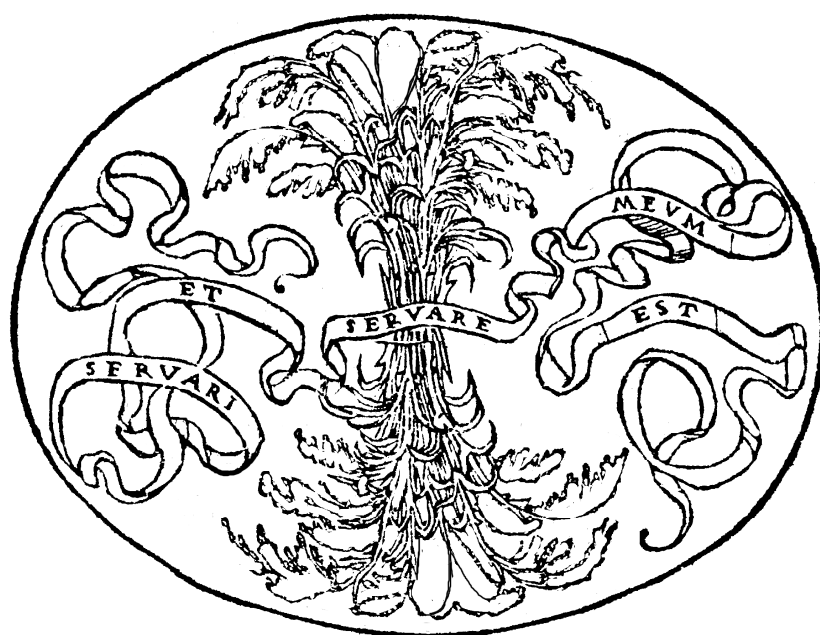


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

3/2009



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

Comitato di redazione

Irene Calloud, Alessia Cecconi, Vaima Gelli, Martina Nastasi

Curatori di questo numero

Irene Calloud, Alessia Cecconi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Via de' Coverelli 4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

INDICE

M. Fileti Mazza, *Verità nascoste*

V. Gelli, *Documenti riccardiani: diario di un progetto di archiviazione informatica*

E. Vaiani, *Monete, medaglie, gemme e piccole antichità: la Collezione delle anticaglie dei Riccardi negli «armari» della Galleria*

C. Tombini, *La Biblioteca Riccardiana, un percorso storico attraverso la formazione dei suoi cataloghi*

L. Simonato, *«Il credulo Sandrart». La ricezione della Teutsche Academie (e le sue riedizioni) tra Sette e Novecento*

C. Pasquinelli, *Il rapimento della Venere dei Medici nel 1802: un episodio ancora da chiarire*

E. Pellegrini, *Le arti di William Roscoe: biblioteca e collezione (II parte)*

L. Berretti, *Sulla Collezione grafica della Biblioteca Marucelliana dal 1804 a Nerino Ferri*

G. Bacci, *Da Sussi e Biribissi a Mazinga: l'Archivio Salani come risorsa per la storia dell'illustrazione in Italia*

M. Nastasi, A. Salani, *Un metodo di studio per le guide storiche di Roma e Pisa: strumenti, prassi e implicazioni della ricerca*

UN METODO DI STUDIO PER LE GUIDE STORICHE DI ROMA E PISA: STRUMENTI, PRASSI E IMPLICAZIONI DELLA RICERCA

Ho il sospetto che le guide stampate agissero, ieri come oggi, meno incisivamente della parola viva, tuttavia proprio questi libretti sono sopravvissuti come testimonianza della mentalità di quei secoli. Già allora, del resto, dopo il ritorno dal viaggio, proprio il libro stampato, e talvolta le annotazioni personali permettevano di ricostruire, cioè di ripetere le esperienze di viaggio¹

Il valore delle guide storiche quali efficaci strumenti di studio per lo storico e lo storico dell'arte è oramai attestato dalle numerose pubblicazioni che recentemente si sono occupate delle problematiche inerenti a questo genere letterario. I molteplici profili intellettuali che caratterizzano gli autori, la varietà dei potenziali destinatari delle pubblicazioni e la continua evoluzione della struttura interna dei testi nel corso dei secoli, fanno delle guide un valido supporto per la ricerca storico-artistica in merito ad una città o ad una specifica area geografica, alla storia del gusto e del collezionismo, e allo stesso tempo un efficace strumento di controllo del dibattito critico sul ruolo, le funzioni e le aree d'interesse della storia dell'arte stessa. Il riconoscimento del valore documentario di questa peculiare tipologia di fonte non deve però far dimenticare il suo essere essenzialmente una produzione letteraria di secondo livello, uno strumento prevalentemente indirizzato ad un'utenza medio-bassa, frutto di una sorta di filtrazione della cultura alta, intrecciata strettamente con elementi di altro genere e provenienza. Nel rapporto con la letteratura artistica del tempo la guida rimane infatti sempre un passo indietro, in un cammino che non procede mai di pari passo ma che vede la guidistica arrivare sempre come eco del dibattito critico precedente.

Il prevalere di questi ultimi aspetti ha fatto sì che la fortuna critica di tale materiale documentario abbia avuto solo recentemente una rinascita, avendo subito per molto tempo la negativa valutazione dello Schlosser, che nella sua *Letteratura artistica*² ha lasciato le guide relegate in un cantuccio insieme con gli *Abecedari*, prediligendo le fonti in cui l'aspetto qualitativo delle informazioni prevaleva su quello quantitativo. Le numerose e preziose informazioni contenute in una guida erano, invece, diversamente valutate dagli intellettuali del Settecento, che ne fecero largo uso anche nel redigere opere diventate punti fermi della letteratura artistica italiana. Fu così, come è noto, per Luigi Lanzi sul finire del secolo, nel momento in cui lavorò alla stesura della sua *Storia pittorica dell'Italia*³, ma qualche anno prima anche l'intellettuale fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri, per la stesura delle sue *Vite di Pittori*, si servì delle guide, facendo una consapevole distinzione fra quelle del secolo precedente, che rappresentavano delle fonti di pari dignità rispetto al resto della letteratura artistica, e quelle a lui più prossime, lette e citate come riferimento peculiare di informazione sulla collocazione precisa delle opere esaminate⁴.

Quello delle guide storiche è certamente un tessuto informativo estremamente ricco, articolato in moduli periodicamente ricorrenti, caratterizzato da una stratificazione temporale delle informazioni, nelle cui trame è importante scavare per comprenderne origini e senso, attendibilità e valore documentario, per poi essere in grado di sfruttarne la preziosa valenza di fonte storico-artistica. A fronte di una tale complessità è necessario individuare un metodo e una strumentazione idonei alla corretta consultazione di testi-guida: tale prassi si pone il fine di

¹ MACZAK 2004, pp. 311-313.

² SCHLOSSER [1924] 1996.

³ LANZI 1795-1796.

⁴ Tale analisi è stata riportata da Roberto Viale nel suo intervento *La biblioteca di Gabburri e la sua bibliografia* durante la giornata di studi «Le *Vite di Pittori* di Francesco Maria Niccolò Gabburri» tenutasi il 5 maggio 2009 presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

cogliere il maggior numero di informazioni possibili, con la finalità di immagazzinarle secondo criteri che le rendano fruibili in maniera efficace, immediata e produttiva. L'utilizzo degli strumenti informatici può, in quest'ottica, dare le risposte adeguate alle esigenze di ricerca, permettendo l'impostazione di un metodo di studio cadenzato su una lettura dinamica del testo, che può così essere interrogato in maniera capillare ed esaustiva. La problematicità di questo tipo di fonte e la necessità di focalizzare l'attenzione sulle sue caratteristiche più importanti, determinanti per un uso corretto e critico delle informazioni, ha spinto la Fondazione Memofonte a scegliere proprio le guide come 'fonte protagonista' del primo Corso di Alta Formazione, organizzato in collaborazione con la Scuola Normale Superiore di Pisa presso la Fondazione del Conservatorio Santa Chiara a San Minato⁵. Le lezioni – svolte dagli scriventi – sono state impostate in modo da evidenziare i punti focali della ricerca storico-artistica legata all'oggetto guida, al fine di individuarne tutte le potenzialità informative e documentarie da potenziare e rendere fruibili attraverso un successivo processo di informatizzazione. Al fine di rendere la proposta didattica quanto più concreta possibile, sono state scelte due particolari tipologie di guide, quelle romane tra XVI e XVII secolo e quelle pisane tra XVIII e XIX secolo, in modo da presentare oggetti differenti, legati a contesti lontani fra di loro e caratterizzati da elementi non sempre avvicinati. Il presente contributo, partendo da queste considerazioni e dall'esperienza didattica svolta, si propone di ripercorrere le tappe di analisi di queste due tipologie di guide, illustrando l'iter di una ricerca impostata seguendo le suddette finalità. Il punto di vista proposto è chiaramente quello dello storico dell'arte, che analizza i documenti cercando di precisarne i contenuti e ricostruirne la storia al fine di ricreare contesti e relazioni: gli strumenti informatici da applicare, le tecnologie capaci di rendere attuabili determinate idee e percorsi virtuali rimangono naturalmente campo applicativo degli informatici.

L'analisi dei documenti da trattare informaticamente rappresenta il momento della conoscenza dell'oggetto e, come tutti i processi di conoscenza, non si può considerare qualcosa di circoscritto e immediato, quanto piuttosto un cammino progressivo, che permette allo studioso di entrare sempre più fra le trame delle carte che ha davanti. Sapere su cosa si sta lavorando, conoscerne non solo i contenuti ma anche tutti i dettagli editoriali, la struttura del testo, i vizi ortografici, le abbreviazioni ed altro, permette di stabilire dei criteri di trascrizione, in modo da rispondere a due esigenze principali: lasciare integro il testo, evitando qualsiasi forma di interpretazione, e facilitare la lettura e la consultazione del lettore contemporaneo. Indipendentemente dalla struttura e dal contenuto dei testi analizzati è possibile applicare una metodologia di analisi mirante a mettere in evidenza ciò che ne caratterizza il tessuto informativo. Il primo livello di restituzione del documento è quello di sola trascrizione, eseguita e modellata secondo precisi criteri di normalizzazione e finalizzata ad una maggiore fruibilità. Nel momento in cui si passa a livelli successivi, si creano degli strumenti di supporto alla consultazione che entrano progressivamente nelle trame delle informazioni attraverso l'inevitabile applicazione di un margine di discrezionalità da parte di chi opera che, per quanto scientificamente corretto, è pur sempre frutto di una scelta e di un lavoro soggettivi. Infatti, ogni formula di indicizzazione funzionale alla ricerca nel testo fornisce un supporto in più all'utente, costituito però da strade già tracciate secondo precisi piani regolatori: su tali percorsi è possibile anche aggiungere dei cartelli indicativi, per aiutare ulteriormente nell'orientamento all'interno del testo, connotando i nomi attraverso l'indicazione di un preciso ruolo. In altri termini, è possibile individuare delle particolari categorie che facciano da contenitore per i nomi, raggruppati in base ad un comune presignificato di appartenenza.

