *Mal di pietre* (2006), Michela Murgia, first blogger and then writer since 2006, and Paola Soriga, who debuted in 2012.

United by the focus on the island in at least some of their works, the writers briefly listed above continue the tradition of Sardinian fiction as a 'family group', mentioned at the beginning of this article. At the same time, Sardinian fiction in the 2000s and 2010s, with its internal variety of voices, themes, narrative forms – from *noir* and crime to historical novels (often in an allegorical or denunciatory key), and including also youth literature, ethnic writing, women's writing, *reportage*, travel literature, the dystopian novel, comical and parodic texts, up to children's literature, fantasy, and graphic novels – appears perfectly inserted in the multiple, simultaneous trends of contemporary Italian literature;³⁸ it seems therefore overcome the chronic lateness of a peripheral Sardinia with respect to the cultural centres of production, something that critics had highlighted in all previous phases of the island's history.³⁹

The uncertainties noted in the past in the written usage of the Italian language by Sardinian writers have also now disappeared. The national language no longer considered a goal to be conquered, thanks to its widespread diffusion throughout Italy in the second half of the twentieth century, the conquest is, by far, the recovery of Sardinian for artistic purposes: the presence of local or foreign borrowings becomes a tool to emphasise the geo-ethnic rootedness of the stories, from a maximum of Sardinian-Italian mixing in Niffoi (and increasingly intense with the passing of years) to a minimum in Todde's metaphysical *noir* or in the novels of Capitta, as well as in Mannuzzu.⁴⁰ These are conscious choices of style, poetics and ideology, in line with the variety of tendencies available in contemporary Italian fiction, Camilleri's Italo-Sicilian idiolect being a case in point. At the same time, multilingualism reflects the linguistic situation of the island, and is faithful to the range of expressive and communicative possibilities available to speakers.

Moreover, it is worth pointing out the relevance of generational belonging in relation to the plurality of points of view that characterises contemporary Sardinian fiction, especially if we look at the overcoming of the wound caused by modernity and post-modernity. It has often been observed that the Sardinian novel of the twentieth century has testified the trauma of the rapid transition, in the island, from a pre-modern state to a forced modernity. Clear examples are provided by Salvatore Mannuzzu and Giulio Angioni, both born in the 1930s, in Fascist times: the former, in a consideration on the mourning of the ancient roots elaborated by Satta in *Il giorno del giudizio*, affirms both the harrowing magnitude of that 'mondo perduto' and the need to accept 'la disfatta del mondo che ci appartiene e delle nostre vite',⁴¹ while the latter writes of having had 'un'infanzia più simile all'infanzia dell'età dei nuraghi

³⁸ For an overview of the main trends in contemporary Italian fiction, see A. Cortellessa (ed.), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014, and R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

³⁹ See G. Petronio, 'Ritardi della cultura letteraria in Sardegna', in G. Grana (ed.), *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, vol. III, pp. 2601-2607, and G. Pirodda, 'La Sardegna', cit.

⁴⁰ On the language(s) of contemporary Sardinian fiction, see C. Lavinio, *Sardegna narrata e varietà subregionali dell'italiano*, in M. A. Dettori (ed.), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 177-200.

⁴¹ S. Mannuzzu, 'Finis Sardiniae (o la patria possibile)', in: L. Berlinguer, A. Mattone (eds.), *La Sardegna*, cit., pp. 1225-1244, p. 1228, p. 1244.

che all'infanzia di oggi'.⁴²

Different is the attitude of younger writers, who grew up in a 'glocal' Sardinia, both local *and* global, connected to the world digitally by the internet and physically via low-cost flights, visited by high numbers of both Italians and foreigners (tourists, workers, migrants, Erasmus students). Often travellers or migrants themselves, studying or working elsewhere, these writers, now in their thirties and forties, no longer weep, mourning their roots or the end of a millennial civilization; showing awareness of a historical change that has already happened, they write a different chapter of that same civilization. While remaining a central presence in their works, Sardinia is a point in a wider, global network, in which characters move naturally. This new phase of 'Sardinianess' is well represented by the young protagonists of an 'on the road' novel such as *Sardinia blues* by Flavio Soriga (b. 1975) – commuters between their island and London, one of the main migration destinations of young Sardinians in the 2000s –,⁴³ by Ludovico Lauter's cosmopolitan wanderings in the novel of Alessandro De Roma (b. 1970),⁴⁴ as well as by the girls moving to pre-war Rome in *Dove finisce Roma* or living in Italian and European university cities in *La Stagione che verrà*, both by Paola Soriga (b. 1979)⁴⁵ – young women who do not lose their Sardinian roots but accept being also 'grafted' onto other places.⁴⁶ One last example is provided by Michela Murgia (b. 1972). In her first novel, *Il mondo deve sapere*, she is comfortable describing with a sharp irony and fast pace the work experience in a call center in a small province town.⁴⁷ The story, initially written online as a personal blog, is set in Oristano, but the toponym does not appear, indicating that Sardinia today is also the site of an exploited global precariat, without marks of a particular identity. Yet, with her second novel, Murgia moves to a recent but undefined past, rich in popular myths like the *accabadora* of the title (i.e. the woman who gives a 'good death' to those who are terminally ill), and in specific social institutions, like the informal adoption of the so-called *fillus de anima* ('soul-children', i.e. 'bambini generati due volte, dalla povertà di una donna e dalla sterilità di un'altra').⁴⁸ Here, Sardinia's diversity and archaism work as an allegory, if not utopia, for our times. The traditional island, stereotypically, carries an alternative and fierce civil code, but through this archaic screen are filtered social themes of strict actuality, like the question of civic rights still debated in contemporary Italy: euthanasia and one's right to die, on the one hand, and the forms of non-biological maternity, on the other.

Overall, a change has occurred in the models of representation of the island. Traditionally (self-)perceived as a 'prison-island' or 'fortress-island', resistant and refractory to what comes from the sea, in opposition to the 'crossroad-island' represented by Sicily, where different civilizations have sedimented over the

⁴² G. Angioni, 'Un paese, ci vuole', in: S. Ligios, V. Ligios (eds.), *Gli atlanti. Tracce di identità*, Arzachena (SS), Soter, 2013, pp. 14-21, p. 14.

⁴³ F. Soriga, *Sardinia Blues*, Milano, Bompiani, 2008.

⁴⁴ A. De Roma, *Vita e morte di Ludovico Lauter*, Nuoro, Il Maestrale, 2007.

⁴⁵ P. Soriga, *Dove finisce Roma*, Einaudi, Torino, Einaudi, 2012, and *La stagione che verrà*, Torino, Einaudi, 2015.

⁴⁶ I borrow the idea of 'identitarian grafting' from the writer Joyce Lussu who, born in the Marche region, grown up in Florence and then become an anti-fascist expatriate and a global traveler, voluntarily 'grafted' onto Sardinia after marrying Emilio Lussu, as she recounts in *L'olivastro e l'innesto*, Cagliari, Della Torre, 1982.

⁴⁷ M. Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Milano, Isbn, 2006. On the novel as part of the contemporary Italian fiction devoted to the precarity of work in the twenty-first century, see P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli (CS), Rubbettino, 2013.

⁴⁸ M. Murgia, *Accabadora*, Einaudi, Torino, 2009, p. 3 (Eng transl. by S. Mazzarella, London, McLehose Press, 2011).

centuries,⁴⁹ at the beginning of the twenty-first century the literary self-representations of Sardinia contemplate both the prison-island and the crossroad-island model. While successful authors like Fois and Niffoi continue the line of locations and traditions *barbaricine*, now they coexist with a multiplicity of other places, especially urban and suburban settings like Cagliari and its surrounding areas. As pointed out by Milena Agus, each of the writers tells his or her own version of a multifaceted Sardinia:

Mi sono fatta l'idea che rimproverare la Deledda, Niffoi, la Giacobbe di presentare la solita Sardegna delle vendette, delle faide, delle uccisioni, banditi e cose del genere, non ha senso. Quella non è la solita Sardegna, è la loro Sardegna, il loro mondo, e di questo mondo hanno scritto e scrivono. Noi di quest'altra Sardegna, con il mare e il vento e la nostra spiritosaggine e allegria levantina, non possiamo capirlo, quel loro mondo, lontanissimo anche se a due passi.⁵⁰

What is interesting to note is the limited attention shown by the publishing market and the cultural industries for the representations of Sardinia in terms of plurality and (post-)modernity. At national and international level, higher visibility tends to be achieved by stories that confirm the traditional image of intrinsic diversity, separateness, and archaism, thus confirming the average reader's received images of the island and reassuring his or her expectations; strategically, all the traditional elements are systematically highlighted in peritexts (e.g. presentations, back covers) and epitexts (reviews, interviews). It is not by chance that, after *Paese d'ombre* by Dessì, the only two novels to be awarded a prestigious national prize, the Super Campiello, are *Accabadora* by Michela Murgia and *La vedova scalza* by Salvatore Niffoi (presented in the Adelphi back cover as a story set in 'un mondo arcaico e feroce, quello della Barbagia tra le due guerre').⁵¹ In conclusion, still valid nowadays is the judgment expressed in 1982 by Gabriella Contini, according to which 'una Sardegna gravata dall'ambiguo fascino dell'astoricità viene riproposta dai mass media al pubblico italiano', and the most successful novels, also thanks to editorial strategies that go beyond the authors' intentions, can be read as a 'tributo che il libro di autore sardo deve pagare alle regole di circolazione dell'industria culturale'.⁵²

⁴⁹ For the opposition between *île-prison* and *île-carrefour*, see the work of the French historian L. Febvre, *La terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1922.

⁵⁰ M. Agus, 'Scrivere è una tana, la Sardegna pure', in: G. Angioni (ed.), *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio*, Cagliari, Cuec, 2007, pp. 22-28., p. 27. See also M. Agus, *Mentre dorme il pesceccane* (2005) *Mal di pietre* (2006), *La contessa di ricotta* (2009), and *Ali di babbo* (2008), published in Rome by Nottetempo, and translated by B. Maher respectively as *While the Shark is Sleeping* (2014) *The House in via Manno* (2009), *The Countesses of Castello* (2010), and *Daddy's Wings* (2011), all in Melbourne, Scribe, apart from the first (London, Telegram). *Mal di pietre* was retranslated in the U.S. by A. Goldstein, with the title *From the Land of the Moon* (London-New York, Europa Editions, 2010). For a testimony on the process of translating these texts in the Australian context, more receptive than the US and UK in relation to representation of linguistic and cultural otherness, see B. Maher, 'Sardinia comes to Australia: Finding spaces for Mediterranean writing in translation', in: *Journal of Australian studies*, 38, 3 (2014), pp. 304-313.

⁵¹ S. Niffoi, *La vedova scalza*, Milano, Adelphi, 2005. See also idem, *La leggenda di Redenta Tiria*, Milano, Adelphi, 2005 (Eng. transl. by S. Whiteside, *The Legend of Redenta Tiria*, London, William Heinemann, 2008).

⁵² G. Contini, 'La letteratura in italiano del Novecento', cit., p. 52.

Keywords

Sardinia, narrative fiction, twentieth-century, twenty-first century, regional identity, island literature

Gigliola Sulis is an Associate Professor of Italian at the University of Leeds (UK). She works on literary representations of Italian polycentrism and regional literatures (especially Sardinian), multilingual literature (from its theoretical underpinning to poetics and ideologies of individual authors), and language and style of 20th- and 21st-century writers. Among her recent publications are the co-edition of *Sergio Atzeni e le voci della Sardegna* (with Giuseppe Ledda, Bononia University Press, 2017) and of a themed issue of the *Australian Journal of Crime Fiction*, with the title *Retold, Resold, Transformed. Crime Fiction in the Global Era* (with Christiana Gregoriou and David Platten, 2017).

Italian

School of Languages, Cultures and Societies

University of Leeds

Leeds LS2 9JT (UK)

g.sulis@leeds.ac.uk

RIASSUNTO

Narrativa sarda alla fine del ventesimo e inizio del ventunesimo secolo

Una panoramica e prima valutazione

L'articolo presenta una panoramica e una prima valutazione della narrativa sarda in italiano – ossia testi scritti da autori sardi per nascita o per formazione e accomunati dalla presenza dell'isola tra i temi o simboli principali – tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo. Nella prima parte sono delineate le caratteristiche principali della narrativa sarda, quali l'urgenza documentaria e autorappresentativa, la scelta delle ambientazioni, l'immagine dell'isola proposta, e la tendenza al plurilinguismo. Sono poi tracciate le varianti e invarianti nello sviluppo di tali elementi, e vengono sottolineate in particolare le ragioni di poetica e ideologia che sorreggono le scelte linguistiche, l'espansione della tradizionale geografia letteraria oltre il centro dell'isola, con l'inclusione delle coste e delle aree urbane, la coesistenza di diversi modelli autorappresentativi, e da ultimo l'apertura a scenari (post-)moderni e globalizzati. La fase contemporanea della narrativa sarda risulta quindi caratterizzata dalla molteplicità e varietà delle storie, delle voci e dei punti di vista, come si dimostra con riferimento alle figure di Maria Giacobbe, Salvatore Mannuzzu, Giulio Angioni, Sergio Atzeni, Marcello Fois, Salvatore Niffoi, Milena Agus, Alessandro De Roma, Michela Murgia, Flavio Soriga e Paola Soriga.

Catholic Anti-Modernism And the Modernity of Fascism

Integralist Catholicism, Nationalism, and Anti-semitism in *Fede e Ragione* (1919-1929)

Nina Valbousquet

In December 1925 a small Catholic review based in Fiesole, named *Fede e Ragione* after the principles of neo-Thomism, did not hesitate to remind Mussolini of the superiority of the Church over the state –² ‘superiorità della Chiesa sopra dello Stato’- as well as the duties of the latter toward Catholicism: ‘doveri dello Stato verso della Chiesa’.¹ Successors of the “Party of Pius X” and representatives of the most intransigent trend within the Church, integralist Catholics of *Fede e Ragione* firmly opposed every aspect of modernity including the separation between the public sphere and religion, secularism, and the interference of the modern state.² A confessional review founded in Florence in 1919, *Fede e Ragione* demonstrates that the Catholic endorsement of Mussolini’s regime turned out to be a convoluted, slow, and incomplete process. In the checkered history that led to the Lateran Pacts, much has been said in the scholarship about, on the one hand, the Holy See and the ecclesiastical hierarchy’s positions, and, on the other hand, the opposition coming from Christian democrat tendencies.³ The reservations expressed by the right-wing of Italian Catholicism have been instead overlooked by the historiography. To some extent, this lack of study could be related to the complex and not immediately decipherable relations of integralist Catholics to Fascism, as their positions were ambivalent and fluctuated: neither an open opposition nor an enthusiastic support for the regime. Much of this ambiguity has to do with integralist Catholics’ inflexible anti-modernist and theocentric views as they increasingly faced the secular modernity of the Fascist regime.

This case contributes to a more nuanced investigation of the diversity of Catholic culture under Fascism encouraged by a recent scholarship that, in the wake of Renato Moro, further explores the variegated manifestations of Catholic nationalism and the impact of nationalization and mass politics upon Italian Catholicism.⁴ Although a

¹ I cattolici di *Fede e Ragione*, ‘Dopo l’attentato del 4 novembre - Lettera aperta all’on. Mussolini’, *Fede e Ragione*, November 15, 1925.

² G. Miccoli, *Fra mito della cristianità e secolarizzazione*, Marietti, Genova, 1985; D. Menozzi, *La Chiesa cattolica e la secolarizzazione*, Einaudi, Torino, 1993; G. Vian, *Il modernismo. La Chiesa cattolica in conflitto con la modernità*, Roma, Carocci, 2012.

³ R. Webster, *The Cross and the Fasces, Christian Democracy and Fascism in Italy*, Stanford, Stanford University Press, 1960; P. Scoppola & F. Traniello, *I cattolici tra fascismo e democrazia*, Bologna, Il Mulino, 1975.

⁴ R. Moro, ‘Nazione, cattolicesimo e regime fascista’, in: *Rivista di storia del cristianesimo*, I, (2004), pp. 129-147; G. Cavagnigni, ‘Nazione e provvidenza. Padre Reginaldo Giuliani tra Fiume ed Etiopia (1919-

specific case study that still lacks an in-depth scholarly investigation,⁵ this example formed part of a broader tendency that demonstrates that the merging between Fascism and right-wing Catholicism was nothing but inevitable and predictable. Rather than an ideological symbiosis, the support of integralist Catholics for Mussolini's regime resulted in large part from an opportunistic convergence that focused mainly on the most reactionary features of Fascism while downplaying its anti-clerical fringes. In accordance with its agrarian, *sanfedista*, and traditionalist positions, *Fede e Ragione* saw in Mussolini's regime an opportunity to curb modern forces in Italy and to crush 'common enemies' of both Fascism and the Catholic Church: socialists, Christian democrats, free-masons, Protestants, and Jews.⁶ As the Fascist regime moved closer to a resolution on the Roman question, *Fede e Ragione* embraced clerical Fascism as an instrumental means of re-catholicizing Italy.⁷

A Legacy of Integralist Catholicism and Anti-Modernist Activism

Founded in Florence in December 1919, and transferred to Fiesole in March 1922, *Fede e Ragione* was launched as a theological and cultural bi-weekly, a 'rivista cattolica di cultura e di critica'. Beyond this generic subtitle, the review aimed at implementing a precise anti-modernist platform. The review relied on the zeal of its readers to propagate integralist views and presented itself as a 'centro di raccolta di quanti cattolici, preti e laici, intendono di unirsi a noi per opporre una azione franca e coraggiosa alla invadenza dei principi nefasti del liberalismo, del naturalismo del laicismo, che minacciano di travolgere ogni nostra attività'.⁸ *Fede e Ragione's* editors defined their Catholicism as integral, an activism entirely devoted to upholding the traditions of the Roman Catholic Church not only in religious matters but also in the secular realm:

Noi siamo, in primo luogo, puramente ed integralmente cattolici in questo senso che noi riconosciamo il pieno diritto della dottrina, della disciplina e delle direttive della Chiesa non solo sull'individuo e nelle questioni strettamente religiose, ma sulla società ancora, ed al riguardo pure di qualunque quistione mista, o sia tale che anche indirettamente tocchi la Fede e la morale.

In seguito di che, è chiaro, noi lotteremo per il principio di autorità, della tradizione e dell'ordine religioso-sociale nel senso cattolico di queste parole e nelle sue deduzioni logiche sotto la guida suprema della Sede Apostolica [...]. Saremo, per conseguenza, avversari dichiarati ed irreconciliabili, tanto sul terreno religioso, quanto sul terreno politico-sociale, di ogni forma di liberalismo, come quello che nega di riconoscere i sovrani diritti di Dio, del Cristo e della Chiesa sulla vita degli individui e della società, da una parte, e, dall'altra, si rifiuta di rigettare il principio rivoluzionario e massonico del diritto pubblico dell'ateismo.⁹

36)', in: *Passato e Presente. Rivista di storia contemporanea*, 81, (2010), pp. 43-67; A. Guasco, *Cattolici e fascisti. La Santa Sede e la politica italiana all'alba del regime (1919-1925)*, Bologna, Il Mulino, 2013; Lucia Ceci, *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Roma, Laterza, 2013.

