
DA ANVERSA A ROMA E RITORNO

LE MERAVIGLIE DEL MONDO DI MAARTEN VAN HEEMSKERCK E DI ANTONIO TEMPESTA

Marco Folin – Monica Preti

Fra le innumerevoli serie incise da Antonio Tempesta ce n'è una che sinora ha attirato scarsa attenzione da parte degli studiosi: le otto tavole (sette vedute a piena pagina, più un frontespizio figurato) intitolate *Septem orbis admiranda*, date alle stampe nel 1608 (fig. I).¹ L'opera appartiene a quel periodo dell'attività di Tempesta in cui quest'ultimo, ormai dedito soprattutto alle arti grafiche, si era specializzato nella produzione di lastre da lui personalmente disegnate e incise all'acquaforte, per esser poi cedute a terzi per la pubblicazione, a Roma o, a partire da un certo momento, anche nei Paesi Bassi.² In questo caso, ci dice il frontespizio, tutta l'operazione sembra il frutto di stretti rapporti con il mondo nederlandese: le lastre incise da Tem-

pesta furono stampate e messe in vendita ad Anversa dall'editore Jan Baptista Vrients; l'autore dei versi che le corredevano era il poeta ed erudito Josse de Rycke (Justus Ryckius), di Gand; il dedicatario dell'opera, Charles de Croÿ, era uno dei maggiori collezionisti e mecenati valloni; le citazioni riportate nei cartigli del frontespizio ("Minuta, magna respice", "Perenne sub polo nihil") rinviavano, come vedremo, alle opere di due fra le eminenti figure dell'umanesimo settentrionale, ossia Giusto Lipsio e Janus Douša.

Del resto, anche il soggetto delle tavole era profondamente radicato nella cultura nederlandese, da quando era stato celebrato in una serie disegnata da Maarten van Heemskerck nel 1570 e pubblicata due

¹ *Italian Masters of the Sixteenth Century: Antonio Tempesta*, a cura di Sebastian Buffa, New York 1984 (The Illustrated Bartsch, 35), pp. 289–296. Piuttosto frettolose le osservazioni di Maria Luisa Madonna, "Septem mundi miracula' come templi della virtù: Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo", in: *Psicon*, III (1976), 7, pp. 24–63:

54sg., e le schede pubblicate in *Die sieben Weltwunder der Antike: Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*, cat. della mostra Stendal 2003, a cura di Max Kunze, Magonza 2003, pp. 52sg., 70sg., 89sg., 112sg., 143sg., 159sg., 179sg.

² Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta: Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, pp. 435–474.

anni dopo da Philips Galle, gli *Octo mundi miracula* (fig. 2).³ Le tavole incise e stampate da Galle (poi ripubblicate in due ulteriori stati dai suoi discendenti Theodor e Jan) avevano avuto grande fortuna a livello europeo, ma è soprattutto nei Paesi Bassi che in questo periodo le troviamo riprodotte e rivisitate su una straordinaria varietà di supporti: arazzi, stampe, dipinti, ma anche emblemi, illustrazioni librarie e carte geografiche.⁴ Per quanto i precisi contorni e le ragioni culturali di questa fortuna rimangano tutti da chiarire, certo è che fra Cinque e Seicento la figura delle sette meraviglie diventa topica, nell'immaginario visivo nederlandese, investita di vari significati metaforici a seconda del contesto in cui la incontriamo.

Rispetto a questo filone – a cui per certi versi afferiva e con cui dialogava – la serie di Tempesta si distingue però sul piano iconografico: il tema, la struttura, il significato complessivo dei *Septem orbis admiranda* rinviano esplicitamente al modello heemskerckiano, così come il numero e il formato delle tavole, la selezione dei sette monumenti e l'impaginazione dei versi di corredo alle immagini.⁵ Viceversa, la maniera in cui sono ricostruiti gli edifici e la caratterizzazione dei personaggi sembrano improntate da gusti, scelte, riferimenti di matrice sostanzialmente diversa, riconducibili piuttosto agli interessi delle cerchie di letterati, artisti e antiquari che in quegli anni lavoravano a Roma all'ombra della Curia. Proprio questo carattere culturalmente ibrido ci sembra l'aspetto più interessante della serie, che ne fa un documento particolarmente significativo della circolazione delle idee fra Italia e Paesi Bassi negli anni successivi al Concilio di

Trento e della sottile trama di affinità e discrepanze che – sotto un medesimo cielo – accomunavano e allo stesso tempo distinguevano i cittadini della repubblica delle lettere a cavallo fra Cinque e Seicento. Nelle pagine che seguono ci proponiamo di seguire alcuni dei fili di questa trama, ponendo a confronto le tavole di Tempesta da una parte e quelle di Heemskerck dall'altra.

I.

Come dice il titolo della serie, i *Septem orbis admiranda* avevano per oggetto le mitiche sette meraviglie, ricostruite sulla base delle fonti antiche allora note e inserite visivamente nel contesto storico che le aveva generate: abbiamo così, nell'ordine, la statua di Zeus di Olimpia, il Colosso di Rodi, il tempio di Diana (Artemide) a Efeso, le mura di Babilonia, il Mausoleo di Alicarnasso, il Faro di Alessandria e le piramidi egiziane (fig. 1). L'elenco, sia pur diversamente ordinato, è lo stesso che troviamo riportato nella prima metà del Cinquecento nella *Silva de varia lección* di Pedro Mexía (1540) e poi canonizzato nella fortunata serie di Heemskerck, che alla lista dei suddetti monumenti ne aveva aggiunto un ottavo in rappresentanza dell'architettura romana: il Colosseo (fig. 2). Tempesta aveva preferito attenersi al numero canonico di sette; in compenso però aveva anteposto alla serie un frontespizio figurato che aveva la funzione di riassumere e al tempo stesso esplicitare il tema e il significato delle tavole seguenti – il loro 'concetto', per usare un termine caro alla retorica del tempo –, oltre che il nome e il ruolo delle persone coinvolte a vario titolo nell'ope-

³ Ilja M. Veldman, *Maarten van Heemskerck*, a cura di Ger Luijten, Roosendaal 1993/94 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, I–2), II, pp. 192sg. Per un primo orientamento sulla serie cfr. Caecilie Weissert, "Nova Roma: Aspekte der Antikenrezeption in den Niederlanden im 16. Jahrhundert", in: *Artibus et historiae*, XXIX (2008), 58, pp. 173–200; Fabiane Franco, *Octo Mundi Miracula: la série des Huit Merveilles du monde antique, imaginée par Maarten van Heemskerck 1570–1572*, tesi di laurea, Pau, 2015; Adam Sammut, "Maarten van Heemskerck's Eight Wonders of the Ancient World: Contesting the

Image in an Age of Iconoclasm", in: *Dutch Crossing*, XXXVIII (2018), 3, pp. 1–23.

⁴ Questo filone non è mai stato oggetto di studi specifici; per una panoramica, cfr. Inmaculada Rodríguez Moya/Victor Minguez, *Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, Londra/New York 2017.

⁵ Le tavole dei *Septem orbis admiranda* misurano mm 224 × 287 (*Italian Masters* [nota I], pp. 289–296); le dimensioni di quelle degli *Octo mundi miracula* sono leggermente variabili, ma si aggirano intorno ai mm 215 × 265 ca. (Veldman [nota 3], II, pp. 192sg.).



2 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Octo mundi miracula*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16449-16456

razione. Era una prassi che andava affermandosi nel mondo editoriale dei Paesi Bassi, dove sull'esempio dei librai anche gli stampatori di 'tavole di figura' avevano preso a servirsi di frontespizi sempre più elaborati per presentare il contenuto delle proprie opere a colpo d'occhio, per così dire, in forma sintetica o più spesso emblematica, oltre che per precisare alcuni dati che le caratterizzavano come prodotti 'd'autore': la presenza di una dedica, di un privilegio di stampa, di collaboratori più o meno famosi, il cui nome veniva così accreditato (e sfruttato, come in questo caso).⁶

Guardiamo più da vicino il frontespizio della nostra serie (fig. 3). Di fronte a un prospetto mistilineo si trova una epigrafe incorniciata da un festone all'antica, ai lati del quale, su altrettanti piedistalli, stanno due statue di regine coronate con uno scettro in mano. Sopra la cornice dell'epigrafe due putti alati tengono ai piedi attributi che si richiamano all'immaginario del sapere architettonico a sinistra (squadra, compasso, archipendolo) e della gloria militare a destra (cimiero, scudo, corazza); fra loro la sfera terrestre pare girare in bilico su una testa grottesca. L'iscrizione al centro offriva l'occasione di chiarire il respiro internazionale dell'opera: venduta ad Anversa, ma prodotta a Roma grazie alla collaborazione di un artista fiorentino e un letterato fiammingo. Più in basso troviamo lo stemma del dedicatario, Charles de Croÿ, a cui nella dedica sottostante l'editore si rivolge con parole di massimo elogio, esaltandolo come intenditore di antichità, raffinato collezionista e magnificatissimo committente di edifici pubblici. Sin qui,

parrebbe che tutti o quasi gli elementi costitutivi del frontespizio siano stati studiati per esprimere un'organica costellazione di significati: dagli attributi dei putti all'alterigia delle regine, e da queste alle qualità del dedicatario, tutto ci parla delle meraviglie come monumenti esemplari, insuperato modello di eccellenza creativa degli antichi proposto all'emulazione dei moderni.

Se però spostiamo lo sguardo sui cartigli grotteschi che si trovano al di sopra delle statue, in posizione angolare, possiamo leggere due iscrizioni che rinviano a tutt'altro campo semantico: "Minuta, magna respice" a sinistra, ossia "bada a quanto picciol cosa sono le cose grandi", e a destra "Perenne sub polo nihil", "al mondo non c'è nulla di eterno". Si tratta di una citazione che allora non doveva essere troppo difficile da cogliere, data la fama dell'opera da cui era tratta: il dialogo *De constantia in publicis malis* di Giusto Lipsio, pubblicato ad Anversa nel 1584, poi ristampato e tradotto in tutte le principali lingue europee nel giro di pochi anni (ne sarebbero uscite oltre ottanta edizioni nell'arco di un paio di secoli).⁷ Nelle pagine iniziali dell'opera, Lipsio riporta il testo di un giambo che gli era stato inviato qualche tempo addietro da Janus Dousa: altro personaggio di spicco dell'umanesimo nederlandese, fondatore dell'Università di Leida, in cui lo stesso Lipsio era stato chiamato a insegnare, prima di trasferirsi ad Anversa.⁸ Si tratta di una lunga e appassionata riflessione in forma poetica sulla necessità, per il saggio, di rinunciare a perseguire sogni di grandezza nel mondo sublunare, disseminato delle

⁶ Sui frontespizi nel panorama editoriale nederlandese fra Cinque e Seicento, cfr. Ralph Dekoninck, "Du frontispice emblématique au frontispice théâtral dans les éditions anversoises au tournant des XVI^e et XVII^e siècles", in: *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik: Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies*, a cura di Wolfgang Harms/Dietmar Peil, Francoforte s. Meno 2002, pp. 891–905; 891–895; *idem*, "At the Threshold of the Book-as-Monument: The Architectural Imagery of the Frontispiece in the 16th and 17th Century", in: *Interfaces: Image, Texte, Language*, 24 (2006), pp. 43–57. Per una contestualizzazione si veda Genoveffa Palumbo, *Le porte della storia: l'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma 2012.

⁷ Giusto Lipsio, *De constantia libri duo qui alloquium praecipue continent in publicis malis*, Anversa 1584, s.p. Per un orientamento sul *De constantia*, il dialogo forse più famoso di Lipsio, cfr. John Sellars, "Justus Lipsius's *De Constantia*: A Stoic Spiritual Exercise", in: *Poetics Today*, XXVIII (2007), pp. 339–362.

⁸ Su Dousa, cfr. *Ianus Dousa: Neulateinischer Dichter und Klassischer Philologe*, a cura di Eckard Lefèvre/Eckart Schäfer, Tübinga 2009; sui rapporti fra Lipsio e Dousa, Chris L. Heesakkers, "Twins of the Muses: Justus Lipsius and Janus Dousa Pater", in: *Juste Lipse (1547–1606)*, atti del convegno Bruxelles 1987, a cura di Alois Gerlo, Bruxelles 1988, pp. 52–68.



3 Antonio Tempesta, frontespizio della serie *Septem orbis admiranda*, 1608. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-38.212

rovine di antiche civiltà ridotte in polvere dal passare dei secoli.⁹ Di fronte alla caducità di ogni successo e alla violenza dei conflitti che continuavano a insanguinare tutti i paesi europei non rimaneva che sottrarsi agli allettamenti della politica e limitarsi a “cultiver son jardin”, cercando dentro di sé – nella *constantia* di stoica memoria – le sole risorse che potevano consentire di porre un argine ai “publicis malis” che attanagliavano la cristianità.¹⁰

Sotto la luce irradiata dai versi che Dousa aveva dedicato a Lipsio – e di cui non è raro trovare altri echi nella pubblicistica di argomento morale di questi anni¹¹ – la galleria degli *orbis admiranda* veniva dunque ad acquisire tutt’altro significato rispetto alle parole altisonanti del titolo: le tavole disegnate da Tempesta non parlavano tanto della magnificenza delle imprese architettoniche degli antichi, quanto della *fugacità* di quella magnificenza, così ammirata un tempo, ma di

⁹ “Necessitati ut obsequare, te monent / Tot urbium cadavera, / Ferire visa vertice ante quae suo / Poli utriusque cardinem. / Ubi illa iam, imperrare sueta regibus, / Superba Septimontium? / Ubi Mycenae? Ubi inclyta urbs Agenoris, / Corinthus, Argos, Ilium? / Minuta, magna; summa et ima respice; / Perenne sub polo nihil” (Lipsio [nota 7], pp. n.n.).

¹⁰ Sulla massima “cultiver son jardin” in riferimento al *De constantia*, cfr. Richard Tuck, *Philosophy and Government 1572–1651*, Cambridge 1993, pp. 52sg.