Nell'analisi e trascrizione informatica delle guide storiche la creazione di apparati di supporto al testo sarebbero auspicabili, proprio in considerazione della complessità e varietà

⁵ Il corso *Metodologie di analisi informatica delle fonti storico-artistiche: le guide storiche* si è svolto dal 20 al 22 maggio 2009.

del materiale informativo in esse contenuto. La normalizzazione di nomi, l'indicizzazione, le tavole di concordanza, sono sicuramente buone strade da tracciare al fine di facilitare la ricerca nelle singole guide, estrapolare le informazioni necessarie e compararle con quelle di altri testi. Al di là delle generali questioni critiche e attributive, le guide forniscono delucidazioni su questioni più materiali, quali le sottrazioni, le restituzioni o gli spostamenti di opere d'arte mobili, che consentono di ricostruire un percorso cronologico e 'geografico' per una singola opera, attraverso la consultazione di testi redatti in tempi differenti. Difatti determinati aspetti pratici, inerenti alla collocazione di un quadro, come pure alle diverse fasi di ristrutturazione recente di beni immobili, sono frequentemente reperibili in guide e descrizioni: gli autori di questi volumi concentravano una notevole attenzione nel corredare con notazioni pratiche le informazioni storico-stilistiche in merito ai monumenti incontrati all'interno dei differenti itinerari proposti. In questi casi, l'analisi di più testi permette la ricognizione di interessanti fluttuazioni diacroniche nelle attribuzioni di opere d'arte a differenti artisti, alcune frutto di marchiani errori, altre però per noi testimonianza preziosa dell'esistenza di diatribe, dibattiti o comunque significative incertezze.

LA GUIDISTICA ROMANA FRA XVI E XVII SECOLO

Martina Nastasi

Sono molti coloro che in Italia non vedono nulla oltre le opere e testimonianze dell'antichità classica e le cose sacre. [...] Nell'educazione artistica dei turisti un ruolo enorme era svolto già allora dalle guide e dai libri-guida. La patria di tutti era naturalmente Roma, dove, nel corso dei due secoli di cui parliamo (XVI e XVII secolo), vennero stampate decine e decine di edizioni di vari *Mirabilia Urbis* o libri simili, che univano le leggende religiose agli elenchi dei monumenti. [...] Che cosa poteva leggere allora un turista in una guida popolare?⁶

Le parole di Antoni Maćzak offrono diversi spunti per un approccio analitico alla guida storica romana, finalizzato all'individuazione di elementi significativi e funzionali, capaci di rendere quanto più possibile fruibile il prezioso e complesso tessuto informativo in esse contenuto. Prima ancora di addentrarsi nei meandri dei testi e, qualora presenti, degli apparati figurativi di questi oggetti, è bene soffermarsi proprio sul loro essere prima di tutto prodotti editoriali, cercando perciò di capire tre aspetti principali:

- tipologia di libro
- utenza di riferimento
- contenuti

In quanto prodotti editoriali, le guide si presentano come oggetti di ridotte dimensioni⁷, costituiti da materiali poco pregiati sia nel supporto cartaceo che nelle rilegature, e corredati di immagini di bassa qualità artistica, nella maggior parte dei casi xilografie⁸. Erano pensate e realizzate come bene di largo consumo, acquistabile per pochi soldi dai viaggiatori, per i quali diventava un prezioso aiuto e un inseparabile amico di viaggio: non erano sofisticati prodotti editoriali, in cui la veste grafica e i materiali avevano un ruolo fondamentale, ma oggetti che dovevano essere utili e facilmente trasportabili, e allo stesso tempo contenere tutte le informazioni necessarie per orientarsi fra le strade e i monumenti di Roma.

Con un piccolo sforzo di immaginazione, si può provare a pensare a quelle ondate di pellegrini che riempivano le strade di Roma sul finire del Cinquecento, davanti ai quali si presentava il meraviglioso spettacolo di una città dalle enormi dimensioni, prospera di bellezze artistiche e richiami religiosi, nella quale doveva essere estremamente facile smarrirsi senza riuscire a vedere tutto ciò che essa offriva. Il viaggio da affrontare per raggiungere la Città Eterna era spesso lungo e difficoltoso e, in molti casi, poteva essere fatto una sola volta nella vita: per queste ragioni, occorreva ottimizzare i tempi e riuscire a vedere quanto più possibile nel poco tempo a disposizione. Una moltitudine di gente, dunque, proveniente da ogni parte d'Europa, non necessariamente colta né tanto meno ricca, spesso con poco tempo da utilizzare per il tour: sinteticamente, poteva essere questa l'immagine del visitatore tipo, cui occorreva una guida leggera, economica, di immediata comprensione, dove, preferibilmente, l'immagine fosse presente, in modo da sfruttarne l'impatto visivo e superare le barriere linguistiche.

La guidistica cinquecentesca attingeva a piene mani alla tradizione medievale dei *Mirabilia*: questi, con caratteri gotici e grossolane xilografie, continuarono ad uscire dalle stamperie romane per tutto il XVI secolo, tradotti in più lingue e mantenendo, in linea di

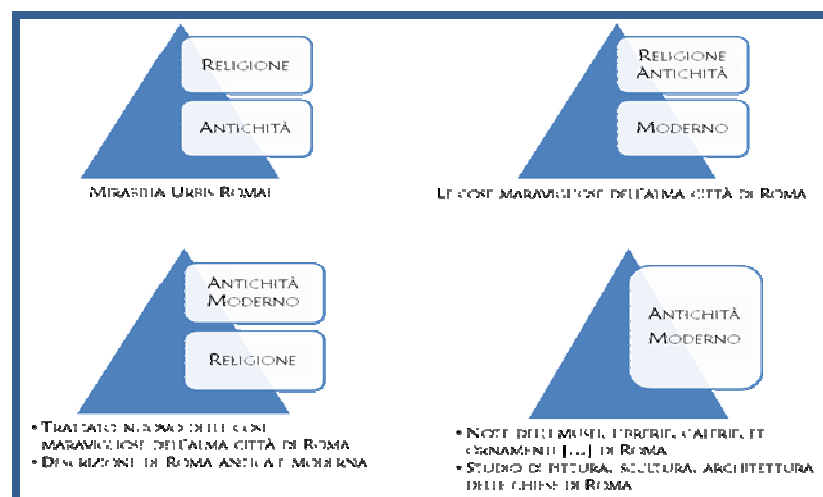
⁶ MAĆZAK 2004, pp. 311-313.

⁷ Le guide sono generalmente stampate in ottavo o, più raramente, in sedicesimo, perciò con un'altezza dai 10 ai 25 cm.

⁸ Essendo la xilografia un'incisione a rilievo, può essere stampata insieme ai caratteri tipografici: per questo motivo continuò ad essere usata, anche dopo la diffusione dell'incisione su rame, per illustrazioni di piccolo formato inserite nel testo, per i capilettera e per i motivi ornamentali geometrici a fascia posti generalmente all'inizio di un capitolo. (BARBIER 2004).

massima, le medesime caratteristiche di aspetto e contenuto⁹. A dare nuova linfa vitale a tale settore fu lo studio dell'antica topografia romana, che alcuni studiosi portarono avanti nella prima metà del Cinquecento a partire dalla *Roma instaurata* di Flavio Biondo, scritta fra il 1444 e il 1446: a quest'opera vanno aggiunti la *Descriptio urbis Romae* di Leon Battista Alberti del 1434, le ricerche di Raffaello, le *Antiquitatis Urbis* di Andrea Fulvio, pubblicate la prima volta nel 1527, l'*Urbis Romae topographia* di Bartolomeo Marliani del 1534, gli studi di Pirro Logorio e quelli di Pomponio Leto¹⁰. Da questo momento in poi si attuò una scissione tipologica delle guide romane: quelle 'popolari', per i pellegrini che andavano alla ricerca dei luoghi di culto ma anche dei *mirabilia* di Roma, e quelle 'colte', in cui l'indagine storico-critica assume primaria importanza¹¹. Al fervore archeologico si aggiunse l'implacabile attività edilizia dei pontefici: i percorsi indicanti tutti i luoghi di culto si fusero con le tappe per visitare le nuove collezioni di antichità, i monumenti e i palazzi di antica e recente costruzione, nel tentativo di offrire al visitatore la possibilità di ripercorrere non solo le vestigia della Roma capitale del mondo cristiano ma anche quelle dell'antica Urbe latina.

In questo continuo intreccio di arte e religione, antico e moderno, è possibile seguire un lungo e complesso percorso che, grazie ad un continuo e proficuo flusso di pubblicazioni, portò alla creazione di una guida definibile 'moderna', in cui l'attenzione è rivolta principalmente alla Roma antica e moderna, prima di tutto città d'arte invece che centro della cristianità.



Tale alternanza si verifica in definitiva nel corso di un secolo circa, a partire dal 1541, anno dell'*editio princeps* de *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*¹², che rappresentò fino all'inizio del secolo successivo la guida di riferimento, ristampata e aggiornata continuamente a Roma per i tipi di moltissimi stampatori. Nel Seicento si assiste ad una definizione più precisa della guida moderna che, passando attraverso le edizioni ampliate di Pietro Martire Felini del *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*¹³ e i 'ritratti' di *Roma antica* e *Roma*

⁹ La redazione più antica di un vero e proprio itinerario fra i luoghi di culto e i monumenti pagani di Roma, elaborato secondo un ordine topografico, risale agli anni fra il 1140 e il 1143: si tratta dei *Mirabilia urbis Romae*, compilati probabilmente dal canonico Benedetto e a sua volta basato sugli itinerari tardo antichi (DI NOLA 1988).

¹⁰ Cfr. ACCAME LANZILLOTTA 1997; BURNS 1988; CASTAGNOLI 1993; OCCHIPINTI 2007.

¹¹ Cfr. SCHUDT 1930; *BIBLIOGRAFIA DELLE GUIDE DI ROMA* 1990; *LE GUIDE ANTICHE DI ROMA* 1991.

¹² *LE COSE MARAVIGLIOSE* 1541.

¹³ MARTIRE FELINI 1610.

*moderna*¹⁴, culmina nell'opera di Filippo Titi, *Studio di pittura, scultura, architettura delle chiese di Roma*, uscita nel 1674 e che, come ricorda il Cicognara, «stette per lungo tempo questo libretto come la miglior guida tascabile di Roma»¹⁵. Il percorso che portò alla presentazione delle bellezze di Roma come opere artistiche piuttosto che come oggetti di devozione, si incrociò con la progressiva apertura del collezionismo privato alla pubblica visione: le meraviglie custodite all'interno dei palazzi romani trovarono il loro posto fra quelle pubbliche, diventando tappe del tour cittadino e creando nuovi percorsi, come accade ad esempio nelle *Note delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture, ne palazzj, nelle case, ne giardini di Roma*¹⁶ di Giovanni Pietro Bellori.

