

## PRESENTAZIONE

All'inizio del Seicento Erasmo Magno da Velletri percorre il Mediterraneo seguendo diverse rotte nel corso di ben quindici navigazioni, e delle sue esperienze lascia una personale testimonianza nel voluminoso codice riccardiano, oggi analizzato in questo libro.

Operazione preliminare per la sua piena comprensione è individuarne la collocazione all'interno del contesto in cui ricade, il variegato e mai compiuto mosaico delle scritture di viaggio, composto da aggregazioni eterogenee. Sicuramente l'opera di Erasmo non confluisce nel gruppo più numeroso, la produzione seriale dei diari collegati all'ambito del *Grand Tour*, in cui il viaggio era considerato come esperienza finalizzata a completare la formazione culturale e la narrazione come un esercizio che ne diveniva parte integrante. La prosa dei diari, privi di immagini e spesso proiettati nella prospettiva di una pubblicazione, seguiva modelli consolidati, sia nello spazio -luoghi, itinerari, tappe - sia nel codice di scrittura, modificato solo da alcune varianti individuali. Il modello, con il quale fin dall'inizio il narratore si poneva in diretta competizione, filtrava perciò sensibilmente il rapporto con il reale.

La presenza di figurazioni nel manoscritto di Erasmo ci indirizza da subito verso un altro gruppo, quello dove si raccolgono forme embrionali del moderno reportage, in cui alla parola si associa la forza comunicativa delle immagini. Ognuno dei due racconti, il verbale e il figurativo, è affidato ad un autore competente e di provate capacità.

Uno dei primi testi diffusi a stampa contiene appunto un reportage: il pellegrinaggio in Terrasanta dei pellegrini tedeschi che nel 1486 s'imbarcarono a Venezia guidati da Bernard von Breydenbach, canonico di Magonza.<sup>1</sup> Breydenbach, con felice intuizione commerciale, aveva accuratamente programmato il libro insieme al viaggio stesso, ingaggiando un artista di Utrecht che partì con il gruppo dei pellegrini, Erhard Reuwich, pittore "dotato di ingegno ed erudizione". Se lo scrittore del testo, Martin Roth, poteva attingere ad una già esistente letteratura sul tema, non così il disegnatore, che si accingeva a un'impresa del tutto nuova. Doveva innanzitutto trovare un codice figurativo per documentare momenti e luoghi mai ritratti prima, ma nello stesso tempo ricercare una concatenazione con il racconto verbale. In un momento in cui l'immagine non aveva ancora conquistato una piena autonomia, il racconto iconografico nasceva come subordinato allo svolgimento della narrazione letteraria, come scrive Breydenbach: "*et figuras ad descriptiones aptavit*".

La fortuna dell'opera, testimoniata dalle numerose ristampe e traduzioni, dette inizio a un nuovo genere narrativo, che oggi conta numerosi prodotti, sia a stampa che manoscritti. L'opera di Erasmo tuttavia, pur condividendo alcuni dei caratteri del genere, si colloca in un ambito contiguo ma distinto, quello dei cronisti per così dire "improvvisati".

Provenienti da ambiti culturali diversi, questi viaggiatori non sono dotti letterari, né disegnatori di professione e tuttavia si cimentano in prima persona nel duplice racconto verbale e figurativo. Per loro il viaggio non è il fine ultimo, né il reportage l'attività principale, né la pubblicazione a stampa una prospettiva concreta.

Quali sono dunque le motivazioni che li spingono a riempire di notazioni e schizzi i propri taccuini? Secondo quanto si ricava dalle esplicite dichiarazioni di alcuni autori, il primo stimolo sembra essere stato fornito dalla noia. Durante i viaggi per mare, imbarcati su navi in viaggi di ricognizione e difesa delle coste o in missioni ufficiali di carattere diplomatico o commerciale, trascorrevano numerosi momenti di inattività, e proprio dalla volontà di impiegare i tempi morti in modo soddisfacente e produttivo scaturiva il proposito di fissare la personale memoria di quell'esperienza. L'apprendista Edmund Dummer nel novembre del 1682 s'imbarca dal porto di Deal verso il Mediterraneo. Mentre attende la partenza, fissa sul foglio le sue prime riflessioni. Dichiarò subito, la sua scontentezza per il viaggio. Si sente circondato da un ambiente ostile, senza che nessuno gli dia istruzioni o chiarimenti su che cosa fare, privo della necessaria competenza e esperienza. Ma è

proprio da questo senso di inutilità ed estraniamento alla vita di bordo che nasce l'idea del diario:" Considerando che il tempo poteva essere meglio utilizzato se cominciavo, ho deciso di fissare tutti i fatti del mio viaggio degni di nota sia con vedute particolari che con descrizioni, e costruire dell'intero viaggio una diretta rappresentazione visibile".<sup>2</sup> Anche Erasmo, assai più sinteticamente, presenta la sua opera come concepita "per non star al tutto in otio".