¹¹ Cfr. per esempio Johann Freitag, *Noctes medicae sive de abusu medicinae tractatus*, Francoforte s. Meno 1616, p. 208, o Bartolomeo Agricola, *Avθρωπο-*

cui ormai non rimaneva che un lontano ricordo. Sul frontespizio ghigna il mostro su cui rotea la sfera del nostro pianeta, inarrestabile quanto imprevedibile, e accanto a lui gli stessi attributi dei putti si rivelano per quel che sono: nient'altro che giocattoli in mano a bambini inconsapevoli della propria vanità. Al di là degli omaggi di prammatica tributati alla retorica rinascimentale, la contemplazione delle civiltà antiche e della loro sorte apriva la via al tarlo del disincanto, o per lo meno sollecitava al distacco dai coinvolgimenti mondani.

Non erano idee originali, a ben vedere. Per quanto dalla fine del medioevo capiti di incontrare celebrazioni delle meraviglie come opere di “miranda et aeterna memoria”, costruite da artefici quasi “divini” per l’eccellenza del loro ingegno (qui parafrasiamo per esempio Cesare Cesariano¹²), nel Rinascimento l’idea senz’altro più corrente in tutta Europa era che esse non fossero che la più tangibile dimostrazione della vanagloria degli antichi: l’emblema della loro cecità morale in quanto privi della luce della vera fede. Erano argomentazioni che troviamo già compiutamente formulate negli scritti dei padri della Chiesa – per esempio nei *Discorsi* di Gregorio Nazianzeno¹³ – e che avrebbero poi innervato la tradizione enciclopedica medievale a cui per secoli avrebbero continuato ad attingere non solo predicatori e teologi, ma per lo meno in parte gli stessi umanisti, da Petrarca a Flavio Biondo; tant’è che nel Cinquecento ne ritroviamo traccia in autori di cultura disparata come Cornelio Agrippa

e Joachim du Bellay, Montaigne e Villalpando.¹⁴ Né le cose sarebbero sostanzialmente cambiate nei secoli successivi, se nell’*Encyclopédie* le piramidi venivano lapidariamente definite come l’edificio “le plus inutile que les hommes ayent jamais exécuté”,¹⁵ e dal canto suo Voltaire avrebbe aggiunto che “elles ne prouvent autre chose que l’orgueil et le mauvais goût des princes d’Égypte”.¹⁶

Come interpretare dunque il senso del discorso suggerito dal controcanto di testi e immagini sul frontespizio della nostra serie? Nelle meraviglie di Tempesta dobbiamo vedere una rivisitazione un po’ convenzionale di temi tradizionali del discorso erudito europeo? Oppure nel riferimento al *De constantia* si annidavano significati più puntuali, allusioni e sottintesi che allora suonavano più espliciti di quanto possano risultare adesso, a distanza di secoli? E quali potevano essere – in un caso come nell’altro – gli intenti concreti che avevano spinto Tempesta e i suoi sodali a scegliere proprio questo soggetto, orchestrandolo nei modi specifici di cui le tavole ci portano testimonianza? Per rispondere a queste domande, non c’è che da confrontarsi, appunto, con le tavole e le loro fonti.

2.

Il primo *admirandum* ricostruito da Tempesta è la statua di Zeus modellata da Fidia per il tempio panelenico di Olimpia nel 436 a.C. (fig. 4): li vediamo – la statua e il tempio, una *tholos* apparentemente esemplata sulla falsariga del tempio di Vesta a Roma – in-

παιδεία: hoc est, gymnasium vitae humanae in quo homo [...] ad bene vivendum, et beate moriendum instituitur et praeparatur, Oppenheim 1617, pp. 59–62.

¹² Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare*, Como 1521, c. I41r–v (in proposito, cfr. Madonna [nota 1], pp. 25sg).

¹³ Jacqueline Leclercq-Marx, “L’intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne: entre survivance et réinterprétation”, in: *Hortus artium medievalium*, XX (2014), pp. 674–680.

¹⁴ Jeronimo Prado/Juan Bautista Villalpando, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*, II.2, Roma 1604, pp. 554, 559, 566; Michel de Montaigne, *Essais*, III, 2; per Agrippa e du Bellay si veda Mar-

co Folin/Monica Preti, “Sulle tracce di Orazio de’ Marii Tigrino, II: le Sette Meraviglie del mondo a Roma fra Cinque e Seicento”, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, s. 5^a, XIII (2021), 2, pp. 577–614; quanto a Flavio Biondo e alla tradizione umanistica: Anne Raffarin-Dupuis, “*Miracula, mira praecipua, mirabilia: les merveilles de Rome de Pline à la Renaissance*”, in: *Camena*, 2 (2007), pp. 1–11.

¹⁵ Louis de Jaucourt, s.v. *Pyramides d’Égypte*, in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers 1751–1772*, Parigi 1963, XIII, p. 595.

¹⁶ François-Marie Arouet de Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Ginevra 1763, pp. 73sg.

combere al centro della rappresentazione, alle spalle di un'arena gremita di spettatori in atto di assistere a una gara di lotta, chiaro riferimento ai giochi olimpici che avevano sede nel santuario di Olimpia.¹⁷ Si tratta con ogni evidenza di una ricostruzione di pura fantasia, decisamente incongrua se rapportata non solo alle nostre conoscenze attuali, ma anche alla descrizione dell'Olympieion di Pausania, che allora circolava ampiamente in Europa, dopo la prima traduzione in latino nel 1551.¹⁸ A voler cercare qualche possibile modello – a parte l'ovvio rapporto con gli *Octo mundi miracula* di Heemskerck (fig. 5) – verrebbe di pensare piuttosto al tempio “ritondo” disegnato da Palladio per l'edizione del *De architectura* curata da Daniele Barbaro (1556), dove la forma a *tholos* veniva accreditata quale tipologia specificamente “approvata per lo tempio di Giove”;¹⁹ certo è che il medesimo schema era già stato utilizzato da Tempesta anni addietro, nelle sue illustrazioni al *Trattato degli strumenti di martirio* di Gallonio (fig. 6).²⁰ Al di là di questi spunti, la scena impaginata da Tempesta non mostra altri debiti particolari, salvo forse rispetto all'elemento che più la connota, ossia l'evidente sproporzione fra le dimensioni del tempio e quelle della statua ingabbiata nella peristasi: un dettaglio che potrebbe essere stato suggerito da un passo della *Silva de varia lección* di Pedro Mexía, la più completa descrizione delle meraviglie allora reperibile in traduzione italiana, dove la singolare “grandezza” della statua di Fidia era ricordata anche come il suo principale difetto:

[...] dicono che fu Fidia in una sola imperfettione tassato, che non compensò bene la proportione dell'immagine con il tempio; perché la fece che sedeva et così grande

¹⁷ Sulla statua di Zeus cfr. *The Statue of Zeus at Olympia: New Approaches*, atti del convegno Queensland 2008, a cura di Janette McWilliam et al., Newcastle s. Tyne 2011.

¹⁸ Pausania, *Periegesi*, V, II, 1–9.

¹⁹ Vitruvio Pollione/Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*, Venezia 1556, pp. 124sg. e tavv. inserte.

che imaginandosi come sarebbe stata se fusse stata in piedi non poteva per niun modo capir nel tempio.²¹

Se ora confrontiamo la raffigurazione di Tempesta con quella disegnata quasi quarant'anni prima da Heemskerck, la diversità nell'approccio dei due autori non potrebbe risultare più manifesta, resa per certi versi ancor più tangibile dalle affinità che pur legano le due tavole: la struttura della scena è sostanzialmente analoga, con l'Olympieion in secondo piano e l'immensa statua di Zeus troneggiante al suo interno, mentre il proscenio è occupato dalla rappresentazione delle competizioni sportive per cui il santuario era tanto famoso. Gli attributi del dio, le gare di lotta in primo piano, la forma circolare del tempio: non sono pochi i dettagli inventati da Heemskerck che Tempesta, sia pur rivisitandoli, riprende. Rispetto alla versione di quest'ultimo, tuttavia, la tavola degli *Octo mundi miracula* esibisce un tessuto di riferimenti visivi e letterari molto più ricco, fondato non su un compendio di seconda mano quale quello di Mexía, bensì sulla lettura diretta di una fonte antica – probabilmente mediata da Hadrianus Junius – ovvero l'ottavo libro della *Geografia* di Strabone. Ne riportiamo in nota i passi più indicativi, lasciando al lettore il piacere di scorrerli tenendo sotto gli occhi la tavola di Heemskerck, così come forse facevano i primi destinatari dell'opera, compiacendosi di riconoscere le allusioni che ne intessevano la trama: il “bosco d'ulivi selvatici” e la radura in cui si trova “lo spatio di correre”; l'uso di coronare il vincitore dei giochi olimpici con ghirlande d'alloro e le offerte che fanno mostra di sé sull'altare di fronte al tempio; il gruppo di sacerdoti e i devoti inginocchiati sulle scale del tempio; la statua di Ercole, mitico fondatore dei

²⁰ Antonio Gallonio, *Trattato degli instrumenti di martirio*, Roma 1591, p. 131 (la statua o il tempio di Zeus compaiono anche alle pp. 25, 31, 97).

²¹ Pedro Mexía, *Della selva di varia lettione*, Venezia 1565, c. 298r–v. Sulla diffusione della *Silva de varia lección* nella cultura italiana del Cinque e Seicento, cfr. Anna Bognolo, “Nel labirinto della *Silva*: la traduzione italiana della *Silva de varia lección* di Mambrino Roseo da Fabriano”, in: *Il prisma di*



4 Antonio Tempesta, *La statua di Zeus a Olimpia*, 1608. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-38.213

giochi olimpici, e le ciglia aggrottate dello Zeus fidiaco.²² Non si trattava di riferimenti solo letterari ma anche visivi a opere d'arte che gli intenditori potevano, se non proprio identificare con precisione, comunque apprezzare per le sofisticate ascendenze classiche: è il

caso della statua di Ercole sulla destra, che riprende il modello dell'Ercole bronzeo del Foro Boario che in gioventù Heemskerck stesso fra i molti altri si era cimentato a rilevare (fig. 7).²³ Meno palese, ma altrettanto riconoscibile per un antiquario colto del tempo,

Proteo: riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI–XVIII), a cura di Valentina Nider, Trento 2012, pp. 257–306.

²² “Ne’l territorio di Pisa è un tempio, lontano da Elide manco di ccc stadii, dinanzi a’l quale è un bosco d’ulivi selvatici et dentro al bosco è lo spatio di correre. [Il tempio divenne famoso] per li giuochi olimpii, ne’ quali si corona il vincitore. Et sono reputati sacri et i maggiori di tutti gli altri. Et è stato adornato il tempio dalle molte offerte, donategli da tutta la Grecia [...], ma la maggiore di tutte queste fu la statua di Giove fatta da Fidia [...] la quale era d’avorio et di tanta grandezza che quantunque il tempio sia grandissimo parve nondimeno che l’artefice avesse errato nella proporzione, c’havendo fatta la statua che sedeva con la cima de’l capo toccava quasi il tetto. [...] Di Fidia raccontano

ch’essendo da Pandeno addimandato con qual essemplio egli fusse per fare la statua di Giove, gli rispose volerla fare secondo il disegno dato da Homero in questi versi: ‘Et accennando con l’oscure ciglia / il figlio di Saturno la divina / chioma real da l’immortale testa / scosse et fece tremar il cielo immenso’. [...] Alcuni dicono esserne stato [della costruzione del tempio e dell’istituzione dei giochi olimpici] il principale inventore Ercole” (Strabone, *Geografia*, VIII, 3, 30; cit. da *idem, La prima parte della Geografia [...], di greco tradotta in volgare italiano*, a cura di Francesco Gonzaga di Guastalla/Alfonso Bonacciolli/Francesco de Franceschi, Venezia I562, c. I44r–v).

²³ Per la fortuna di questa statua nella cultura del Rinascimento, cfr. *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*,



5 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Olympy Iovis symulachrum*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16455



6 Antonio Tempesta, *Scena di martirio*, in: Antonio Gallonio, *Trattato degli instrumenti di martirio*, Roma 1591, p. 131

7 Maarten van Heemskerck, *Ercole del Foro Boario e frammenti della statua colossale di Costantino*, ca. 1532-1536. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 79D2, fol. 53r





8 Antonio Tempesta, *Il Colosso di Rodi*, 1608.
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet,
inv. RP-P-OB-38.214

la citazione sottesa agli attributi di Zeus: le saette in pugno e l'aquila che spunta di sotto al trono non erano invenzioni dell'autore, ma rivisitazioni di un'iconografia antica, attestata per esempio nel sarcofago con muse e sirene del Metropolitan Museum di New York.²⁴

3.

La seconda tavola dei *Septem orbis admiranda* è dedicata al Colosso di Rodi, innalzato dallo scultore Chares di Lindos alla fine del IV secolo a.C. e crollato

settant'anni dopo a seguito di un terremoto (fig. 8).²⁵ In questo caso, la scena immaginata da Tempesta è nettamente diversa dal prototipo heemskerckiano (fig. 9): non ci troviamo di fronte alla struttura adottata in tutte le altre tavole della serie – la meraviglia in secondo piano, alle spalle di una scena narrativa che la inserisce nel suo contesto storico –, bensì a una composizione più complessa, di tipo 'prolettico', come ha suggerito Nathan Badoud.²⁶ Sullo sfondo vediamo infatti il porto di Rodi con la mole del Colosso

no. I5503I, <http://census.bbaw.de/>. Più in generale sui rilievi romani di Heemskerck: Arthur DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leida/Boston 2019.

²⁴ Se ne veda la scheda di catalogo sul sito del Metropolitan: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/248205> (accesso il 14/06/2022).

²⁵ Sul Colosso di Rodi cfr. Nathan Badoud, "L'image du Colosse de Rhodes", in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, XCI (2012), pp. 5–40; Ursula Vedder, *Der Koloss von Rhodos: Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Magonza 2015.