L'individuazione di tutti questi elementi legati alla storia e all'essenza della guida romana permette di iniziare a creare tutta una serie di relazioni fra l'oggetto guida, il suo contenuto e il suo pubblico di riferimento, ma anche fra i diversi livelli del tessuto informativo e di tutte le realtà esterne ad esso connesse (storia dell'arte, della critica, del collezionismo, dell'architettura, ecc.). L'informatizzazione di una guida offre proprio la possibilità di penetrare all'interno del testo e creare virtualmente tutta questa rete di collegamenti, al fine di sfruttarne le potenzialità documentarie reperendole, confrontandole e analizzandole in maniera critica. Non bisogna mai perdere di vista, infatti, che il lavoro del compilatore della guida era quello di collazionare tutta una serie di informazioni sedimentatesi nel tempo, provenienti dalla cultura popolare e religiosa, e di verificarne l'attendibilità: proprio quest'ultimo passaggio spesso mancava, per superficialità dei curatori o per mancanza del tempo necessario ad effettuare tutti i controlli dovuti, come dichiara lo stesso Felini nella sua dedica¹⁷. Soprattutto quando la quantità delle edizioni e la velocità dei mutamenti urbanistici e collezionistici erano così elevate come a Roma, quando gli interessi politici e propagandistici diventavano così influenti e determinanti per la creazione dei percorsi e la stesura dei testi, l'attendibilità delle informazioni merita sempre una verifica attenta. Non a caso uno sguardo nuovo sulla città di Roma ci giunge da quelle piccole guide scritte da personaggi illustri del mondo artistico, quali Giovanni Baglione, Giulio Mancini e Giovanni Pietro Bellori¹⁸, che dalla loro posizione di uomini di cultura offrono strumenti nuovi e pieni di spunti, in una visione arricchita dall'aggiornamento della loro posizione di intendenti e dalla conoscenza della letteratura passata e presente.

Il mio pennello, Eminentissimo Principe, ho (per così dire) convertito in penna; e per coloro, che abitanti o peregrini, visitano le Nove Chiese di questa Città, capo, e maestra del Mondo, mi sono posto a dichiarar loro Pitture, Scolture, e Architetture antiche, e moderne di esse; [...] con ogni possibil diligenza ho cercato di rinvenire il vero; e a' Professori recare utile, ed a tutti diletto¹⁹.

Chi scrive è un pittore, che lascia il pennello e prende la penna per rispondere con la stessa arma a Gaspare Celio, che l'anno precedente aveva dato alle stampe napoletane *Memorie delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzj di Roma*, omettendo deliberatamente la citazione delle pitture del Baglione. Quello che il pittore compie è un viaggio fra le chiese romane viste come opere architettoniche contenenti opere di scultura e pittura, facendo riferimento esplicito alla letteratura artistica, e lasciandoci quindi un'importante fonte per la conoscenza delle collocazioni di opere molte delle quali oggi non esistono o sono state musealizzate. L'attendibilità delle informazioni in un caso come questo è resa alta dalla consapevolezza che a scrivere era una persona che lavorava con cognizione di

¹⁴ RITRATTO DI ROMA ANTICA 1627; RITRATTO DI ROMA MODERNA 1637.

¹⁵ CICOGNARA 1821, t. II, p. 220, n. 3891.

¹⁶ BELLORI 1664 (stampato anonimo).

¹⁷ MARTIRE FELINI 1610, dedica a Benedetto Ala.

¹⁸ BAGLIONE [1639] 1990; BELLORI 1664; MANCINI 1620-1629.

¹⁹ BAGLIONE [1639] 1990, p. 37.

causa, ma per un prodotto editoriale come la guida, che usciva in centinaia e centinaia di ristampe, che seguiva dei ritmi di produzione celeri e cadenzati sugli eventi giubilari, spesso il principale scopo dell'editore non era quello di ottenere un'opera filologicamente corretta e perfettamente aggiornata nei minimi dettagli, ma semplicemente di avere un prodotto finito e vendibile ad un pubblico di media cultura.

I percorsi proposti all'interno delle guide venivano scanditi attraverso la parola, alla quale era affidata la notizia, l'informazione logistica e la descrizione. A supporto del testo a volte venivano inserite piccole illustrazioni xilografiche, dalla funzione sostanzialmente evocativa più che descrittiva: l'attenzione verso la qualità e la quantità delle immagini non era però molta, probabilmente perché l'inserimento delle immagini rappresentava sicuramente una spesa aggiuntiva superflua. È possibile perciò estrapolare brevi percorsi figurativi, caratterizzati sempre dalle chiese e dai monumenti più rappresentativi di Roma, che trovano un loro parallelo nella produzione cartografica dell'Urbe, in cui i monumenti emergono dal tessuto urbanistico per creare precisi iter di visita, come nel caso della pianta delle *Sette chiese di Roma* del Lafrery²⁰.

Partendo dal presupposto che sicuramente non sono le qualità artistiche ed estetiche gli elementi più interessanti di queste incisioni, occorre evidenziarne il valore di fonte iconografica. Sicuramente esemplare da questo punto di vista è un piccolissima guida, giunta in pochi esemplari (probabilmente proprio per il suo carattere estremamente popolare), costituita unicamente di immagini corredate da laconiche didascalie in latino. Si tratta delle *Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae*, uscite in stampa per la prima volta nel 1589²¹: autore assoluto dell'opera fu Girolamo Franzini, al quale si devono ideazione, disegni, incisioni e pubblicazione di un prodotto editoriale unico nel suo genere e che, nonostante il suo aspetto prettamente popolare, racchiude in sé interessanti aspetti sia da un punto di vista editoriale che da quello storico-artistico e iconografico.

Il primo passo da compiere è sicuramente quello della ricostruzione della storia delle matrici: proprio perché la loro lavorazione costava, accadeva spesso che venissero reimpiegate dagli editori, passando in eredità ai successori o finendo in altre botteghe, facendo per decenni bella mostra di sé nelle guide. Girolamo Franzini fu uno stampatore-editore molto attento al dato figurativo: incise da solo le matrici per le sue guide e ottenne da Sisto V nel 1587 un privilegio ventennale sull'intera produzione di «Hieronymus Francinus Bibliopola Urbis», salvaguardandosi dalla riproduzione delle opere da parte di altri editori e dall'imitazione di tutti gli apparati illustrativi. Questo evento spiega l'assenza di qualsiasi tipo di imitazione delle sue creazioni e, di contro, la frequenza delle loro ristampe sotto il «segno della Fonte», tanto da giustificare la presenza di illustrazioni create a fine Cinquecento ancora su guide stampate a metà del secolo successivo. In considerazione di tale elemento, il valore documentario della traduzione incisoria di un'opera varia notevolmente in relazione al preciso momento in cui viene eseguita oppure a quello successivo delle ristampe. Le matrici a disposizione erano spesso le stesse e gli editori le riutilizzavano senza preoccuparsi di modificarne le didascalie, arrivando a determinare la scelta degli oggetti descritti in base al materiale iconografico a disposizione.

²⁰ *Le Sette Chiese di Roma*, dis. E. Dupérac, inc. A. Lafréry, in *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1575, 39,5x50,5 cm, Roma, Istituto Nazionale della Grafica.

²¹ La guida è consultabile sul sito www.mora.sns.it/portale/index.html (a questo si fa riferimento per la visualizzazione delle xilografie citate e analizzate), progetto della Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la direzione scientifica di Salvatore Settis e Sonia Maffei: le schede on-line relative a Girolamo Franzini sono a cura di Federica Matteini. Ciascuna xilografia misura 68x55mm. Per un aggiornamento sulla figura dell'editore romano sarà presto pubblicato un articolo della stessa Matteini dal titolo *Le Icones statuarum antiquarum urbis Romae di Girolamo Franzini: un «libro da bisaccia» all'interno del progetto informatico Monumenta rariora*. Sulla figura e l'opera di Girolamo Franzini consultare anche BARTOLINI SALIMBENI 1995; CANTATORE 2006 (2007).

Per meglio comprendere il valore documentario di queste fonti iconografiche e il loro essere facilmente soggette all'errore di valutazione e all'oblio, affido a due xilografie delle *Icones* franziane il ruolo di *exempla*.

La statua bronzea di Taddeo Landini in Campidoglio : «SIXTI· V· STA· IN CAPITOLIO»

Veggendo io, Beatissimo Padre, quanto Vostra Santità sopra ogn'altro, sia studiosa & zelante (conforme al suo Pontifical Officio) del culto Divino; & attenta a procurare ogni possibil honore alle sacre, sante, & venerande Chiese principal di quest'alma Città, Capo del mondo: sì come ne dimostrano l'opere tanto segnalate, ch'ella ha fatto, & che va facendo [...] Et questa tal opera, ò fatica mia, quella si sia, ho voluto ragionevolmente dedicare à Vostra Santità, come à quella, che è stata da DIO costituita Capo della sua Chiesa, acquistata, & redenta col sangue di CHRISTO suo figliuolo [...]»²².

Con queste parole Girolamo Franzini dedicava, nel 1588, *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma* a Sisto V: una devozione apertamente dichiarata che trova ampio respiro nella selezione delle opere tradotte in incisione e, di conseguenza, nel percorso proposto ai visitatori di Roma. La 'cifra sistina' delle *Icones* in più occasioni si fa promotrice delle scelte dell'autore-editore, che conclude la piccola guida con l'omaggio più esplicito: la presentazione della statua bronzea di Sisto V, eseguita da Taddeo Landini per il palazzo dei Conservatori in Campidoglio e distrutta fra il 1798 e il 1799²³. In base al tragitto indicato da Franzini, la visione del *corpus* di *nobilis opera* doveva concludersi a villa Medici, dopo aver lasciato il Campidoglio e attraversato via del Corso: secondo tale disposizione avremmo dovuto trovare la statua di Sisto V fra le incisioni delle opere poste «in Capitolio» piuttosto che a conclusione della guida. È chiaro che in questo caso il Franzini abbandona ogni intento topografico e guidistico rendendo un ulteriore omaggio a papa Peretti: la visita della città eterna inizia e si conclude all'ombra di Sisto V, pontefice attento «a procurare ogni possibil honore» alla sua città e a «tutto il popolo Cristiano».

La storia della statua sistina è nota attraverso le fonti e sappiamo che il 29 aprile 1587 «è già stata eretta in Campidoglio la statua di bronzo al Papa»²⁴. I tempi di decisione ed esecuzione dell'opera furono rapidi se si considera che in data 5 dicembre 1585 venivano stipulati «Capituli et conventioni con li quali si à da contrattare l'opera della statua di Nostro Signore Sisto V fra l'inclito Popolo Romano et Maestro Taddeo Landini scultore de opera de bronzo»²⁵. Nello stesso documento è possibile leggere l'accurata descrizione di come la statua

di metallo o bronzo di lega corintio bono et ben segato [...] abbia da essere bella, ornata con l'abito pontificale et con il piviale, atorno al quale abbia da essere scolpito storia di basso rilievo delli soggetti che li sarà ordinato, della attitudine et modo sicondo il modello che a piacimento della Congregatione piaccia.

Una volta terminata, la nuova icona del pontefice avrebbe trovato posto nel palazzo dei Conservatori, «nel loco dove al presente è la statua di Ercole in piedi alla sala grande dirimpetto alla statua di papa Leone».

In considerazione del fatto che la statua in questione non è più esistente, tali informazioni, estremamente utili per la sua ricostruzione storico-artistica, possono oggi essere

²² *LE COSE MERAVIGLIOSE* 1588, p. 2.

²³ Per le notizie riguardanti la distruzione della statua cfr. RODOCANACHI 1904, p. 110; RICCI 1916, p. 163.