⁵ G. Vannoni, 'Integralismo cattolico e fascismo: *Fede e Ragione*', in F. Margiotta Broglio (ed.), *La Chiesa del Concordato. Anatomia di una diocesi: Firenze, 1919-1939*, Il Mulino, Bologna, 1977 pp. 441-478: a study however partially based on an apologetic essay published by the son of *Fede e Ragione's* lawyer: A. M. Fortuna, 'Vita e opere di Don Paolo de Töth', *Adveniat Regnum, rivista di studi cattolici*, III, 4-5 (1965-1966), pp. 87-93.

⁶ D. Kertzer, *The Pope and Mussolini. The Secret History of Pius XI and the Rise of Fascism in Europe*, Random House, New York, 2014.

⁷ On this concept: J. Pollard, 'Clerical Fascism: Context, Overview and Conclusion', in: *Totalitarian Movements and Political Religions*, XVII, 2 (2007), pp. 433-446.

⁸ 'Il nostro periodico', *Fede e Ragione*, December 1-15, 1919, 1, p. 17. From 1921, the publication became weekly.

⁹ *Ivi*, p. 4.

Fede e Ragione embraced anti-modernism in every sense of the term, as uttered in the encyclical letters *Quanta cura* (with its *Syllabus Errorum*) of 1864 and *Pascendi* of 1907: not only the opposition to secular modernity as intended by Pius IX, but also the repression of modernism within the Church as conducted under Pius X. Thus, *Fede e Ragione* saw the modern world in apocalyptic terms as a cosmic struggle of the Church against all the forces of the anti-Church ('anti-Chiesa'), comprehensively defined as 'l'insieme dei suoi avversari sia *esterni*, vale a dire quelli che si dichiarano lealmente e francamente *anticattolici* e *antireligiosi*, e sia *interni*, ovvero i falsi amici della Chiesa e della religione'.¹⁰ This fight implied for the integralists to curb all the opponents of the Church, enemies from without (socialists, atheists, free-masons, Jews) and from within (modernists, Christian democrats, and liberal Catholics). To this end, the editors of *Fede e Ragione* drew upon a military terminology that called readers to become soldiers of God and considered themselves new crusaders in 'una lotta nella quale tutto indistintamente siamo chiamati ad essere soldati contro i nemici di Dio e della società'.¹¹ In the Italian context, these integralist positions implied a fierce advocacy in defense of the rights of the Pope in the 'Roman Question', extensively understood as both a religious and a political issue. The review campaigned for the reinstatement of the pontiff's temporal power: 'Egli deve anche esteriormente apparire, quale è, il re, il principe della umanità cristiana'.¹² Therefore, all Catholic tendencies that were willing to compromise with the Italian state and its liberal political system were deprecated as traitors to the cause of the Holy See.

The trajectories of *Fede e Ragione*'s editors provide a deeper understanding of the radical anti-modernism of this review. The two founders and main contributors of the review were Don Paolo De Töth (1881-1965) and Count Filippo Sassoli de Bianchi (1871-1938). The latter was *Fede e Ragione*'s main financier thanks to the revenues of his family's distillery. Originally from Bologna, Sassoli de Bianchi was a prominent figure of the *Movimento cattolico* and Catholic lay organizations, such as the student organization *FUCI* and the political movement *Unione popolare*. Related to Cardinal Ranuzzi de Bianchi, and member of the Dominican Third-Order, he presided over the 7th social week of Italian Catholics in 1912 (Venice) and again in 1927 over the 9th National Eucharistic Congress.¹³ Before *Fede e Ragione*, Sassoli de Bianchi had already voiced his integralist views in *L'Unità cattolica*, the Florence intransigent daily owned by the Holy See, notorious for its vehemently anti-modernist campaigns under the direction of Paolo De Töth in 1908-1909 with the support of Pius X.¹⁴ Descendant of a Hungarian noble family settled in Friuli, De Töth was ordained priest in Spoleto in 1906 within the order of the Discalced Carmelites. He quickly left religious life and devoted himself to Catholic journalism. In 1907, he founded in Siena *Le armonie della fede*, an anti-modernist theological review, later moved to Fiesole. There, De Töth found the unconditional support of bishop Giovanni Fossà who incardinated him to the diocese of Fiesole in 1909 and allowed him to teach in the diocesan seminary. After the war, Msgr Fossà continued supporting De Töth's integralist activism and defended *Fede e Ragione* against the ecclesiastic hierarchy. *Fede e Ragione* was also protected by Cardinal Tommaso Pio Boggiani, archbishop of Genoa in 1919-1921. A friend of Sassoli de Bianchi, Cardinal Boggiani pressured the bishop of Aquapendente (where the publishers

¹⁰ *Ivi*, pp. 5-6.

¹¹ Spectator, 'W. Wilson, la massoneria e la Lega delle Nazioni', *Fede e Ragione*, December 1-15, 1919.

¹² 'Il nostro periodico', cit., p. 7.

¹³ See his biography by S. Tramontin, in F. Traniello & G. Campanini (ed.), *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia, 1860-1980, III, Le figure rappresentative*, Torino, Marietti, 1984, pp. 778-779; also the biography by P. De Töth: *F. Sassoli de Bianchi: gran signore e perfetto cristiano, filosofo, sociologo, modello di cattolica attività*, Florence, 1958.

¹⁴ M. Tagliaferri, *L'Unità cattolica, studio di una mentalità*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1993.

Lemurio printed *Fede e Ragione*) to grant his *imprimatur* to the integralist review at the beginning of 1921.¹⁵ After February 1922 and until 1929, *Fede e Ragione* received the *imprimatur* of the diocese of Fiesole.

The anti-modernist vehemence of *Fede e Ragione* was also influenced by Umberto Benigni's close collaboration with Sassoli de Bianchi and De Töth. Himself a journalist in the early stages of his career, Msgr Benigni (1862-1934) was a key figure of the anti-modernist campaign under Pius X as the creator in 1909 of the infamous transnational secret network *Sodalitium Pianum*, also called *Sapinière*.¹⁶ This espionage organization aimed to denounce suspects of modernism within the Church. Benigni and the *Sodalitium Pianum* fell in disgrace in 1914 with the pontificate of Benedict XV, although the organization was officially disbanded only in 1921. Deprived of pontifical support and after the revolutionary changes of the World War, Benigni reoriented his activism in a more political rightward direction. *Fede e Ragione* was one among the multifold counter-revolutionary activities of Benigni during that period; the local Tuscan review benefited from his transnational connections. From Rome, Benigni directed an office that was dedicated to the international correspondence of *Fede e Ragione*. He also provided the Fiesole editors with his own bulletins and frequently wrote antisemitic articles published in *Fede e Ragione* under the pen name of H. Brand.¹⁷

Most of *Fede e Ragione*'s editors were local Catholic activists, such as Piero Bargellini, Tito Casini, Nicola Lisi, lawyers Antonio Renier and Aldo Fortuna, Roberto Mäder, Guido Mattiussi, and Arturo Colletti. Some of them demonstrated broader connections with the Catholic cultural scene in Florence during the Fascist era.¹⁸ Future Christian democrat mayor of Florence in 1965-1966, the young Bargellini (1897-1980) also collaborated at the same time with Mino Maccari's *Il Selvaggio*, a mouthpiece of the Tuscan *Strapaese*, a provincial, rural, and anti-bourgeois trend. Bargellini also became closer to Giovanni Papini, author of the popular *Storia di Cristo* in 1921. Albeit critical of *Fede e Ragione*'s polemical tone (calling Bargellini's friends 'i suoi itterici amici fiesolani'), Papini himself was among the subscribers of the review.¹⁹

Fede e Ragione had a rather tiny audience and was read mainly by priests and zealous lay Catholics. The number of subscribers never went beyond 2,000. The potential number of readers however could have been slightly higher as subscriptions were frequently collective. Additionally, *Fede e Ragione* was conceived as a tool for preaching: each reader received multiple copies to disseminate for propaganda purposes. Although the review was mainly read locally (Florence, Pisa, and Grosseto), the complaints of various bishops against *Fede e Ragione*'s intrusions into their

¹⁵ Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (ASMAE), Fondo Benigni (FB), b. 3, letter from Cardinal Boggiani to Msgr Guarnieri, February 20, 1921.

¹⁶ L. Bedeschi, *La Curia romana durante la crisi modernista, episodi e metodi di governo*, Parma, Guanda, 1968; E. Poulat, *Intégrisme et catholicisme intégral. Un réseau international antimoderniste: la Sapinière (1909-1912)*, Paris, Casterman, 1969; G. Verucci, *L'eresia del Novecento. La Chiesa e la repressione del modernismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁷ E. Poulat, *Catholicisme, démocratie et socialisme. Le mouvement catholique et Mgr. Benigni de la naissance du socialisme à la victoire du fascisme*, Casterman, Paris 1977; M. Pichetto, *Alle radici dell'odio. Preziosi e Benigni antisemiti*, Milano, FrancoAngeli, 1983; on Benigni's network, I refer to my dissertation, forthcoming publication: *Catholiques et antisémites: Le réseau transnational de Mgr Benigni (1918-1934)*, Paris, CNRS, 2018.

¹⁸ L. Mangoni, *L'interventismo nella cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1974; W. Adamson, 'The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity. The Case of *Il Selvaggio*', in: *Journal of Contemporary History*, XXX, 4 (1995), pp. 555-575; On Papini: R. Bonavita, *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2009.

¹⁹ M. C. Tarsi (ed.), *Carteggio Giovanni Papini - Piero Bargellini, 1923-1956*, Roma, Edizione di storia e letteratura, 2006: Letter of Papini to Bargellini, September 23, 1927, pp. 16-18.

dioceses demonstrate a larger, national diffusion: in Latium, and to a greater extent in the North-East of Italy, especially in Veneto. Indeed, De Töth regularly traveled to Vicenza and Treviso where a group of dedicated aristocrats and clerics supported his integralist cause. Furthermore, *Fede e Ragione* had a broader impact within Italian Catholicism as its savage attacks against modernism, Christian democracy, and the Jesuits, fostered a wider range of replies, especially in *Civiltà Cattolica*. The director Father Enrico Rosa pointed out numerous times the disrespectful and offensive assaults from the Fiesole group, for instance against Father Giovanni Semeria.²⁰ In his letters to Papini, Bargellini proudly defended *Fede e Ragione*'s scandalous tone ('noi di Fiesole siamo scandalosi; lo dicono tutti') as justified by a systematic tracking and uncovering of every alteration to the Catholic tradition: 'E qui faccio la difesa degli itterici di Fiesole, i quali sono in quello stato di cattiva salute perché sono in uno stato di continua indignazione per gli sciagurati e vergognosi metodi di lotta che si hanno nel campo cattolico'.²¹ Still in 1929, the review denounced the infiltration of modernist ideas within the Church and Catholics who did not sufficiently fight modernism:

Accennavamo nell'ultimo numero dell'anno testè passato alla illusione di coloro i quali non vogliono credere alla esistenza del modernismo e si scandalizzano se ne sentono parlare, anzi solo nominare. Ma bisogna pure avere il coraggio di guardare in faccia la realtà. E la realtà è che nel campo cattolico ci si trova, oggi, davanti ad uno sbandamento pauroso di principii e di idee: nel luogo delle ferme convinzioni domina il sentimentalismo; la vita cristiana si va naturalizzando un giorno più dell'altro, mentre la resistenza all'errore e al lassismo dei costumi va indebolendosi sempre di più.²²

Among the naturalist tendencies of Italian Catholic culture, Piero Bargellini decried the revival of Catholic theatre after the war and denounced the trend of 'spiritual theatre' on behalf the rigorous principles of French moralist Jacques-Bénigne Bossuet. In *Fede e Ragione*, he vilipended the play *Paolo di Tarso* by Guido Manacorda who in turn replied to Bargellini in the Florence daily *La Nazione*. The bitter fight between both catholic writers lasted throughout 1927, provoking Papini's disapproval while Bargellini also cast scorn on the *Compagnia di San Paolo*, a community created in Milan in 1921, which promoted Catholic cultural action including theatre.²³

Catholic Interventism in the Aftermath of WWI and the Emergence of Fascism

Founded in the immediate aftermath of the Great War, *Fede e Ragione* interpreted the devastating world conflict as a divine punishment against modern society's rejection of God. Thus, the review argued that re-catholicizing Italian culture and politics and the restoration of the Holy See supremacy were the only legitimate solutions to the postwar unrest. Not surprisingly, *Fede e Ragione* applauded Pius XI's first encyclical letter *Ubi Arcano* (1922), which shared the same diagnosis of the war and promoted the dogma of the Social Reign of Christ the King.²⁴ However, this aspiration to a Christian reconquest over modern society was conceived only in

²⁰ For instance in *Civiltà Cattolica*: 'I fanciulli alla Comunione', July 2, 1927, and 'La recente calunnia di *Fede e Ragione* contro la *Civiltà Cattolica*', September 15, 1928.

²¹ *Carteggio Papini-Bargellini*, cit., letter of Bargellini to Papini, September 24, 1927, pp. 21-26.

²² First page without title, *Fede e Ragione*, January 6, 1929.

²³ P. Bargellini, 'Teatro spirituale' and 'Teatro cristiano', *Fede e Ragione*, August 21, and October 15, 1927; G. Manacorda, 'Aspra polemica nel campo cattolico', *La Nazione*, September, 11-12, 1927. Bargellini edited the same year a translation of Bossuet's *Trattato della concupiscenza*, published by Libreria Editrice Fiorentina in a collection directed by Papini. See *Carteggio Papini-Bargellini*, cit., Papini's letter to Bargellini, September 11, 1927, pp. 11-12.

²⁴ D. Menozzi, *Sacro Cuore. Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*, Roma, Viella, 2001; L. Pettinaroli (ed.), *Le gouvernement pontifical sous Pie XI. Pratiques romaines et gestion de l'universel*, Rome, Ecole française de Rome, 2013.

reactionary terms by integralist Catholics. Every adaptation or compromise with modern principles that found their legitimacy outside the Church tradition were reprobated as pure error, opportunism, and even threat to the truth of the faith. Thus, *Fede e Ragione* fustigated under the term 'aconfessionalism' various forms of Catholic action, especially Christian unionism, even when authorized by the ecclesiastical hierarchy. In the troubled postwar context in Italy, the Integralists of Fiesole automatically discredited any form of social Catholicism and Christian democracy in a reductive view: 'Bisogna combattere il semi-socialismo e modernismo sociale, professati, purtroppo!, da un numero non indifferente di cattolici ignoranti, ciechi e ostinati'.²⁵ Advocating for the creation of a genuine party of God ('partito di Dio'), *Fede e Ragione* constantly targeted the *Partito Popolare Italiano* (PPI), the first democratic Catholic party in Italy founded in 1919.

Fede e Ragione distrusted the first *sansepolcrista* Fascism because of the anticlerical and revolutionary orientations of its foundation in March 1919. The initial Fascist intransigence on the Roman Question inevitably contrasted with the same type of intransigence on the Catholic side as *Fede e Ragione* asserted, still in June 1922, that Rome should not be the capital of the Italian state.²⁶ Additionally, Fascism, because of its neo-pagan nationalism and sacralization of politics, was looked upon with suspicion by integralist Catholics who instantaneously perceived in it a potential contender of Catholic hegemony in Italy. Despite their own nationalistic tendencies, the editors made clear that nationalism was acceptable only as a form of patriotism that respected religion: 'contro quel nazionalismo pagano, cui oggi il concetto di patria è ridotto, e che fa ottimo riscontro al sindacalismo areligioso [...], noi difenderemo il vero concetto e amore di patria'.²⁷ Denouncing in May 1921 a 'divinizzazione dell'ideale patriottico', *Fede e Ragione* emphasized the Masonic affiliation of some Fascists and the entanglements of Fascism and the 'Sect', even alleging to collusions with the 'alta banca giudaica'.²⁸ Yet, after this article in May 1921, the review increasingly stressed the benefits of Mussolini's movement instead of its pitfalls, notably its anti-democratic impulses. In June 1922, *Fede e Ragione* deplored the acute political violence throughout the country and called for religious unity under the guidance of the Church: 'Abbasso i partiti! Solo dopo verrà la restaurazione religioso-sociale'.²⁹ However, despite the claim of being above partisan politics, *Fede e Ragione* demonstrated signs of sympathy for Fascism, especially after the conservative reorientation of the movement with the creation of the Fascist National Party (PNF) in November 1921 and Mussolini's strategic moves to convince monarchist, clerical, and economic elites of the respectability of his party. Horrified by the social unrest after the *Biennio Rosso*, *Fede e Ragione* keenly perceived all the advantages of the 'preventive counter-revolution' of Fascism.³⁰ In the midst of violent outbreaks of rural squadristism in May-June 1922, *Fede e Ragione* published an article that defended the property rights of agrarian owners and presented peasants' condition as a sign of Christian humility.³¹ Later, at the beginning of 1923, *Fede e Ragione* praised the social reactionary positions of local Fascists such as Paolo Orano – once a socialist and then revolutionary syndicalist like Mussolini – and reprinted his article published in the

²⁵ 'Il nostro periodico', cit., p. 13.

²⁶ Dudler, 'Studio storico-critico su Roma Capitale d'Italia. Roma non è la capitale storica d'Italia', *Fede e Ragione*, June 18, 1922.

²⁷ 'Il nostro periodico', cit., pp. 16-17.

²⁸ Spectator, 'Il fascismo. Avviso ai cattolici italiani', *Fede e Ragione*, May 1, 1921.

²⁹ 'Azione di difesa sociale. Per la religione, per la patria, per la famiglia. Abbasso tutti i partiti!', *Fede e Ragione*, June 25, 1922.

³⁰ A. Tasca, *La Naissance du fascisme. L'Italie de 1918 à 1922*, Paris, Gallimard, 1938.

³¹ Marchese Achille Sassoli Tomba, 'La questione sociale nelle campagne', *Fede e Ragione*, from May 7 to June 11, 1922.

Florence daily *Il Nuovo Giornale*; according to *Fede e Ragione*, the Fascist conservative stance epitomized by Orano complied with the social teaching of the Church:

Una società di Dio e di Gesù ha per spina dorsale la rassegnazione e l'umiltà, il dovere alla sofferenza. Un proletariato emancipato per la sua forza, per il proprio arbitrio esclude Gesù e Dio. Compie il peccato di orgoglio. Non c'è posto per lui in paradiso. Se è fatto obbligo al ricco di dare ai poveri, è fatto obbligo al povero di far valore morale della sua inferiorità economica.³²

From Catholic Nationalism to Clerical Fascism

After the March on Rome, *Fede e Ragione*'s judgment on Fascism fluctuated according to two different parameters in Mussolini's policies: the repression of 'enemies' and the relations between the Church and the Fascist state. *Fede e Ragione* increasingly praised the Fascist regime as the antipode of liberal democracy as well as a bulwark against socialism. The harsh conflict between Fascism and the growing opposition of the PPI - especially among the followers of Don Luigi Sturzo - significantly contributed to *Fede e Ragione*'s endorsement of Mussolini's regime. Because the integralist review stigmatized Sturzo and the PPI as a dangerous modernist party for Italian Catholics, it also depicted, by contrast, a valorizing image of Fascism as the real defender of both Catholic and Italian interests. While Pius XI called Italian Catholics to restrain from being involved in political divisions, *Fede e Ragione* instrumentalized such pontifical statements to discredit only the political opposition of the PPI and Christian democracy more broadly.³³ Following the abduction of Socialist deputy Giacomo Matteotti, the Aventine Secession at the end of June 1924 fostered even more integralist animosity toward the PPI. For instance, *Fede e Ragione* pointed out the *Popolari* participation alongside the 'male branche massonico-ebraico-democratico-socialistiche della taverna aventinese'; in this article, Tito Casini asserted that Italian Catholics should defend only and exclusively the liberty of the Church, and not the "libertà moderna", caccolo schifoso della rivoluzione francese'.³⁴ In the same issue, another article blamed the 'malafede' of the PPI opposition to Mussolini, notably deputy Rodinò who called on Catholics to defend Italian democratic institutions faced with the threat of Fascist dictatorship: 'I cattolici non hanno che vedere col liberalismo, col democratismo e col modernismo seguito dal PPI'.³⁵ *Fede e Ragione* even suggested a restriction to the freedom of the press in order to muzzle the opposition: 'Quanto a libertà di stampa, ce n'è anche troppa'. The article concluded by openly praising Mussolini whose conduct of Italian politics had uplifted 'il prestigio morale della nazione'.