²⁶ Badoud (nota 25), pp. 23sg.



9 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Colossus Solis*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16451

che domina la baia: quest'ultimo non è rappresentato a gambe aperte a cavallo del porto, secondo la leggenda ripresa da André Thevet nella sua *Cosmographie de Levant* (1554) e dallo stesso Heemskerck, ma più correttamente (e credibilmente) sulla terraferma, a gambe chiuse, su un grande piedistallo di forma cubica. La statua è barbata e con la destra leva in alto un braciere, a ricordare la sua funzione di faro: la barba, la posizione chiasmica delle braccia, la veste, lo stesso piedistallo ricordano da vicino l'iconografia di *Jupiter tonans*, di cui a Roma si contavano innumerevoli esemplari, come

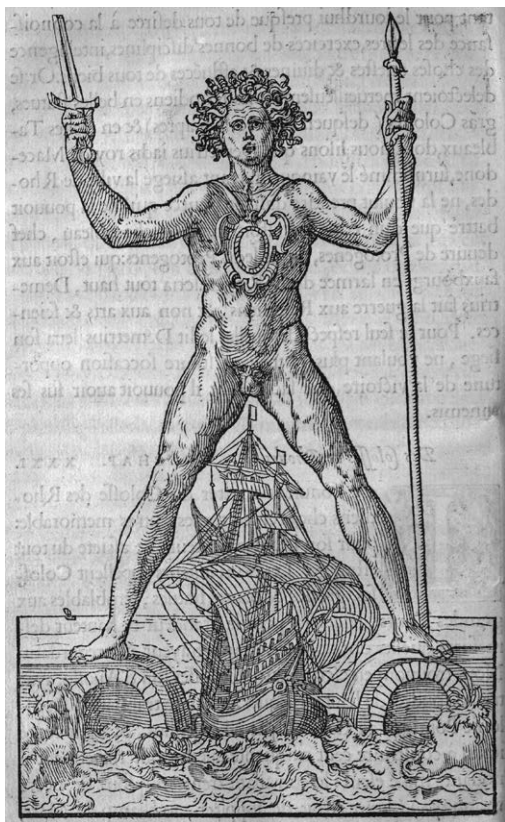
– tanto per fare un esempio – quello in seguito entrato a far parte della collezione di Cristina di Svezia, oggi al Museo del Prado.²⁷ È una conferma – e molte altre ne avremo in seguito – che nel disegnare le proprie tavole Tempesta aveva sotto gli occhi esclusivamente la *Silva de varia lección*, dove – diversamente da tutte le fonti antiche, concordi nell'identificare il Colosso in una statua di Apollo, o Helios – si sosteneva che esso fosse stato dedicato “al Sole, et altri dicono a Giove”.²⁸

In secondo piano, più vicino a noi (nello spazio e nel tempo), ritroviamo il piedistallo circondato dai

²⁷ Per questa versione della tipologia si veda la scheda di catalogo sul sito del Museo del Prado: <http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jupiter-tonante/03a966b8-7c50-401c-9322->

[1deb98e4954e?searchid=11ba5ace-288b-6dde-7356-994f0d21e203](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jupiter-tonante/03a966b8-7c50-401c-9322-1deb98e4954e?searchid=11ba5ace-288b-6dde-7356-994f0d21e203) (accesso il 14/06/2022).

²⁸ Mexía (nota 21), c. 294r (corsivo nostro).



10 Il Colosso di Rodi, in:
André Thevet, *Cosmographie
de Levant*, Lione 1554, p. 104

frammenti colossali della statua ormai caduta sparsi sul terreno. Intorno a essi una folla di operai si adopera a picconare i detriti bronzei in modo da ridurli in piccoli pezzi e caricarli su una moltitudine di cammelli. La fonte è sempre la stessa: “Si stette rovinata in terra questa statua gran tempo fin al tempo di papa Martino primo” – scrive Pedro Mexía – “che gli infideli et il soldan di Egitto lor capitano [si noti il cavaliere inturbantato in primo piano sulla sinistra] vennero sopra di Rodi et portaron via quel che si ri-

trovava delle reliquie di questa statua novecento cammelli carichi di metallo.”²⁹

Anche nella tavola di Heemskerck troviamo il Colosso raffigurato in due distinti momenti storici: in questo caso però la struttura narrativa della scena è costruita ‘analetticamente’, per riprendere la terminologia di Badoud. In primo piano troviamo sempre alcuni operai al lavoro su una testa e un dito giganteschi (Plinio: “pochi possono abbracciare il suo pollice, e le dita sono più grandi che molte altre statue tutte intere”³⁰), ma chiaramente non si tratta di smantellatori, bensì dei collaboratori di Chares di Lindos, che vediamo a sinistra, nobilitato da una corona d’alloro a sottolineare il suo status di artista creatore, con in mano il ‘progetto’ della statua. Possiamo qui intravedere un’allusione ai frammenti colossali dell’era costantiniana che Heemskerck aveva avuto modo di rilevare nell’area del Foro, ai tempi del suo soggiorno romano (fig. 7), e che di lì a poco sarebbero stati trasferiti nel cortile del Palazzo dei Conservatori? È possibile, anche se le forme sono molto diverse. Certo, i raccoglitori di ciottoli e argilla sull’arenile retrostante rinviano ancora a Plinio (“all’interno [della statua] si vedono sassi di grandi dimensioni, con il peso dei quali l’artista aveva consolidato il colosso durante la costruzione”),³¹ mentre i devoti in adorazione ai piedi del Colosso alludono probabilmente alle affermazioni di Strabone sullo statuto sacrale della statua per gli abitanti di Rodi.³² Anche le moli fantastiche della città immaginaria sullo sfondo – ben più dettagliata del lontano profilo di Tempesta – non paiono dipendere tanto dalle descrizioni dei viaggiatori che cominciavano allora a circolare, quanto dagli accenni straboniani alla magnificenza di Rodi (“di porti, di vie, di mura e di quant’altro concorre al pregio d’una città supera le altre per modo che nessuna potrebbe dirsi maggio-

²⁹ *Ibidem*, c. 295r. Sulla leggenda e le relative implicazioni cfr. Nathan Badoud, “Les colosses de Rhodes”, in: *Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2011, pp. III–152: I15–I18.

³⁰ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXIV, 18; cit. da *idem*, *Storia*

naturale, V: *Mineralogia e storia dell’arte*, a cura di Gian Biagio Conte, Torino 1988, p. 155.

³¹ *Ibidem*.

³² Strabone, *Geografia*, XIV, 2, 5.

re”).³³ Quanto alle forme del Colosso, Heemskerck riprendeva evidentemente il modello reso famoso da Thevet (fig. 10), rielaborandolo però liberamente in modo da dare alla statua una posa e degli attributi di carattere più ‘apollineo’: l’arco e la faretra sembrano echeggiare l’*Apollo del Belvedere*, mentre lo scettro parrebbe richiamarsi (frintendendola) all’iconografia classica del *Sol invictus*.³⁴

4.

A differenza che nel caso del Colosso di Rodi o della statua di Zeus, sul tempio efesino di Artemide – o Diana, come veniva generalmente chiamata all’epoca – gli antiquari rinascimentali avevano a disposizione innumerevoli testimonianze sia scritte che visive: certo sommarie, soprattutto queste ultime, ma tali comunque da sollecitare l’interesse di architetti e ‘vitruviani’, dati i numerosi riferimenti al tempio che si potevano trovare nel *De architectura*.³⁵ Non è dunque un caso che l’Artemision figurì – insieme al Mausoleo di Alicarnasso – fra le meraviglie più studiate fra Cinque e Seicento, diventando oggetto di svariati tentativi di ricostruzione. Non è detto che Tempesta li conoscesse, e certo non li cita; ma la sua versione – per quanto schematica e non priva di scorrettezze, come la mancanza di uno stilobate – corrisponde nella sostanza con quanto si sapeva all’epoca del santuario efesino: un diptero ionico di dimensioni imponenti e caratterizzato da una selva di colonne (fig. 11).³⁶ Tutti i dettagli della tavola derivano peraltro come al solito dalla *Silva de varia lección*: così la collocazione lacustre (“fu edificato in un lagume d’ac-

qua per fuggire il pericolo da terremoti”); le palafitte consolidate con i materiali trasportati via acqua (“dicono che nel fondamento furono gittati carboni spezzati, et sopra lana per far fermezza nel luogo humido e paludoso”); il re in secondo piano (“haveva centoventisette colonne di marmo eccellente [...] et ciascuna di esse haveva fatta fare ogni re d’Asia”); le capriate di legno della copertura (“sopra le colonne di questo tempio era il solaro di legno del più eccellente lavoro che si potesse operare”); lo stesso accenno nella quartina di Ryckius all’insano incendio provocato dal “vanus Erostratus” (“venne voglia a un scelerato vedendo questo solennissimo tempio di porgli fuoco, et fecelo et essendo preso confessò non per altro haverlo fatto, se non per lasciar di sé fama al mondo”).³⁷

Anche in questo caso, nella sua tavola *Dianae Ephesiae templum* Heemskerck (fig. 12) convocava altre fonti, invitando l’osservatore a dialogare con esse in modo decisamente più sofisticato che nella rivisitazione di Tempesta. La palude, le palafitte, i carboni e la lana gettati nelle fondazioni non sono menzionati nell’immagine, solo nella quartina, per lasciare libero il campo ad altri riferimenti più puntuali, ma anche più difficili da decifrare, alle fonti classiche: dall’aurora sullo sfondo – sottile allusione, ci sembra, alla definizione pliniana di Efeso come “alter lumen Asiae”³⁸ – al re in primo piano, in cui ogni lettore di Erodoto avrebbe potuto riconoscere Cresò nell’atto di sovrintendere al cantiere da lui sontuosamente finanziato.³⁹ Al centro della tavola vediamo il mitico scultore Scopas che sagoma, sotto gli occhi dell’architetto Chersifrone, la “columna ceta-

³³ *Ibidem*.

³⁴ Badoud (nota 25), p. 21. La versione heemskerckiana ricorda singolarmente un disegno più o meno coevo di Antoine Caron, eseguito fra il 1566 e il 1571 per l’*Histoire de la royne Arthemise* di Nicolas Houel, dove il Colosso di Rodi è analogamente munito di faretra e arco (tenuti però in mano, non portati a tracolla). Secondo Badoud l’analogia deriva dal comune – ma indipendente – riferimento all’*Apollo del Belvedere*, allora celeberrimo (*ibidem*, pp. 16–21, con ulteriori riferimenti bibliografici): è senz’altro possibile, per quanto la coincidenza rimanga piuttosto sorprendente.

³⁵ Sull’Artemision cfr. *Das Artemision von Ephesos: Heiliger Platz einer Göttin*, a cura di Wilfried Seipel, Vienna 2008; sui relativi riferimenti nel *De architectura*, Vitruvio, *De architectura*, a cura di Pierre Gros, Torino 1997, II, pp. 294sg.

³⁶ Vitruvio/Barbaro (nota 19), pp. 78sg.; sulla fortuna dell’Artemision nella cultura del Rinascimento, cfr. Peter Fane-Saunders, *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*, Cambridge 2015, pp. 248–261.

³⁷ Mexía (nota 21), cc. 297v–298r.

³⁸ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, V, 31, 120.

³⁹ Erodoto, *Storie*, I, 92.



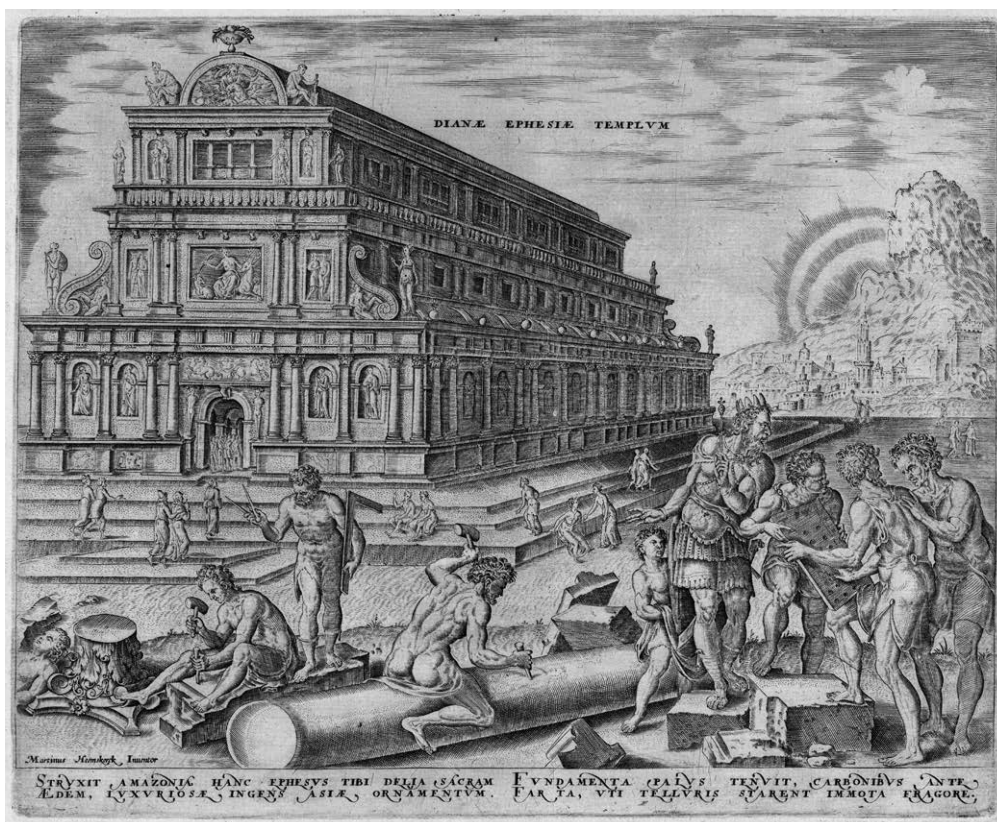
11 Antonio Tempesta, *Il tempio di Diana a Efeso*, 1608. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-38.215

ta” menzionata nel XXXVI libro della *Naturalis historia* (“127 colonne alte 60 piedi, ciascuna fatta da un re; 36 di esse cisellate, una da Scopas; all’opera presiedette l’architetto Chersifrone”); anche il capitello rovesciato sulla sinistra non è un dettaglio superfluo, ma una chiosa puntuale dell’affermazione di Plinio secondo cui “fu nel primo tempio di Diana a Efeso che furono per la prima volta messe in opera le basi delle colonne e aggiunti i capitelli, e fu anche stabilito che il diametro delle colonne fosse l’ottava parte dell’altezza”.⁴⁰ Nella tavola i riferimenti al testo pliniano sono precisissimi,

come si vede, ma al tempo stesso rielaborati in modo più fantasioso rispetto a Tempesta. A quest’ultimo proposito è particolarmente indicativa la ricostruzione heemskerckiana dell’Artemision in forma di basilica, non così dissimile dalle immaginifiche raffigurazioni di Cesariano nel suo commento a Vitruvio del 1521,⁴¹ e d’altro canto distante dallo stato delle conoscenze che possiamo ormai dare per acquisite, all’epoca, come comprova – tanto per fare un esempio – la già citata edizione del *De architectura* illustrata da Palladio. Abbiamo qui a che fare con uno scarto evidente nella cultu-

⁴⁰ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, 56; per l’acceso alle “columnæ celatæ” *ibidem*, XXXVI, 21.