²⁴ ORBAAN 1910, p. 295. Per un'ampia bibliografia sull'argomento cfr. BENOCCI 1989; PECCHIAI 1950; AIKIN 1980.

²⁵ BENOCCI 1989, p. 129, nota 3.

confrontate solo con le testimonianze grafiche e documentarie pervenuteci. Una prima descrizione dell'opera è fornita da Giovanni Baglione nel 1642 nella sua biografia di Taddeo Landino: «dentro la sala de' signori Conservatori in Campidoglio disegnò e gettò la bellissima statua di bronzo di papa Sisto V, che piega la testa all'audienza, alza la destra alla benedittione, e porge il piede all'ossequio, belle, e degne attitudini di sommo Pontefice»²⁶. A sostegno delle poche parole del Baglione rimangono alcune testimonianze grafiche fra cui, la migliore ma non la più antica, è quella di Lazzaro Baldi pubblicata nel 1661²⁷: papa Peretti, con il suo sontuoso abito pontificale, siede su un trono posto su un basamento mistilineo, con la mano destra benedicente e quella sinistra nell'atto di reggere le chiavi e il piede destro in posizione avanzata per l'ossequio. La medesima iconografia, con un punto di ripresa frontale, si trova nelle altre fonti quali l'incisione di Gregorio Leti del 1698²⁸, quella popolare conservata nella collezione di Fabrizio M. Apollonj Ghetti²⁹ e in un disegno di proprietà di Paolo Gaffuri³⁰. In questo nucleo iconografico della statua bronzea di Sisto V si inserisce l'incisione del Franzini, offrendoci una testimonianza pressoché immediata dell'opera che, esposta in Campidoglio prima dell'aprile del 1587, fu tradotta in stampa dopo poco meno di due anni. La nostra xilografia è stata riportata sia da Carla Benocci³¹ che da Sergio Guarino³² nei loro studi relativi alla statua sistina ma, in entrambi i casi, viene utilizzata come fonte l'edizione del 1643 delle *Descrizione di Roma antica e moderna* stampata da Andrea Fei e curata da Giovanni Domenico Franzini, facendo perdere all'immagine il suo ruolo di fonte iconografica più antica.

Il cavallo di bronzo di Daniele da Volterra: «EQUI·AENEI·STAT·I·PALL·RVCELLAI»

Il Grande & bello simulacro del cavallo di metallo, che al presente si vede nel palazzo de' Signori Rucellai presso l'arco di Domitiano, dal volgo detto di Portogallo [...] gitato (come dicono) nell'anno 1563 & 1564 nella sommità del monte Quirinale, detto da noi monte Cavallo[...] in casa del Capitan Martio Ceci, [...] fu fatto per doversi trasportare a Parigi per memoria & monumento di Henrico secondo Re di Francia [...] l'artefice di questa bell'opera fu M. Daniello Ricciarello da Volterra, huomo eccellente di quel tempo, il quale hebbe stretta amicitia co' l grande Michel'Angelo Buonaroti artefice eccellentissimo [...] Percioche essendone stato dato la cura, & il peso a detto Michel'Angelo di far quest'opra del cavallo, vedendosi egli vecchio, & decrepito, & per consequente mal atto a sostener più quelle fatiche, essendo che passava novanta anni, trattò con gli agenti del Re, che di ciò avevano cura, che quest'opra si desse a Daniello, & lo propose loro per valent huomo, ch'egli si assicurava, che sarebbe riuscita perfettamente.³³

Con queste parole inizia la descrizione de «Il Simulacro del Gran Cavallo di metallo nel palazzo de' Rucellai» presente nell'edizione de *Le Antichità di Roma* di Andrea Fulvio³⁴ stampata dal stesso Girolamo Franzini nel 1588 «con ogni diligenza corretta e ampliata, con gli adornamenti di disegni de gli edificij Antichi e Moderni» e «con le aggiuntioni e annotazioni di

²⁶ BAGLIONE 1642, p. 63.

²⁷ In BORBONI 1661. Sergio Guarino, nel suo saggio (GUARINO 1991) propone l'attribuzione dell'incisione a Guillaume Château, il quale avrebbe operato su disegno del Baldi.

²⁸ LETI 1686, parte III, libro II, immagine fuori testo.

²⁹ ACCADEMIA SISTINA 1987, p. 64.

³⁰ In BENOCCI 1989, p. 118.

³¹ Carla Benocci a p. 121 del suo articolo fa genericamente riferimento alle «tavole del Franzini» senza indicare di quale dei Franzini si tratti; nella nota 31 a p. 127 e nella didascalia dell'immagine a p.118, in riferimento all'edizione del 1643 scrive erroneamente «E. Franzini»: lo scambio della «F» di Federico Franzini con una «E» del tutto ingiustificata, si unisce al fatto che quell'edizione è in realtà di Giovanni Domenico Franzini.

³² GUARINO 1991, p. 119, nota 16.

³³ FULVIO 1588, libro V, p. 220 [320].

³⁴ FULVIO 1513; FULVIO 1527.

Girolamo Ferrucci Romano». Ad introdurre il testo è una piccola incisione rappresentante il celebre cavallo posto su un piedistallo di cui è appena visibile una base d'appoggio dalla forma polilobata: una xilografia che il Franzini usò il medesimo anno nell'*Urbis Romae topographia* di Bartolomeo Marliani³⁵ e quello successivo per le sue *Icones*.

La presenza di una breve iscrizione sotto il margine inferiore dell'incisione – alla quale si aggiunge il testo del Ferrucci – permette un facile e inequivocabile riconoscimento del soggetto rappresentato: del resto, è noto dalle fonti dell'epoca³⁶ che fra il 1586 e il 1639 il cavallo di bronzo di Daniele da Volterra rimase nel cortile di Palazzo Rucellai in via del Corso a Roma³⁷. L'incisione del Franzini costituisce con molta evidenza una delle rarissime fonti iconografiche dell'opera in questione, anticipando di qualche anno quella più nota di Antonio Tempesta conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi³⁸. La matrice di questa illustrazione ritorna nella già citata edizione del 1610 del *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*, curata e aggiornata dal Felini³⁹: una tale scelta a quell'altezza cronologica non meraviglia, come invece accade nel caso della *Roma sacra antica e moderna* edita dal Molo e dal De Romanis nel 1687, data in cui il cavallo di bronzo non era più annoverabile fra le bellezze di Roma⁴⁰. Alla luce di quest'ultimo elemento si può ben comprendere il carattere non sempre attendibile di fonti di questo genere, considerato che la selezione di immagini e informazioni non era necessariamente sottoposta all'attenzione di esperti.

Rimane il fatto inequivocabile che, eseguita nel 1588, la xilografia in esame rappresenta una preziosa testimonianza grafica di un'opera oggi non più visibile. Dallo spoglio della letteratura contemporanea sull'argomento, però, il nome di Girolamo Franzini e la sua incisione non compaiono quasi mai. Unica citazione a riguardo, diretta all'immagine ma non al suo autore, è stata fatta nel 1976 da Virginia Bush⁴¹, la quale cita Andrea Fulvio come fonte in riferimento alle dimensioni e alle vicende esecutive del cavallo e riporta, come testimonianza della presenza del cavallo a palazzo Rucellai dal 1586 al 1622, l'incisione del Franzini corredata dalla scarna didascalia «woodcut of Daniele da Volterra's horse for monument of Henry II»⁴². L'oblio sembra poi avvolgere l'illustrazione franziniana, lasciando campo libero alla rappresentazione del Tempesta indicata come «unica testimonianza grafica rimastaci di questo monumento»⁴³ insieme ad un disegno attribuito a Michelangelo e conservato al Rijksprentenkabinet di Amsterdam⁴⁴. Proprio in relazione a questo disegno è possibile trovare, nel *Corpus dei disegni di Michelangelo* di Charles De Tolnay⁴⁵, un'errata citazione della fonte bibliografica e iconografica in questione. Alla fine della scheda il De Tolnay fa infatti riferimento ad una «stampa di Fulvio Orsini, in *Antichità di Roma*, 1588» indicando così la giusta fonte bibliografica e attribuendola però ad un autore errato. La citazione del testo di Andrea Fulvio del 1588 appare anche in un articolo di Jean Adhémar del 1949⁴⁶: facendo

³⁵ MARLIANI 1588, p. 160v.

³⁶ Oltre a FULVIO 1588, per le fonti dell'epoca riguardanti il cavallo di bronzo cfr: ORBAAN 1910, p. 28; VASARI [1550 e 1568] 1966-1987, vol. V, p. 547 e sgg.; ARMENINI [1587] 1989; *BENVENUTO CELLINI* [1558-1566] 1996; *CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1967.

³⁷ Per la le vicende riguardanti l'opera cfr. VASARI [1550 e 1568] 1966-1987, vol. V, p. 547 e sgg.; ORBAAN 1910; ADHÉMAR 1949; BOSTRÖM 1995; *CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965-1967.

³⁸ L'incisione di Antonio Tempesta è databile fra il 1591 e il 1608: la datazione coincide con la collocazione dell'opera data nella scritta presente sul margine superiore, «VISITUR ROMAE IN PALATIO EX FAMILIA RUCELLAIA». Cfr. BARTSH 1984, p. 365, n. 635.

³⁹ FELINI 1610, p. 346.

⁴⁰ *ROMA SACRA ANTICA E MODERNA* 1687, p. 60.

⁴¹ BUSH 1976, pp. 175-178.

⁴² BUSH 1976, fig. 172.

⁴³ CIARDI-MORESCHINI 2004, p. 266.

⁴⁴ Inv. n. RP-T-1953-140. Cfr. DE TOLNAY 1978, p. 84 e sgg., n. 435; SCHIAVO 1990, p. 442 e sgg., fig. 247.

⁴⁵ Cfr. DE TOLNAY 1978, p. 84 e sgg.

⁴⁶ ADHÉMAR 1949, pp. 297-300.

cenno alla fama che il cavallo di bronzo aveva a quel tempo in Italia, l'autore riporta in nota proprio *Le Antichità di Roma*, senza però fare alcun riferimento alla presenza della xilografia franziniana⁴⁷.

L'exkursus iniziale sull'analisi delle guide e i due esempi riportati dimostrano come sia necessario considerare e analizzare gli apparati testuali e le illustrazioni sullo stesso piano, andando alla ricerca del loro corretto valore documentario. Nello specifico si rende necessaria la ricostruzione di precise reti di relazioni:

- rapporto fra guida e letteratura artistica coeva
- rapporto fra traduzione grafica e/o descrizione verbale e oggetto rappresentato
- rapporto fra testo e immagine
- rapporto fra storia della matrice e pubblicazione specifica
- rapporto con altre fonti iconografiche

Per fare questo è necessario creare degli strumenti che diano la possibilità di intrecciare i dati reperiti e far parlare l'oggetto guida anche al di là del suo contenuto. Nell'analisi delle *Icones* di Giralamo Franzini, ed esempio, per riuscire a risalire alle matrici delle xilografie e seguirne il riutilizzo fattone nel secolo successivo, è stato fondamentale intrecciare l'elenco delle pubblicazioni franziniane con quello delle illustrazioni prese in esame. In questo modo è stato possibile ricostruire la storia delle matrici e, come dimostrato, restituirgli il loro giusto valore documentario (Tabella 1): a partire da 1588 e per quasi cento anni le piccole *icones* sono state inserite nei corredi illustrativi, assumendo nel corso degli anni un valore decorativo, scevro da ogni tipo di riscontro critico sul loro effettivo valore informativo. Il lavoro di informatizzazione di una fonte deve essere costantemente supportato da un attento studio della medesima, e di contro è la stessa informatizzazione a permettere ulteriori approfondimenti aprendo nuove strade di ricerca e di analisi: il valore aggiunto di un percorso così impostato è dato dalla possibilità di affondare in maniera nuova i testi e, soprattutto, di creare relazioni virtuali tra elementi differenti.