The Matteotti crisis confirmed *Fede e Ragione*'s support for Mussolini's dictatorship, but the review dated its loyalty back to the vote of the new electoral law (legge Acerbo) in July 1923,³⁶ a date that coincided with the official Vatican disapproval of the PPI anti-Fascist opposition as the Holy See pressured Don Sturzo to withdraw from political activities.³⁷ During the same period, the Fascist regime also prohibited Masonic affiliations for PNF members in February 1923. The anti-Masonic repression worsened in January 1925 with the suppression of opposition parties and

³² 'Attraverso la Stampa, in Italia, il 4° anniversario del partito PI', *Fede e Ragione*, February 4, 1923.

³³ See against Filippo Meda: Catholicus, 'Azione cattolica e partiti politici', *Fede e Ragione*, August 2, 1925.

³⁴ T. Casini, 'Su l'Aventino (Ahi fiera compagnia !) A proposito dell'appello al paese delle opposizioni', *Fede e Ragione*, November 23, 1924.

³⁵ Politicus, 'La settimana politica', *Fede e Ragione*, November 23, 1924.

³⁶ I cattolici di *Fede e Ragione*, 'Sulla soglia dell'anno VII. Lettera aperta all'on. Mussolini', *Fede e Ragione*, November 11, 1928.

³⁷ F. Malgeri, 'La crisi del Partito Popolare di fronte all'avvento del fascismo', in: G. Galeazzi (ed.), *I Cattolici italiani tra identità e crisi*, Milano, Massimo, pp. 96-110.

organizations and then in November 1925 with the closure of all Masonic lodges. Between both dates, *Fede e Ragione* reminded its readers that fighting the ‘Sect’ was the duty of every ‘good catholic’: ‘il dovere, che esso deve compire per la difesa della verità contro la Setta e tutti i suoi fiancheggiatori, sotto qualunque forma si mascherino.’³⁸ Among the ‘accomplices’ of Freemasonry, *Fede e Ragione* identified every catholic movement allegedly modernist and agent of the ‘internazionale bianca’, including Marc Sangnier, the *Zentrumspartei*, Sturzo, and the American Knights of Columbus. Thus, the repression against Freemasonry and the implementation of the Fascist dictatorship in 1925 were decisive steps that explained the increasing adherence of *Fede e Ragione* to Fascism. Yet, the review warned Fascist leaders that such anti-liberal policies should be always decided in accordance with Church authorities.

Such a position characterized *Fede e Ragione*’s relation to Fascism until 1929: an approval of Mussolini’s dictatorship but with a constant reminder of the Church’s rights and the precedence of the Holy See. On the one hand, the integralist review praised the religious policy of the new regime, especially the reintegration of Catholicism into Italian public life and education such as the obligation to place a crucifix in every classroom according to a decree of April 1923.³⁹ On the other hand, even though *Fede e Ragione* approved of the reform of Giovanni Gentile that made religious education compulsory in primary schools, Sassoli de Bianchi criticized the philosophical views of Mussolini’s Minister of Education as they subjected religion under the all-encompassing authority of the state.⁴⁰ *Fede e Ragione* was however confident that the Fascist regime, much more than the previous liberal governments, would be willing and able to solve the ‘Roman Question’. Members of the editorial board became increasingly seduced by clerical Fascism such as Sassoli de Bianchi, since 1924 a member of the *Centro Nazionale*, a Catholic movement advocating for a closer ideological collaboration between Catholicism and Fascism.⁴¹ In an assessment of the regime’s achievements published in November 1925, De Töth congratulated Mussolini for his reappraisal of social and religious traditional order but also pointed out the inherent modern tendencies of ‘nazionalismo pagano’ within Fascism that could dangerously pave the way for a totalitarian ‘statolatria’ and a cult of the ‘dio-Stato’.⁴² For the editors of *Fede e Ragione*, Mussolini’s regime could persist only as a Christian state: ‘Eccellenza, lo Stato fascista [...] non fallirà all sua méta ad una condizione soltanto: di essere cristiano’.⁴³

Catholic Antisemitism and the Rejection of Modern Culture

Many features of anti-modernism in *Fede e Ragione* were closely articulated with an antisemitic discourse that identified Jews as the epitome of the anti-Church modernity, especially in the Italian context of Church-state conflict. Since they had been liberated from the yoke of the Catholic Church and emancipated thanks to Italian unification, Italian Jews crystallized in *Fede e Ragione* the Catholic resentment against modernity, secularism, and liberalism. The Catholic review directly targeted foremost

³⁸ Drives-Berger, ‘Inchieste massoniche. A proposito del concatenamento delle Sette Internazionali’, *Fede e Ragione*, November 23, 1924.

³⁹ F. Sassoli, ‘Il Governo, i cattolici e l’insegnamento religioso nelle scuole’, *Fede e Ragione*, February 19, 1923.

⁴⁰ F. Sassoli, ‘La Chiesa e la politica ed i cattolici e la politica, secondo la dottrina di anctihi e recenti documenti pontificali’, *Fede e Ragione*, September 21, 1924.

⁴¹ M. Baragli, ‘Il Centro nazionale italiano e la Santa Sede. Profili e progetti del clerico-fascismo in Italia, 1922-1929’, in: *Italia contemporanea*, 263 (2011), pp. 239-254.

⁴² P. De Töth, ‘Chiesa e Stato’, *Fede e Ragione*, November 8, 1925.

⁴³ I cattolici di *Fede e Ragione*, ‘Dopo l’attentato del 4 novembre. Lettera aperta all’on. Mussolini’, *Fede e Ragione*, November 15, 1925.

representatives of Italian Jewish culture such as Rabbi Dante Lattes and the *Federazione sionistica italiana*. *Fede e Ragione* did so in accusing Lattes of implementing in Italy the alleged Jewish plot for world domination exposed in the notorious and fictitious *The Protocols of the Elders of Zion*.⁴⁴ *Fede e Ragione* had previously mentioned substantial parts of the *Protocols* already in May 1920, an early occurrence for the Italian context.⁴⁵ Furthermore, Benigni and De Töth were among the first Italian translators of the *Protocols* as they published entirely the antisemitic forgery in *Fede e Ragione* from March to December 1921.⁴⁶ The print run of the *Protocols* – 10,000 copies in March 1921 that ran out of print by June – was a significant breakthrough for a minor publication accustomed to a more modest diffusion.

The antisemitism of *Fede e Ragione*, and more broadly of integralist Catholics, relied on an apparent paradox: while antisemitism was a central polemical tool in their denunciation of modernity, integralist Catholics voiced a modern and secular version of antisemitism that went beyond the traditional repertoire of Christian anti-Jewish stereotypes. The Catholic review purposely appropriated modern motives of antisemitism that shaped a derogatory and racial definition of Jews. *Fede e Ragione* was nonetheless critical towards Nazism and ultra-nationalism because of the anti-Christian nature of their antisemitism. Thus, *Fede e Ragione* promoted a Latin version of antisemitism that claimed to dissociate itself from any pseudo-scientific racism. For instance in 1928, *Fede e Ragione* fulminated against the neo-pagan views of Julius Evola. Signed under the pseudonym of Minimus, the article was written by Piero Bargellini who saw in Evola's book *Imperialismo pagano* a manifestation of 'lo spirito di Satana'.⁴⁷

Fede e Ragione drew on a variety of topics to identify Jews with modern culture. Among them, the Catholic review recurrently criticized the film industry as a sector entirely controlled by Jews and symptomatic of a Jewish modern mentality: 'Che l'industria cinematografica sia totalmente nelle mani degli Ebrei, oramai nessuno più ne dubita'.⁴⁸ Stigmatizing this alleged Jewish world domination of the film industry – 'gli Ebrei, padroni assoluti dell'industria cinematografica di tutto il mondo' – the editors were even more outraged by the trend of biblical movies produced by Hollywood, such as *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1925) and *The King of Kings* (1927). Regarding this latter movie, *Fede e Ragione* considered it a perversion of the New Testament that aimed to present episodes of the Passion from a Jewish point of view by placing the responsibility of Christ's death only on the Romans; henceforth the Jewish schemes in Hollywood were 'mossi anche da un segreto senso di rivincita, ossia di fare ingoiare ai goyim un Cristo di loro manifattura'. Looking at biblical film as a dangerous modern vector of religious error, integralist Catholics were especially concerned by the popular success of this new mass media, even in the countryside of Tuscany:

Folle, come mai era avvenuto, dalla mattina alla sera, si videro riversarsi nei teatri e cinematografi per assistere alla riproduzione della vita, passione e morte del Signore: i templi, nei quali la Chiesa pregava, con le pie donne, accanto alla Croce di Gesù, erano vuoti: i cinematografi, invece, erano gremiti; e la cosa durò, in tal guisa, per oltre un paio di settimane, tanto da far pensare ad un vero fenomeno di suggestione collettiva.

⁴⁴ FeR, 'I Documenti della conquista ebraica del mondo', *Fede e Ragione*, June 26, 1921.

⁴⁵ FER, 'Sinedrio e Triangolo, o sia la grande congiura ebraica massonica internazionale', *Fede e Ragione*, May 1920. See C. De Michelis, *Il manoscritto inesistente. I Protocolli dei savi di Sion, un apocrifo del XX secolo*, Venezia, Marsilio, 1998.

⁴⁶ FeR, 'I documenti della conquista ebraica del mondo', *Fede e Ragione*, March 27 to December 25, 1921.

⁴⁷ Minimus, 'Risposta a Satana', *Fede e Ragione*, from April 15 to August 26, 1928. See Bargellini's letter to Papini, August 2, 1928, *Carteggio*, cit., p. 42.

⁴⁸ Fidelis, 'Il Re dei Re (storia di una profanazione cinematografica)', *Fede e Ragione*, March 17, 1929.

Agli attenti osservatori apparve subito la mano secreta, che guidava il movimento; ma come far entrare nella testa di tanta gente che *Il Re dei Re* non era che un'impresa giudaica, creata apposta per allontanare il pecorume dei *goiym* dalla vera meditazione della croce di Gesù e sfruttarne le tasche, con il pretesto di una rappresentazione sacra e religiosa?

I giorni sacrosanti e tremendi della Passione non devono venire profanati da divertimenti, che non fanno che ripetere il ludibrio e lo scherno, di cui i Giudei rabbiosi copersero il Salvatore.⁴⁹

Thus, in the mindset of integralist Catholics, film was considered only a malignant distraction from religion and not a potential propaganda tool. Unlike Mussolini's regime, which massively invested in this new popular media, *Fede e Ragione* urged good Catholics to boycott movie theaters:

Noi non crediamo affatto necessario il cinematografo per l'educazione cattolica. I beni, che si prospettano dall'uso del cinematografo, non compensano i pericoli e gli inconvenienti, che esso presenta. [...] L'unico mezzo per neutralizzare i danni del cinematografo è l'opporvisi, il boicottaggio; il far conoscere come il cinematografo è l'industria massima, in mano del giudeo, per la corruzione della cristianità.⁵⁰

Far from being a peripheral topic, this denunciation of the film industry is of specific interest regarding integralist Catholics' relation to Fascist modernity. Indeed *Fede e Ragione* explicitly deplored the lack of Fascist censorship against the so-called Jewish film industry, and against mass culture more broadly.

Modern and anti-Modern Fascism on the Path to the Conciliation

Within the frame of an increasing consensus for Mussolini's regime on the eve of the Lateran agreements, *Fede e Ragione* frequently urged the regime to take an even more anti-modernist and reactionary turn. For instance, the integralists advocated for rural policies and the creation of agrarian schools that could train 'buoni contadini'. Following a debate launched by *Il Selvaggio*, *Fede e Ragione* argued with paternalistic tones that:

Se il contadino sapesse quanto è nobile il suo mestiere e conoscesse meglio le meraviglie e i tesori della terra, ch'egli macchinalmente lavora con l'occhio soltanto al profitto personale (la mentalità del contadino assai raramente vede più in là della propria persona), che ne può ricavare. [...] I diletti, che la campagna produce e dei quali la vita semplice e libera dei campi è sorgente, non hanno confronto con i piaceri falsi delle città, fatti di miasma, materiati di immondezza e di disonestà.⁵¹

In doing so, *Fede e Ragione* vilified urban life and the growth of modern cities as places of corrupted customs and de-catholicization. The Catholic review deplored that such immoral features of modernity were increasingly contaminating the countryside through the importation of movie theatres, ballrooms, and female fashion:

O che ci vorrebbe tanto a rimandare a casa tutte quelle maestrine, che vanno a portare per le nostre campagne il malo esempio della moda schifosa, lasciva e libertina moderna? E forse che sarebbe impossibile a un Podestà di buon senso di impedire, nel proprio paese, l'impianto di un cinematografo immorale o l'apertura di una sala da ballo? Ma forse la cosa è divenuta difficile od impossibile perchè adesso anche le sale da ballo sono messe all'ombra del tricolore e del Littorio.⁵²

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Fidelis, 'Il Re dei Re... continuazione', *Fede e Ragione*, March 24, 1924.

⁵¹ 'In tema di urbanesimo e d'altre cose', *Fede e Ragione*, January 13, 1929.

⁵² *Ibidem*.

Thus *Fede e Ragione* blamed the low ranks of Fascist authorities for being too permissive with modern customs and even for participating in this modern life style that integralists condemned as immoral and corruptive. The review called for a more severe Fascist censorship on the popular press that had to take example from the *Index Librorum Prohibitorum* of the Holy Office.⁵³ Conversely, with its demographic policy, the regime met the expectations of integralist Catholics who promoted the model of a Christian family:

Il problema demografico è sempre all'ordine del giorno. Se n'è occupato, emanando nuove disposizioni in favore delle famiglie numerose, ancora l'ultimo Consiglio dei Ministri della passata settimana, e codesta preoccupazione è segno della sensibilità morale degli uomini, che hanno in mano, oggi, le sorti del popolo italiano, sopra tutto dell'on. Mussolini, a cui si deve il merito primo e principale della campagna contro il maltusianismo e ogni altra pratica diretta a diminuire le nascite. [...] Il problema demografico non può risolversi che tornando, puramente, semplicemente, totalitariamente, alla concezione cristiana della vita, la quale il materialismo ha distrutto nella coscienza degli individui.⁵⁴

But while this article congratulated Mussolini, it also blamed Fascist journals like *Il Popolo di Roma* and *Il Corriere Padano* for publishing tabloid-like news and licentious stories that implied sex, adultery, and prostitution: 'Lupanare e famiglia sono termini antitetici, contrarii come il sì e il no, oriente ed occidente'.

With the signature of the Lateran Pacts on February 11, 1929, *Fede e Ragione* highly praised the Fascist regime for becoming a model for all Christian Europe and for working for a true 'resurrection' (*risurrezione*) of Italy.⁵⁵ The Conciliation fostered a significant inflexion of tone in *Fede e Ragione* as the review for the first time enthusiastically embraced the rhetoric of the Fascist regime that elevated Mussolini to the status of providential man:

Uomo nuovo, chiamato e sollevato dal Signore per la salvezza d'Italia nel momento forse più scuro della sua storia, Mussolini, intravedendo nel suo profondo la causa dei mali, che opprimevano la patria nostra, si sforzò subito di richiamarla alle sue origini. [...] di qui il suo studio per moralizzare la vita pubblica [...]. E l'Italia, scossa dalla voce dell'Uomo, che la chiamava si rialzò ed obbedì.⁵⁶

On Sunday March 24, *Fede e Ragione* urged its readers to support the regime by voting yes at the plebiscite to 'elect' deputies that would ratify the Lateran agreements, a position shared by most Catholic journals in Italy:

Il plebiscito dei cattolici italiani non potrà mancare, non mancherà all'Uomo, che il papa ha salutato l'Uomo della Provvidenza: mancare a questo plebiscito sarebbe una ingratitudine e una colpa, della quale i cattolici, che saranno sempre i primi fra i migliori cittadini, non si macchieranno. Votare per il Regime significa, infatti, oggi, votare per un'Italia sempre più cristiana, sempre più cattolica.⁵⁷

Fede e Ragione presented Sassoli de Bianchi as an exemplary Catholic who, in his quality of *podestà* of Scarperia (province of Florence), encouraged his Catholic fellows to support the regime's electoral list in order to ratify the agreement between the

⁵³ 'L'indice dei libri proibiti', *Fede e Ragione*, December 15-22, 1929.

⁵⁴ Spectator, 'Note politiche. I postulati per la soluzione del problema demografico', *Fede e Ragione*, January 26, 1929.

⁵⁵ 'La soluzione della quistione romana e la fine del dissidio tra Chiesa e Stato in Italia', *Fede e Ragione*, February 10-17, 1929.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Announcement in first page, *Fede e Ragione*, March 24, 1929.

Church and the Italian state: 'questo felicissimo evento, che per me è stato sempre il sogno ed il desiderio più vivo di tutta la mia vita, oggi, grazie a dio, è un fatto compiuto'.⁵⁸

However, as tensions about the practical implementation of the agreements quickly emerged, integralist Catholics expressed a certain disenchantment. *Fede e Ragione* deplored Mussolini's discourse at the Chamber of Deputies on May 13, which reasserted Gentile's views that the Fascist state was inherently 'ethical'.⁵⁹ *Fede e Ragione* did not hesitate to stress the 'error' of Mussolini when he quoted in his speech Paolo Orano's thesis arguing that Christianity became universal and Catholic only and exclusively in Rome: 'Avendo l'on. Mussolini ripetuto - e pur troppo aggravandolo - l'errore dell'on. Orano [...] il farfallone dell'On. Orano che il cristianesimo, solo in grazia di Roma, divenne cattolismo'.⁶⁰ More generally, *Fede e Ragione* abhorred any form of neo-pagan folklore in Fascist propaganda and the political instrumentalization of the myth of the *romanità* that did not rely substantially on Christianity. In April 1929, Piero Bargellini warned that the *Natale di Roma*, a Fascist festivity that celebrated the birth of Rome, should have a clear Christian purpose. Bargellini dissociated the first birth of Rome, pagan and violent, from the second one, Christian and spiritual:

Poichè un misto di profano e divino non è mai giustificabile, bisogna pensare bene oggi a quale Natale si voglia alludere. Si vuole ricordare il primo, il natale della morte, o il secondo, quello della vita? Si vuole Roma eterna e si vuole Roma transitoria? [...] Per noi, e non son cose nuove, il primo Natale di Roma è un fatto provvidenziale, che ha la sua conferma, la sua illustrazione, e la sua esaltazione soltanto nella seconda nascita.⁶¹

Bargellini made clear that true Catholics should resist the neo-pagan trends of Fascism, 'miscugli di sacro e di profano, ibridismi di pagano e di cristiano per ambizione retorica o per accondiscendenza mondana.' A similar tension between integralist Catholicism and secular nationalism appeared in articles dealing with modern Italian history and in particular relating to the anticlerical tendencies of the *Risorgimento*. Reproving the private life of Giuseppe Mazzini, the Catholic editors argued that the recent alliance between the Holy See and the Fascist regime legitimized a critical revision of Italian nationalism:

Oggi che l'Italia ha ripreso il posto che la volontà di Dio le assegnava in perpetuo il posto che le compete, di nazione cattolica prescelta; [...] oggi che lo Stato Italiano si è riconciliato con Dio, col Papa e con la Chiesa, non sarà lecito a noi dissentire, e profondamente, da Giuseppe Mazzini? [...] Noi facciamo opera di chiarezza e di onestà. Gli uomini più eminenti e rappresentativi del Fascismo hanno detto e ripetuto più volte che pur troppo nel passato per molti l'idea patriottica si nutrì d'odio contro la Chiesa Cattolica ed il Romano Pontificato; ma che ora non ha d'essere più così.⁶²

The Lateran agreements occupied most of the foreground of *Fede e Ragione* throughout 1929. While celebrating the Conciliation as a decisive step toward the recatholicization of Italy, the review also expressed concerns about the respect of the Church's spiritual and temporal rights facing the increasing totalitarian ambitions of Fascism. This discontent was actually shared by integralist voices within the Holy See, such as

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Spectator, 'Note politiche. Il discorso dell'on. Mussolini sugli accordi lateranensi', *Fede e Ragione*, May 19, 1929.