⁴¹ Cesariano (nota 12), ad esempio l’illustrazione a c. 41v.



12 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Dianae Ephesiae templum*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16452

ra visiva dei due artisti: Tempesta meno colto ma più aggiornato in fatto di architettura antica, Heemskerck privo di alcuna preoccupazione ‘archeologica’ – si noti il fregio dorico sopra i capitelli corinzi – e legato ancora all’immaginario antiquario con cui era entrato in contatto durante il suo soggiorno romano negli anni trenta.

5.

Su Babilonia, più che su qualsiasi altra meraviglia, esisteva una tradizione iconografica consolidata

che affondava le sue radici nel Vecchio Testamento e nelle illustrazioni che per secoli ne erano state date nelle bibbie miniate come sulle pareti delle chiese: era la città idolatrica per eccellenza, la “gran prostituta” condannata a essere annichilita nel giorno del Giudizio e in cui già all’alba dei tempi il gigante Nimrod aveva iniziato a costruire la propria torre (secondo una tradizione scorretta ma non meno diffusa, alimentata dalla somiglianza dei due nomi Babele-Babilonia).⁴² Nei *Septem orbis admiranda* Antonio Tempesta prende radicalmente le distanze da questa tradizione, senza am-

⁴² Sulla città di Babilonia nella tradizione iconografica occidentale si vedano le sezioni pertinenti del volume *Babylone*, cat. della mostra

Parigi/Berlino/Londra 2008/09, a cura di Béatrice André-Salvini, Parigi 2008.



13 Antonio Tempesta, *Le mura di Babilonia*, 1608. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-38.216

miccarvi in alcun modo e rimanendo invece del tutto aderente al testo che abbiamo già individuato come sua fonte principale, la *Silva de varia lección*. Nella sua tavola (fig. 13) non vediamo la città, la torre o alcun indizio della corruzione dei suoi abitanti (piuttosto, si scorge una cupola che echeggia quella di Santa Maria del Fiore), ma solo la struttura che Pedro Mexía aveva espressamente indicato come “annovertat[a] per una di queste Maraviglie”: l’enorme cerchia muraria, “perciocché par incredibile la grandezza del luogo et sito della città”.⁴³ Anche l’altro personaggio leggendario legato all’immagine di Babilonia – la lussuosa Se-

miramide, che Dante aveva posto nel secondo cerchio dell’Inferno – trova qui uno spazio solo marginale (la possiamo indovinare nella figura coronata in ombra in secondo piano), mentre tutta l’attenzione dell’autore si concentra sulla resa realistica dei particolari topografici ed edilizi riportati da Mexía: l’Eufrate, il bitume trasportato dal lago Asfaltide per “impastare” le pietre delle mura, le vie sulle cortine “sì larghe che vi poteano andare sei carra da cavalli insieme alla volta senza impedirsi l’un l’altro” e i “torrioni dove erano alberi di smisurata grandezza”, senza naturalmente dimenticare i giardini pensili sulla destra.⁴⁴

⁴³ Mexía (nota 21), c. 293r.

⁴⁴ *Ibidem*, cc. 293r–294r.



14 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Babylonis muri*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16453

Una volta di più, la tavola di Heemskerck dedicata a Babilonia è più fantasiosa rispetto a quella di Tempesta, e insieme più puntuale nel rinviare in forma aneddotica a una serie di dettagli su cui non si dilungava il breve compendio di Mexía, ma che troviamo viceversa ampiamente descritti nella letteratura geografico-odeporica classica (fig. 14). Ecco dunque in primo piano Semiramide, colei che secondo Erodoto aveva fatto costruire la mitica cinta di mura,⁴⁵ rappresentata in veste di cacciatrice di leoni, ossia come secondo Diodoro Siculo si trovava ritratta all'interno della sua reggia.⁴⁶

Alle sue spalle – in contrasto con il titolo della tavola, “Babylonis muri” – non vediamo tanto le mura, di cui non viene raffigurato che un piccolo scorcio, quanto un vero e proprio panorama urbano di esotica magnificenza, delineato seguendo fedelmente la dettagliata descrizione riportata nel secondo libro della *Biblioteca storica*: ecco uno dei due palazzi reali affacciati sull’Eufrate, con le tre cerchie di mura decorate con effigi di animali e scene di caccia, il portale con le statue di bronzo della regina e del suo consorte, Nino, e al centro del complesso in posizione dominante la rocca turrata.⁴⁷ Poco

⁴⁵ Erodoto, *Storie*, I, 184.

⁴⁶ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, II, 7. In realtà, secondo Diodoro Semiramide era raffigurata mentre cacciava un leopardo, accanto al ma-

rito Nino che affrontava un leone; Heemskerck fa una crasi delle due immagini.

⁴⁷ *Ibidem*, II, 8.

più indietro il ponte costruito sempre da Semiramide a cavallo dell'Eufrate, fondato "summa arte" su pile rinforzate da frangiflutti, secondo le precise indicazioni fornite da Diodoro Siculo;⁴⁸ e gli ampi viali costruiti sugli argini che costeggiavano il fiume dal corso sinuoso – dettaglio ripreso questa volta da Erodoto.⁴⁹

A sinistra vediamo invece una delle porte cittadine su cui si erge un bizzarro pastiche identificato come "Sepulchrum Semiramidis" che si basa su varie fonti letterarie. Dalle *Storie* erodotee provengono sia la notizia che una delle porte di Babilonia fosse dedicata a Semiramide, sia l'idea della porta coronata da una tomba regale: si trattava del sepolcro di un'altra mitica regina, Nitocris, che aveva lasciato intendere di avervi nascosto grandi tesori, salvo farsi beffe dell'avidità dei profanatori.⁵⁰ Sopra la tomba è posizionata una statua femminile con uno scettro nella destra e una colomba (?) nella sinistra (secondo Diodoro la regina da piccola era stata allevata da colombe),⁵¹ e alle sue spalle si alza un obelisco in cui possiamo intravedere un rinvio al leggendario obelisco di Semiramide, che sempre Diodoro annoverava fra le meraviglie del mondo.⁵² Al centro della città, ecco l'immensa mole del santuario di Bel: una sorta di basilica di enormi proporzioni, sovrastata da un imponente torrione che riecheggia le forme dei *beffrois* nederlandesi. In essa non ci sembra necessario scorgere, come fa Horst Bredekamp, una larvata allusione alla Torre di Babele⁵³ – che sarebbe incongrua in questo contesto – bensì l'attenta traduzione degli accenni di Diodoro alla "miranda altitudo" dell'edificio, alla sua funzione di osservatorio astronomico (si noti

la figurazione stellare sull'orologio) e alle sculture che lo decoravano, fra cui la statua di una divinità femminile seduta in trono, "ad cuius genua duo adstant leones".⁵⁴ Infine, sull'altra riva dell'Eufrate – vicino al fiume, secondo l'indicazione di Strabone ("horti super flumine sunt")⁵⁵ – possiamo ammirare il complesso dei giardini pensili, delineati seguendo non meno scrupolosamente il dettato delle *Storie* di Erodoto: una serie di terrazzamenti su archi sovrapposti, di dimensioni digradanti verso l'alto, culminanti in un vasto belvedere alberato che domina il panorama cittadino.⁵⁶

6.

Fra tutte le meraviglie antiche, lo abbiamo già accennato, nel Rinascimento il Mausoleo di Alicarnasso era senz'altro quella più rivisitata, riprodotta, ricostruita in svariati contesti e formati. Non solo perché sulla tomba monumentale eretta intorno alla metà del IV secolo a.C. per Mausolo, satrappo della Caria, gli antiquari dell'epoca disponevano di molte informazioni, ma anche perché la sua fama di sepolcro regale per eccellenza la rendeva un termine di paragone celebrativo quanto mai appropriato per qualsiasi monarca che non disdegnasse paragonarsi al sovrano antico e alla sua fedele consorte e sorella, la regina Artemisia, tanto inconsolabile da arrivare a bere le ceneri del marito.⁵⁷ In questo caso, dunque, possiamo ancor più tangibilmente misurare la distanza fra la restituzione proposta nella quinta tavola dei *Septem orbis admiranda* (fig. 15) e la tradizione antiquaria coeva: tralasciando qualsiasi accenno agli aneddoti canonici (Artemisia è una figurina

⁴⁸ "Ante columnas, ad impetum aquae scindendum, cursumque fluvii reprimendum, firmos composuit angulos, quo ab omni aquae undique circumfluentis vi tutae essent" (Diodoro Siculo, *Bibliothecae historicae libri XV*, Basilea 1559, p. 48 [II, 8]).

⁴⁹ Erodoto, *Storie*, I, 185sg.

⁵⁰ *Ibidem*, I, 187, e III, 155.

⁵¹ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, II, 9. Una statua analoga dedicata a Hera, secondo Diodoro, si trovava anche sulla sommità del tempio di Bel (*ibidem*).

⁵² *Ibidem*, II, 11.

⁵³ Horst Bredekamp, "Babylon as Inspiration: Semiramis's Encyclopedia of Pictures", in: *Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 10 (2008), pp. 85–102: 85–89.

⁵⁴ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, II, 9; cit. da *idem* (nota 48), p. 49.

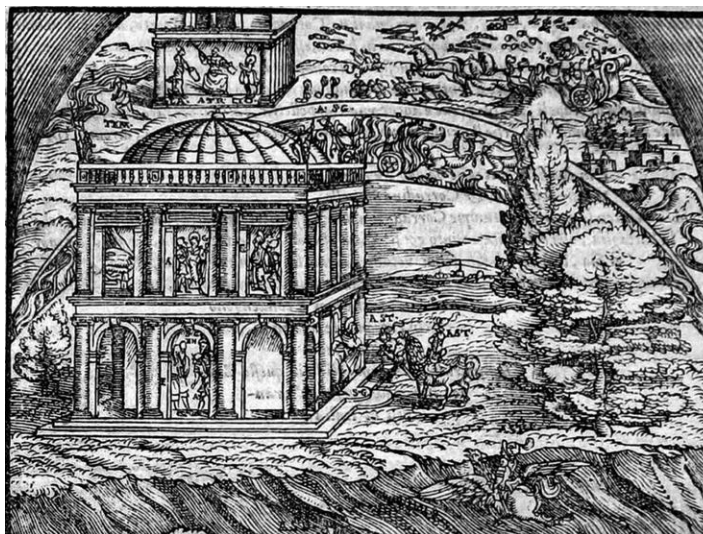
⁵⁵ Strabone, *Geografia*, XVI, I, 5; cit. da *idem*, *De situ orbis*, Venezia 1510, c. 134r.

⁵⁶ Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, II, 10. In generale, sui giardini pensili cfr. Stephanie Dalley, *The Mystery of the Hanging Garden of Babylon: An Elusive World Wonder Traced*, Oxford/New York 2013.

⁵⁷ Sul Mausoleo di Alicarnasso cfr. Claudia Lucchese, *Il Mausoleo di Ali-*



15 Antonio Tempesta,
Il Mausoleo di Alicarnasso,
1608. Amsterdam,
Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet,
inv. RP-P-OB-38.217



16 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* [...], tutto ricorretto et di nuove figure adornato, Venezia 1556, dettaglio dal canto XXXIV, p. 382

sullo sfondo, unica allusione al suo amore coniugale è il cane in primo piano), Tempesta non si perita di ignorare tutte le fonti su cui si erano esercitate generazioni di antiquari e architetti italiani, dando forma a un edificio dalle forme rinascimentali ben più che classiche. In effetti, nel suo Mausoleo non vediamo nessuno degli elementi allora più celebri, e celebrati, del monumento sommariamente descritto nella *Naturalis historia*: non lo *pteron* con la peristasi di 36 colonne; non la copertura in forma di piramide a gradoni; non la quadriga modellata da Pitide; e neppure gli apparati scultorei che a dire di Plinio costituivano il principale motivo di pregio del monumento.⁵⁸ Viceversa, la doppia loggia su archi e colonne che circonda l'edificio da ogni lato, sotto una cupola che ricorda quella della Santa Sofia di Istanbul, sembra dipendere dal solito Pedro Mexía: “la pietra di tutto questo edificio” – si legge nella *Silva de varia lección* – “haveva intorno ventisei colonne di bellissima et ammirabile pietra et miracolosa natura, et era aperto da tutte le parti con archi di settanta tre piedi di larghezza.”⁵⁹ Sembra proprio una descrizione del quinto *admirandum* immaginato da Tempesta, a cui forse non fu estranea la suggestione dell'immagine del palazzo del paradiso terrestre visitato da Astolfo nel XXXIV canto dell'*Orlando furioso*, così come lo troviamo illustrato nell'edizione Valgrisi del 1556 (fig. I6).⁶⁰

Il Mausoleo di Heemskerck (fig. I7) non è certo meno fantasiosamente costruito di quello di Tempesta, ma le coordinate che guidano l'immaginazione del suo autore sono quelle che già ben conosciamo, strettamente ancorate al dettato delle fonti antiche che (supponiamo) dovevano essergli state fornite da Junius. In primo piano sulla destra vediamo l'afflitta Artemisia, con una

mano sul cuore e nell'altra la coppa in cui i lettori di Aulo Gellio e Valerio Massimo non avrebbero esitato a riconoscere il recipiente delle ceneri di Mausolo tramite cui la vedova sconsolata si sarebbe fatta “vivum ac spirans sepulcrum” dell'amato consorte.⁶¹ Di fronte a lei uno dei quattro capomastri che secondo Plinio si erano spartiti il lavoro ai diversi prospetti dell'edificio, emulandosi l'un l'altro; gli altri tre li vediamo discutere sul cantiere, con una cartella di progetti sotto il braccio o intenti a dirigere il lavoro dei lapicidi.⁶² Quanto al Mausoleo vero e proprio, Heemskerck riprende molte delle indicazioni di Plinio – appunto le 36 colonne del primo ordine, il coronamento piramidale, la quadriga, i ricchi corredi statuari –, integrandole nella smisurata quanto pesante mole di un monumento di gusto manierista.