⁴⁷ ADHÉMAR 1949, p. 299, nota 4.

	Herculis	Fontana Mattei	Mosè di Michelangelo	Facchino di via Lata	Cavallo Rucellai	Lottatori di Villa Medici	Sisto V	Cristo di Michelangelo
<i>Antichità di Fulvio</i> 1588	● p. 311 [211]	● p. 321 [221]			● p. 320 [220]			
<i>Urbis Marliani</i> 1588	● p. 157	● p. 161v			● p. 160v			
<i>Cose Meravigliose</i> 1588								●
<i>Icones</i> 1589	●	●	●	●	●	●	●	
<i>Icones</i> 1596	●		●	●	●	●	●	
<i>Icones</i> 1599	●		●	●	●	●	●	
<i>Antiquitates</i> 1599							●	
Felini 1610			● p. 337		● p. 346	● p. 335	● p. 327	● p. 94
<i>Descrizione</i> 1643		● p. 722	● p. 571	● p. 745		● p. 568	● p. 558	
<i>Descrizione</i> 1677								● p. 178
<i>Descrizione</i> 1687	● p. 87	testo p. 27			● p. 60	● p. 85	● p. 74	● p. 185

Tabella 1 Tavola di frequenza delle pubblicazione delle matrici di G. Franzini: nella riga in alto sono indicate le opere tradotte in xilografia e nella colonna a sinistra i titoli ridotti delle edizioni.

LE GUIDE STORICHE DI PISA 1751-1821

Andrea Salani

A partire dalla metà del XVII secolo, con la progressiva codificazione della pratica del viaggio, si giunge ad individuare dei modelli letterari specifici, o comunque riconducibili a poche categorie di massima, attraverso i quali si concretizza la letteratura di viaggio. Non solo testi compilati dai viaggiatori, ma anche svariate pubblicazioni di autori, appartenenti a differenti profili intellettuali, che ai viaggiatori stessi intendevano fornire un supporto⁴⁸.

Effettuare studi sulle guide scritte a partire dal 1650, come anche utilizzarle quali strumenti per una ricerca integrativa, significa rapportarsi a testi che presentano delle costanti e delle variabili più o meno individuabili e che è possibile censire secondo criteri da determinare. Un tale progetto di ricerca potrà giungere a conclusioni scientificamente più esatte e corroborate da dati numerici e di contenuto, se lo studio potrà avvalersi di strumenti informatici *ad hoc*. Per ottenere questi risultati i testi in esame devono essere stati trascritti secondo criteri e metodologie standard – e tramite norme consultabili – in un formato interrogabile e fruibile, in cui la trascrizione deve essere compiuta in maniera omogenea e adattata alle specifiche del testo⁴⁹.

Tra differenti guide storiche è individuabile un duplice livello di uniformità, quello della struttura testuale e quello relativo al contenuto. Il primo di questi riguarda la costruzione del testo-guida nelle sue parti fondamentali, come la strutturazione degli itinerari, la loro possibile assenza, il modo di affrontare la descrizione di un quartiere, ovvero tutte quelle possibilità che l'autore di una guida si trova di fronte al momento di dar vita al proprio progetto, indipendentemente dalla città o area geografica cui la pubblicazione si vuol riferire. Per ciò che concerne i contenuti, le variabili e le costanti sono ravvisabili in testi riguardanti la medesima città. Non solo perché nel corso del Seicento e del Settecento si radicalizzarono specifici *topoi* relativi ai singoli luoghi di viaggio e ai loro abitanti, ma anche a causa della creazione di filoni di letteratura di viaggio locali, in cui una tradizione viene seguita, consultata e talvolta criticamente interrogata. Alcuni 'pionieri' del genere letterario individuarono schemi e tematiche prevalenti, giudicati idonei alla miglior descrizione di una città⁵⁰; i loro successori si inserirono in questo solco, alcuni in maniera acritica, altri proponendo soluzioni originali, ma pur sempre in qualche misura debitorie delle produzioni precedenti. Nel caso delle guide storiche di Pisa, il testo di riferimento è la *Guida per il passeggiere dilettante* pubblicata da Pandolfo Titi nel 1751; un volume che propone un fluido itinerario tra le 'rarità' pisane, nel quale si afferma uno schema descrittivo della città che si radicherà nel contesto letterario locale sino ad influenzare molte guide, anche ottocentesche.

⁴⁸ SALANI 2009, pp. 1-2.

⁴⁹ Ci riferiamo a specifiche norme standard per la trascrizione di un documento in un formato digitale (ad esempio il pdf), che permetta di rapportare tra loro differenti testi trascritti con la garanzia di consultare fonti corredate da indicazioni bibliografiche corrette rispetto all'originale, fruibili in formati digitali realizzati secondo criteri omogenei ma comunque sempre fedeli al testo di riferimento.

⁵⁰ In tal senso ogni città ha il proprio 'pioniere', che non è da identificare necessariamente col primo autore di un testo di descrizione dei monumenti e delle opere. Più correttamente lo si deve individuare in una figura intellettuale che ha per prima ideato in uno specifico contesto un testo-guida, inteso come itinerario coerente e pratico attraverso le bellezze e rarità del luogo. In taluni casi le due figure coincidono: per Pisa, Pandolfo Titi non è solo l'autore della prima guida della città in senso moderno, ma è di fatto il primo che ha affrontato una descrizione omogenea e esaustiva del patrimonio artistico pisano. Differente la situazione per contesti meno 'provinciali', dove esiste già un corposo filone di letteratura di tipo storico-artistico, identificabile con i *mirabilia*, in cui, a partire dalla metà del XVII secolo, si inseriscono le prime pubblicazioni che rivoluzionano un genere radicato. La guida del Cinelli per Firenze è l'esempio di questa innovazione nel solco di una preesistente tradizione.

Una delle più frequentate forme di ricerca e studio sulle guide storiche riguarda l'analisi diacronica di testi pubblicati in un determinato arco di tempo, tutti riguardanti la medesima città o lo stesso itinerario regionale. Tale studio investe in egual misura l'aspetto strutturale e quello contenutistico: alla valutazione dei cambiamenti avvenuti nel modo di descrivere una città, della naturale evoluzione nelle preferenze degli autori – o del pubblico – per taluni aspetti del passato storico e artistico di un luogo, si accompagna di norma un progresso, o comunque una ridefinizione, degli schemi letterari adottati per 'impaginare' la guida. Queste modifiche del livello strutturale non di rado sono strettamente legate all'evoluzione dei contenuti, nella misura in cui nuove informazioni, nuove tipologie di descrizioni, richiedano forme di ripartizione del testo più idonee alla creazione di un'opera fluida, interrogabile e facilmente fruibile.

MONUMENTO	PAGINA	CIT./DESCR.	MONUMENTO	PAGINA	CIT./DESCR.
Duomo	1	Descritto	Spedale Trovatelli	86	Descritto
Campanile	45	Descritto	Coll. Ferdinando	87	Descritto
S. Giovanni	58	Descritto	S. Biagio	88	Descritto
Camposanto	65	Descritto	Pal. Arcivescovile	89	Descritto
Spedal Nuovo	85	Descritto	Convertite	91	Descritto
S. Ranieri	86	Descritto	Pal. Cavalieri	92	Descritto
S. Rocco	86	Descritto	S. Stefano	105	Descritto

Tabella 1 Schema parziale dell'itinerario della guida di Pandolfo Titi.

Anche avvalendosi dello strumento informatico, è possibile compilare delle tabelle di riferimento in cui gli itinerari proposti possano essere confrontati evidenziando omissioni. Tali tabelle possono essere articolate in modo da fornire un numero variabile di informazioni. Indicando una singola tappa dell'itinerario è ad esempio possibile specificare se il monumento/edificio, citato nella pagina indicata, è semplicemente menzionato come punto di passaggio o compiutamente descritto dall'autore della guida⁵¹. In realtà una guida viene studiata come opera singola solo in rari casi e difatti normalmente si conducono ricerche comparative che riguardano un *corpus*, più o meno nutrito, di opere.

Questo è certo il caso delle guide storiche di Pisa, realizzate nell'arco di un settantennio, dalla metà del XVIII secolo al principio del XIX. In questo, come in altri *case studies*, momento fondamentale della ricerca è la determinazione iniziale dei limiti cronologici, quindi del gruppo di documenti che costituiranno il vero oggetto dello studio. Si tratta di individuare un lasso temporale che contenga eventi storici di rilievo, che abbiano toccato l'area geografica da noi prescelta, oppure semplicemente significative evoluzioni nel campo delle idee e del pensiero critico, particolarmente interessanti se inerenti allo studio o alle scoperte della storia dell'arte.

Il caso di Pisa rappresenta un perfetto esempio in tal senso, poiché nei settanta anni che separano la guida di Pandolfo Titi (1751) e l'ultima fatica dell'erudito pisano Alessandro da Morrona (1821), la Toscana fu teatro di svariati eventi storici di rilievo, col passaggio dalla

⁵¹ Tale informazione risulta spesso futile nel caso in cui una guida rispetti un itinerario fluido e ben organizzato, dove difficilmente il viaggiatore passa più volte dal medesimo luogo, ma diventa determinante negli itinerari più confusi e caotici, per differenziare il percorso delle descrizioni dal percorso degli spostamenti suggeriti dall'autore. Ad esempio, nel *Forestiere erudito* di Gioacchino Cambiagi, breve guida di Pisa del 1773 redatta 'saccheggiando' il Titi ma ignorandone l'itinerario, il 'forestiere' è costretto ad incontrare il Ponte di Mezzo per ben quattro volte, e solo uno di questi passaggi prevede una dissertazione storica e artistica sul monumento.

progressista fase leopoldina alla dominazione francese, per poi tornare ad una nuova stagione granducale⁵². In un contesto storico del genere, le guide divengono un importante strumento per la ricostruzione di molti aspetti di tipo pratico e materiale inerenti alla storia dell'arte. In particolare lo scorcio finale del Settecento conobbe in Toscana provvedimenti che, direttamente e indirettamente, modificarono la geografia del patrimonio artistico del Granducato. Dapprima la soppressione degli ordini religiosi voluta da Leopoldo causò la chiusura di molti edifici e la ridestinazione di numerose opere d'arte ad utilizzi e collocazioni differenti, con un intervento notevole anche da parte dei collezionisti che, se da un lato approfittarono di questa atmosfera di dismissione per incrementare le proprie raccolte, dall'altro costituirono un piccolo baluardo contro la dispersione di opere mobili verso destinazioni che sarebbero tutt'oggi difficili da rintracciare. La calata dell'esercito napoleonico ebbe invece per conseguenza la metodica espoliazione dei beni artistici toscani, solo alcuni dei quali rientrarono in Italia – e in Pisa – con la caduta dell'Imperatore.