⁶⁰ G. d'Arcole, 'Cattolismo e Italianità', *Fede e Ragione*, May 19, 1929.

⁶¹ P. Bargellini, 'Natale di Roma', *Fede e Ragione*, April 14, 1929.

⁶² 'I diritti della verità e della storia', *Fede e Ragione*, December 31, 1929.

Cardinals Merry del Val and Boggiani who remained skeptical toward the concessions granted during the Lateran negotiations.⁶³ In its very last issue on December 31, 1929, *Fede e Ragione* complained against the Fascist journals that tried to discredit the Concordat as a 'clericalizzazione dell'Italia'.⁶⁴

Epilogue: the Silencing of Integralist Catholics after the Lateran Agreements

Among the hypothesis discussed in the scholarship to explain the interruption of *Fede e Ragione*, some have argued that the review was considered anti-Fascist and as such was suppressed by the regime.⁶⁵ Yet, archival evidence shows that even though Fascist officials were aware that *Fede e Ragione's* considerations on Fascism were in part motivated by opportunism, they did not see it as an anti-Fascist threat. In February 1926, the Fascist police opened an investigation on De Töth after which the Prefect of Florence concluded: 'De Toth dimostra tendenze favorevoli al regime segnatamente dopo provvidenze Governo Nazionale a vantaggio del clero ma generalmente ritiene agisca ipocritamente e per opportunità'.⁶⁶ Instead of Fascist pressure, new materials recently opened in the Vatican archives show evidence that the cessation of the review was the consequence of disciplinary measures taken by the Holy See. This abrupt end was the result of a long conflict, since 1921, between the integralists of Fiesole, always supported by their bishop, and the Holy See. In 1925, De Töth's anti-modernist zeal in Veneto had been already denounced by the bishop of Treviso, Msgr Longhin, and by the Patriarch of Venice, Cardinal La Fontaine, both requesting the Vatican Secretary of State, Cardinal Gasparri, to remove *Fede e Ragione*.⁶⁷ In December 1929, Gasparri sent a final warning to Sassoli de Bianchi after *Fede e Ragione* calumniated the *Volontaires du Pape*, a French organization of lay Catholics founded by Christian democrat Francisque Gay. Once again, *Fede e Ragione* attacked organizations of the Catholic action that were fully approved by the Pope.⁶⁸ The last issue of *Fede e Ragione* appeared on December 31, 1929, celebrating Pius XI and without any anticipation of the cessation of the review.

All evidence leads to the conclusion that *Fede e Ragione* was dismissed by the Holy See because of its radical anti-modernism that fostered public scandal, indiscipline, and division among Catholics, a situation that the Vatican wanted to avoid in a context of tensions with the Fascist regime. *Fede e Ragione* likely appeared to be an embarrassing black sheep while, facing Fascist totalitarian ambitions, the Holy See called instead for unity and discipline in the ranks of Italian Catholics. Undoubtedly, the integralist positions had been looked on with suspicion by both the regime and the Holy See as a form of divisive sectarianism that could compromise the alliance between the Church and Fascism. This case was part of a broader context in which the pressure of ideological alignment after the Conciliation significantly reduced the diversity of the Italian Catholic press; various publications ceased such as, *L'Unità cattolica* (Florence), *Corriere d'Italia* (Rome), and *Il Momento* (Torino).⁶⁹

⁶³ J. Pollard, *The Vatican and Italian Fascism, 1929-1932. A Study in Conflict*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 50.

⁶⁴ FeR, 'L'enciclica del santo padre Pio XI in commemorazione e per la chiusura del Suo anno giubilare', *Fede e Ragione*, December 31, 1929.

⁶⁵ For instance considering that the review was disbanded in 1929 'per il suo orientamento antifascista' according to M. Bettini Prosperi, 'Le carte di Umberto Benigni', in: *Clio*, 2 (1992), pp. 289-300.

⁶⁶ Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero Interno, DAGR, PS, A1, 1926, b. 8, letter from Regard, Florence Prefect, to Moncada, Chief of Police, February 11, 1926.

⁶⁷ A secret investigation on De Töth was ordered by Msgr Longhin in 1925: see Archivio della Congregazione degli Affari Ecclesiastici Straordinari (AES), Italia, 631 A. PO, fasc. 65.

⁶⁸ AES, Italia, 608 PO, fasc. 44, letter from Gasparri to Sassoli, December 4, 1929.

⁶⁹ F. Malgeri, 'La Stampa quotidiana e periodica e l'editoria', in F. Traniello & G. Campanini *Dizionario storico*, cit., II. *I protagonisti*, pp. 289-290; D. Menozzi (ed.), 'Stampa cattolica e regime fascista', *Storia e problemi contemporanei*, XXXIII, 16 (2003).

Despite its rather small diffusion, *Fede e Ragione* was a formative experience for a younger generation of Catholic activists like Piero Bargellini, Tito Casini, and Nicola Lisi. A few months before the interruption of *Fede e Ragione*, these writers founded a new local cultural review, *Il Frontespizio*, with the collaboration of Papini, Domenico Giulioti, and even Guido Manacorda. *Il Frontespizio* continued promoting the traditionalist and rural legacy of *Fede e Ragione*, albeit with a more straightforward enthusiasm for Fascism.⁷⁰ As for De Töth, he withdrew from political and journalistic activism and settled as a priest in a small parish of Fiesole; he still despised modernity, its ‘divertimenti profani’ and even the radio ‘causa solo di distrazioni e di vane curiosità’, as he put it in 1942 in the midst of the second cataclysm of the century.⁷¹

Keywords

Fascism, Catholicism, Modernism, Nationalism, Antisemitism

Nina Valbousquet holds her PhD in history from Sciences Po Paris (June 2016). She is currently (2016-2018) a postdoctoral fellow at the Center for Jewish History (NYC) and a visiting scholar at the Department of Judaic studies at New York University.

Her research interests include Jewish-Christian relationships, antisemitism, fascism, and political Christianity. Her published and forthcoming works appear in *Revue Riassunto* (2017), *Cahiers de la Méditerranée* (2017), *Modern Italy* and *Journal of Modern Italian Studies* (2018). She has also recently contributed to two forthcoming volumes (2017), to be published in Italy, on Cardinal Pietro Gasparri (Aracne) and on the pontificate of Benedict XV (Fondazione per le scienze religiose Giovanni XXIII). Her book project *Rome, Zion, and the Fasces: Italian Catholics and Antisemitism in Europe (1918-1946)* won the 2017 Peter Lang Young Scholars Competition in Modern Italian Studies (planned for publication in 2019 in the ‘Italian Modernities’ book series).

Previously, during her PhD, she was also a fellow at the Ecole Française de Rome, Yale University, Fondation pour la Mémoire de la Shoah, Columbia University, and at the Holocaust Educational Foundation (Northwestern University).

801W 181st Street, apt 32, New York, NY 10033, USA
nina.valbousquet@gmail.com

⁷⁰ F. Dei, ‘Dopo la selva. Fascismo e antisemitismo nella cultura cattolica del *Frontespizio* (Firenze, 1929-1940)’, in: *Annali di Storia di Firenze*, VIII (2013), pp. 327-359.

⁷¹ Archivio Vescovile di Fiesole, Visite pastorali, b. 69, fasc. 18, memorandum by De Töth, February 15, 1942.

RIASSUNTO

L'antimodernismo cattolico e la modernità del fascismo

Cattolici integrali, nazionalismo e antisemitismo in *Fede e Ragione* (1919-1929)

Mentre la storiografia si è spesso concentrata sulle relazioni tra gerarchie fasciste e cattoliche nel processo di avvicinamento che porta agli accordi Lateranensi, questo articolo propone invece di soffermarsi più attentamente sul rapporto ambivalente dei cattolici integrali con il fascismo, dimostrando che l'adesione di questa corrente più intransigente della cultura cattolica italiana con il fascismo fu in realtà tortuoso ed incompiuto. Tramite l'esempio della rivista cattolica *Fede e Ragione*, fondata a Firenze nel 1919 e poi trasferita a Fiesole, questo saggio individua i motivi di consenso al regime fascista ma anche i fattori di tensione con la modernità fascista. Legata all'eredità antimodernista del 'partito di Pio X' e alla sua impostazione ecclesiocentrica, *Fede e Ragione* si pose come voce critica del fascismo sansepolcrista anticlericale in un primo tempo, e delle aspirazioni totalitarie e di religione politica del regime fascista in un secondo tempo. Tuttavia, le politiche più antimoderne del regime di Mussolini in campo sociale, religioso e demografico, sedussero sempre di più gli integrali. Il fascismo diventò per i cattolici di *Fede e Ragione* un baluardo contro 'nemici' comuni ed un opportuno strumento di repressione contro socialisti, popolari, liberali, massoni, protestanti ed ebrei. Portavoce di un antisemitismo cattolico integrale spiccato e segnato dalla collaborazione di Msgr Benigni, *Fede e Ragione* polemizzò contro la cosiddetta modernità 'ebraica', in particolare nei costumi e media moderni come il cinema, e sollecitò le autorità fasciste per una più severa censura. Nonostante la sua adesione alla conciliazione tra Chiesa e Stato italiano, la pubblicazione della rivista smise nel dicembre 1929, dopo pressioni dalla Santa Sede su una voce troppo rumorosa del settarismo cattolico.

Nota a *Dalmar, Dritta e il Magnifico Barbiere*

Kaha Mohamed Aden

Il contesto da cui nasce il racconto è la Somalia di inizio anni novanta. Al termine della propria parabola il dittatore Siad Barre in risposta al fatto che nessuno lo voleva al comando della Somalia, aveva compiuto quello che puntualmente fanno i dittatori in decadenza: usare la violenza contro chiunque non fosse innamorato di lui. Grazie al suo entourage, la polizia, le spie e persino l'esercito hanno intrapreso una repressione feroce ai danni d'individui, clan e anche religiosi. Da un dittatore ci si può aspettare questo e altro ma quello che mi ha sorpreso, e che ha ispirato questo racconto, sono i fatti avvenuti dopo la cacciata del dittatore.

Nel 1991 sono entrate nella città di Mogadiscio delle milizie che hanno dichiarato di voler liberare dal dittatore e dalla sua corte, ne eravamo tutti felici. Ma dalle loro azioni si è subito capito che queste milizie fossero costituite da uomini che appartenevano allo stesso clan e che volevano ripulire la città da chiunque non appartenesse alla loro grande famiglia (Hawiye) indipendentemente dalle sue idee nei confronti della dittatura. Inoltre, le milizie per scovare le sfortunate persone che appartenevano al clan sbagliato (Darood), si facevano aiutare dai civili. Il tuo vicino di casa, il tuo compagno di scuola, il tuo collega erano loro che ti denunciavano se non ti facevano fuori direttamente.

Angelo del Boca nel 1993 scriveva 'L'intolleranza dimostrata dagli Hawiye aveva il potere di provocare un rovesciamento delle alleanze. Di colpo, la fedeltà al clan prendeva il sopravvento sull'odio per il dittatore, e si veniva così ricostituendo l'unità dei Darood'.¹ Così in Somalia inizia la guerra tra i clan, una guerra tuttora non conclusa.

Il mondo non ne sapeva o non ne voleva sapere nulla. Jane Perlez per esempio segnalò sul *New York Times*² del 30 agosto 1992 quanto poco la Somalia era considerata dal dipartimento di Stato di Washington: le questioni che la riguardavano non andavano oltre l'assistente della segretaria dell'addetto alle politiche africane.

I somali per primi non vogliono ricordare quei massacri. Per quanto ne so io i carnefici e le stesse vittime per motivi diversi non ci tengono a far sapere i fatti avvenuti nel 1991 a Mogadiscio. Non volevo che questi fatti cadessero nell'oblio e credo anche che sia necessario che noi somali ci confrontiamo con quei giorni di "pulizia clanica" se vogliamo una pace duratura. Così ho deciso di scrivere una storia in cui i principali protagonisti sono degli elefanti, animale simbolo della memoria. Il racconto si svolge in un'isola appartata dal resto del mondo come lo è la Somalia. Gli elefanti sono fuggiti da una guerra imminente e approdano in quest'isola pacifica.

Ma qual è il prezzo di questa pace?

Questo quesito e l'incontro con gli orsi (una delle poche specie viventi sull'isola) "cambierà" lo sguardo degli elefanti su se stessi e sul mondo.

Lo stralcio del racconto inedito *Dalmar, Dritta e il Magnifico Barbiere* qui presentato ci narra la prima volta che l'elefantino Dalmar incontra Dritta l'orsetta.

¹ A. Del Boca, *Una Sconfitta dell'intelligenza*, Roma-Bari, Laterza 1993, p. 76.

² J. Perlez, 'Barrier to Somali Unity - Clan Rivalry', *New York Times*, 30 agosto 1992, <http://www.nytimes.com/1992/08/30/world/barrier-to-somali-unity-clan-rivalry.html>.

Kaha Mohamed Aden, nata a Mogadiscio, dal 1987 è residente a Pavia. Laureata in Economia presso l'Università di Pavia, ha conseguito un Master in Cooperazione allo Sviluppo nella Scuola Universitaria Superiore di Pavia (IUSS). Ha lavorato presso il VIS (Volontariato Internazionale per lo Sviluppo). Nel 2001 scrive 'I sogni delle extrasignore e le loro padrone' nel libro *La Serva Serve: le nuove forzate del lavoro domestico* di Cristina Morini (Derive/Approdi, 2002). Nel Dicembre 2002 viene insignita del premio San Siro del Comune di Pavia per la sua attività nel campo della mediazione interculturale. Nel 2010 ha pubblicato *Fra-intendimenti*, edito da Nottetempo. Ha scritto per diverse riviste: *Nuovi Argomenti*, 27 (2004); *Psiche*, 1 (2008); *Africa e Mediterraneo*, 86 (2017). Ha realizzato diverse performance tra cui *La Quarta Via* da cui è stato tratto un omonimo documentario. Nel 2016 è stata invitata dall'Associazione ACIS, Australasian Centre for Italian Studies, per tenere un ciclo di conferenze: nell'occasione è stata nominata Visiting HRA-Honorary Research Associate.

kahaweris@gmail.com

Dalmar, Dritta en de Prachtige Barbier

Kaha Mohamed Aden

Vertaling: Henrieke Herber en Francesca Sfondrini

Een groep olifanten, weggevlucht voor een naderende oorlog, belandt op een vreedzaam eiland. Maar wat is de prijs voor deze vrede? Dit vraagstuk en de ontmoeting met de beren (een van de weinige soorten die op het eiland leven) ‘hakken erin’ bij de olifanten en veranderen hun blik op zichzelf en de wereld. Dit fragment uit een niet eerder gepubliceerd verhaal getiteld *Dalmar, Dritta en de Prachtige Barbier* beschrijft de eerste ontmoeting tussen het olifantje Dalmar en het berinnetje Dritta.

‘Een twee, een twee, een twee...’ Het olifantje Dalmar sluit zich vanaf een afstand aan bij een kolonne beertjes die in stevig marstempo passeert. Dalmar, minstens zo dapper als zijn moeder, is er in zijn eentje op uitgetrokken om het binnengebied van het nieuwe eiland te verkennen. Maar al gauw vindt hij de optocht van de beertjes saai en wordt zijn aandacht gevangen door geuren en kleuren, zo sterk en zo fel als hij nog nooit heeft meegemaakt.

Plotseling beseft hij dat hij wordt omringd door allerlei tinten geel, groen, oranje, blauw en rood. En dan die geuren, wel duizend onbekende varianten, die hem zo overweldigen dat hij de groep beertjes uit het oog verliest. Om niet ook zijn hoofd te verliezen, blijft hij staan. Als verlamd is hij door al die herfstspracht die hij nooit eerder heeft gezien of geroken. Hij staat daar, als aan de grond genageld, totdat hij voelt dat er iemand van achteren op hem springt. Kribbig gooit het olifantje wie of wat het ook is op de grond.

‘Wat zijn dat voor manieren!’ zegt Dalmar, terwijl hij zijn slurf uitsteekt naar een grappig, ondeugend berinnetje.

‘Oo, jij bent helemaal geen stuk rots... leef je dan?’ vraagt Dritta, het berinnetje.

‘Jazeker. Ik ben Dalmar de olifant, exemplaar uit de familie *Loxodonta africana* orleansi, en, zoals ik sinds kort weet, ook verwant aan de Doejonge.’

‘Sorry, ik dacht dat je een steen was,’ zegt Dritta, en ze slaat direct haar hand voor haar mond om Dalmar niet recht in zijn gezicht uit te lachen. Ze kan zich niet inhouden en begint te schateren. ‘Hahaha, ja, haha, ik vond het al vreemd. Haha, hihhi.’ Dritta is niet te stoppen, ze rolt gierend over de grond en imiteert met haar arm de slurf. Lachend en proestend vraagt ze of dat lange uitsteeksel zijn neus is.

Geweldig, hier wordt er gelachen om mijn neus en niet om mijn veel te grote oren, bedenkt Dalmar blij. Hij kan maar niet geloven dat hij op een plek is aanbeland waar olifanten kunnen worden aangezien voor stenen. De gedachte dat hij ergens is waar niets, nada, niente bekend is over olifanten, waar ze zelfs verward worden met stenen, maakt hem dolblij. Hij wordt helemaal vrolijk als hij bedenkt dat dus ook niemand iets weet over hun oren en alle vormen en maten die ze kunnen hebben. Op deze plek, zo ver weg van huis, vallen zijn veel te grote oren niet eens op. Ook al hebben zijn moeder, zijn tante Ester en alle andere olifanten uit de kudde hem altijd

verzekerd dat het niets uitmaakte, toch heeft hij er zich, tot op de dag van vandaag, altijd voor geschaamd. Wow, dit is een geweldige plek! Blij laat ook hij zich op de grond vallen en begint met Dritta mee te lachen.

‘Hahaha, jáá, wat leuk, dat is mijn neus!’ roept Dalmar in de zevende hemel.