Ma se Dummer, totalmente incapace e svogliato come marinaio, era particolarmente versato nelle attività del disegno, tanto da essere poi nominato *surveyor* della Marina inglese, più interessante è il parallelo tra i manoscritti di Erasmo e di Ignazio Fabroni,<sup>3</sup> per le molte affinità che li legano: ambedue cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano s'imbarcano sulle galee del granduca di Toscana in partenza dal porto di Livorno con le stesse regole d'ingaggio e percorrono le stesse rotte nel Mediterraneo, anche se Ignazio compie i suoi viaggi mezzo secolo più tardi, dal 1664 al 1687, senza conoscere l'opera di Erasmo. Ambedue sono reduci dalla stessa "carovana", o formazione professionale dei cavalieri, che non sviluppava particolari competenze grafiche, e dunque disegnatori dilettanti. Ignazio Fabroni afferma esplicitamente di essere "poco pratico del disegno" e di aver disegnato "meglio che habbia saputo". Nonostante la consapevolezza di possedere mediocri capacità, ambedue non sfuggono alla tentazione di produrre immagini, per la maggiore valenza comunicativa che ormai ad esse si attribuiva; si fermano solamente di fronte a un compito impari alle proprie forze, i ritratti di grandi città, che pure incontrano, e privilegiano i piccoli insediamenti, in molti casi gli stessi.

Se si eccettua qualche schematica rappresentazione bidimensionale, la tipologia prevalente è quella della veduta. Erasmo annota: "in quella medesima forma la quale da me sono state viste...con mostrarse del naturale"; Ignazio gli fa eco: "ho disegnato al naturale". Non a caso ambedue impiegano il termine "naturale", lo stesso che Vasari, con una costante valenza positiva, ha usato nei *Ragionamenti* per descrivere al principe le rappresentazioni di città in palazzo Vecchio per cui non era stata rilevata la pianta: "per via di veduta naturale... nel modo che si sogliono ordinariamente disegnare le città e i paesi che si ritraggono a occhiate del naturale".<sup>4</sup>

Ambedue rivendicano per le proprie immagini, secondo quanto all'epoca era richiesto, il carattere di testimonianza diretta e fedeltà al vero, così è stato visto in un momento del tempo.

A dispetto dell'ampia piattaforma comune di partenza, la diversità dei risultati che emergono dal confronto tra Erasmo e Ignazio Fabroni, può essere un ottimo esempio di quanto ogni processo di rappresentazione sia una costruzione soggettiva. Degli stessi luoghi Erasmo produce immagini di sintesi, da cui bene risaltano il contesto e la morfologia del territorio, soprattutto in funzione delle sue capacità difensive, le emergenze urbane, riconoscibili anche dall'apposizione del nome.

L'obiettivo di Fabroni, molto più ravvicinato, a volte non restituisce neppure la totalità dell'insediamento, quanto piuttosto i dettagli, e molto spesso inserisce nel quadro anche i protagonisti della vita quotidiana.

Particolarmente importante dunque è il rinvenimento e l'analisi dei manoscritti di questo gruppo, ancora in gran parte sommerso, e particolarmente attesi i risultati. Se da un lato i cronisti-disegnatori sono ovviamente partecipi della cultura visuale della loro epoca, dall'altro essi operano in autonomia dai modelli letterari e dall'iconografia urbana ufficiale, quella che ha scritto la sua storia attraverso le grandi catene di trasmissione dei "teatri" di città e le incisioni d'autore, ricercate dai collezionisti. Questa autonomia si manifesta prima di tutto nella scelta dei soggetti urbani, presenti nei taccuini in quanto punti di riferimento significativi in relazione al mondo di quel particolare viaggio, insieme alle persone, ai mezzi di trasporto, ai paesaggi naturali. Nella maggior parte non compaiono nei teatri perché di essi non esisteva ancora un'iconografia; se si verifica qualche sovrapposizione, l'autonomia si manifesta nel modo in cui i soggetti vengono ritratti.

Le rappresentazioni dei cronisti-disegnatori non sono viziate da intenzioni totalizzanti, non conoscono artifici finalizzati a renderle tali. Espressione di un particolare modo di vedere, dirette a conservare la memoria dell'autore sui punti di maggior interesse, sono, al contrario, estremamente selettive ed includono solo gli elementi essenziali utili allo scopo.

E proprio nella qualità elementare del disegno, nella soggettività di occhi non professionali, ma estremamente attenti e curiosi, a volte emerge ciò che l'iconografia ufficiale non è interessata a far emergere. Quest'iconografia sommersa che corre in parallelo è dunque ancora tutta da scoprire e valutare.

---

<sup>1</sup> Per una completa trattazione sull'opera vedi H.M. Davies, *Bernard von Breydenbach and his journey to the Holy Land*, Londra 1911.

<sup>2</sup> Il diario è pubblicato e analizzato in *Livorno e il Mediterraneo da un viaggio di Edmund Dummer*, Pisa 1996.

<sup>3</sup> S. Bussotti, *Disegni di città e architetture nell'album di Ignazio Fabroni*, Tesi di laurea magistrale SAVS, Università di Pisa, a. acc. 2014/2015.

<sup>4</sup> L. Nuti, *Le città di Palazzo Vecchio a Firenze*, "Città e storia", 2006, n.2, pp.345- 358.