Alcune guide, come quella di Pandolfo Titi per Pisa, costituiscono dei meticolosi inventari delle opere contenute in una chiesa, quindi confrontando testi che sono stati redatti prima, durante e dopo lo svolgimento di questi eventi storici è possibile verificare materialmente le loro conseguenze attraverso un censimento dei silenzi e delle presenze.

DUOMO	TITI 1751	CAMBIAGI 1773	DESCRIZIONE 1792	DA MORRONA 1821
Navata centrale Pilastro destro	«S. Tommaso d'Aquino fatto sulla maniera antica e greca da Francesco Benozzo» (p. 37)	«S. Tommaso di Aquino è di Francesco Benozzo» (p. 66)	«Un S. Tommaso d'Aquino disputante con molti dottori, lavoro antico di Francesco Benozzo Gozzoli» (p. 43)	«il S. Tommaso d'Aquino di Benozzo, che passò a Parigi pochi anni sono. Di presente vi fu sostituito un S. Niccolò che dicesi del Corrado fiorentino» (p. 30)

Tabella 2 Confronto sul censimento di una stessa opera in quattro differenti guide.

Anche attraverso l'uso del mezzo informatico è possibile ricostruire il percorso di alcune opere d'arte, proprio perché le guide, dovendo costituire un pratico supporto al viaggiatore, sono tenute a dare conto di anche minime variazioni del patrimonio artistico. Esempio il caso della tavola con *San Tommaso d'Aquino* realizzata da Benozzo Gozzoli e collocata un tempo sul pilastro di destra del presbiterio del Duomo pisano. Tramite una elementare tabella che incroci la collocazione 'geografica' dell'opera con l'indicazione bibliografica nelle differenti guide, è possibile ottenere un agile strumento di monitoraggio dei suoi spostamenti; talvolta questi sono esplicitamente motivati dagli autori stessi, come per il Benozzo nella guida del 1821 del da Morrona, ma in altri casi il censimento diventa il primo passo per evidenziare una mancata citazione, la scomparsa di un dipinto o una sua ricollocazione non giustificata. In virtù di una notevole densità di pubblicazioni guidistiche tra Settecento e Ottocento, tale

⁵² Opportuno è dunque fornire l'elenco completo di queste guide pisane: Pandolfo Titi, *Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa*, Lucca 1751; Gioacchino Cambiagi, *Il Forestiero erudito, o sieno compendiose notizie spettanti alla città di Pisa*, Pisa 1773; *Descrizione della città di Pisa per servir di guida al viaggiatore in cui si accennano gli edifizii, le pitture e sculture più rimarchevoli che ornano questa città*, Pisa 1792; Alessandro da Morrona, *Compendio di Pisa illustrata compilato dal medesimo autore con varie aggiunte per servir di guida la forestiero*, Pisa 1798; Alessandro da Morrona, *Pisa antica e moderna del nobile Alessandro da Morrona patrizio pisano, volume solo per servir di guida*, Pisa 1821.

ricognizione rappresenta il modo per ravvisare, con minima approssimazione, il momento esatto in cui di un'opera si perdano le tracce, avendo dunque la possibilità di contestualizzare storicamente la sparizione e formulare le ipotesi più pertinenti a riguardo.

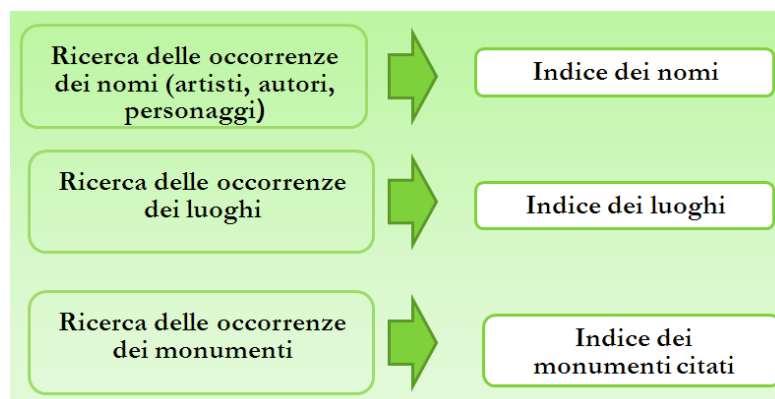


Tabella 3 Occorrenze e possibili indici.

Il sistema più efficace di catalogazione delle informazioni che lo strumento informatico permette di incamerare è la creazione di indici, che possono essere in certi casi allegati alla trascrizione medesima dal curatore della digitalizzazione. Tali indici devono riportare il numero delle occorrenze di termini e citazioni, corredate da informazioni basilari, come il riferimento bibliografico, e notazione più specifiche. Ad ogni ricerca di occorrenze corrisponde un indice⁵³. Dall'indice è possibile passare alla creazione di categorie specifiche nelle quali suddividere le informazioni ricavate; si tratta della cosiddetta soggettazione, ossia la suddivisione per soggetto dei termini di cui si sono reperite le occorrenze. Si possono dunque fornire elenchi completi di categorie come pittori, scultori o architetti, ma anche addentrarsi in ambiti più specifici, compilando elenchi che riguardano le iconografie, i nomi di santi o i nomi di città.

ARTISTA	PROVENIENZA	PAGINE
Algardi Alessandro	Bologna	83
Ammanati Bartolomeo	Firenze	11, 67
Bandini Giovanni (detto dell'Opera)	[Firenze]	5
Baratta Carlo	Carrara	143
Biduino	[Bidogno- Lugano]	216
Bilivert Giovanni	Firenze	15, 20, 92, 94, 200

Tabella 4 Soggettazione per «Scultori» nella guida del 1798 di A. da Morrona.

Anche sotto il profilo delle evoluzioni nel campo delle idee e del pensiero critico, il caso pisano è decisamente interessante. Proprio la seconda metà del XVIII secolo ha conosciuto in Toscana lo sviluppo di un intenso dibattito sul ruolo e sui metodi di analisi nella ricerca storico-artistica. Pisa ha giocato un ruolo di primo piano grazie all'opera di Alessandro da

⁵³ In alcuni casi i documenti presentano indici già compilati; a riguardo è necessario verificare la correttezza dell'indice trascritto ed eventualmente integrarlo nelle sue lacune o con ulteriori indici funzionali alla ricerca che si vuole condurre.

Morrone, che si inserì da protagonista in una dialettica comprendente altri due principali poli: Firenze, nella figura di Luigi Lanzi, e Siena, 'rappresentata' da Guglielmo della Valle.

Apprezzare, tra le righe dei testi di tipo guidistico, i riflessi di tale temperie culturale è ovviamente possibile attraverso una comparazione diacronica, volta a seguire il processo di cambiamento nel modo di concepire lo studio della storia dell'arte e l'utilizzo dello strumento-guida nel corso di un settantennio. Come già accennato, a Pisa il genere trova in Pandolfo Titi un vero e proprio capostipite che non ha in ambito locale nessun punto di riferimento per la costruzione strutturale di una guida. Questi imposta un itinerario che tiene conto di tutti i monumenti pisani visitabili, fornendo descrizioni, ora più corpose ora decisamente superficiali, di pressoché tutte le opere d'arte contenute nelle chiese della città. Medesimo schema per la guida di Gioacchino Cambiagi che in maniera più sbrigativa e sommaria ricalca quella del Titi, che sarà ispiratore anche per la struttura e l'itinerario dell'anonima *Descrizione di Pisa* del 1792. Quest'ultima rappresenta lo spartiacque tra una concezione più catalogatoria della descrizione della città e una versione più approfondita e densa di informazioni. L'anonimo autore dichiara di ispirarsi alla *Pisa illustrata* del da Morrone, per quel che riguarda i contenuti e le nozioni, e dunque fa da preludio alle due successive guide, redatte dal da Morrone stesso quali compendi alle opere maggiori, in cui si instaura un rapporto diretto tra studi di alto livello e pubblicazioni di secondo piano, derivanti entrambi dalla medesima penna.

In questi termini la guida consente di apprezzare la crescita del dibattito critico-artistico riportandone in tempo reale i risultati in pubblicazioni di larga diffusione. Questa tipologia di testi, se studiati in un lasso di tempo considerevole e significativo, danno conto di un processo evolutivo che non riguardò unicamente i contenuti di quella dialettica, ma anche le forme espressive, il ruolo e le metodologie di ricerca della storia dell'arte come disciplina. Il risultato più concreto di questa epoca feconda per gli studi d'arte, individuabile nell'ultimo scorcio del XVIII secolo, consiste nell'aver consegnato all'Ottocento un approccio decisamente più scientifico e critico rispetto alle fonti utili alla storia dell'arte, col superamento dell'atteggiamento dogmatico di fronte al 'vate' Vasari; tale nuovo corso permise una valutazione critica di tutte le forme artistiche che si tradusse nell'eliminazione di ostracismi e remore rispetto ad artisti, opere, o interi periodi storico-artistici, instauratisi in virtù di una interpretazione – talvolta addirittura errata o quantomeno forzata – dei 'classici' della letteratura Vasari e Baldinucci.

Le guide pisane redatte tra il 1751 ed il 1821 coprono in maniera capillare proprio questo arco temporale così peculiare e costituiscono l'ideale strumento di verifica della penetrazione delle suggestioni derivanti dall'intensa dialettica a livello toscano in questo genere di letteratura minore. Tali testi recepiscono le innovazioni sul piano metodologico ponendosi in maniera differente rispetto alla descrizione di monumenti e opere; in più il nuovo critico atteggiamento rispetto alle fonti e agli artisti di tutte le epoche produce una evoluzione, diversificazione e approfondimento sul piano dei temi affrontati. In tal senso l'ampliamento è nella qualità delle descrizioni, nella presenza di riferimenti ad opere in passato trascurate, in una attenzione tutta nuova verso il periodo medievale, di certo il più bistrattato dalla letteratura critica dal XVI al XVIII secolo, che ora vede una nuova considerazione grazie anche alla delineazione più concreta di figure storiche di artisti, individualità che possono dare lustro al passato più remoto dell'arte pisana, adesso a buon diritto considerato quale radice più pura del progresso artistico che culminerà nell'epoca rinascimentale.

A questo specifico aspetto è possibile associare anche l'analisi delle evoluzioni del linguaggio, dell'uso di determinati termini, dell'introduzione di neologismi; si tratta di un passaggio irrinunciabile anche per verificare come il tessuto lessicale di questi testi tenti di adeguarsi ad una migliore espressione dei contenuti in continua ridefinizione.

TERMINE	NUMERO OCCORRENZE	PAGINE
Gottico - Gotico	6	16,59,66, 162,184, 186
Barbaro	2	62, 149
Antico	20	16, 24, 37, 42, 59, 67(2), 71, 73, 77(2), 89, 149(2), 172, 189, 201(2), 216, 238

Tabella 5 Schema delle occorrenze di singoli termini nella guida di Pandolfo Titi.