Dalmar en Dritta beleven samen een gezellige dag, springen en rennen vrolijk rond totdat Dalmar plotseling wordt aangevallen door een eskader bijen. Het olifantje heeft, zonder het te weten, een onzichtbare grens overschreden die is vastgelegd in het niet-aanvalsverdrag tussen de beren en de bijen. Na ‘de oorlog van iedereen tegen iedereen’ waarin alle soorten zijn uitgeroeid behalve twee, heeft bijenkoningin Bilqis met succes een voorstel gedaan voor een pact met de beren, de andere soort die nog op het eiland over was. Helaas heeft Dalmar zich niet gehouden aan artikel zes, komma zoveel: HET IS NIET TOEGESTAAN OM DE HONINGRATEN OP MINDER DAN TIEN METER AFSTAND TE NADEREN, en de strenge bijenpolitie kent geen genade. Nooit!

Zonder een tel langer na te denken stort Dritta zich in het gevecht. Als een leeuwin verdedigt ze haar nieuwe vriendje. Zodra Dalmar de bijen ziet, rolt hij zich op als een balletje en blijft strak omlaag kijken. Zo heeft hij dat geleerd op school en dat doet hij altijd als hij bang is. Wel hoort hij het geschreeuw van Dritta, die nu vecht tegen een hele zwerm bijen die zich bij het eerste eskader heeft gevoegd.

‘Hij weet niets van grenzen. Hij komt hier niet vandaan!’ brult ze, terwijl ze met haar poten wolken bijen wegmaait. Hun aantal lijkt wel oneindig, er komen steeds weer nieuwe legers bijen bij, met glimmende angels. Ze steken Dritta overal, totdat ze flauwvalt.

O, als de beren eens wisten dat de bijen een van hen hebben aangevallen! Maar dat weten ze niet! (Althans, niet allemaal.) Ze zijn het gewend dat Dritta er in haar eentje op uittrekt, en dat ze, stipt rond etenstijd, weer thuiskomt. Maar nu is ze te laat en haar portie gedroogde vis, te week gezet in een stenen kom, staat al meer dan een half uur op haar te wachten. Dritta lust geen wortels en ook geen paddenstoelen, maar is dol op vis en tot nu toe zijn de welpjes op het eiland verzekerd van hun portie proteïne.

Het is heel lastig om in de omtrek aan vis te komen. Door de oorlog zijn alle regels weggevallen, zelfs die aangaande de visvangst. Tijdens de oorlog begon iedereen in het wilde weg vis te vangen, en toen zijn de vissen, om niet uit te sterven, geëmigreerd naar verre wateren.

De beren zijn zo slim geweest om, voor de definitieve visvlucht, alle vissen die ze wisten te bemachtigen, te drogen en te bewaren voor de welpjes. Ook vonden ze een olie uit die ze op de vis smeren vóór het drogen en die de geur neutraliseert. Zo voorkomen ze aanvallen van loslopende beren die niet malen om hapjes voor welpen. De portie zalm voor Dritta staat daarbuiten te weken in de kom, en krijgt, langzaamaan, haar geur weer terug. Het kan niet lang meer duren of het beertje zal thuiskomen.

‘Terwijl wij hier rustig rondlopen alsof het een normale herfstdag is, is Dritta ontvoerd door enorme wezens met gigantische tanden!’ meldt Roby, die anders nooit omkijkt naar Dritta. Roby heeft nog maar net verteld waar hij de ontvoering heeft gezien of Dritta’s moeder rent al naar de plaats van het misdrijf toe.

Maar laten we een stapje terug doen in de tijd en een kijkje nemen bij Dalmar en Dritta. Als Dalmar merkt dat Dritta geen geluid meer maakt, snapt hij dat ze hulp nodig heeft, en meteen! Zelf kan hij haar niet helpen, dus nu moet hij het wel aandurven om versterking te gaan halen. Hij spreekt zichzelf moed in, rolt zich uit en stuift weg. Tijdens het rennen schreeuwt hij: ‘Hèèèèèèlp!’

Zodra Ester en de andere olifanten van de kudde hem horen, komen ze dadelijk op hem af.

‘Eindelijk hebben we hem gevonden!’ zegt Ester.

‘Mijn vriendinnetje Dritta heeft ons nodig. Ze is gestoken door hele hordes bijen.’

‘Bijen?’ vragen ze allemaal tegelijk, terwijl ze met ontzetting in de ogen terugdeinzen.

‘Nee nee nee, de bijen zullen niet achter ons aankomen. We hoeven Dritta alleen maar weg te halen uit hun gebied en haar te verzorgen. Dat weet ik zeker, ik heb gekeken hoe ze zich bewegen. Ze volgen je maar tot op een bepaald punt. Ik heb het gezien. Geloof me!’

Verschillende olifanten proberen Dalmar ervan te overtuigen niet terug te gaan naar de plek: ‘Hoezo, je vriendinnetje? Laten we maar weggaan! Je weet toch dat bijen gevaarlijk zijn. Als ze in de punt van onze slurf steken, dan stikken we. Waar heb jij op school gezeten, jong, hebben ze je niets geleerd over bijen?’

Dalmar is onverzettelijk. Hij kan en wil Dritta daar niet achterlaten. Hij houdt vol dat de bijen binnen een bepaald gebied blijven en dat zijn vriendinnetje daar alleen maar weggehaald hoeft te worden.

‘Ik ga wel, waar is de EHBO-does?’ zegt Ester. En ze voegt eraan toe: ‘Is er iemand die met me mee wil? Wil niemand het schepsel kennen voor wie Dalmar, die niet bepaald bekend staat als moedig, bereid is een bijennest te lijf te gaan? Geen kandidaten? Tsj, ik wist het wel! Als ik vanavond niet terug ben, zullen jullie iemand anders moeten kiezen als leidster.’ Met deze woorden gaat Ester ervandoor. Dalmar loopt achter haar aan.

‘Nee jij blijft hier. Als ik jouw vriendinnetje red, dan moeten we toch zeker weten dat het goed met jou gaat, want met wie zou ze daarna anders kunnen spelen? Je hoeft me alleen even de plek aan te wijzen.’

Dalmar wijst haar de plek, maar loopt toch achter haar aan.

‘Dalmar, daarnet maakte ik een grapje, jij bent een moedig olifantje. Wil jij hier op me wachten en op alle andere olifanten letten terwijl ik jouw vriendinnetje ga halen?’

‘Goed dan!’ antwoordt Dalmar met neergeslagen ogen.

‘Goed dan ...?’

‘Goed dan, tante!’ zegt het olifantje en als hij opkijkt verschijnt er een flauw glimlachje om zijn mond.

‘Flink zo,’ zegt Ester en ze gaat op zoek naar Dritta.

Dalmars verhaal blijkt te kloppen. De bijen vallen alleen aan als je een bepaald gebied betreedt. Ester stormt de grens over, sleept de flauwgevallen Dritta snel het bijendomein uit en begint haar meteen te verzorgen. Maar er zijn nog geen vijf minuten voorbij of er stort zich een beest boven op haar dat er net zo uit ziet als Dritta, maar dan véééél groter.

‘Ah, dat is vast mama,’ zegt Ester zonder dat ze haar blik afwendt van de wonden van het beestje, en dan voegt ze eraan toe: ‘Het zou het beste zijn om haar te koelen. Waar vind ik koud water?’

‘Hier, ik heb een beetje ijs bij me,’ zegt Bruna, de mama van Dritta.

Ze koelen het beestje en smeren haar in met oliën die Ester heeft meegenomen. Na een perfect toegepaste eerste hulp horen ze Dritta’s ademhaling, en laten haar slapen.

‘Jullie zijn nieuw hier, wanneer zijn jullie aangekomen?’ vraagt Bruna aan de olifant.

‘Nog maar net. Een interessante plek! Voorlopig hebben we alleen nog maar planten gezien, en bijen en jullie ehm, het spijt me, ik weet niet hoe ik jullie moet noemen.’

‘Veel is er niet te zien op het eiland. Van alle levende wezens zijn alleen wij overgebleven, samen met de bijen en nog wat andere onbeduidende beestjes. Een

enkele eekhoorn, een stelletje kale kippen, verder niemand. O, pardon, en de planten natuurlijk, maar die zijn alleen maar gebleven omdat ze zich nogal lastig verplaatsen. Buiten wat wapenkarkassen die her en der verspreid liggen op het eiland, is dat alles wat hier te vinden is. Echt alles.'

De twee dames wisselen eerst wat beleefdheden uit, maar zodra de berin zich ervan verzekerd heeft dat Dritta regelmatig ademt, ontspant ze zich, en lucht haar hart.

'Ik heb zin om alle bijennesten van hier tot aan het eind van de wereld kapot te trappen en geloof me, daar heb ik alle recht toe! Kijk eens wat ze mijn kleintje hebben aangedaan! Het is waar, we hebben een verdrag ondertekend dat ons verbiedt hun gebied te betreden en afspraak is afspraak. Maar het is ook waar dat Dritta nooit de grens zou zijn gepasseerd als het niet nodig was. En zij weten dat. Zie je dat, beste vriendin, sorry, we hebben niet eens onze naam gezegd, hoe zei je dat je heette?'

'Ester,' zegt de olifant, die het niet erg vindt dat de berin haar zomaar met "je" aanspreekt.

'Hoe?'

'E-s-t-e-r.' Ester spelt haar naam.

'Ja Ester, wat moet ik vertellen over ons beren?' Zonder zichzelf ook maar voor te stellen, raast Bruna verder, maar nu over een ander onderwerp: 'Ik bedoel: kijk nu naar jou, ik ken jou niet eens, maar toch ben je hier om mij te helpen. Terwijl mijn eigen familie, ik bedoel de beren... zie jij er eentje? Op dit verdrietige moment is er niemand van hen hier bij mij. Ja, er zijn er wel een paar die iets doen, maar die zijn bezig een bende op te richten om onze welpjes te verdedigen tegen jullie, stel je voor!'

'Zo moet je niet praten, waarschijnlijk weten de beren gewoon niet wat Dritta overkomen is,' zegt Ester in een poging haar te sussen. 'Dat weten ze heus wel! Hoe denk je dat ik gehoord heb wat er met Dritta gebeurd is? Dat heeft Roby mij gezegd. Hij heeft ons verteld over jullie aanwezigheid. Maar in plaats van zich over de sufgeprikte Dritta te ontfermen, heeft hij haar helemaal alleen bij jullie achtergelaten. Terwijl juist hij, Roby, wantrouwen en haat tegen jullie heeft gezaaid. En hij heeft niet eens de moeite genomen om met mij mee te komen en een handje te helpen, mocht dat nodig geweest zijn. En waarom? Dat is duidelijk, om bendeleider te worden! Ik ken hem goed, hij probeert al jaren via goedkope trucjes de titel van boss junior te verwerven. Het maakt niet uit van wat voor soort troep en hoe hij zijn doel bereikt. Het enige wat Roby interesseert is de positie van junior bendeleider. Hij is niet eens in staat om een échte leider te zijn. Ik bedoel een senior. Hij wil gewoon een bende waarvan hij voorman wordt.' Bruna stopt even, neemt Ester van top tot teen op, glimlacht en zegt: 'Maar als ik jou zo bekijk, zit er wel iets van waarheid in wat Roby zei. Want, ehm, groot zijn jullie wel. Roby zei ook dat jullie wreed zijn, klopt dat?'

'Alleen als het nodig is,' antwoordt Ester.

'Hm, nou, nou, wij beren daarentegen zijn vaak en graag gewelddadig. Wij hebben de oorlog alleen maar overleefd omdat we individualistisch zijn, en meedogenloos.'

'Ooh, nu word ik écht bang!' zegt Ester met een veelbetekenende glimlach.

Dalmar, Dritta e il Magnifico Barbiere

Un due, un due, un due... Dalmar, l'elefantino, rimanendo ad una certa distanza, si accoda ad una troupe di orsetti in marcia spedita, che gli passa davanti. Non essendo da meno di sua madre si è già avventurato, da solo, nell'entroterra dell'isola nuova. Presto però a Dalmar la sfilata a passo dell'oca degli orsetti lo annoia e viene catturato da una potenza inedita di profumi e di colori. Improvvisamente realizza di essere circondato da sfumature di giallo, di verde, d'arancio, di blu e di rosso. E poi, i profumi, mille varietà mai sentite, lo assalgono e lo catturano fino a fargli perdere di vista il gruppo di orsetti. Per non perdere anche i sensi si blocca. Rimane immobile paralizzato dalle meraviglie dell'autunno mai viste ne sentite che lo avvolgono. Sta lì, fermo come una pietra, fino a quando sente che qualcuno gli è saltato in groppa. Chiunque sia innervosisce l'elefantino che reagisce e scrollandosi lo butta giù per terra.

Ma che modi sono questi! dice Dalmar, puntando la proboscide rigida verso una buffa e pestifera orsetta.

Ooh, ma tu non sei un pezzo di roccia... sei vivo? dice Dritta, l'orsetta.

Ma certo che sì. Sono Dalmar un esemplare d'elefante della famiglia Loxodonta africana orleansi e come ho scoperto da poco, sono anche imparentato con i Dugonghi.

Scusa, pensavo che tu fossi un sasso. Dice Dritta e si tappa subito la bocca per non scoppiare in una risata a crepapelle in faccia a Dalmar. Non le riesce, comincia a ridere come una pazza. Ah ah ah infatti, ah ah mi sembrava strano. Ah ah ih ih ih. Dritta è incontenibile, si arrotola per terra, si sbellica di sghignazzate, imita con il suo braccio la proboscide. A fatica domanda se quella lunga protuberanza sia il suo naso.

Fantastico, qui si sta ridendo del mio naso e non delle mie sproporzionate orecchie. Pensa Dalmar contento. È incredulo di essere arrivato in un luogo dove gli elefanti possano essere confusi con i sassi. Il pensiero di trovarsi in un posto in cui non si ha idea, proprio niente, nada, nisba, degli elefanti, a tal punto da confonderli con le pietre lo riempie di gioia. È pervaso da una felicità giocosa quando gli balena in mente l'idea che quindi, forse, non si sa nulla nemmeno delle orecchie e di tutte le forme e proporzioni che possono avere. In questo luogo così lontano da casa sua dunque le sue orecchie troppo grandi non sono neppure notate. Benché sua madre, zia Ester e tutti gli elefanti del suo branco gli avevano sempre assicurato che non importava, lui fino ad oggi non aveva mai smesso di vergognarsene. Wow, ma questo è un posto magnifico! Felice, si butta pure lui per terra e si unisce con piacere alle risate di Dritta.

Ah ah ah, siii che bello, è il mio naso! Dice Dalmar al settimo cielo.

Dalmar e Dritta passano una bella giornata, piena di salti e corse allegre, finché una squadriglia di api attacca Dalmar.

Dalmar, ignaro, ha oltrepassato confini a lui invisibili frutto degli ultimi trattati di non belligeranza tra orsi e api. Dopo 'la guerra di tutti contro tutti', che ha fatto fuori tutte le specie tranne due, la regina delle api, Bilqis, ha promosso e ottenuto un patto con gli orsi, l'altra specie rimasta viva sull'isola. Dalmar purtroppo non ha rispettato l'art. 6, comma vattelapesca: 'non è permesso transitare a meno di dieci metri dai favi' e la meticolosa polizia delle api non perdona. Mai!

Dritta senza pensarci un secondo si precipita nella mischia e difende come una leonessa il suo nuovo amico. Mentre Dalmar, un po' per una sua abitudine quando è spaventato, e un po' per quel che ricorda dall'ultima lezione a scuola, appena vede le api subito si raggomitola su se stesso e non alza mai la testa. Sente però le urla di Dritta che combatte contro un intero sciame che ha raggiunto la prima squadriglia.

Non ne sa niente di confini. Lui non è di qui! Urla Dritta mentre con delle zampate scaccia nuvole di api. Le api non finivano più, c'era sempre un nuovo esercito di api con scintillanti pungiglioni in arrivo. La mordono dappertutto fino allo svenimento.

Oh se gli orsi sapessero che le api hanno attaccato una di loro! Non lo sanno! (almeno non tutti). Sono abituati al fatto che Dritta solitaria vada in giro, ma che all'ora di pranzo, puntuale, torni sempre a casa. Ma ora si sta facendo tardi, la sua porzione di pesce essiccato, messo a mollo in una ciotola di sasso, l'aspetta da più di trenta minuti. A Dritta non piace mangiare le radici e nemmeno i funghi, lei adora il pesce e, fino adesso, nell'isola la porzione di proteine per i cuccioli è sempre stata garantita.

È molto difficile rimediare del pesce in giro, a causa della guerra che ha fatto scomparire qualunque regola, persino quelle della pesca. Con la guerra si è scatenata una pesca senza decoro e i pesci, per non estinguersi, sono emigrati in acque lontane. Saggiamente, prima della fuga generale del pesce, gli orsi hanno pensato a essiccare e conservare per i cuccioli tutti i pesci che riuscivano a tirare fuori. Poi hanno inventato un olio che, spalmato sul pesce prima di essiccarlo, neutralizza l'odore così da evitare assalti e furti da parte di orsi solitari a cui non importa della pappa dei cuccioli.

La porzione di salmone per Dritta è lì fuori, in ammollo nella ciotola e piano piano riacquista il suo profumo, e lei di sicuro arriverà presto.

Dritta è stata sequestrata da esseri enormi con denti giganteschi e noi siamo qui tranquilli come in una qualunque giornata d'autunno! Annuncia Roby, al quale in realtà non è mai importato nulla di Dritta. Roby aveva appena finito di raccontare dove aveva visto la scena del rapimento, che la madre di Dritta, si era già precipitata sul luogo del delitto.

Ma facciamo un passo indietro e torniamo a Dalmar e Dritta. Appena Dalmar si accorge che Dritta non emetteva nessun suono capisce che ha bisogno d'aiuto e subito! Visto che l'aiuto non poteva darglielo direttamente, doveva almeno avere il coraggio di procurarglielo. Si fa forza, si dispiega dal gomito a cui la paura lo aveva ridotto e parte come un razzo. Comincia a correre e gridare: aiutooooo.

Ester e gli altri elefanti del branco lo sentono e raggiungono il nostro cucciolo.

Finalmente lo abbiamo trovato! Dice Ester.

La mia amica Dritta ha bisogno di noi. È stata morsa da eserciti di api.

Api? dicono tutti insieme facendo un balzo all'indietro con il terrore negli occhi.

No no no, dobbiamo solo far uscire Dritta dalla zona occupata da loro, e poi curarla. Non ci seguiranno. Sono sicuro, ho visto come si muovono. Ti inseguono solo fino ad un certo punto. Le ho appena viste. Credetemi!

Molti cercano di persuadere Dalmar a non tornare lì: Ma quale amica? Andiamocene! Le api lo sai, sono pericolose. Se ci mordono la punta della proboscide moriamo soffocati. Ma a che scuola andavi, sulle api non ti hanno insegnato niente?

Dalmar è irremovibile. Non può e non vuole lasciare Dritta lì. Continua a sostenere che le api sono confinate in una zona delimitata e che bisogna solo tirare la sua amica fuori da lì.

Vado io, dov'è la casetta del pronto soccorso? Dice Ester. Poi aggiunge: c'è qualcuno che vuole venire con me? Nessuno vuole conoscere per chi Dalmar, che non è noto per essere coraggioso, è disposto ad affrontare un nido d'api? Nessuno si fa avanti? Tse, ne ero sicura! Se non torno entro stasera eleggete qualcun'altra che vi guidi. Con queste parole Ester se ne va.

Dalmar le va dietro.

No, tu rimani. Poi, se salvo la tua amica, dobbiamo essere sicuri che tu stia bene se no, dopo, con chi gioca lei? Mi devi solo indicare il posto.