7.

Il sesto *admirandum* di Tempesta e la seconda tavola degli *Octo mundi miracula*, dedicati entrambi al Faro di Alessandria (figg. I8, I9), non fanno eccezione al quadro che si è andato delineando.⁶³ Anche in questo caso la struttura generale delle due immagini disegnate a quasi quarant'anni di distanza è sostanzialmente la stessa, per quanto non manchino le differenze nella restituzione dei monumenti, del paesaggio e dei personaggi, dettate in primo luogo dalle diverse fonti utilizzate nei due casi (Pedro Mexía da una parte; Plinio e Strabone dall'altra); in secondo luogo dall'estro ‘citazionistico’ alimentato in Heemskerck dalla ricchezza di informazioni dei testi cui faceva riferimento. Così, nella sua tavola, incontriamo in primo piano a destra Tolomeo in amichevole conversazione con l'architetto Sostrato di Cnido: il re è raffigurato in

carnasso e i suoi maestri, Roma 2009; per le sue rivisitazioni rinascimentali cfr. Andreas Raub, “Das Mausoleum von Halikarnassos in den Zeichnungen Antonio da Sangallo des Jüngeren: Ein zerstörtes Weltwunder und der Beginn seiner Rekonstruktion”, in: *Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, I6 (2015), pp. 167–206; Fane-Saunders (nota 36), *ad indicem*.

⁵⁸ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, 4.

⁵⁹ Mexía (nota 21), c. 301r–v [297r–v] (corsivo nostro).

⁶⁰ Sull'immagine nel contesto della tradizione illustrativa del poema

ariostesco nel Cinquecento: <http://galassiaariosto.sns.it/opere/orlando-furioso/valgrisi-1556/172-Canto-XXXIV> (accesso il 15/06/2021).

⁶¹ Valerio Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, IV, 4 (da cui è tratta la citazione); Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, X, 18.

⁶² Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, I8; cfr. anche Luciano di Samosata, *Come si deve scrivere la storia*, 62.

⁶³ Sul Faro cfr. Judith McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC to AD 700*, New Haven, Conn./Londra 2007, pp. 41–47.



17 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Mausolaeum*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16454

una posa inusitatamente informale, alludendo evidentemente all'amicizia che a dire di Strabone lo legava a Sostrato e che motivava il "magnus animus" con cui secondo Plinio il sovrano si era compiaciuto che sulla torre fosse iscritto il nome del suo architetto.⁶⁴ Ogni dettaglio della scena, per altro, trova il suo puntuale riscontro nel XVII libro della *Geografia* straboniana: la "petra quaedam mari circumluta" su cui sorgeva la "turre excelsa" del Faro; gli scogli che emergono qua e là fra i flutti agitati ("petrae sunt partim aquis opterae, partim eminentes, continue occurrentem ex

pelago fluctum exasperantes"); i vari porti della città collegati dall'Heptastadion e la stessa struttura del medesimo ("quod opus non modo pons erat in insulam sed etiam aquaeductus"); e ancora il borgo di pescatori arroccato sotto il Faro, sullo sfondo la reggia tolemaica al centro di Alessandria, e sulla destra le acque del canale che conduceva al lago Mareotis.⁶⁵ Anche la luna in cielo e il fuoco della lampada sembrano alludere alle parole di Plinio, il quale nella *Naturalis historia* ricordava il pericolo per i naviganti, di notte, di scambiare la luce del Faro per una stella.⁶⁶

⁶⁴ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, 18; Strabone, *Geografia*, XVII, 1, 6.

⁶⁵ *Ibidem*; cit. da Strabone (nota 55), c. 142v.

⁶⁶ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, 18.



18 Antonio Tempesta, *Il Faro di Alessandria*,
1608. Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-38.218

Molto più povera di informazioni la tavola di Tempesta, il quale – data la natura sommaria della descrizione contenuta nella *Silva de varia lección*⁶⁷ – si limitava a recepire dagli *Octo mundi miracula* l’idea del formato circolare del Faro e dell’andamento sinusoidale dell’Heptastadion, depurando la propria versione di tutti i dettagli più pittoreschi inventati da Heemskerck. Se non fosse per gli abiti turcheschi degli astanti e il paesaggio desertico, parrebbe di avere quasi a che fare con la raffigurazione di una scampagnata per mare più che con una restituzione antiquaria.

⁶⁷ Mexía (nota 21), c. 298r.

8.

L’ultima tavola della serie di Tempesta è dedicata alle piramidi: la più antica delle meraviglie, l’unica che all’epoca (come oggi) era ancora in piedi, e che nella serie heemskerckiana figurava al primo posto (figg. 20, 21). In questo caso tuttavia – a differenza che nella tavola precedente dedicata al Faro – il divario fra le due versioni è assai marcato, non solo a livello di resa degli edifici e dei personaggi, ma più generalmente anche in termini di organizzazione complessiva della scena. In parte si tratta di divergenze che possiamo come sempre ricondurre alle diverse fonti usate dai due au-



19 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Pharos*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16449

tori: ancora più del solito, Tempesta sembra essersi limitato a tenere sotto gli occhi la *Silva de varia lección*, da cui con ogni evidenza dipendono sia la raffigurazione dello smisurato cantiere che l'ambientazione desertica della scena (“atorno di essa per grandissimo spatio non era minima pietra né segno di esservi stato persona alcuna, né segno di fondamento alcuno, se non arena minuta come sale”), oltre alla menzione del frugale pasto a base di ortaggi degli operai in primo piano (“dicono che in *radici, agli et cipolle* per sostentar questa moltitudine di lavoratori furono spesi mille et ottocento talenti”).⁶⁸

La trama dei riferimenti che si intrecciano nella scena ritratta da Heemskerck è molto più complessa e composita: vi confluiscono stimoli provenienti da Plinio e Strabone, ma anche da Erodoto. È solo nel secondo libro delle *Storie* di quest'ultimo, in particolare, che la grande piramide di Cheope viene descritta come costruita sopra un tumulo – una sorta di collina circondata da un canale artificiale, scavato per volere del Faraone dirottando le acque del Nilo – da cui si aveva accesso agli ambienti sotterranei destinati a sepolcro regale: sono tutti elementi che ritroviamo puntualmente nella nostra tavola, dal canale scavato sotto gli occhi

⁶⁸ *Ibidem*, c. 295r–v (il corsivo è nostro).



20 Antonio Tempesta, *Le piramidi*, 1608.
 Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet,
 inv. RP-P-OB-38.219

del Faraone alla funzione funeraria cui rinviano i geroglifici sull'obelisco, dal Nilo sullo sfondo agli ambienti costruiti sotto la piramide, ornati da bassirilievi i quali a loro volta potrebbero essere stati ispirati da un accenno di Erodoto alle decorazioni che nobilitavano la via che conduceva alle piramidi, ornata "lapide polito et animalibus insculpto".⁶⁹ La grande fornace di argilla in secondo piano, invece, con ogni probabilità traduce visivamente un passo di Plinio, che – chiedendosi come si fossero potute trasportare tanto in alto

le pietre necessarie alla costruzione delle piramidi – ipotizzava che allo scopo fossero state usate delle rampe fatte di "mattoni di fango", poi reimpiegate altrove dopo la conclusione dell'opera.⁷⁰ Dalla *Naturalis historia* parrebbe derivare anche lo stravagante tentativo di ricostruire la sfinge in forma di serpente antropocefalo, sulla scorta del breve e sibillino accenno di Plinio che solo qualche anno prima aveva ispirato la non meno inverosimile ricostruzione di André Thevet.⁷¹ Infine, l'aquila che vola con una pantofola nel becco sopra il

⁶⁹ "In hac [la via costruita per trasportare le pietre destinate alla costruzione] decem annos fuisse consumptos, et in subterraneis aedibus in tumulo, supra quem pyramides stant, quas fecit sibi pro sepulcro in insula, intromisso per fossam Nilo" (Erodoto, *Storie*, II, 124; citiamo dalla tradu-

zione di Lorenzo Valla probabilmente usata da Hadrianus Junius: *Herodoti Halicarnassei[i] Historiae Libri IX*, Basilea 1559, p. 156).

⁷⁰ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVI, 17; cit. da *idem* (nota 30), p. 635.



21 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Piramides Aegypti*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16450

Faraone sulla sinistra è un trasparente riferimento alla famosa leggenda riportata da Strabone (e in seguito rielaborata da Charles Perrault nella sua *Cendrillon*) a proposito di una fanciulla a cui, appunto, un'aquila avrebbe sottratto un sandalo per lasciarlo cadere in grembo al sovrano, il quale – colpito dalla leggiadria della calzatura – ne avrebbe poi fatto cercare la proprietaria in tutto il regno per sposarla.⁷²

Ci sono tuttavia altre differenze, fra le due tavole di Heemskerck e Tempesta, che non sembrano di-

pendere tanto dalle fonti specifiche da loro utilizzate quanto dalla diversa cultura antiquaria a cui facevano riferimento. Le 'piramidi' di Heemskerck sono un perfetto esempio di quelle che Chris Elliott ha felicemente definito "pyramisks and obelids": fantasiose ibridazioni dei due più celebri monumenti egiziani con-fusi insieme a formare un'unica costruzione di matrice tutta letteraria, assolutamente priva di riscontri nell'iconografia numismatica o nelle vestigia materiali dell'antichità allora ben note.⁷³ Anche i geroglifici

⁷¹ *Ibidem*. Cfr. André Thevet, *Cosmographie de Levant*, Anversa 1554, p. 151. Sulla sfinge nella cultura del Rinascimento, cfr. Brian A. Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago 2007, pp. 192–200.

⁷² Strabone, *Geografia*, XVII, 33.

⁷³ Chris Elliott, "Pyramisks and Obelids – Pitch Imperfect? The Reception of Ancient Egyptian Architectural Elements in Pre-Nineteenth Century Europe", in: *Birmingham Egyptology Journal, Occasional Publication*, 3 (2016), pp. 1–18.

cui abbiamo già accennato sono invenzioni di fantasia, non prive di rapporti con le figure che ornano il monumento tombale eretto dallo stesso Heemskerck in memoria del padre, in quello stesso anno 1570, nel cimitero della sua omonima città natale.⁷⁴ Al confronto, le piramidi di Tempesta risultano molto più realistiche, anche se con ogni probabilità la loro verosimiglianza non si fondava tanto sulle descrizioni dei viaggiatori che pur iniziavano a circolare, in Italia e in Europa, quanto semplicemente sull'osservazione della Piramide Cestia.

9.

I non molti commentatori che si sono confrontati con gli *Octo mundi miracula* hanno generalmente sottolineato la matrice letteraria dei riferimenti che ne intarsiano le tavole. Horst Bredekamp, in particolare, ha messo in rilievo l'originalità del modo in cui Heemskerck – sviluppando gli spunti di Diodoro Siculo – rappresentava i principali monumenti babilonesi come luoghi deputati allo studio delle stelle (la torre-osservatorio del tempio di Zeus) e alla trasmissione di conoscenze sul mondo naturale (i muri di cinta della reggia di Semiramide, ornati di raffigurazioni enciclopediche).⁷⁵ Dal canto suo, Ron Spronk ha opportunamente collegato questo peculiare uso di intrecciare fonti disparate come pre-testi di invenzioni iconografiche a quelle che potremmo definire le pratiche di sociabilità erudita tipica delle *rederijerskamers*, le camere di retorica che tanta importanza avevano allo-

ra nel dibattito culturale nederlandese.⁷⁶ È un aspetto che caratterizza anche molte altre serie disegnate da Heemskerck, apparentemente costruite, proprio come gli *Octo mundi miracula*, per sollecitare la sagacia degli osservatori e invitarli al dialogo umanistico: strumenti culturali, utili per meditare e istruire, discorrere e interrogarsi, di fronte al gran teatro delle conoscenze che affioravano fra i relitti della tradizione classica.⁷⁷ Anche i versi di Hadrianus Junius contribuivano a questa sorta di rompicapo pedagogico-morale, che doveva essere particolarmente apprezzato in una società colta in cui si andava allora diffondendo la passione degli emblemi: le quartine che accompagnano le tavole di Heemskerck sono scritte in un latino assai complesso e paiono studiate apposta per mettere alla prova le capacità linguistiche del lettore, interpellato da una silloge di allusioni a passi di cui, non a caso, gli autori non vengono mai esplicitamente indicati.⁷⁸ Sappiamo del resto che Heemskerck – al pari di Junius e di Philips Galle – era profondamente legato al mondo dei *cameristen*, a cui con ogni probabilità apparteneva in prima persona; fra l'altro, già una ventina d'anni prima aveva disegnato l'emblema di una delle due camere di retorica di Haarlem, *De Wijngaardranken*, incorporandovi un vero e proprio rebus erudito.⁷⁹

Se ora però lasciamo per un attimo da parte i soggetti delle tavole e passiamo a considerare la composizione formale delle vedute antiquarie di Heemskerck, dobbiamo fare i conti con un brusco slittamento dei termini del discorso e con il fatto che i topoi sin qui

⁷⁴ Ilja M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam 1977, pp. 143–155.