La comparazione diacronica è solo una possibilità di svolgimento per questa specifica fase analitica; difatti, se mettere a confronto il lessico delle diverse guide di Pisa è sicuramente la prassi più accattivante, anche la valutazione accurata di come un medesimo termine venga adoperato all'interno dello stesso documento risulta altrettanto decisiva per la comprensione del pensiero e delle convinzioni dell'autore. Specifici termini utilizzati per descrivere le opere di un artista compaiono talvolta in altri contesti all'interno della guida; Pandolfo Titi adopera spesso la parola «gottico» e solo dalla verifica attenta di tutte le occorrenze sarà possibile determinare quale valore egli dia a tale aggettivo. Se infatti talvolta ricorre da solo, in altri casi lo incontriamo condito da ulteriori annotazioni che ci informano dell'accezione, se non proprio dispregiativa, non troppo lusinghiera nella quale Titi lo usa.

Individuando alcune parole chiave sarà dunque possibile, attraverso la ricerca dei termini a mezzo informatico, conteggiare la ricorrenza di espressioni, come «gotico» o «barbaro stile» o «antico», significative per interpretare l'atteggiamento di un autore rispetto ad una fase storico-artistica, e l'utilizzo – quantitativo e qualitativo – che questi fa delle stesse. Tale operazione può essere condotta all'interno di un'unica guida come quella di Pandolfo Titi, ma la ricerca può chiaramente essere estesa ad una comparazione intertestuale che costituirà il vero termometro dell'evoluzione in atto.

ARTISTA	NUMERO OCCORRENZE	PAGINE/MONUMENTO
Nicola Pisano	7	37 (Duomo/pulpito); 62 (Battistero/pulpito); 64 (Battistero/decor. esterna); 18[3] (S.Michele/decor. esterna); 203 (S. Nicola/Campanile)

Tabella 6 Schema delle occorrenze di un singolo artista nella guida di Pandolfo Titi.

Altre ancora sono le ricerche testuali rivelatrici, come ad esempio la ricognizione del *corpus* di opere di artisti medievali come i Pisano, Nicola e Giovanni, sintomo di una maggiore o minore considerazione dedicata alle personalità dell'epoca medievale, o semplice misura del livello di approfondimento di una guida. Anche in questo caso si può affiancare una tabella inerente ad un solo testo, quindi corredata da più informazioni sulla qualità delle occorrenze per il singolo artista, ad una intertestuale, che compara il numero e il contenuto delle citazioni tra differenti guide⁵⁴.

⁵⁴ Di notevole interesse sarebbe anche la realizzazione di tabelle che valutano l'occorrenza e i contesti (citazioni, attribuzioni etc.) in cui compaiono i nomi delle fonti più frequentate come Vasari e Baldinucci. Questo

Anche nell'ambito dell'attribuzionismo le nostre guide costituiscono un ottimo termometro che aiuta a valutare in maniera costante le oscillazioni delle opinioni, non solo degli autori, ma anche del comune sentire, intorno a determinate opere d'arte. Le guide di Pisa risultano particolarmente attente a questa problematica e, proprio analizzandole sotto il profilo delle attribuzioni, è possibile cogliere importanti cambiamenti.

A partire dagli anni Novanta del Settecento, Giunta Pisano è la terza figura che le guide storiche inseriscono nella triade di «ristoratori» dell'arte a Pisa, insieme a Nicola e Giovanni. La *Descrizione* anonima del 1792 è la prima che lo cita, indicandolo come il «celebre Giunta Pisano» quale autore di un Crocifisso in San Pierino⁵⁵ e di un altro analogo in San Martino⁵⁶. Una celebrità recente, dato che né Titi né Cambiagi ne fanno menzione, e quindi sostanzialmente dovuta al profilo che ne delinea il da Morrona nella sua opera *magna*, la *Pisa illustrata*. Qui si richiama il ciclo assiate e si polemizza con Vasari che attribuisce opere pisane di Giunta a Cimabue⁵⁷, con particolare riferimento al *Dossale*, oggi nel Museo di San Matteo, raffigurante *San Francesco e sei miracoli* e proveniente dalla chiesa di San Francesco; Pandolfo Titi nel 1751 parlava di questa opera conservando l'attribuzione vasariana⁵⁸. Di stesso segno è l'indicazione che, nella guida del 1798, il da Morrona fornisce sulla presenza di una un'opera di Giunta nella chiesa di San Ranieri nei pressi del Duomo⁵⁹.

NICCOLA/NICOLA PISANO	TITI 1751	CAMBIAGI 1773
Pulpito Duomo	p. 37	/
Pulpito Battistero	p. 62	p. 73
Decor. est. S. Michele	p. 186	/
Campanile S. Nicola	p. 203	/

Tabella 7 Schema suddiviso per monumento/opera, dalle guide di Pandolfo Titi e Gioacchino Cambiagi.

Il *Crocifisso* sul primo altare di destra nella chiesa di San Martino, indicato dal Titi come «la croce con il crocefisso coperta»⁶⁰, che la guida del 1792 attribuiva con sicurezza proprio a Giunta, viene indicato dal da Morrona nel 1798 come «opera dell'antica scuola pisana»⁶¹, secondo un'intuizione felice, dato che oggi la croce è considerata l'unica opera certa di Enrico di Tedice⁶². Proprio l'analisi di queste attribuzioni permette di cogliere a pieno l'importanza

permetterebbe di apprezzare anche l'evoluzione dell'approccio negli autori di guide rispetto a volumi sino alla metà del Settecento considerati alla stregua di dogmi. Si constaterà, ad esempio, che il numero delle citazioni vasariane non decresce nelle pubblicazioni del da Morrona: Vasari rimane una fonte consultata e autorevole, ma le sue affermazioni sono adesso vagliate attentamente dal giudizio critico. Questo dimostra ulteriormente come l'uso del mezzo informatico deve coniugare una computazione statistico/numerica con rilievi di carattere qualitativo delle occorrenze; una necessità che stimola a individuare metodi di incameramento e strutturazione delle informazioni raccolte sempre più articolati e differenziati a seconda della ricerca in atto.

⁵⁵ DESCRIZIONE DELLA CITTÀ DI PISA 1792, p. 146.

⁵⁶ DESCRIZIONE DELLA CITTÀ DI PISA 1792, p. 166.

⁵⁷ DA MORRONA 1792, t. II, pp. 117-121.

⁵⁸ TITI 1751, p. 164. «Il quadretto rappresentante l'effigie di San Francesco, posto nel mezzo di quello quadro, e coperto con mantellina, si dice essere opera di Giovanni de' Cimabuoi».

⁵⁹ DA MORRONA 1798, p. 74. Opera che egli stesso avrebbe appunto identificato riconoscendo «ai piedi del Cristo i caratteri Juncta Pisanus me fecit», come aveva ricordato già nella prima edizione della *Pisa illustrata*, definendola «per quel tempo stupenda».

⁶⁰ TITI 1751, p. 236.

⁶¹ DA MORRONA 1798, p. 162.

⁶² CIMABUE A PISA 2005, p. 136.

delle ricerche del da Morrona: questi analizzando il panorama artistico della Pisa medievale individua la decisiva figura di Giunta, che nel compendio (1821) alla sua seconda edizione della *Pisa illustrata*, ha ormai elevato a vero e proprio paradigma della pittura medievale⁶³.

Sono diversi i casi analoghi riscontrabili nelle guide pisane, relativi anche ad altre epoche. In tutti questi la ricerca dei termini conduce alla schematizzazione mediante tabelle. L'attribuzione, in determinate circostanze, non è dunque mero esercizio di erudizione minuta, bensì la testimonianza più diretta di un'evoluzione sul piano delle idee; all'interno delle guide, seppure a volte con ritardo, è possibile rintracciare segni sensibili di questi mutamenti che si riferiscono spesso a un dibattito di alto livello intellettuale.

Evidente è anche la problematica del rapporto che le guide avevano con una letteratura di più alto livello, prodotta dai cosiddetti 'professori', in contrapposizione alle forme più basse, ma maggiormente divulgative destinate all'uso dei 'dilettanti'⁶⁴. Se i testi della metà del Settecento (Titi e Cambiagi) sembrano non avere rapporti e riferimenti diretti con studi di alto livello, essendo tra l'altro dichiaratamente scritte per dilettanti e da dilettanti, col gli anni Novanta del secolo il rimando a studi eruditi e approfonditi diventa d'obbligo. Nel contesto pisano è infatti decisiva la pubblicazione, tra il 1787 e il 1793, della prima edizione in tre volumi della *Pisa illustrata nelle arti del disegno* di Alessandro da Morrona. Questa opera rappresenta per Pisa il segno di quella 'rivoluzione' cui si accennava: da Morrona ridefinisce il metodo di rapportarsi con le antichità pisane e apre la via ad una considerazione diversa per l'epoca medievale, delineando la figura di Giunta Pisano e attribuendogli un *corpus* di opere e molte altre derivazioni.

Abbiamo già visto come la guida anonima del 1792, pur rifacendosi allo schema strutturale del Titi, attinge direttamente ai contenuti della *Pisa illustrata*, citando più volte il nome del da Morrona ad avvalorare la correttezza delle informazioni rese. Il testo erudito di alto livello diviene dunque fonte imprescindibile per l'autore di una guida, che trova in esso giustificazione per le notizie riportate, per le attribuzioni effettuate, per i commenti di carattere stilistico espressi. In uno studio accurato diviene dunque fondamentale anche indagare i rapporti che intercorrono tra i piani nobili della letteratura artistica e le sue manifestazioni più modeste, in questo caso le guide. Al tempo stesso sarà possibile individuare la provenienza delle informazioni presenti in una guida, determinare modi e qualità di ricezione delle stesse; nel passaggio tra questi livelli letterari l'autore della guida compie spesso delle scelte, quantitative e qualitative, ora selezionando, ora adattando i contenuti per fini specifici, dettati dagli interessi personali e dal tipo di pubblico destinatario. Attraverso controlli incrociati tra le terminologie e le occorrenze dei nomi di artisti ed opere è possibile valutare direttamente, anche grazie ai supporti informatici, il grado di compenetrazione tra questi due poli letterari.

Il caso pisano risulta poi particolarmente interessante poiché l'autore di due delle guide prese in considerazione è in prima persona uno degli attori di questa 'rivoluzione' metodologica, quindi l'analisi della trasmissione delle informazioni tra opere erudite e guide (realizzate dal da Morrona coll'intento di compendiare le prime) viene in tal caso effettuata senza tener conto di particolari mediazioni; si tratta semplicemente di annotare quali elementi l'autore ha ritenuto opportuno trasferire dalla *Pisa illustrata* alle pubblicazioni minori.

Ultima ma non meno importante forma di analisi per le guide storiche e la loro comparazione è il confronto tra le informazioni in esse contenute e la cartografia storica coeva o di poco precedente e posteriore. Le mappe della città di Pisa incise tra il XVII e il XVIII

⁶³ DA MORRONA 1812, t. II, p. 138. Giunta è la pietra di paragone imprescindibile, come lo si intende in alcuni passi della *Pisa illustrata* del 1812, dove si parla di tavole «simili al far di Giunta» giudicate, in base allo stile, secondo un criterio di anteriorità o posteriorità rispetto al modello.