Dalmar le indica il posto però la segue ancora.

Dalmar, prima scherzavo, sei un cucciolo coraggioso. Vuoi aspettarmi qui e badare a tutti gli altri elefanti intanto che porto qui la tua amica?

Va bene! Risponde Dalmar con gli occhi abbassati.

Va bene ...?

Va bene, zia! Dice l'elefantino dopo aver alzato lo sguardo con un sorrisino appena abbozzato.

Bravo. Dice Ester e va sulle tracce di Dritta.

Effettivamente è come diceva Dalmar. Le api attaccano solo se si entra in una precisa zona. Ester rompe il confine con una veloce toccata e fuga e trascina fuori Dritta svenuta. Comincia subito a medicarla. Non sono passati neanche cinque minuti che si vede piombare addosso un altro essere uguale a Dritta ma mooolto più grande.

La madre, presumo. Dice Ester senza togliere lo sguardo dalle ferite della creatura, poi aggiunge: la cosa migliore sarebbe raffreddarla, dove posso trovare acqua fredda?

Ecco ho portato con me un po' di ghiaccio. Dice Bruna, la mamma di Dritta.

Raffreddano l'orsetta e poi la ungono con degli olii che Ester si è portata dietro. Dopo un perfetto pronto intervento sentono il respiro di Dritta e la lasciano dormire.

Siete nuovi di queste zone, da quanto siete arrivati? Chiede Bruna all'elefantessa.

Da poco. Un posto interessante! Per adesso abbiamo visto solo piante, api e voi che, mi perdoni, non so come vi devo chiamare.

Non c'è molto sull'isola. Di creature vive siamo rimaste noi, le api e altri animalotti di poco conto. Qualche scoiattolo, tre galline spennacchiate, cose così. Ah, pardon, ci sono anche le piante, che si sono fermate solo perché è difficile per loro andarsene. Questo, insieme a qualche carcassa di armi buttata qui e là, è quanto offre il panorama dell'isola. Null'altro.

Le due signore inizialmente si scambiano le solite convenevoli parole, poi però l'orsa, dopo aver verificato che Dritta respira regolarmente e a ritmo continuo, si rilassa e dà libero sfogo a quello che in quel momento sente nel profondo del suo cuore.

Ho tanta voglia di fare fuori a zampate tutti i nidi di ape da qui alla fine del mondo e credimi, ne avrei tutto il diritto! Guarda come hanno ridotto la piccola. È vero, abbiamo firmato un trattato che ci vincola a non entrare nel loro territorio protetto e i patti sono patti. Ma è vero anche che Dritta non avrebbe mai oltrepassato il confine se non fosse stato necessario. E loro questo lo sanno. Vedi amica mia, scusami, non ci siamo neanche presentate, come hai detto che ti chiami?

Ester. Dice l'elefantessa che non dà peso al fatto che l'orsa non si è fatta problemi a darle del tu.

Come?

E-s-t-e-r. Ester ripete il suo nome lettera per lettera

Vedi Ester, cosa posso dire degli orsi? Bruna, senza neanche presentarsi, riprende il suo libero sfogo cambiando però il soggetto. Adesso tocca agli orsi: tu, per esempio, nemmeno ti conosco e sei qui con me a darmi una mano. Mentre i miei, gli orsi intendo... ne vedi uno? In questo momento così triste nessuno di loro è qui con me. Anzi, gli unici che stanno facendo qualcosa, stanno mettendo su una banda di teppisti pronti a difendere i nostri cuccioli da voi, pensa!

Non dire così, molto probabilmente gli orsi non sanno quello che è capitato a Dritta. Dice Ester provando a buttare acqua sul fuoco.

Certo che lo sanno! Come credi che io abbia saputo di Dritta? Ce lo ha detto Roby, quello che mi ha avvertito della vostra presenza. Invece di preoccuparsi per lei, massacrata come era, lui ha pensato bene di lasciarla da sola con voi. Bada bene che proprio lui, Roby, è venuto a seminare diffidenza e terrore contro di voi. Oltretutto non si è nemmeno degnato di venire con me a darmi una mano se mai ne avessi avuto bisogno. Tutto questo perché? Ma è ovvio, per costituirsi capo banda! Lo conosco bene

è da anni che prova ad acquisire con faciloneria il titolo di boss jr. Non importa che tipo di gruppo e come arrivare al suo vertice. A Roby interessa semplicemente diventare capo banda jr. Non è neanche capace di ambire ad essere un vero capo. Intendo quello senior. Gli basta avere una banda e diventarne una specie di caporale. A quel punto Bruna si ferma, prende una pausa e dopo aver scrutato Ester dal basso in alto, sorride e le dice: però, guardandoti bene, in quel che diceva Roby qualcosa di vero c'è. Perché, grossi siete grossi. Roby diceva anche che siete spietati, è vero?

Solo quando è necessario. Risponde Ester.

Ah beh, beh, noi orsi invece spesso e volentieri siamo violenti. Siamo sopravvissuti alla guerra solo perché siamo individualisti e feroci.

UUh che paura! Dice Ester con un sorriso sornione.

Henrieke Herber (www.henriekeherber.nl) vertaalt literatuur voor kinderen en volwassenen, uit het Italiaans en het Engels.

In 2011 ontving zij, samen met auteur Christian Frascella, de Dioraphte Jongerenliteratuur Prijs voor de vertaling van de Young Adult-roman *Mia sorella è una foca monaca* (*Ik ben de sterkste*).

Samen met Francesca Sfondrini vertaalde zij het korte verhaal *Italians do it better* van Gaetano Cappelli. Op uitnodiging van de VsenV verzorgden Francesca en Henrieke in 2015 een workshop voor beginnende vertalers in het Vertalershuis.

Prins Willem Alexanderweg 31
3991 CA Houten (Nederland)
haherber@live.nl

Francesca Sfondrini komt uit Milaan, is afgestudeerd als vertaler aan de Universiteit van Bologna en heeft ruim 15 jaar ervaring als juridische en financiële (beëdigde) vertaler uit het Nederlands en het Engels.

Zij vertaalt ook Nederlandse literatuur (Geert Mak, Hanneke Eggels) en werkt samen met enkele Nederlandse vertalers van Italiaanse schrijvers.

Freelance Translator
Rodenbergsedreef 18
3972DP Driebergen (Nederland)
sfondrini@hotmail.com

Fietsend door de Eeuwige Stad aan de hand van Nederlandse Romegangers

Bespreking van: Arthur Weststeijn, *Nederlanders in Rome*, Amsterdam, Prometheus, 2017, 253 p., ISBN: 9789035144781, € 17,99.

Floris Meens

Wie het nieuwe boek van Arthur Weststeijn, oud-stafid van het Koninklijk Nederlands Instituut in Rome en thans werkzaam aan de Universiteit Utrecht, wil recenseren, moet eigenlijk naar Rome. Het werk heeft immers twee doelstellingen. Het wil een overzicht geven van de geschiedenis van Nederlandse reizigers in Rome, en wil een reisgids zijn die de hedendaagse bezoeker een nieuw perspectief biedt op de stad. Weststeijn heeft zijn boek geschreven nadat hij de stad zelf talloze malen met zijn fiets doorkruiste en hij raadt ons, zijn lezers, dan ook aan deze goede gewoonte te volgen. Al trappend door Rome dus, met als beloning niet alleen prikkelend voer voor de geest, maar ook voor lijf en leden dankzij een *pranzo* of *aperitivo* op een door Weststeijn getipte plek.

Natuurlijk is Weststeijn niet de eerste Nederlandse historicus die een reisgidsachtige studie publiceert van de Eeuwige Stad, en evenmin is hij de eerste die schrijft over Nederlanders in Rome. Denk bijvoorbeeld aan het recentelijk uitgegeven *Via Roma* van oud-historica Willemijn van Dijk, die haar lezers Rome laat doorkruisen aan de hand van zijn straatnamen. En aan Peter Rietbergen, die ons in zijn *Rome, Parijs, St. Petersburg: geschreven steden. Drie cultuurhistorische verkenningen* (2008) de Italiaanse hoofdstad nog liet verkennen door de ogen van Louis Couperus. Weststeijns thematische aanpak sluit bovendien aan bij die van de in 2016 overleden kunsthistoricus John Varriano, die in 1991 *Rome: A Literary Companion* publiceerde, een werk dat hij later omwerkte tot *Rome: Ten Literary Walking Tours*.

Weststeijn verkeert dus in goed gezelschap en net als bij zijn voorgangers pakken zijn opbouw en insteek gunstig uit. Zijn boek is opgedeeld in zeven hoofdstukken, van de 'Proloog' via 'Aankomst', naar het onvermijdelijke 'Afscheid' en de 'Epiloog'. De hoofdstukken worden afgewisseld met *intermezzi*, zoals 'Rome op de fiets' en 'Eetbaar Rome'.

Weststeijn leidt ons soepel (hoewel met een waarschuwing voor het Romeinse verkeer en een tip om vooral voorrang te *nemen*) naar verrassende, en voor velen ongetwijfeld nog onbekende locaties. Zo bevinden we ons in het zevende hoofdstuk bij de Sint-Pieter, maar nodigt onze reisleader ons uit tot een bezoek aan het achter de Zwitserse garde gelegen Campo Santo Teutonico, 'een klein, intiem kerkhof dat al eeuwenlang dienstdoet als laatste rustplaats voor de leden van een aartsbroederschap van Teutonen, hele of halve Duitsers – en dus ook Nederlanders'. We treffen er het graf van Herman Schaepman aan, voorman van de katholieke emancipatie in de negentiende eeuw, wiens graf te herkennen is aan de grafsteen van de hand van de beeldhouwer Pier Pander.

Uiteraard ontkomen we ook niet aan de bekende plekken, al is het soms maar om van de ene naar de andere kant van de stad te geraken. We doen Piazza del Popolo aan en het Forum, we bezoeken de Bocca della Verità en het Colosseum, we wandelen door de Villa Borghese en over de Gianicolo. Ongetwijfeld plekken waar de lezer al eens geweest is. Toch voegt de auteur juist veel toe, dankzij zijn keuze om ons te leiden aan de hand van Nederlandse voorgangers, en dankzij zijn eigen observaties. Zo schrijft hij in zijn eerste hoofdstuk over Termini. Door velen toch gezien als een plek om zo snel mogelijk te verlaten, lokaliseert Weststeijn juist hier het ware Rome, waar nieuw en oud als vanzelfsprekend hand in hand gaan: 'Ga maar eens naar beneden, met de trap richting de metro: daar, in de kelders van Termini, verlustigen veel van diezelfde passanten zich aan de in het station neergestreken McDonald's. Hun halflege colabekers laten ze achter naast een onooglijke stapel stenen. Niemand weet wat die stenen daar doen. Maar het zijn opnieuw resten van de antieke stadsmuur: zo'n beetje de oudste overblijfselen van het klassieke Rome die in de stad te vinden zijn. Nu doen ze dienst als decor voor afgekloven hamburgers. Dát is Rome'.

De (klassieke) geschiedenis, het goede en minder goede eten en drinken; niet alleen voor hedendaagse toeristen zijn dat belangrijke ingrediënten van hun bezoek aan de Eeuwige Stad, dat gold ook voor hun 'verre voorvaders uit de Lage Landen'. Weststeijn analyseert de motieven van hun Romereizen en komt tot de conclusie dat velen weliswaar pretendeerden te komen vanwege de hoge cultuur, maar daarmee hun zoektocht naar de bevrediging van hun minder spirituele behoeften verhulden. Zo dichtte een zekere heer van Clootwijk over een schone Romeinse: 't is niet om haer brand te blussen / Dat mijn Kind mijn fluyt gaat kussen / 't Spijsden noyt haer geyl gebrek / Dat sy my beet in de nek'. Een soortgelijke erotische ondertoon bespeurt Weststeijn ook in de werken die Lucebert en Bertus Aafjes eeuwen later neerpelden tijdens en net na hun Romeinse verblijven. Een erotiek overigens, die vaak gepaard ging met schrans- en drankpartijen. Heel treffend weet Weststeijn de Feyenoord-supporters die in 2015 een ravage aanrichtten rondom de Spaanse trappen, te verbinden aan de Bentvueghels, een groep vroegmoderne schilders uit de Lage Landen, die allen woonachtig waren in de buurt rondom de Via Margutta en daar feestjes organiseerden waarvoor een hedendaags dispuut zich niet zou schamen. Paus Clemens XI, die genoeg had van de feestelijke invallen van deze barbaren, besloot om hun partijtjes in 1720 definitief te verbieden. Toch bleef de Eeuwige Stad talloze Nederlanders aantrekken, onder wie reisjournaliste Mary Pos, die 'haast in katzwijn [viel] toen ze bij de Duce langskwam voor een interview'. En Godfried Bomans, die vaststelde dat het feit dat veel ervan kapot is juist Rome's essentie vormt, en zijn grote verleiding.

We ontmoeten in Weststeijns boek daarmee een indrukwekkende hoeveelheid Romegangers uit verscheidene periodes. Die veelheid aan namen en het diachrone perspectief gaan soms ten koste van diepgang. Weststeijn is zich daarvan bewust. Al in zijn voorwoord stelt hij in zijn zo karakteristieke, soepele stijl dat zijn boek bedoeld is voor 'iedereen die van Rome houdt. Voor de beginners die de stad voor het eerst ontdekken, voor de liefhebbers die er af en toe hun vleugels uitslaan, en voor de ervaren Romegangers die er jaar in jaar uit terugkomen'. Het bedienen van zulk divers publiek is niet eenvoudig en vraagt om concessies. Het siert Weststeijn dat hij voor de geïnteresseerde lezer een uitvoerig overzicht van geraadpleegde literatuur heeft bijgevoegd die voor verdere verdieping kan zorgen.

De uitgever heeft deze balanceer-act tussen reisgids en overzichtsstudie helaas net wat minder zorgvuldig uitgevoerd dan zijn auteur. Het werk heeft weliswaar een voor een fietsende Romebezoeker handig formaat, maar had voorzien kunnen worden van meer en duidelijkere kaarten. Bovendien staan de afbeeldingen niet altijd op de relevante pagina's en pakt het vermoedelijk vanuit commerciële belangen ingevoerde

tussenkatern met mooie kleurenafbeeldingen voor de lezer wat minder goed uit. Dat laat onverlet dat eenieder, thuis in de leunstoel of liever nog fietsend door Rome, zal genieten van de wereld die dit boekje weet te ontsluiten. En hij zal er terugkeren, want, zo citeert Weststeijn Couperus toepasselijk, pas ‘na de tiende winter mag je, met niet al te veel zelfbewustheid, verklaren: gestudeerd te hebben aan de Hogeschool der Wereld en iets van Rome te kennen’.

Floris Meens

Erasmusplein 1, 10.12

6525 HT Nijmegen (Nederland)

F.Meens@let.ru.nl

Immigrazione italiana in Francia Memorie di un viaggio di sola andata?

Recensione di: *Sur Brassens et autres 'enfants' d'Italiens. Textes et témoignages recueillis par Isabelle Felici*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, Collection 'Voix des Suds', 2017, 259 p., ISBN: 9782367812373, € 25,00.

Sabina Gola

Oublier son pays et sa langue, c'est bien la condition réelle et douloureuse de l'intégration mais perdre la mémoire totalement est impossible et toujours l'ailleurs et l'autre langue font retour.

(‘J’ai déjà donné à la France un professeur et un ouvrier, c’est déjà bien, non?’, *Ivi*, p. 63)

Nel 2017 la Francia ha dedicato particolare attenzione all’immigrazione italiana. Il Museo della storia dell’immigrazione di Parigi ha organizzato la mostra ‘CIAO ITALIA’: *un secolo di immigrazione e di cultura italiana in Francia (1860-1960)*, nell’ambito della quale si è svolto il convegno internazionale *L’Italia come bagaglio: Migrazione, circolazioni e italianità XIX e XXI secolo*, inteso a studiare il fenomeno migratorio italiano in relazione ai concetti di cultura e identità italiane. Nello stesso ambito, non passa inosservato il volume di testimonianze curato da Isabelle Felici, che segue altri due volumi dello stesso genere pubblicati l’uno nel 2006 (I. Felici, *Racines italiennes*, Laboratoire Babel, Université de Toulon) e l’altro nel 2009 (I. Felici, *Enfants d’Italiens, quelle(s) langue(s) parlez-vous ?*, avec J.-C. Vegliante, éditions GEHESS, Toulon).

Questa raccolta di testi e testimonianze, come del resto anche le precedenti, è nata in ambito accademico: sono studenti dell’università Paul-Valéry Montpellier 3, guidati da Isabelle Felici nel suo corso sull’emigrazione italiana e sulle sue rappresentazioni, che hanno individuato una buona parte dei testimoni e hanno chiesto loro di raccontare e scrivere la loro esperienza di emigranti o quella dei loro antenati. Una raccolta all’insegna della varietà: ogni autore ha organizzato la propria testimonianza in modo personale, sia nella struttura sia nello stile e anche nella lingua e nei contenuti. Trentaquattro persone hanno raccontato e scritto, o solo raccontato, senza doversi attenere a uno schema comune. Se all’apparenza questa scelta stilistica toglie uniformità al volume, in realtà ci si rende conto che è proprio attraverso questa diversità che emerge l’unicità dell’esperienza migratoria di ogni individuo pur all’interno di un’esperienza comune a molti italiani. Scorrendo l’indice dei titoli - escludendo il primo, *Brassens, le fils de l’Italienne*, di cui l’autrice è Isabelle Felici, e l’ultimo di Jean-Charles Vegliante, *La lettre H*, che sono l’uno il risultato di nuove ricerche sulle origini italiane di Brassens, simbolo per eccellenza della cultura francese, e l’altro un racconto sull’Italia, ora terra d’immigrazione e di passaggio -, si individuano subito le parole chiave che ci catapultano direttamente nell’universo migratorio: ‘émigration’, ‘intégration’, ‘pâtes’, ‘famille’, ‘mémoire’, ‘nouvelle vie’, ‘origines’, ‘nécessité’, ‘oubli’, ‘terre d’espoir’. Appare chiaro fin da subito che il filo

conduttore che unisce la molteplicità di parole, di sguardi e di esperienze che ci accingiamo a leggere è l'abbandono della propria terra natale per destinazioni, più o meno definitive, in Francia e in Belgio ('Piémont', 'Frioul', 'Calabre', 'Antibes', 'Languedoc', 'Bruxelles', per citare solo alcuni dei toponimi presenti nei titoli. A questi se ne aggiungeranno molti altri, soprattutto da parte italiana, data l'estensione del fenomeno migratorio in tutta la Penisola). Nei titoli non compaiono riferimenti temporali, ma in ogni racconto si trovano informazioni più o meno precise che ci permettono di collocare le varie esperienze tra la seconda metà del XIX secolo e la prima metà del XX, periodo che sappiamo coincidere con una massiccia immigrazione di italiani in Francia e in Belgio.