⁷⁵ Bredekamp (nota 53).

⁷⁶ Ron Spronk, "Maarten van Heemskerck's Use of Literary Sources from Antiquity for His Wonders of the World Series of 1572", in: *Presenting the Past: History, Art, Language, Literature*, a cura di Jane Fenouillet/Lesley Gilbert, Londra 1996, pp. 227–241. Per una contestualizzazione, cfr. Walter S. Gibson, "Artists and Rederijers in the Age of Bruegel", in: *The Art Bulletin*, LXIII (1981), pp. 426–446; Peter Parshall, "Art and the Theater of Knowledge: The Origins of Print Collecting in Northern Europe", in: *Harvard University Art Museums Bulletin*, II (1994), 3, pp. 7–36.

⁷⁷ Veldman (nota 74); *eadem*, "Eloquent Inventions: Maarten van Heem-

kerck Inspired by Dirck Volkertsz. Coornhert", in: *eadem*, *Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450–1650)*, Leida 2006, pp. 45–89; Marco Folin/Monica Preti, "Les désastres du peuple juif de Maarten van Heemskerck: une œuvre polysémique", in: *Les villes détruites de Maarten van Heemskerck: images de ruines et conflits religieux dans les Pays-Bas au XVI^e siècle*, a cura di *idem*, Parigi 2016, pp. 20–84.

⁷⁸ Spronk (nota 76). Sulla figura di Junius e la sua collaborazione con Heemskerck, cfr. Veldman (nota 74), pp. 95–112, e più in generale *The Kaleidoscopic Scholarship of Hadrianus Junius (1511–1575): Northern Humanism at the Dawn of the Dutch Golden Age*, atti del convegno Hoorn 2011, a cura di Dirk van Miert, Leida/Boston 2011.

⁷⁹ Veldman (nota 74), pp. 123–142.

passati in rassegna si combinano con schemi iconografici di matrice molto più tradizionale di quanto non sia stato sinora rilevato. Torniamo a guardare come si presentano i *miracula* heemskerckiani sul piano architettonico: non è certo un'immagine di armonia, ordine, simmetria, quella cui rinviano gli edifici che prendono forma sotto i nostri occhi, bensì un'impressione di eccesso, sproporzione, incompiutezza. Sembra paradossale per un artista quale Heemskerck, che aveva fondato tutta la propria fortuna sulla conoscenza delle antichità romane, ma le sue meraviglie non si caratterizzano tanto per il loro rispetto dei canoni classici quanto piuttosto per il fatto di trasgredirli, ostentando un repertorio quanto mai variegato, d'ispirazione ora vagamente rinascimentale (così il tempio di Artemide [fig. 12], fra gli altri), ora piuttosto orientaleggiante, come nel caso dei monumenti babilonesi o egiziani (figg. 14, 19).

Se le invenzioni architettoniche di Heemskerck si contraddistinguono per l'eterogeneità dei loro riferimenti formali, la struttura iconografica delle scene in cui esse si trovano iscritte sembra invece seguire uno schema ricorrente: i monumenti antichi non occupano mai il proscenio dell'immagine ma si stagliano in secondo piano, quasi a far da sfondo alla scena principale che si svolge sulla ribalta e che ha per protagonisti i rispettivi committenti, mostrati nelle loro occupazioni tipiche tramandate dalle fonti (così Semiramide a caccia di leoni di fronte alle mura di Babilonia [fig. 14], o il sacerdote greco che premia un atleta olimpico di fronte al tempio di Zeus [fig. 5]) e soprattutto nell'atto di sovrintendere ai lavori di costruzione dei 'loro' edifici. Ecco dunque il Faraone di fronte alle piramidi (fig. 21), Tolomeo che esamina il

progetto del Faro presentatogli da Sostrato di Cnido (fig. 19), Artemisia in visita al cantiere del Mausoleo (fig. 17) e Crespo mentre sorveglia i lapidici al lavoro sulle colonne da lui donate al tempio di Artemide (fig. 12). Da un lato della scena il committente, orgogliosamente adorno dei propri attributi regali; dall'altro cantieri-mondo in piena attività, gremiti di maestranze intente alle più varie incombenze; e sullo sfondo un immane edificio di mole tanto smisurata da toccare, se non in certi casi oltrepassare, i margini del foglio: sono tutti elementi che dovevano risultare quanto mai familiari, per qualsiasi osservatore dell'epoca, e che non potevano essere letti che come altrettanti e trasparenti rinvii all'iconografia tradizionale del più celebre monumento biblico, ossia la Torre di Babele (fig. 22).⁸⁰

In tal modo, sagomando l'immagine delle sette meraviglie sulla falsariga dell'edificio che da secoli incarna il paradigma per eccellenza della presunzione umana, Heemskerck finiva per far cadere un riflesso negativo sulle imprese architettoniche degli antichi, trasformandole in un'allegoria non priva di significati critici: alla luce degli archetipi biblici, più che capolavori della creatività i *miracula* antichi si rivelavano anche e soprattutto simboli di vanità, emblemi di superbia, metafore di orgoglio malriposto.⁸¹ E come tali non erano solo ricostruzioni antiquarie, divenivano moniti morali di portata quanto mai attuale, potendo riferirsi allo stesso tempo all'inconsistenza della civiltà pagana, non ancora illuminata dalla vera fede, ma anche alla cecità dei moderni, sviati dai falsi idoli del mondo rinascimentale.⁸²

Sotto la ragnatela delle citazioni erudite vediamo così dipanarsi una riflessione – o meglio un invito alla

⁸⁰ Sull'iconografia della Torre di Babele cfr. ancora Helmut Minkowski, "Turris Babel: mille anni di rappresentazioni", in: *Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente*, V (1983), 16, pp. 8–88; Silvia Maddalo, s. v. Babele, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1991–2002, II, pp. 820–827; *The Garden, the Ark, the Tower, the Temple: Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe*, a cura di Jim Bennett/Scott Mandelbrote, Oxford 1998.

⁸¹ In proposito cfr. anche Koenraad Jonckheere, "An Allegory of Artistic Choice in Times of Trouble: Pieter Bruegel's Tower of Babel", in: *Netherlands Yearbook for History of Art*, LXIV (2014), pp. 186–213 (in particolare, in riferimento agli *Octo mundi miracula*, pp. 199sg.).

⁸² Per un'analoga lettura di altre opere di Heemskerck: Ernst H. Gombrich, "Archaeologists or Pharisees? Reflections on a Painting by



22 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *La Torre di Babele*, 1569 (tavola 3 dalla serie *Clades Judaeae Gentis*). Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1880-A-4111

riflessione – di tutt’altro carattere rispetto all’apparente celebrazione delle magnificenze dell’arte antica di cui le tavole fanno mostra di parlare: una riflessione animata piuttosto da inquietudini spirituali e roveli religiosi, secondo la lezione dell’umanesimo cristiano di cui a quei tempi Hadrianus Junius era uno dei maestri riconosciuti, nei Paesi Bassi. Erano inquietudini e roveli in cui uno spazio non marginale avevano lo sconcerto di fronte alla violenza delle guerre di religione e le speranze alimentate dalla ribellione anti-spagnola, le polemiche sul ruolo della Chiesa romana e sull’ambiguità dei suoi rapporti con i poteri temporali, le controversie sulla tolleranza e la libertà di coscienza, il fastidio per l’esteriorità dei riti traman-

dati a fronte dell’originaria purezza del messaggio evangelico: tutte questioni allora appassionatamente dibattute nelle cerchie di erasmiani e ‘spiritualisti’, cui gli stessi Heemskerck, Galle e Junius furono assai vicini, condividendone per certo – sia pur non sempre apertamente – le preoccupazioni.⁸³

È su questo sfondo che possiamo cogliere meglio il senso dell’inclusione fra i *miracula* del Colosseo (fig. 23), raffigurato però, a differenza del resto della serie, in rovina, così come appariva nel Cinquecento, a ribadire che il disfacimento delle meraviglie con tutto quel che esse rappresentavano non era un evento lontano, ma una storia che continuava a rinnovarsi nel tempo e nello spazio e in cui tutti i contemporanei

Maarten van Heemskerck”, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIV (1991), pp. 253–256; Victor Plahte Tschudi, “The Rhetoric of Roman Monuments: Observations on an Engraving by Maarten van Heemskerck”, in: *Nordlit*, VI (1999), pp. 133–149; Folin/Preti (nota 77), pp. 61–70.

⁸³ Oltre alla bibliografia citata sopra (nota 78), sulle posizioni religiose di Galle cfr. già Marcel Bataillon, “Philippe Galle et Arias Montano: matériaux pour l’iconographie des savants de la Renaissance”, in: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, II (1942), pp. 132–160, e più recentemente Manfred Sellink, *Philips Galle (1537–1612): Engraver and Print Publisher in Haarlem*



23 Philips Galle da Maarten van Heemskerck, *Amphitheatrum*, 1572. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1891-A-16456

avrebbero potuto veder riflessa la propria vanità di uomini e di peccatori.⁸⁴ Certo, non mancavano le fonti cui appellarsi per giustificare l'aggiunta, a partire dal *Liber de spectaculis* del "poeta di Bilbilis", come troviamo ellitticamente evocato Marziale nella quartina di Junius (che ne aveva appena curato una nuova edizione): un testo molto citato nella letteratura antiquaria del tempo per la sua ben nota celebrazione dell'Anfiteatro

Flavio come massima impresa costruttiva del mondo antico, superiore a qualsiasi presunta meraviglia orientale.⁸⁵ In questo caso, per altro, al consueto tessuto di allusioni letterarie Heemskerck poteva aggiungere non poche citazioni visive, tratte dai propri rilievi di famosi monumenti romani risalenti agli anni del suo soggiorno nell'Urbe: dalla Lupa capitolina al "piè di marmo" del Campo Marzio, dal monumento a Mar-

and Antwerp, tesi di dottorato, Vrije Universiteit te Amsterdam, 1997, I, pp. 94–100. Per Junius cfr. Dirk van Miert, "The Religious Beliefs of Hadrianus Junius (1511–1575)", in: *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis*, atti del convegno Cambridge 2000, a cura di Rhoda Schnur, Tempe 2003, pp. 583–594.

⁸⁴ In proposito, Folin/Preti (nota 77), pp. 72–74.

⁸⁵ Per l'edizione degli epigrammi di Marziale curata da Junius (*M. Val. Martialis Epigrammaton libri XII*, Anversa 1568), cfr. Chris Heesakkers, "Junius' Two Editions of Martial's Epigrammata", in: *The Kaleidoscopic Scholarship* (nota 78), pp. 136–187.

co Aurelio allo stesso Colosseo, già ritratto più e più volte in molte sue opere.⁸⁶ Nel contesto che stiamo descrivendo, tuttavia, l'immagine *moralisée* dello scheletro dissestato del Colosseo come scenario della vanagloria pagana non poteva non entrare in risonanza con uno dei Leitmotiv tradizionali della propaganda protestante: l'idea che la Roma dei cesari e la Roma dei papi fossero tutt'uno e che la provvidenziale rovina della prima non facesse che prefigurare la prossima caduta della seconda.⁸⁷

È un genere di sovrapposizione che ritroviamo, tanto per fare un esempio, nella celebre veduta della Torre di Babele di Cornelis Anthonisz. (1547), apertamente ispirata alle forme del Colosseo, codificando uno schema iconografico che sarebbe in seguito divenuto canonico nel mondo riformato (fig. 24).⁸⁸ Nel raffigurare la torre che crollava sotto la furia divina, Cornelis si allontanava dal testo biblico, in cui l'episodio viene raccontato in tutt'altri termini (alla confusione delle lingue non seguiva che la dispersione delle genti), e sceglieva di rifarsi piuttosto a un'antica tradizione esegetica risalente a sant'Agostino, fondendo in un'unica immagine le suggestioni di passi in origine ben distinti: Genesi II,1–9 sul cantiere babelico; e Geremia 45 e 51 sulla distruzione di Babilonia. Così, la Torre di Babele veniva a rappresentare al tempo stesso una sineddoche di Babilonia e una metafora di Roma: la Roma pagana – richiamata appunto dal Colosseo – ma anche quella papista, corrotta non meno della prima e come questa destinata a essere ben presto punita per i suoi peccati. Nella produzione di Heemskerck non si trovano riferimenti così espliciti alla polemica antipontificia, e la questione delle sue convinzioni religiose rimane un problema

aperto: il suo Colosseo non costituiva un'inverosimile professione di fede protestante, ma incarnava un'allegoria consapevolmente ambigua – nel senso che era aperta a molte interpretazioni possibili – della vanità dei potenti e della loro “otiosa et sciocca pompa di dinari” (Cornelio Agrippa),⁸⁹ in cui gli osservatori di ogni partito non avrebbero avuto difficoltà a riconoscersi, declinandone le allusioni in base alle proprie esperienze e convinzioni personali.

10.