⁶⁴ Il termine era riscontrabile con differenti accezioni; in media possiamo definire col la parola 'dilettante' chiunque si interessasse di arte sia traendo diletto dall'osservazione e dall'erudizione legate alle forme artistiche, sia chi di pittura si dilettava praticandola a livello amatoriale.

secolo si presentano come delle ‘vedute planimetriche’ in cui alcuni monumenti sono facilmente riconoscibili: il parallelo tra gli itinerari estrapolati da una guida e i monumenti raffigurati permette di prendere in considerazione discrepanze, rimandi ed eventuali collegamenti diretti tra testo scritto e incisione⁶⁵.

La finalità ultima dell’analisi dei testi pisani attraverso uno specifico metodo, comunque valido per tutti i *corpus* omogenei di guide storiche, consiste nell’instaurare una feconda dialettica tra fonti di tipo e livello differente; una singola guida deve essere confrontata con le sue ‘simili’, ma anche con testi approfonditi ed eruditi, inerenti alle tematiche artistiche affrontate nella guida stessa, e con la produzione grafica coeva - non solo se questa funziona da corredo al testo - di modo da creare un articolato sistema di raffronti che consentano di indagare la produzione letteraria locale in maniera capillare e di interrogare tutti i testi pertinenti alla ricerca con una metodologia uniforme.

⁶⁵ Elemento di grande interesse sono le legende che in buona parte dei casi corredano queste tavole. Talvolta scarse, indicano solo i principali monumenti con un rimando numerico sulla mappa, ma in altri casi si tratta di elenchi lunghi e dettagliati, nei quali incontriamo i nomi di tutti gli edifici ecclesiastici, o comunque di rilievo, della città. Un confronto incrociato tra le tabelle degli itinerari delle guide e questi elenchi pone in evidenza analogie ed eventuali discrepanze.

BIBLIOGRAFIA

ACCADEMIA SISTINA 1987

ACCADEMIA SISTINA, *Studia Sixtina nel IV centenario del Pontificato di Sisto V (1585-1590)*, Roma 1987.

ACCAME LANZILLOTTA 1997

M. ACCAME LANZILLOTTA, *Pomponio Leto e la topografia di Roma*, «Journal of Ancient Topography. Rivista di topografia antica», 7, 1997, pp. 187-194.

ADHÉMAR 1949

J. ADHÉMAR, *Le cheval blanc de Fontainebleau*, «Gazette des Beaux Arts», 36, 1949, pp. 297-300.

AIKIN 1980

R.C. AIKIN, *The Capitoline Hill during the reign of Sixtus V*, (Univ. of California, 1977), Ann Arbor, Michigan, 1980, pp. 153-168.

ARMENINI [1587] 1989

G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1587, a cura di M. Gorreri, Torino 1989.

BAGLIONE 1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, architetti, ed intagliatori*, vol. I, Roma 1642.

BAGLIONE [1639] 1990

G. BAGLIONE, *Le nove chiese di Roma*, a cura di L. Barroero, note al testo di M. Maggiorani e C. Pujia, Roma 1990.

BARBIER 2004

F. BARBIER, *Storia del Libro. Dal'antichità al XX secolo*, Bari 2004.

BARBERI 1965

F. BARBERI, *Libri e stampatori nella Roma dei papi*, Roma 1965.

BARTOLINI SALIMBENI 1995

L. BARTOLINI SALIMBENI, «Cose maravigliose». *La rappresentazione dell'architettura «moderna» nelle guide di Roma fra XVI e XVIII secolo*, «Il disegno di architettura», 6, 1995, n. 11, pp. 48-50.

BARTSH 1984

The Illustrated Bartsh. Antonio Tempesta. Italian Masters of the sixteenth century, 35 (17), a cura di S. Buffa, New York 1984.

BELLORI 1664

G.P. BELLORI, *Note delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture, ne palazzzi, nelle case, ne giardini di Roma*, Roma 1664.

BENOCCI 1989

C. BENOCCI, *Taddeo Landini e la statua di Sisto V in Campidoglio*, «Storia della città», 48, 1989, pp. 115-128.

BENVENUTO CELLINI [1558-1566] 1996

Benvenuto Cellini. La Vita, a cura di L. Bellotto, Parma-Varese 1996.

BIBLIOGRAFIA DELLE GUIDE DI ROMA 1990

Bibliografia delle guide di Roma in lingua italiana dal 1480 al 1850, a cura di G. Sicari, Roma 1990.

BORBONI 1661

G.A. BORBONI, *Delle statue*, Roma 1661.

BOSTRÖM 1995

A. BOSTRÖM, *Daniele da Volterra and the equestrian monument to Henry II of France*, «The Burlington Magazine», 137, 1995, p. 809-820.

BURNS 1988

H. BURNS, *Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome: the Antiquae Urbis Imago of 1561*, in PIRRO LOGORIO 1988, pp. 19-92.

BUSH 1976

V. Bush, *The colossal sculpture of the cinquecento*, New York-Londra 1976, pp. 175-178.

CAMBIAGI 1773

G. CAMBIAGI, *Il Forestiero erudito, o sieno compendiose notizie spettanti alla città di Pisa*, Pisa 1773.

CANTATORE 2006 (2007)

F. CANTATORE, *Girolamo Franzini e le Cose meravigliose dell'alma città di Roma (1588): Roma antica e moderna in una guida per Sisto V*, «Roma nel Rinascimento», 2006 (2007), pp. 133-141.

CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965-1967

Il Carteggio di Michelangelo, a cura P. Barocchi e R. Ristori, Firenze 1965-1967.

CASTAGNOLI 1993

F. CASTAGNOLI, *Topografia antica. Un metodo di studio*, I, Roma 1993.

CIARDI-MORESCHIN 2004

R.P. CIARDI-B. MORESCHINI, *Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma*, Milano 2004.

CICOGNARA 1821

F.L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa 1821, (consultabile anche su www.memofonte.it).

CIMABUE A PISA 2005

Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto, Catalogo della mostra, a cura di M. Burrelli e A. Caleca, Pisa 2005.

DA MORRONA 1798

A. DA MORRONA, *Compendio di Pisa illustrata compilato dal medesimo autore con varie aggiunte per servir di guida la forestiero*, Pisa 1798.

DA MORRONA 1812

A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno da Alessandro da Morrona*, Pisa 1812.

DA MORRONA 1821

A. DA MORRONA, *Pisa antica e moderna del nobile Alessandro da Morrona patrizio pisano, volume solo per servir di guida*, Pisa 1821.

DE HÜBNER 1892

A. DE HÜBNER, *Storia di Sisto V*, versione dal francese del P.M.F. Gattari, Napoli 1892.

DE TOLNAY 1978

C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni michelangioleschi*, III, Novara 1978.

DI NOLA 1988

A. DI NOLA, *Mutamenti della coscienza storica e dei moduli cronologici nelle guide di Roma dell'età moderna*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 111, 1988, pp. 311-345.

DESCRIZIONE DELLA CITTÀ DI PISA 1792

Descrizione della città di Pisa per servir di guida al viaggiatore in cui si accennano gli edifizii, le pitture e sculture più rimarchevoli che ornano questa città, Pisa 1792.

FULVIO 1513

A. FULVIO, *Antiquaria Urbis* [...], Roma 1513.

FULVIO 1527

A. FULVIO, *Antiquaria Urbis* [...], Roma 1527.

FULVIO 1588

A. FULVIO, *L'antichità di Roma* [...]. *Con le aggiuntioni e annotazioni di Girolamo Ferrucci Romano* [...], Venezia 1588.

GUARINO 1991

S. GUARINO, *La statua di Sisto V nel palazzo dei Conservatori*, in *IL CAMPIDOGLIO E SISTO V* 1991, pp. 117-119.

IL CAMPIDOGLIO E SISTO V

Il Campidoglio e Sisto V, Catalogo della mostra, a cura di L. Spezzaferro e M.E. Fittoni, Roma 1991.

LANZI 1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796.

LE COSE MARAVIGLIOSE 1541

Le cose maravigliose della città di Roma, con le indulgentie de di in di, che sono in tutte le chiese di essa tradotte da Latino in Volgare, Venezia 1541.

LE COSE MERAVIGLIOSE 1588

Le cose meravigliose dell'alma città di Roma [...], Venezia 1588.

LE GUIDE ANTICHE DI ROMA 1991

Le guide antiche di Roma nelle collezioni comunali 1500-1850, Catalogo della mostra, a cura di A.M. Di Stefano e C. Salvi, Roma 1991.

LETI 1686

G. LETI, *Vita di Sisto V*, Amsterdam 1686.

MAĆZAK 2004

A. MAĆZAK, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Bari 2004.

MANCINI 1620-1626

G. MANCINI, *Viaggio per Roma per vedere le pitture, che si ritrovano in essa*, 1620-1626 (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. 5571).

MARLIANI 1588

B. MARLIANI, *Urbis Romae topographia*, Venezia 1588.

MARTIRE FELINI 1610

P. MARTIRE FELINI, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma [...]*, Roma 1610.

MODIGLIANI 1989

A. MODIGLIANI, *Tipografi a Roma prima della stampa. Due società per fare libri con le forme (1466-1470)*, Roma 1989.

OCCHIPINTI 2007

C. OCCHIPINTI, *Pirro Logorio e la storia cristiana di Roma: da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007.

ORBAAN 1910

J.A.F. ORBAAN, *La Roma di Sisto V negli «Avvisi»*, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», 33, 1910, pp. 277-312.

PECCHIAI 1950

P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquento*, Roma 1950.

PETRUCCI 1979

A. PETRUCCI, *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Bari 1979.

PIRRO LOGORIO 1988

Pirro Logorio artist and antiquarian, a cura di R.W. Gaston, Milano 1988.

RITRATTO DI ROMA ANTICA 1627

Ritratto di Roma antica [...], Roma per Andrea Fei, a spese di Pompilio Totti libraro, 1627.

RITRATTO DI ROMA MODERNA 1637

Ritratto di Roma moderna, in Roma per il Mascardi, ad istanza di Pompilio Totti, 1637.

RODOCANACHI 1904

E. RODOCANACHI, *Le Capitole Romani. Antique et moderne*, Parigi 1904.

RICCI 1916

C. RICCI, *Statue e busti di Sisto V*, «L'Arte», 19, 1916, pp. 163-174.

ROMA SACRA ANTICA E MODERNA 1687

Roma sacra antica, e moderna figurata [...], Roma 1687.

SALANI 2009

A. SALANI, «Per dar pascolo al passeggiere dilettante». *Autori e pubblico delle guide storiche di Pisa*, «Studi di Memofonte», 2, 2009, (consultabile su www.memofonte.it).

SCHIAVO 1990

A. SCHIAVO, *Michelangelo nel complesso delle sue opere*, vol. I, Roma 1990.

SCHLOSSER [1924] 1996

J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Milano 1996.

SCHUDT 1930

L. SCHUDT, *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der roemischen Topographie* [...], Vienna 1930.

SPEZZAFERRO 1983

L. SPEZZAFERRO, *La Roma di Sisto V*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. V, Torino 1983, pp. 365-404.

STORIA DELL'ARTE ITALIANA 1983

Storia dell'arte italiana, parte III, vol. V, Torino 1983.

TITI 1751

P. TITI, *Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa*, Lucca 1751.

VASARI [1550 e 1568] 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1966-1987.