Nonostante le esperienze differenti e il diverso modo di raccontare, da ogni testimonianza spiccano elementi comuni che permettono di ricostruire le dinamiche dell'immigrazione italiana in Francia, e, marginalmente, in Belgio, e di riflettere sul concetto di italianità intesa come 'appartenenza alla civiltà, alla storia, alla cultura e alla lingua italiana, e soprattutto la coscienza di questa appartenenza' (<http://www.treccani.it/vocabolario/italianita>). Tra questi dati che ricorrono nelle varie testimonianze si distinguono le ragioni della partenza (povertà, mancanza di lavoro e motivi politici, sono i più comuni), il viaggio (in treno, in auto o in nave), l'estrema povertà che perdura nella nuova situazione che li costringe a dover raccontare alle famiglie italiane una vita fittizia per evitare l'umiliazione dell'insuccesso, le difficoltà legate alla lingua (anche nell'ambito della famiglia stessa), le sofferenze e le umiliazioni subite da adulti e bambini a causa degli insulti da parte dei francesi - l'ormai noto 'macaroni', il più diffuso, o 'sale bàbi' (rospo in occitano), tollerati più o meno bene. Emergono anche i meccanismi messi in atto da ogni nucleo familiare per costruirsi una nuova vita, tra i quali la decisione sia di mantenere dei rapporti con le famiglie rimaste in Italia sia di interromperli definitivamente, fino al rifiuto categorico del proprio essere italiani (il primo passo, in generale, è la rinuncia alla nazionalità italiana e la richiesta di quella francese), quindi attraverso la rinuncia definitiva alla lingua italiana o al proprio dialetto, per odio verso l'Italia o come convinzione che fosse il mezzo più efficace di integrazione. D'altro canto, però, in alcune testimonianze affiora che l'Italia ha giocato un ruolo culturale importante nell'emigrazione, sia dall'esterno sia dall'interno. In esse, infatti, risalta l'attaccamento alla cultura italiana soprattutto attraverso la canzone - San Remo, Bobby Solo, Celentano - ma anche la scoperta, in territorio straniero, dell'Italia dei dialetti, dei piatti tipici delle varie città di provenienza degli italiani, la lotta contro gli stereotipi, il prestigio di avere antenati italiani e parlare l'italiano (in anni più vicini a noi).

Un posto importante nel volume occupano la lingua - l'italiano e i dialetti da una parte, il francese e l'occitano dall'altra e in mezzo un francese italianizzato e un italiano arcaico perché rimasto senza linfa vitale dal momento dell'emigrazione - e la gastronomia, entrambi simboli identitari forti, orgoglio e insieme dolore perché segno della differenza. Melanzane ('le mot melanzana est le dernier que j'ai appris', p. 239) ravioli, spaghetti e lasagne - per citare solo i piatti più nominati - fanno la loro apparizione nei vari racconti. Anche per Brassens, alla cui italianità Isabelle Felici dedica il capitolo introduttivo al volume, sono i cannelloni bianchi che la madre originaria della Basilicata gli cucinava che, in fondo, lo legano più profondamente alle sue origini italiane (la ricetta alla p. 39). Una ricca bibliografia sul cantautore, scrittore e poeta francese conclude questo viaggio 'à travers l'univers familial, amical, musical, poetique et culinaire de Georges Brassens' (p. 39). Lingua e cibo sono gli aspetti dell'italianità che emergono con più insistenza nelle varie testimonianze, ma anche quelli che, malgrado i tentativi numerosi e svariati, ispirati da ragioni altrettanto multiformi, e la volontà ferma di quasi tutte le persone che si sono raccontate (o che

hanno raccontato i loro antenati) di cancellare definitivamente il loro essere italiani, continuano a tramandarsi riaffiorando, soprattutto nelle generazioni più recenti, prima attraverso un disagio 'inconscio', che dà inizio a una ricerca identitaria, poi come liberazione e riconciliazione con le proprie radici.

Sabina Gola

Université Libre de Bruxelles (ULB)
Avenue F.D. Roosevelt, 50 CP 175
1050 Bruxelles (Belgio)
Sabina.Gola@ulb.ac.be

Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism

Se i fatti non bastano a rendere conto della realtà

Recensione di: David Ward, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger than Facts*, London, Palgrave Macmillan, 2017, 241 p, ISBN: 9783319466477, € 96,29 (hardcover); € 74,96 (ebook).

Elena Prat

Gli anni Settanta restano una ferita aperta nella memoria collettiva italiana. L'assenza di una verità giudiziaria per molti dei fatti di cronaca del decennio dei cosiddetti anni di piombo ha reso particolarmente difficile anche il lavoro di registi, artisti e scrittori. Questi ultimi, in particolare, sono stati spesso accusati di non essere riusciti a sfruttare il potenziale della finzione letteraria per formulare una narrativa conforme ai ricordi di chi gli anni Settanta li ha vissuti e potente abbastanza da sopravvivere al passare del tempo e ai mutamenti del contesto sociale e culturale italiano.

Relativamente sopito fino ad anni recenti, il dibattito sulle responsabilità e sulle potenzialità della narrativa in tale senso è esploso nell'ultimo decennio, contribuendo anche ad arricchire la discussione intorno alla narrativa postmoderna come strumento di rappresentazione di tale epoca nel nostro presente precario, digitalizzato e iperconnesso. È proprio nel cuore di questi temi che si inserisce l'ambizioso e senz'altro riuscito volume di David Ward, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger than Facts*. Professore di studi italiani al Wellesley College, Ward si occupa di numerosi aspetti della narrativa e della critica letteraria italiane, con particolare attenzione al periodo della Resistenza e del dopoguerra. All'origine del suo interesse per la narrativa sul terrorismo vi sono, tra l'altro, quattro anni trascorsi come *lecturer* presso l'università di Bologna, tra il 1980 e il 1984.

Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism adempie con successo a due scopi. Se da una parte il volume riesce infatti a fornire una panoramica esaustiva sulle principali opere di narrativa contemporanea sugli anni di piombo e sulla strategia della tensione, dall'altra costituisce un valido spunto per ripensare il potenziale della letteratura postmoderna, e in particolare della sua declinazione nel genere dell'ucronia, o storia alternativa, come veicolo di trasmissione di tale memoria.

Il primo capitolo è dedicato a una lunga introduzione ai principali fatti di cronaca dell'Italia degli anni Settanta-Ottanta e alle vicende giudiziarie che a essi fecero seguito. Questa prima sezione si adatta perfettamente anche alle necessità di un pubblico di non specialisti e, per la sua chiarezza, si presta a essere consultato a più riprese nel corso della lettura.

Nel secondo capitolo, Ward ripercorre le principali manifestazioni di ostilità della critica italiana contemporanea nei confronti del postmodernismo. Nella seconda metà di questa sezione, l'autore espone la tesi che costituisce il *fil rouge* del volume e che lo pone in contrasto con le posizioni, tra gli altri, di Raffaele Donnarumma e di Wu Ming: sulla scia delle considerazioni di Luca Somigli, Ward sostiene che la varietà di strategie narrative e metanarrative messe in campo dalla narrativa postmoderna non sia necessariamente uno stratagemma per evitare un confronto diretto con la realtà, bensì uno sforzo intellettuale ed etico volto proprio a fare i conti con il mutamento del concetto del 'reale', che oggi più che mai ci si presenta necessariamente in una forma già filtrata dai mass media (p. 59).

Il terzo capitolo, di nuovo a carattere essenzialmente informativo, prende in considerazione i principali testi ascrivibili alle due strategie dominanti nella narrativa italiana sul terrorismo: l'ambientazione in seno alla famiglia borghese e il ricorso a teorie complottistiche. Ward concorda con la tesi secondo la quale la ripetitività di tali schemi narrativi denuncia una 'challenge to representation' (p. 88), che gli scrittori italiani sembrano voler ignorare proprio ricorrendo alle due tattiche sopracitate. Tuttavia, l'autore comincia a prendere le distanze dalla posizione di critici come Demetrio Paolin, che ritengono che lo stile quasi inaccessibile e la trasposizione degli anni di piombo in un altro contesto geografico o storico che caratterizzano alcune di queste narrazioni siano degli stratagemmi per non affrontare il passato in modo costruttivo. La prospettiva totalmente diversa fornita su questo punto da Ward, che considera tali narrative potenzialmente adatte a "tradurre", senza dunque affatto ignorarla, la realtà, sarà al centro dell'ultima parte del libro.

La parte finale del capitolo è dedicata ad alcune opere interessanti proprio perché mettono al centro, spesso ricorrendo a forme metanarrative, il problema che la rappresentazione degli anni Settanta pone allo scrittore: qui Ward compie un'operazione lodevole, mettendo a disposizione anche di un pubblico anglofono autori assolutamente di valore (come Luca Rastello e Domenico Starnone), ma le cui opere sono spesso disponibili solo in italiano. Il paradigma postmoderno torna a essere al centro del quarto capitolo, nel quale Ward illustra l'opera di tre autori (Loriano Macchiavelli, Simone Sarasso e Giuseppe Genna) che, sulla scia di Leonardo Sciascia, ritengono che l'impiego massiccio e apertamente dichiarato degli artifici letterari sia essenziale per penetrare nel terreno del terrorismo e, in generale, dei cosiddetti "misteri italiani".

Il quinto capitolo esplora infine le potenzialità dell'impegno postmoderno nel genere fantastico (*speculative fiction*) e in particolare nella forma narrativa dell'ucronia. Come anticipato, Ward fornisce un'interessante interpretazione di tale genere come forma di traduzione della realtà, che ci permette di considerare tutto da una prospettiva diversa, liberata dall'autorità della narrazione dominante e aperta a riprendere in considerazione ciò che la sola esposizione dei fatti ha lasciato da parte. Gli scrittori che si confrontano con questo genere usano pertanto, suggerisce Ward, gli artifici letterari per traslare la Storia in un'altra dimensione, proprio come il traduttore trasferisce una certa opera in un contesto culturale completamente diverso.

Un elemento particolarmente pregevole del volume è lo stile, che si adatta sempre all'argomento affrontato, senza mai risultare incoerente pur nella sua mutevolezza. A una base piana, quasi scolastica, che mira a informare un pubblico anche non specializzato in materia, si alternano momenti di progressione critica densa, in cui le idee dell'autore fluiscono in modo lineare, ma a ritmi serrati. Per la sua coerenza stilistica e argomentativa, il libro si presenta dunque come un'opera organica, i cui capitoli possono però anche a essere consultati in maniera indipendente l'uno dall'altro, in base alle necessità del lettore.

Per la sua ricchezza di spunti e per le sue posizioni chiare e certo non prive di punti potenzialmente critici, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism* costituisce dunque da un lato un'eccellente prova di critica informativa e inclusiva sul corpus della narrativa italiana sugli anni Settanta e dall'altro un importantissimo contributo al dibattito sulle potenzialità della sperimentazione letteraria in tale contesto.

Elena Prat

Willem Barentszstraat 53
3572 PD Utrecht (Paesi Bassi)
e.prat@students.uu.nl

SEGNALAZIONI - SIGNALEMENTEN - NOTES

WIS Onderzoekprijs 2017 - Rapporto finale della giuria

Il 4 ottobre scorso presso l'Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam è stato conferito il premio per la ricerca per l'anno 2017 a nome del Werkgroep Italië Studies. In questa edizione sono state destinatarie ricerche di ambito linguistico e letterario. La giuria, composta da Philiep Bossier, Hans Cools, Arnold Witte e presieduta da Claudio Di Felice, ha individuato la terna finalista nei lavori di Sabine Verhulst, Matteo Brera e Gandolfo Cascio, proclamando vincitrice del premio Sabine Verhulst. Quelli che seguono, in ordine sparso, sono i giudizi espressi dalla giuria, premessi dai dati bibliografici inerenti.

- Sabine Verhulst, Vitaliano Brancati. Una fantasia diabolica, Roma, Carocci, 2016. 208 p. ISBN: 9788843080366.

Il recente volume di Sabine Verhulst presenta un rimarchevole punto di sintesi degli studi dedicati a Vitaliano Brancati, di cui indaga l'esemplare percorso intellettuale e le sue pratiche letterarie tra il Ventennio fascista e l'avvento della Repubblica italiana attraverso i racconti del *Vecchio con gli stivali*, i saggi delle *Lettere al direttore*, dei *Piaceri e dei Fascisti invecchiano*, il romanzo *Paolo il Caldo*, il *Diario romano e la scrittura per il cinema* (per Monicelli, Steno, Rossellini) culminata nella trilogia *Anni difficili* (1948), *Anni facili* (1951) e *L'arte di arrangiarsi* (1954) diretta da Luigi Zampa.

Lo studio di Verhulst lascia emergere emblematicamente le ambiguità estetiche e politiche, nonché il ruolo del "cosmo" siciliano, nell'opera dell'autore pachinese, il quale scomparve all'apice della sua carriera letteraria, giornalistica e cinematografica, spesa tra Catania e Roma, e nel contempo affronta nuove riflessioni sulle dinamiche culturali e i suoi meccanismi in tempi di totalitarismo, di guerra e di crisi. Tali riflessioni oggi permettono di valutare con maggiore distacco le valenze spesso contraddittorie del giovane intellettuale italiano. Con questo tentativo equilibrato ma anche coraggioso di rileggere il dossier Brancati alla luce del complesso contesto storico e attraverso una fine lente di pertinenti documentazioni coeve, l'Autrice offre un contributo scientifico di alto valore e di interesse internazionale.

In sette capitoli densi ma limpidi per via di un discorso analitico molto eloquente e raffinato, Verhulst percorre le linee della carriera poliedrica di Brancati, soffermandosi sull'esordio clamoroso rivolto allo stesso Mussolini, sulla difficile questione del suo ruolo di (capo)redattore per riviste di regime, quindi sulla sua originalità quale sceneggiatore per un'inedita industria cinematografica ed infine come artista che privilegia in ultima analisi la vena ironica e la comicità fantasiosa davanti alle illusioni della realtà, una soluzione filosofica che ritroviamo spesso nella cultura siciliana quando si confronta con la scommessa del mondo esterno.

Specialista riconosciuta di Leopardi – cui del resto Brancati si riferisce non di rado – Sabine Verhulst riesce inoltre a mettere a profitto la sua conoscenza approfondita della categoria della malinconia postromantica in vari artisti all’orlo del modernismo, il che fa del presente volume il segno della completa maturità delle sue ricerche condotte finora.

Giudizio finale: la commissione concorda nell’assegnare il premio per la ricerca del WIS per l’anno 2017 dedicato alla letteratura e alla linguistica, a questo studio di Sabine Verhulst, in quanto accessibile al pubblico non accademico e conferma di un ruolo solido nell’italianistica di ambito nederlandofono.

- Matteo Brera, *Novecento all’Indice. Gabriele d’Annunzio, i libri proibiti e i rapporti Stato-Chiesa all’ombra del Concordato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. xviii-366 p. ISBN: 9788863729511.

Lavoro di ampio respiro e approfondimento, indagine critica sicura e ricca di conclusioni interessanti nei dettagli e in generale dal punto di vista storico. L’autore documenta con metodo sicuro le motivazioni che hanno spinto la Santa Sede a condannare non solo i libri ma anche certi autori novecenteschi come Fogazzaro e d’Annunzio. L’attenzione viene focalizzata su d’Annunzio quale caso emblematico di intellettuale che sapeva autopromuoversi e che aveva collusioni con il regime fascista. Apprendiamo altresì che Pio XI condannò l’*opera omnia* dannunziana nominalmente per condannare il modernismo inteso come sensualismo spirituale, ma in realtà per esprimere un giudizio politico sul fascismo e difendere la morale cristiana. Dunque, Brera offre un’ampia documentazione su questo caso di studio emblematico, da cui emerge ad esempio non solo il noto ambiguità del rapporto di d’Annunzio col fascismo, ma anche il suo francescanesimo, che egli definiva ‘di quart’ordine’. Il lavoro di Brera appare meritorio perché documenta le strategie di autodifesa attuate da un autore internazionale, le ripercussioni delle quattro condanne nominali sulla sua opera e sulla sua fama, i meccanismi di lavoro delle commissioni, gli scarsi risultati.

La ricerca affronta un argomento noto e studiato, ma ha il pregio di farlo alla luce di nuova documentazione, fruibile dopo l’apertura al pubblico dell’Archivio del Sant’Uffizio. Le domande di ricerca vertono su due aspetti principali: quali siano state le motivazioni che spinsero la Santa Sede ad intervenire sulle pubblicazioni dannunziane; quali siano stati i meccanismi che muovevano la macchina della *censura librorum* vaticana nel Novecento.

La metodologia ha un impianto scientifico tradizionale, trattandosi di un’edizione critica di testi e del loro commento storico. L’argomentazione è eccellente, lo stile di scrittura chiaro e scorrevole, la qualità delle fonti primarie relevantissima. Ampia la consultazione della letteratura pertinente la storia dell’Indice. Collocazione editoriale di prestigio e dalla lunga tradizione accademica, come pure la collana.

Giudizio finale: studio meritevole di considerazione per il premio. Tuttavia, il taglio eminentemente storico hanno indotto la commissione a preferire lo studio di Verhulst.

- Gandolfo Cascio, *Un’idea di letteratura nella ‘Commedia’*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2015. 133 p. ISBN: 9788853441263.

Il saggio si propone di affrontare il valore etico della letteratura in Dante enucleando aspetti che restituiscono la complessità di questa concezione e la sua maturazione lungo tutta la stesura della *Commedia*. L’autore concentra la sua attenzione fin dall’inizio sulla valenza morale della *poesia* e del poeta, tralasciando altre possibili

visioni della funzione letteraria nel Dugento dantesco, come ad esempio quella teatrale o narrativa. Del resto, le finalità di questa ricerca sono di ordine didascalico e didattico e la collocazione editoriale la configura come lettura di approfondimento all'esegesi della *Commedia*, con necessaria selezione delle fonti secondarie discusse.

Il tema viene affrontato da punti di vista corrispondenti a determinate prospettive nell'idea dantesca di letteratura intesa quale guida, gruppo, imitazione, consolazione, patria, metamorfosi. A ciascun aspetto viene dedicato un capitolo, con buona qualità argomentativa ed esempi ne sono le riflessioni sull'auto-inclusione di Dante tra i grandi della letteratura latina e greca (Purg. IV, qui cap. 2), che introducono l'idea convincente di un Umanesimo inclusivo dell'elemento cristiano e pagano, oppure le argomentazioni critiche sul superamento ideologico e stilistico attuato da Dante sostenuto da Rossi (pp. 43-44). Lo stile di scrittura è chiaro, alle volte si lascia andare ad incursioni concettualistiche, alle volte attinge ad espressioni ai limiti del parlato: si veda il cap. 4 in cui l'episodio di Paolo e Francesca viene ripercorso nell'ottica dantesca di un episodio contemporaneo di amore cortese, cioè 'adulterino', con Francesca 'figura dello stesso Dante' (p. 66).

Giudizio finale: studio meritevole di considerazione. Le finalità divulgative e la collocazione editoriale inducono la commissione a preferire i lavori di Verhulst e Brera.

- Han Lamers, Bettina Reitz-Joosse, *The Codex Fori Mussolini. A Latin Text of Italian Fascism*, London etc., Bloomsbury Publishing, 2016. 152 p. ISBN: 9781474226974.

La ricerca, sebbene ben condotta su un argomento nuovo, non può essere candidata al premio perché di impostazione esclusivamente storica e filologica. Il documento editato non ha valore letterario ma appare interessante per la concezione del latino promossa dal regime fascista, vale a dire di lingua utile alla trasmissione della memoria anche nel futuro.

La ricerca è un lavoro di edizione critica di un codice editato quattro volte durante il fascismo, ma mai oggetto di studio fino ad oggi. Dunque, la domanda di ricerca è originale e mette in luce non solo il significato storico, ma anche le varianti contenute nel breve testo. Il metodo seguito è rigoroso, a partire dai capitoli contestualizzanti fino ai commenti al testo. La qualità argomentativa risiede soprattutto nella divulgazione di cui è destinatario il pubblico internazionale. Interessanti le sezioni sul riuso del latino da parte del regime fascista.