Torniamo ai *Septem orbis admiranda*: a quasi quarant'anni di distanza, cosa rimaneva nella serie di Antonio Tempesta di quell'inestricabile miscuglio di passioni antiquarie e inquietudini spirituali che aveva animato la collaborazione di Heemskerck e dei suoi sodali? Non si può certo dire che ai primi del Seicento il ricordo di quel che essi avevano rappresentato per la generazione precedente fosse andato del tutto perduto; al contrario, lo abbiamo già accennato, le tavole disegnate da Tempesta costituivano un dichiarato tentativo di emulare gli *Octo mundi miracula*. Del resto, i personaggi che stavano dietro l'operazione appartenevano al medesimo milieu di Junius e Galle, anzi per certi versi ne avevano raccolto l'eredità: così l'editore Jan Baptista Vrients (1552–1612), figura di spicco nel piccolo mondo editoriale di Anversa, aveva lavorato per molti anni nell'orbita di Ortelius, Plantin (l'editore di Junius, dal 1565 alla morte) e dello stesso Philips Galle, del quale avrebbe fra l'altro curato due successive ristampe della grande mappa delle Diciassette Province (1602, 1605)⁹⁰ Specializzatosi soprattutto nell'edizione cartografica, alla morte di Ortelius nel 1601 Vrients aveva acquistato le lastre

⁸⁶ Spronk (nota 76), pp. 232–234; DiFuria (nota 23).

⁸⁷ André Chastel, *Le sac de Rome, 1527: du premier maniérisme à la contre-Réforme*, Parigi 1984, pp. 75–120.

⁸⁸ Christine Megan Armstrong, *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz*, Princeton 1990, pp. 105–114.

⁸⁹ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Della vanità delle scienze tradotto per M. Lodovico Domenichi*, Venezia 1547, cc. 40v–41v.

⁹⁰ Su Vrients, che nel 1608 aveva edito anche un'altra serie di tavole incise da Tempesta – *Alexandri Magni precipuae res gestae* –, cfr. Ann Diels, “De insolvente boedelkamer van de Antwerpse prethandelaar Jan-Baptist Vrients”, in: *Delineavit et Sculpsit*, XXI (2000), pp. 1–22; Cornelis Koeman *et al.*, “Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500–ca. 1672”, in: *The History of Cartography*, 3.2: *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, Chicago *et al.* 2007, *ad indicem*. Per la sua ristampa



24 Cornelis Anthonisz., *Il crollo della Torre di Babele*, 1547. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-1878-A-1641

del suo *Theatrum orbis terrarum* e della relativa *Epitome*, ancora una volta da Philips Galle, ripubblicandone negli anni successivi non meno di nove edizioni, fra cui la prima traduzione italiana proprio nel 1608.⁹¹

Dal canto suo, Josse de Rycke (1587–1627) – che in quello stesso 1608 si trovava in Italia, dove era giunto giovanissimo due anni prima per perfezionare la propria istruzione sulle orme di Giusto Lipsio – non era meno ben inserito nella comunità degli ol-

tramontani che valicavano le Alpi attratti dal fascino dell’Urbe e dalle lucrose opportunità di lavoro che si prospettavano all’ombra della Curia.⁹² L’amicizia di Philip Rubens e di Marcus Welser gli aveva consentito di avere un posto di istitutore presso il governatore pontificio dell’Umbria, grazie a cui poté dedicarsi per qualche anno agli studi antiquari e agli esercizi poetici, che gli avrebbero guadagnato una certa stima nel mondo letterario romano dell’epoca; tant’è che qual-

della carta delle Diciassette Province, cfr. Günter Schilder, *Monumenta Cartographica Neerlandica*, Alphen aan den Rijn/Houten 1987–2013, II, pp. 111–154.

⁹¹ Sul *Theatrum* e le relative implicazioni, cfr. Giorgio Mangani, *Il mondo di Abramo Ortelio: misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena 1998, e Denis Cosgrove, “Globalism and Tolerance in Early Modern Geography”, in: *Annals of the Association of American Geographers*, XCIII (2003), pp. 852–870.

⁹² Su Josse de Rycke o Juste Rycquius cfr. Roberta Ferro, “Accademia dei Lincei e *Res publica litteraria*: Justus Rycquius, Erycius Puteanus e Federico Borromeo”, in: *Studi secenteschi*, XLVIII (2007), pp. 163–210; Dirk Sacré, “New Light on the Roman Professor and Neo-Latin Poet Henricus Chifellius (1583–1657) (With Unnoticed Poems of Justus Rycquius and Maxaemilianus Vrientius)”, in: *Humanistica Lovaniensia*, LXII (2013), pp. 445–487: 461–467.

che tempo dopo Federico Cesi lo avrebbe arruolato fra i Lincei, incaricandolo di comporre gli elogi funebri dei confratelli defunti. Pur non figurando fra gli allievi diretti di Lipsio, come amava pretendere, Ryckius era un cultore dichiarato del suo magistero filologico e filosofico: già nei suoi *Praeludia* poetici (1606), come poi nel suo epistolario, non mancano i riferimenti al *De constantia* e gli appelli a seguirne i precetti, in nome dei principi del neostocismo e di quella *pax christiana* a cui il sapiente – alieno da qualsiasi estremismo – non poteva che anelare.⁹³

Per uomini come Ryckius e Vrients, dunque, citare sul frontespizio dei *Septem orbis admiranda* i versi dedicati da Dousa a Lipsio non era un tributo di circostanza a un testo alla moda, ma equivaleva a una presa di posizione, se non a una dichiarazione d'appartenenza. Era un modo per richiamarsi apertamente – nei limiti del possibile, per un'opera disegnata a Roma e stampata nell'Anversa ormai riconquistata al campo cattolico – a quella medesima tradizione a cui si erano a suo tempo abbeverati gli autori degli *Octo mundi miracula*: la tradizione dell'umanesimo cristiano, che risaliva a Erasmo, e in cui i cittadini della repubblica delle lettere continuavano a riconoscersi in tutta Europa, cercando nello studio dell'antichità *exempla* morali e punti di riferimento meno contraddittori di quelli offerti dal triste spettacolo dei loro tempi.⁹⁴ Sulla stessa lunghezza d'onda si poneva pure la dedica delle tavole a Charles III de Croÿ (1560–1612), che allora non era solo uno degli uomini più ricchi e potenti delle Fiandre, ma anche e soprattutto un risaputo cultore di studi umanistici: bibliofilo, collezionista, patrono di artisti e letterati – “Belgicus

Lucullus”, lo definiva Giusto Lipsio nel dedicargli il suo *De bibliothecis* –, nonché di opinioni notoriamente liberali in fatto religioso, dopo aver a lungo tentennato fra una fede e l'altra.⁹⁵

Insomma, le nostre due serie non sono accomunate solo dal soggetto: anche i valori a cui si appellavano gli autori e quindi i significati che le immagini chiamavano in causa risultano profondamente affini – frutto non a caso di uno stesso ambiente culturale in cui almeno in parte si continuavano a coltivare le medesime tradizioni. E tuttavia, a quasi quarant'anni di distanza, il mondo era profondamente cambiato: era cambiata la città di Anversa, entrata in una fase di dorata decadenza sotto il saldo controllo degli Asburgo; era cambiato il clima intellettuale che si respirava un po' dappertutto, in Europa, dove i turbamenti degli anni precedenti trascoloravano in professioni di prudenza che si ergevano a stile di vita; ed era cambiato – dopo un secolo di espansione ininterrotta – l'universo della stampa, mai come ora integrato dalle reti commerciali di editori lanciati alla conquista di nuovi mercati, nuovi pubblici, nuovi campi del sapere.⁹⁶ Erano tendenze che non potevano non condizionare l'attività di Tempesta e dei suoi sodali e di cui non a caso possiamo registrare tutta l'influenza nelle tavole stampate nel 1608.

Lo abbiamo visto: i *Septem orbis admiranda* sembrano connotarsi per una caratura culturale decisamente più modesta rispetto agli *Octo mundi miracula*. Il complesso, raffinato gioco di allusioni letterarie che si può cogliere in controluce nelle tavole heemskerckiane lascia il posto, nelle incisioni di Tempesta, alla veloce e sintetica rielaborazione di un'unica fonte – il

⁹³ Ferro (nota 92), pp. 180sg. Più in generale, sull'influenza di Lipsio nel mondo culturale italiano fra Cinque e Seicento, cfr. Jan Papy, “Giusto Lipsio e la ‘Respublica litteraria’ italiana: ammirazione, ispirazione, delusione?”, in: *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano ed Umanesimo europeo: l'Europa è uno stato d'animo*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano 2001, pp. 281–298.

⁹⁴ Peter N. Miller, “Why Study the Past? Antiquarianism and Neostocism in the Circle of Fabri de Peiresc, 1580–1637”, in: *Wissenschaftskolleg*

zu Berlin: *Jahrbuch*, 1997/98, pp. 248–260; *idem*, *Peiresc's Europe: Learning and Virtue in the Seventeenth Century*, New Haven, Conn./Londra 2000.

⁹⁵ Su Charles III de Croÿ e Aarshot e i suoi rapporti con Lipsio, cfr. Jeanine de Landtsheer, “Juste Lipse et son *De bibliothecis syntagma*”, in: *Littératures classiques*, LXVI (2008), 2, pp. 81–91, e più in generale *Lectures princières & commerce du livre: la bibliothèque de Charles III de Croÿ et sa mise en vente (1614)*, a cura di Pierre Delsaerd/Yann Sordet, Parigi 2017.

⁹⁶ Francine de Nave, “A Printing Capital in Its Ascendancy, Flower-

centone di Pedro Mexía – reperibile non solo in latino, ma in tutte le principali lingue europee. Anche il diverso carattere delle quartine che accompagnano le tavole delle due serie è indicativo, da questo punto di vista: se i distici di Junius mettono a dura prova le competenze linguistiche del lettore, quelli di Ryckius presentano una sintassi decisamente meno complessa, proponendosi come una descrizione delle tavole piuttosto che come un controcanto allusivo ai riferimenti impliciti in esse. Il che naturalmente non significa di per sé che Heemskerck e Junius da una parte, Tempesta e Ryckius dall'altra avessero una maggior o minor conoscenza di questo o quel testo: lo abbiamo già accennato, i primi due si erano probabilmente ispirati a Mexía per selezionare le meraviglie del canone che avrebbero poi contribuito a codificare; mentre è certo che Ryckius conoscesse perfettamente fonti come Plinio o Strabone, ben note a qualsiasi letterato del suo calibro. Il fattore discriminante, in questo caso, non è il livello culturale degli *autori* delle due serie, bensì quello dei *destinatari* del loro lavoro: le differenze che abbiamo segnalato, infatti, presupponevano due tipi di approccio alle immagini da parte degli osservatori – ossia dei potenziali acquirenti – del tutto diverse fra loro. Il tessuto delle citazioni inscritte nelle tavole degli *Octo mundi miracula* non poteva interpellare che uno spettatore colto, capace di coglierne i sottintesi e disposto a farsene mettere in causa, instaurando un dialogo serrato con l'opera e – per suo tramite – con se stesso. I *Septem orbis admiranda* sembrano mirare a tutt'altro genere di pubblico: non offrivano arguzie morali, né strumenti di meditazione, ma si limitavano a proporre un compendio di restituzioni antiquarie, certo non rigorose ma comunque verosimili e accattivanti, di facile comprensione e agevole memorizzazione.

Troviamo conferma di questa sostanziale divergenza nella scelta di Tempesta di prendere le distan-

ze dal proprio modello e circoscrivere l'attenzione alle sette meraviglie canoniche, senza raffigurare il Colosseo. È un dato che potrebbe apparire paradossale: il più celebre monumento dell'Urbe, già promosso al rango di ottavo *miraculum mundi* in un'opera concepita e prodotta nei Paesi Bassi, viene invece passato sotto silenzio proprio nella serie disegnata a Roma da un artista di cultura tutta italiana quale Tempesta. In realtà, alla luce delle considerazioni di cui sopra, ci sarebbe stato da stupirsi del contrario: quel che affascinava Heemskerck nel 1570 – l'aura moralmente ambigua del Colosseo, additato a simbolo babelico dalla propaganda protestante – era proprio ciò che quarant'anni dopo non poteva che dissuadere Vrients e Tempesta dall'inserire il monumento in un'opera di controllata ortodossia come i *Septem orbis admiranda*.

In effetti, rispetto agli *Octo mundi miracula*, è tutta l'impostazione iconografica delle tavole di Tempesta a risultare meno problematica: con l'appannarsi dei riferimenti alle fonti antiche, pure l'implicito rinvio all'archetipo della Torre di Babele con tutte le sue implicazioni allegoriche veniva a evaporare sino a farsi quasi impercettibile. Certo, anche le meraviglie di Tempesta si prestavano a essere lette come emblemi della vanità di qualsiasi impresa mondana: storicizzandosi, però, perdevano parte della loro pregnanza allusiva e potenzialmente critica nei confronti del proprio tempo. Non potrebbe essere più significativa, da questo punto di vista, la caratterizzazione dei personaggi che ne popolano le tavole, abbigliati con turbanti e caffettani di riconoscibilissima foggia ottomana. Certo, abbiamo qui un tratto di stile che doveva senz'altro corrispondere ai gusti dell'autore: le vesti di guisa orientale sono ricorrenti nelle serie storiche di Tempesta (il quale al riguardo non faceva che recepire curiosità ampiamente diffuse all'epoca).⁹⁷ Sta di fatto, però, che i committenti dei *Septem orbis admiranda* non

ing and Decline”, in: *Antwerp: Story of a Metropolis. 16th–17th Century*, cat. della mostra Anversa 1993, a cura di Jan van der Stock, Gand 1993, pp. 87–96.

⁹⁷ Si veda per esempio Jean-Jacques Boissard, *Vitae et icones sultanorum Turcicorum, principum Persarum aliorumque illustrium heroum heroinarumque ab Osmane usque ad Mabometem II*, Francoforte s. Meno 1596; più in generale,

sono più i generici monarchi di Heemskerck, qualificati da vaghi attributi regali dietro i quali potevano celarsi sovrani di qualsiasi credo e latitudine: al contrario, gli abiti, le pose, i lineamenti ce li segnalano inequivocabilmente per turchi ottomani – gli infedeli per eccellenza –, quasi a voler allontanare anche per questa via ogni sospetto di irriverenza nei confronti delle gerarchie cattoliche.

II.