La qualità e quantità delle fonti secondarie è ragguardevole. Il corredo fotografico compensa l'esiguità del lavoro filologico. Impostazione e struttura sono chiare ed appropriate al pubblico. Ragguardevole è l'adesione agli intenti divulgativi di tradizione anglosassone, per cui lo stile della scrittura è funzionale, dunque scorrevole, utili le spiegazioni terminologiche sia italiane che latine. L'editore è di grande impatto internazionale. Gli autori appaiono giovani promesse nell'ambito degli studi sugli impieghi contemporanei del latino. Il lavoro è debitore dell'apporto di numerosi studiosi.

Giudizio finale: non candidabile, in quanto studio di approccio eminentemente storico, con occasionali riflessioni di storia della lingua latina.

- Luciano Curreri, *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2017. 120 p. ISBN: 9788871866611.

Il riuso di Pinocchio viene approfondito essenzialmente in tre ambiti: quello futurista, quello fascista e quello salgariano. Due brevi riflessioni sono dedicate al confronto con i pupi siciliani e con *Il popolo di legno di Trevi* (2015), ultima presunta *pinocchiata*.

L'argomento è innovativo, ma un approccio divulgativo con approfondimento sistematico dei temi riusati sarebbe stato auspicabile.

Il campo d'indagine è certamente originale, non soltanto per quanto riguarda l'oggetto di ricerca, la *pinocchiata*, ma anche per la prospettiva diacronica della sua analisi. La domanda di ricerca dunque è interessante, perché mira a vagliare e a identificare gli episodi di un genere letterario poco noto. Il metodo è di tipo storico-ricostruttivo e comparativo. La qualità e la quantità delle fonti secondarie vagliate è ricca, numerose sono anche le fonti primarie citate, anche se il loro vaglio non è presentato in maniera sistematica e divulgativa. L'introduzione aiuta fornendo un quadro complessivo sulla fortuna di Pinocchio e del termine 'pinocchiata'.

Si tratta di una raccolta di cinque articoli pubblicati dal 2002 al 2016, ordinati cronologicamente, con intenti divulgativi e publicistici: ha ricevuto diverse recensioni e il premio *Amico di Pinocchio*. Lo stile di scrittura improntato ad una notevole ricchezza verbale ed espressiva è chiaramente rivolto ad un pubblico di specialisti.

L'edizione è fatta presso una piccola casa editrice, sebbene l'autore sia un prolifico scrittore di critica letteraria contemporanea, di certo una figura di spicco nel panorama belga.

Giudizio finale: studio meritevole ma non candidabile, per la natura del premio, rivolto alla nederlandofonia.

- Sarah Bonciarelli, "Bisogna fare della pubblicità come si fa un'opera d'arte". Gabriele D'Annunzio e i percorsi della scrittura letteraria in pubblicità", in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, 18 (2016) 'Circulations publicitaires de la littérature', a cura di Myriam Boucharenc, Laurence Guellec & David Martens, pp. 73-86.

La ricerca è interessante e cattura l'attenzione su un tema noto, ma non ancora indagato nella sua interezza: i generi dannunziani di scrittura e attività pubblicitaria.

La ricerca affronta un tema noto ma dal punto di vista semiotico e culturale e non prettamente linguistico. L'esempio dannunziano consente all'autrice di dare una risposta interessante alle domande su come la pubblicità ricicli materiali di altri settori e come vi contribuisca l'immagine dell'autore stesso. La metodologia è di tipo accademico, con intenti divulgativi: presentazione degli studi teorici rilevanti e del caso di studio. Le conclusioni appaiono poco integrate rispetto alle premesse. L'argomentazione è convincente ma limitata dalla natura della pubblicazione.

Le fonti primarie e secondarie sono state sufficientemente vagliate, tuttavia mancano con una certa frequenza riferimenti precisi. L'articolo presenta un'impostazione scientifica canonica, utili anche i paragrafi introduttivi sulla semiotica della pubblicità. Diversi errori tipografici, stile di scrittura agevole.

Opportuna collocazione in rivista accademica specializzata sull'argomento. L'autrice è una ricercatrice agli esordi, ma con capacità critiche e argomentative promettenti.

Giudizio finale: studio meritevole, ma di estensione ridotta rispetto alle altre ricerche candidate.

- Teodoro Katinis, 'Il platonismo politico nell'età della Controriforma: Ciriaco Spontoni dalla Corona del principe ai Dodici libri del governo di Stato', in: *Storia del pensiero politico* 2 (2015), pp. 227-250.

Questo saggio esplora l'eredità della filosofia platonica alla fine del sedicesimo secolo, quando la Chiesa cattolica è passata da un approccio tollerante a un rifiuto degli elementi eterodossi della *prisca theologia* e fornisce un'analisi della *Corona del*

principe (1590) di Ciriaco Spontoni e dei suoi *Dodici libri del governo di Stato* (1599). Queste due opere sono state testimoni di questo cambiamento nel clima culturale contemporaneo, come l'autore mostra evidenziando il contrasto tra la presenza massiccia del platonismo e l'ermetismo nella *Corona e l'esclusione dai Dodici libri*. Inoltre, il saggio esamina la relazione tra le argomentazioni politiche di Spontoni e loro fonti. Il saggio affronta le principali tendenze contemporanee, tra cui il platonismo, l'aristotelismo, il machiavellismo e l'ermetismo, e appunta particolare attenzione al commento di Marsilio Ficino alla *Repubblica* di Platone, tradotto in volgare da Spontoni stesso e pubblicato con la sua *Corona del principe*. (Traduzione dell'abstract)

Giudizio finale: lavoro meritevole di considerazione, ma non selezionato in quanto esamina e contestualizza le componenti del pensiero di un autore, ma la riflessione critica non è di tipo letterario né linguistico.

Claudio Di Felice

Van Wijkplaats 3

2311 BX Leiden (Paesi Bassi)

c.di.felice@hum.leidenuniv.nl

~

Gli spazi-tempi di Sciascia: dal romanzo al film/documentario

Come Leonardo Sciascia ha voluto affrontare il fenomeno della mafia siciliana nel contesto italiano degli anni Sessanta-Settanta? È questa la domanda che Sidney Cardella ha elaborato nella sua tesi di dottorato che ha discusso con successo il 3 novembre alla KULeuven.

Nella sua tesi di dottorato, *La mafia siciliana. Tra parola e immagine. Da Leonardo Sciascia al cinema-documento*, Cardella si sofferma su cinque opere a tema mafioso di cui Sciascia, il cosiddetto 'mafioologo' per eccellenza, è in un certo qual senso autore e regista, cioè sui due romanzi più conosciuti, *Il giorno della civetta* (1961) e *Il contesto* (1971), le rispettive trasposizioni filmiche, *Il giorno della civetta* di Damiano Damiani (1968) e *Cadaveri eccellenti* di Francesco Rosi (1976), e, infine, il documentario *Con il cuore fermo* di Gianfranco Mingozzi (1965) per il quale Sciascia scrisse il *voice over*.

Nell'analisi dettagliata delle varie opere sciasciane Cardella parte dal presupposto che i vari tipi di narrazioni possano essere confrontati all'insegna dell'intermedialità che, seguendo gli ultimi studi in questo campo, si può comprendere come i rapporti di complementarità e convergenza tra vari generi-mediali. Cardella presta particolare attenzione agli spazi e ai tempi legati alla dicotomia 'mafia-associazione'. A tale scopo prende spunto dalla narratologia di Seymour Chatman e Gérard Genette rielaborando in modo originale la definizione del concetto bachtiniano di 'cronotopo' che così diventa uno strumento di lavoro molto efficace per analizzare le strategie narrative letterarie e filmiche. Si scopre così come la rappresentazione sciasciana della mafia evolva da una caratterizzazione locale del fenomeno alla rappresentazione meno penetrabile di un fenomeno (trans)nazionale infiltratosi negli organi di potere. Secondo Cardella la narrazione più completa a questo proposito sarebbe appunto il documentario di Mingozzi in cui del resto si fondono strategie narratologiche della finzione e della non finzione per rendere allo spettatore il complesso fenomeno della mafia. Non a caso un'immagine tratta dal documentario figura nella copertina della tesi di dottorato.

Ed è appunto l'approccio bachtiniano all'ibridazione tra finzione e non finzione sia letteraria che cinematografica, in connessione alla dicotomia mafia-associazione, ad essere uno dei pregi maggiori di questa ricerca di dottorato che, con le sue dettagliate *close reading*, costringe il lettore/spettatore a riconsiderare la critica delle

narrazioni canoniche della produzione sciasciana. Oltre a ciò l'analisi delle cinque opere viene preceduta da una rassegna storica ben documentata della rappresentazione della mafia in documenti e testi letterari dalle origini ottocentesche fino agli anni Sessanta, da un'escursione sul poliziesco interpretato da Sciascia, nonché da una lettura critica della saggistica sul fenomeno mafioso dell'autore siciliano.

In base a queste considerazioni su uno Sciascia che muovendosi tra narrativa e cinema corrisponde all'interpretazione del fenomeno della non finzione data da Stefania Ricciardi, sarebbe interessante indagare anche l'eredità dell'approccio sciasciano alla mafia, un'eredità da trasmettere 'a futura memoria', come si è già proposto, per esempio, l'autore-saggista Roberto Saviano.

- Sidney Cardella, *La mafia siciliana. Tra parola e immagine. Da Leonardo Sciascia al cinema-documento*, relatore Bart Van den Bossche, KU Leuven-Faculteit Letteren, 2017, 355 p.

Inge Lanslots

KU Leuven, Sint-Andriesstraat 2

2000 Anversa (Belgio)

inge.lanslots@kuleuven.be

~

Il potere asburgico nei poemi eroici italiani

Il 1° dicembre 2017 Emma Grootveld ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in lettere presso l'Università di Lovanio (KU Leuven), con una tesi dal titolo *Autorità e auctoritas. Un approccio discorsivo al dinamismo politico-letterario dei poemi eroici italiani sulle guerre asburgiche in Europa (1530-1630)*. La commissione era composta dai professori Bart Philipsen (KU Leuven - presidente), Bart Van den Bossche (KU Leuven - relatore), Claudio Gigante (ULB - membro esterno), Stefano Jossa (RHUL - membro esterno), Andrea Robiglio (KU Leuven - membro interno) e Hans Cools (KU Leuven - co-relatore e segretario).

La tesi ha proposto una ricostruzione della lunga durata della rappresentazione del potere asburgico nei poemi eroici italiani tra il 1530 e il 1630 (dall'incoronazione di Carlo V a Bologna fino alla cosiddetta rivolta dei Paesi Bassi) con un approccio discorsivo, basato sulla lezione di Dominique Maingueneau, che contempera testo e contesto nell'enunciato letterario. Quattro momenti storici fanno da reagente rispetto alla costruzione epico-eroica della letteratura del tempo, sullo sfondo epocale del più generale conflitto asburgico-ottomano: la conquista di Tunisi da parte di Carlo V (1535), le guerre germaniche (1551-1567), la battaglia di Lepanto (1571) e la guerra degli ottant'anni (1568-1648). Un'enorme quantità di poemi (quali, fra i tanti, *La gran rotta* di Alessandro Verini (1535), le *Stanze composte nella vittoria africana* di Ludovico Dolce (1535), *Le Notte d'Aphrica* di Sigismondo Paolucci (1535-36) e *Carlo Cesare V Affricano* di Pompeo Bilintano (1536) in relazione alla conquista di Tunisi; i *Cinque primi canti della guerra di Fiandra* di Girolamo Magi (1551), il *De Bello Sicambrico* (1557) di Girolamo Falletti, *La Alamanna e Carlo V in Olma* di Anton Francesco Olivieri (1567), in relazione alle guerre germaniche; *La christiana vittoria marittima* di Francesco Bolognetti (1572), *Don Giovanni d'Austria* di Girolamo Zoppio (1572), *La rotta di Lepanto* di Tomaso Costo (1573), *La guerra di Cipro* di Anton Francesco Doni (1574?) e *Il Marte* di Vincenzo Metelli (1582), in relazione alla battaglia di Lepanto; e *In expugnationem Traiecti Carmen* di Bartolomeo Marinoni (1580), il *De bello belgico* di Aurelio Orsi (1586), *l'Anversa conquistata* di Fortuniano Sanvitale (1609), gli anonimi e manoscritti *Anversa liberata* e *Fiandra recuperata*, e *La Conquista di Anversa* di Alessandro Grillenzoni, anch'esso manoscritto, in relazione alla

campagna di Fiandra di Alessandro Farnese) è stata analizzata e discussa alla luce dell'ipotesi di una continuità nella costruzione di un modello eroico che si verifica tanto nella propaganda asburgica quanto nelle strutture testuali.

La tesi si segnala per la vastità dell'esplorazione condotta, la novità della proposta critica di lunga durata, il tentativo di interazione tra sfondo storico, immaginario politico e forme letterarie, la capacità di dialogare con la critica più recente (anche se talvolta a discapito della lezione dei grandi maestri dell'Otto e Novecento) e la costruzione di una prospettiva unitaria nella storia della relazione tra potere asburgico e sua poeticizzazione italiana (anche se a volte a detrimento delle sfumature e delle discontinuità, soprattutto tra le varie forme e lingue sul piano letterario, da un lato, e tra Carlo V e Filippo II sul piano storico-politico, dall'altro lato). La relazione con i modelli ariostesco, trissiniano e tassiano è sempre puntualmente analizzata e discussa, mentre uno spazio maggiore avrebbe potuto avere l'incidenza della *Poetica* aristotelica e delle relative discussioni sull'immaginario letterario e la collocazione di genere da parte dei vari autori.

Durante la discussione, il lavoro è stato esaminato da molteplici punti di vista (teoria della ricezione, storia del genere, contestualizzazione storica, analisi formale, intertestualità e interdiscorsività), in modo da valorizzare tanto i suoi punti di forza quanto le direzioni verso possibili sviluppi. Tanti auguri a Emma per una brillante carriera, dovunque voglia dirigersi.

- Emma Grootveld, *Autorità e auctoritas. Un approccio discorsivo al dinamismo politico-letterario dei poemi eroici italiani sulle guerre asburgiche in Europa (1530-1630)*, relatori Bart Van den Bossche, Carl Hans Cools, KU Leuven-Faculteit Letteren, 2017, 457 p.

Stefano Jossa

School of Modern Languages,
Literature and Cultures
Royal Holloway, University of London
Egham, Surrey, TW20, OEX (United Kingdom)
Stefano.Jossa@rhul.ac.uk

~

In Memoriam Jan Hendrik Meter (1932-2017)

Venuta la sera, mi ritorno a casa ed entro nel mio scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio quella veste quotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antiche corti delli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio e ch'io nacqui per lui
(Nicolò Machiavelli, *Lettera a Francesco Vettori*, 1513)

Il campo degli studi di nederlandistica e delle relazioni fra Paesi Bassi e Italia ha recentemente perso un'importante figura di studioso. Ai primi di maggio di quest'anno, nella sua casa di Albano Laziale, Jan Hendrik Meter ci ha lasciati. Ha affrontato i suoi ultimi anni, afflitti da una malattia che lo aveva limitato nei movimenti e nelle sue amate letture, con la dignitosa grazia che mostrava in ogni situazione. Vogliamo ricordare la sua multiforme attività sulle pagine di questa rivista a cui era legato in qualità di membro del Werkgroep Italië Studies. Da qualche anno in pensione, Meter ha ricoperto per oltre venticinque anni il ruolo di professore ordinario di Lingua e letteratura nederlandese all'Università di Roma La Sapienza. Dopo il suo ritiro aveva scelto di rimanere in Italia, paese a cui era profondamente legato fin dagli anni della formazione universitaria, e in cui ha ininterrottamente vissuto a partire dal 1959.

Jan Hendrik Meter era nato a Gouda il 29 febbraio del 1932. Si era laureato in Storia medievale all'università di Utrecht nel 1958, avendo già trascorso un periodo di studio presso l'università di Napoli l'Orientale. Lì si era dedicato alla storia medievale concentrandosi in particolare sul genere dell'agiografia. La passione per la letteratura latina e neolatina lo avrebbe accompagnato per tutta la vita, corroborando interessi letterari che si sarebbero fatti sempre più ampi volgendo alle lettere nederlandesi. Nel 1959 aveva infatti accettato l'incarico di lettore di lingua nederlandese nel famoso ateneo napoletano. Poco dopo avrebbe assunto il ruolo di professore incaricato per questo settore disciplinare; dopo anni di intensa attività all'Orientale sarebbe infine divenuto professore ordinario alla Sapienza. La sua solida formazione storica faceva di lui un docente, oltre che uno studioso, sempre attento al contesto dell'opera e all'ampia prospettiva diacronica il cui il singolo fenomeno letterario si situa. Il suo *magnum opus* è il volume sulle teorie letterarie di Daniël Heinsius (*De literaire theorieën van Daniël Heinsius*, 1975), ma vanno ricordati i suoi studi dedicati ad altri grandi autori del Seicento, come G. A. Bredero e J. van den Vondel. Grazie al suo impegno i prestigiosi *Annali* dell'Orientale hanno negli anni ospitato articoli di nederlandistica di ottimo livello nella loro sezione germanica.

Se la sua produzione scientifica è ancora di grandissimo interesse per il rigore e la profondità del suo approccio, chi scrive queste righe, ex allieva dei suoi corsi romani, non può fare a meno di sottolineare il suo grande impegno per la divulgazione della nederlandistica in Italia. Tante le pubblicazioni in lingua italiana sulla letteratura dei Paesi Bassi e delle Fiandre che hanno visto il suo coinvolgimento in veste di autore, coautore, traduttore. Questi testi di carattere meno specialistico, ma utili a formare una conoscenza di base, sono stati per molti studenti il primo contatto con quell'inconsueta materia scelta nel loro percorso universitario. In questa sua instancabile attività di promotore e mediatore seguiva un'altra figura di originale studiosa che lo aveva preceduto a Roma, Gerda van Woudenberg.

Meter teneva assidui contatti con le istituzioni legate ai Paesi Bassi e alle Fiandre (il Reale Istituto nederlandese a Roma, l'Accademia Belgica, l'Ambasciata) oltre a curarsi della sopravvivenza talvolta difficile del nederlandese negli atenei italiani. Anche grazie al suo contributo si sono avviati corsi in questa disciplina laddove oggi ancora esistono. Di altissimo livello è stato anche il suo lavoro in seno al Dottorato in Scienze Letterarie (Letterature comparate) dell'università Roma Tre, in cui ha collaborato proficuamente con anglisti e ispanisti del calibro di Giorgio Melchiori, Vanna Gentili e Mario Socrate.

I suoi eredi hanno voluto lasciare all'università in cui per tanti anni ha lavorato, e in cui ancora lavorano suoi collaboratori e allievi, un nutrito fondo librario proveniente dalla sua abitazione di Albano. Nell'ordinare i volumi nella loro nuova casa, il fondo Meter della Biblioteca di Lingue Straniere della Sapienza, rinveniamo ovunque le sue annotazioni in matita, in nitida calligrafia, al margine delle pagine. Il professore che mai si era rassegnato all'avvento dell'era digitale continuerà così a parlare in tono personale a nuove generazioni di studenti.

Francesca Terrenato

Università di Roma La Sapienza

Lingua e letteratura nederlandese, Dip. di Scienze documentarie, linguistico-filologiche e geografiche

Piazzale Aldo Moro 5

00185 Roma (Italia)

francesca.terrenato@uniroma1.it