Ci si potrebbe chiedere se e a chi nello specifico sia possibile attribuire queste scelte, che finivano per innestare nei soggetti a suo tempo interpretati da Heemskerck nuovi significati consapevolmente diversi da quelli originali. In effetti, non sappiamo neppure chi abbia preso l'iniziativa di emulare gli *Octo mundi miracula*: potrebbe essere stato Antonio Tempesta, sempre a caccia di nuovi soggetti vendibili sulla piazza internazionale e già legato da molteplici rapporti all'ambiente degli editori nederlandesi.⁹⁸ Oppure fu Jan Baptista Vrients che gli inviò da Anversa (con quali indicazioni?) la richiesta di disegnare e incidere le tavole di cui poi avrebbe provveduto lui stesso a curare la stampa e la commercializzazione? O non potrebbe essere stato piuttosto Josse de Rycke – che sappiamo aver soggiornato a Roma per lo meno dal gennaio al settembre del 1607 e poi ancor nell'aprile del 1608⁹⁹ – a suggerire a Tempesta il soggetto e le rela-

tive declinazioni, fornendogli tutti i riferimenti del caso e mettendosi a sua disposizione per le quartine? Sono domande destinate a rimanere senza risposta, in mancanza di nuovi documenti; né in proposito apportano indizi significativi alcune nostre piccole *trouvailles*, come il primo stato *ante litteram* delle tavole, conservato al British Museum,¹⁰⁰ o la menzione del rinvenimento della lastra del frontespizio, casualmente ritrovata ai primi del Novecento da Ferdinand van der Haeghen presso un rigattiere di Gand che l'aveva adattata a raccogliatrice.¹⁰¹

Per certi versi ancor più indefiniti rimangono i termini della collaborazione fra Maarten van Heemskerck, Hadrianus Junius e Philips Galle. Ci sono giunti sei degli otto disegni preparatori per le tavole degli *Octo mundi miracula*, conservati fra il Courtauld Institute, il Louvre e la Koninklijke Bibliotheek di Bruxelles.¹⁰² Datati 1570, furono con ogni probabilità eseguiti a Haarlem, dove risiedeva Heemskerck e dove anche Galle abitava prima di trasferirsi ad Anversa proprio nel corso di quell'anno.¹⁰³ Come d'abitudine per il loro autore, i disegni sono precisissimi in tutti i dettagli; nel riportarli su lastra Galle vi si attenne con la massima fedeltà, limitandosi a minime variazioni del tutto marginali e circoscritte per lo più agli apparati scritti, agguingando le quartine di Junius, il titolo di ogni tavola, in certi casi la propria sottoscrizione e la data "1572" inscritta sopra la porta di Babilonia (fig. I4).¹⁰⁴ I dise-

Marina Formica, *Lo specchio turco: immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana dell'età moderna*, Roma 2012.

⁹⁸ Leuschner (nota 2), pp. 461–474.

⁹⁹ Sacré (nota 92), p. 462.

¹⁰⁰ Londra, The British Museum, inv. 1928,0313.57–63: sette acquerforti prive delle quartine di Ryckius, successivamente scritte a mano in inchiostro color seppia del XVII secolo (difficile ora determinare se contestualmente al tiraggio o in un momento successivo), provenienti dalla collezione di Peter Lely, su cui cfr. Diana Dethloff, "Sir Peter Lely's Collection of Prints and Drawings", in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, atti del convegno Londra 1997, a cura di Christopher Baker/Caroline Elam/Genevieve Warwick, Aldershot et al. 2003, pp. 123–139. Lely possedeva le prove di stampa anche di un'altra serie di Tempesta, la *Historia septem infantium de Lara* (1612), attualmente conservate a Glasgow: cfr. Michael Bath, "The Proofs of Antonio Tempesta's Engravings for

Historia Septem Infantium de Lara: Glasgow University Library, S.M. Add.14", in: *Emblematica*, XX (2013), pp. 405–413.

¹⁰¹ Se ne trova memoria in Alphonse Roersch, "De Gand à Rome en 1642", in: *Mélanges Godefroid Kurth: recueil de mémoires relatifs à l'histoire, à la philologie et à l'archéologie*, a cura di *idem*/Henri Pirenne, Liegi/Parigi 1908, II, pp. 239sg. Per il momento i nostri tentativi di reperire la lastra presso la Biblioteca Universitaria di Gand, dove Ferdinand van der Haeghen l'aveva certo depositata, sono stati infruttuosi. La trascrizione del testo inciso sulla lastra, pubblicata da Roersch, coincide alla lettera con il secondo stato del frontespizio, ristampato da Frans van der Wyngaerde, che si era limitato alla sola sostituzione del proprio nome a quello di Vrients, in data imprecisata ma posteriore al 1636.

¹⁰² Veldman (nota 3), II, pp. 192sg.; Spronk (nota 76), p. 235.

¹⁰³ Sellink (nota 83), I, pp. 84sg.

¹⁰⁴ Veldman (nota 3), II, pp. 192sg.

gni nulla ci dicono, tuttavia, sulle ragioni del lasso di tempo passato prima della loro pubblicazione, appunto nel 1572; né chiariscono in alcun modo le fasi della loro elaborazione. A quando risalgono, in particolare, i versi di Junius? Parrebbero chiose a posteriori, ma nulla ci vieta di pensare che quest'ultimo, pure lui residente a Haarlem in quegli anni, sia intervenuto – magari di concerto con Galle – sin dall'inizio del lavoro per selezionare i passi illustrati nelle tavole, e probabilmente tradurli per Heemskerck.

Quel che è certo è che per Heemskerck, Junius e Galle gli *Octo mundi miracula* non furono che uno dei tanti episodi di una lunga, fruttuosa e prolificissima collaborazione che risale a molti anni addietro, addirittura al 1551, quando la prima serie di tavole disegnate da Heemskerck e corredate dai versi di Junius fu pubblicata da Dirck Volkertsz. Coornhert, altro protagonista di spicco della cultura nederlandese del tempo, nonché primo maestro di Philips Galle.¹⁰⁵ Negli anni successivi Junius illustrò con i propri versi non meno di 27 serie di tavole disegnate da Heemskerck, 21 delle quali incise da Galle fra il 1562 e il 1572; i loro rapporti andavano senz'altro al di là della semplice collaborazione professionale e non sono poche le opere dell'uno o dell'altro che mostrano tangibili tracce del loro reciproco ascendente, come ha ben dimostrato Ilja Veldman.¹⁰⁶ I tre, del resto, furono a lungo concittadini: appartenevano al medesimo ambiente, frequentavano le stesse persone, per quel che è dato capire condividevano analoghe convinzioni politiche e religiose – in anni in cui ciò poteva significare, e spesso di fatto significava, compiere scelte di campo che finivano per diventare scelte di vita o di morte.

In effetti, come mette in luce la produzione 'a sei mani' di Heemskerck, Junius e Galle (ma si potrebbe

ro citare molti altri esempi coevi), risulta ben difficile discriminare fra gli apporti delle figure che contribuivano a vario titolo a opere come quelle che abbiamo preso in considerazione: fatto è che in questi anni l'arte dell'illustrazione a stampa era un'attività essenzialmente collaborativa, in cui le competenze degli uni si intrecciavano inestricabilmente con l'immaginazione degli altri.¹⁰⁷ In fondo è anche da questo fattore che dipende la pluralità dei livelli di lettura cui si prestavano gli *Octo mundi miracula*: si trattava di un'opera aperta, dialettica, se non dialogica, nata dal confronto fra *diversi* autori e destinata ad alimentare una sorta di dibattito a più voci con i propri spettatori/lettori, che potevano discorrere nella convivialità delle camere di retorica o nel foro interno della meditazione privata, ma che comunque condividevano la medesima cultura fondata sull'idea – e il costume – della "civil conversazione".¹⁰⁸

Da questo punto di vista, la semplificazione dei riferimenti letterari e quella che potremmo più generalmente definire la banalizzazione del discorso proposto nei *Septem orbis admiranda* possono essere lette anche, almeno in parte, come il segno della fine di un'epoca. Artisti come Tempesta e stampatori come Vrients non avevano più come interlocutori i ristretti cenacoli intellettuali cui si indirizzavano i loro predecessori, ma tendevano a rivolgersi a un pubblico internazionale potenzialmente più vario, composito, non necessariamente meno colto ma senz'altro più eterogeneo da ogni punto di vista: culturale, linguistico, religioso, politico. Lo abbiamo già accennato: il mercato della stampa stava cambiando in fretta, e l'allargamento degli orizzonti commerciali degli editori non poteva non riflettersi anche sulle formule, i linguaggi, gli stili da loro adottati per intercettare i gusti di nuovi e più ampi strati di pubblico. Non è dun-

¹⁰⁵ Sellink (nota 83), I, pp. 79–100; sulla collaborazione fra Coornhert e Heemskerck cfr. anche Veldman (nota 77).

¹⁰⁶ *Eadem* (nota 74), pp. 95–112.

¹⁰⁷ Da questo punto di vista particolarmente eloquente è il caso dei *Nova reperta* (1590), che furono disegnati da Jan van der Straet su richiesta di Luigi Alamanni a Firenze per essere poi incisi e stampati ad Anversa da Jan

Collaert II e Philips Galle, su cui cfr. Gert Jan van der Sman, "A Fertile Imagination: Stradanus as an Inventor of Prints", in: *Stradanus, 1523–1605: Court Artist of the Medici*, cat. della mostra Bruges 2008/09, a cura di Alessandra Baroni/Manfred Sellink, Turnhout 2012, pp. 135–159: 147–156.

¹⁰⁸ L'espressione è tratta dal noto dialogo di Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, Brescia 1574. In una ricca bibliografia sull'argomento cfr. in

que un caso se tendenze affini a quelle che abbiamo messo in luce sono state registrate come tipiche della produzione anche di altri editori nederlandesi attivi nel primo Seicento: tutti analogamente intenti ad aggiornare le iconografie più frequentate dagli artisti del secolo precedente, cercando di depurarle dei contenuti allegorici di cui esse avevano teso a rivestirsi. I soggetti tradizionali del canone enciclopedico potevano così essere trasfigurati in piacevoli scene di genere, di innocente ambientazione quotidiana, scevre di sfumature potenzialmente eterodosse e più facilmente apprezzabili anche dal pubblico meno sofisticato ed esigente.¹⁰⁹ È questo in particolare il caso di Crispijn de Passe, originario della regione di Anversa e pure lui allievo di Dirck Volkertsz. Coornhert, ma poi approdato a Utrecht dopo un lungo peregrinare per motivi di fede: nel 1614, sarebbe stato lui a dare alle stampe una nuova rivisitazione della serie heemskerckiana sotto il titolo *Admiranda et prodigiosa antiquitatis opera quae*

Septem orbis miracula vulgo vocantur, utilizzando i disegni eseguiti qualche anno prima da Maarten de Vos.¹¹⁰ Fu soprattutto quest'ultimo adattamento, ulteriormente rielaborato rispetto all'originale, a venir replicato nel corso del XVII secolo in innumerevoli versioni, di cui si può seguire la fortuna nei contesti più differenti, non solo europei. A questo punto, però, le *Pathosformeln* inventate da Heemskerck avevano perduto gran parte delle loro implicazioni originali per farsi appunto rappresentazioni di genere, come tali appropriate a usi decorativi, ludici, illustrativi e persino missionari, quali icone della lunga storia della civiltà occidentale. Ma questa è un'altra storia, che attende tuttora di essere raccontata.

L'articolo è frutto del lavoro e delle ricerche comuni dei due autori, che se ne sono divisi la redazione come segue: Marco Folin ha scritto l'introduzione e i paragrafi 1 e 7–11; Monica Preti i paragrafi 2–6.

particolare Bernard Aikema, "Jacopo Bassano: Ways of Seeing", in: *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, a cura di Harald Hendrix/Paolo Procaccioli, Manziana 2008, pp. 31–39, e Walter S. Melion, "Meditative Images and the Portrayal of Image-Based Meditation", in: *Ut pictura meditatio: The Meditative Image in Northern Art, 1500–1700*, atti del convegno Atlanta 2006, a cura di idem/Ralph Dekoninck/Agnès Guiderdoni-Bruslé, Turnhout 2012, pp. 1–60.

¹⁰⁹ Ilja M. Veldman, "From Allegory to Genre", in: *eadem* (nota 77), pp. 193–222; *eadem*, *Crispijn de Passe and His Progeny, 1564–1670: A Century of Print Production*, Rotterdam 2001, pp. 106–132, 188–198.

¹¹⁰ Christiaan Schuckman, *Maarten de Vos*, a cura di Dieuwke de Hoop Scheffer, Rotterdam/Amsterdam 1995/96 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700, 44–46), II, pp. 168–170, III, pp. 260–262.

In the Renaissance, the myth of the Seven Wonders of the World took hold in a wide range of cultural and artistic fields. This article focuses on two series of prints published nearly forty years apart: Maarten van Heemskerck's *Octo mundi miracula* (1572) and Antonio Tempesta's *Septem orbis admiranda* (1608), both printed in Antwerp and profoundly influenced by the Christian humanist and neo-stoicist principles that were then at the centre of the cultural and religious debate in the Netherlands. Beside this common inspiration, however, the two series differ in their relationship with their sources and readers: while Heemskerck weaved a network of learned allusions addressed to the artistic and literary circles to which he himself belonged, Tempesta apparently aimed at producing a simpler work, devoid of problematic implications and targeted instead at the international print market. The comparison between these two series thus makes it possible to address the circulation of ideas between Italy and the Netherlands after the Council of Trent and the subtle web of affinities and divergences that linked, and at the same time divided, the citizens of the Republic of Letters at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries.

Rijksmuseum, Amsterdam: figg. 1–5, 8, 9, 11–15, 17–24. – Autori: figg. 6, 10, 16. – Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino: fig. 7.

Umschlagbild | Copertina:

Insenziertes Foto für den "Corteo nuziale di Casteldelfino" | Messa in scena per il
"Corteo nuziale di Casteldelfino", ca. 1910.
Roma, Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale,
Archivio Storico, Archivio Loria, B. 2, Fasc. 27, doc. 1
(S. 125, Abb. 16 | p. 125, fig. 16)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze
settembre 2022