

Gennaro Tallini PhD

LuLu Press Inc.
Davis Drive #300
Morrisville NC

2017

ISBN n.: 978-1-326-91909-2

ID contenuto: 20455073

Titolo del libro: Visione e disincanto: Michel de Montaigne e le antichità di Roma

comunicazione per SCSC international meeting Bruges 2016, august 20

Panel: Montaigne's Roman Spaces

Sixteenth Century Society and Conference Bruges 2016

Montaigne's Roman Spaces

Organizer: Richard E. Keatley
Chair: Concetta Cavallini

proposals:

The Nature of Lazio in Montaigne's Journal de voyage: Landscapes, Gardens and Water/La nature du Latium dans le Journal de voyage de Montaigne: paysages, jardins et eaux), Juliette Ferdinand, University of Verona and EPHE Paris

Vision and Disenchantment: Michel de Montaigne and the Antiquities of Rome/ Visione e disincanto: Michel de Montaigne e le antichità di Roma, Tallini Gennaro, Università di Verona

"Vis-à-vis de Santa Lucia della Tinta": Mapping Montaigne's Rome, Richard E. Keatley, Georgia State University

Visione e disincanto: Michel de Montaigne e le antichità di Roma

Prof. Dr. Gennaro Tallini PhD
Dipartimento di Culture e Società, Università di Verona

tllgnr52@univr.it
gennaro.tallini@scuole.provincia.tn.it
tallinigennaro@gmail.com
tallini.gennaro@liceorussell.eu

Le ricerche storiche e archeologiche condotte da Montaigne durante il suo soggiorno romano rimandano ad alcuni quesiti che sono adeguato corollario alla conoscenza del livello di interiorizzazione delle antichità di Roma come modello analitico di studio.

- Quali metodologie gli antiquari francesi e italiani hanno utilizzato per studiare le antichità di Roma nel periodo compreso tra il 1534 e il 1586?

- Quanto il modello delle Antichità di Roma ha rappresentato all'interno dell'elaborazione di scritture storiche (in ordine alle città e alle origini della storia narrata della Francia stessa)?
- Quanto di questo modello risponde ai bisogni di Montaigne a Roma?

Questi sono solo alcuni dei quesiti cui qui proviamo a dare una risposta in ordine agli interessi effettivi degli studiosi francesi rispetto agli italiani, alle premesse e agli scopi che ogni studioso si è autonomamente prefisso, agli interessi nazionali, di corrente o dei collezionisti. Ancora, non si può negare che proprio quelle domande investono temi laterali quali la personale visione di ognuno degli addetti ai lavori, le sue considerazioni, i suoi interessi di studio, la stessa formazione culturale. In questo senso, perciò, analizzare i metodi e le scelte significa individuare quei percorsi della narrazione dell'antichità che assomigliano molto agli *Holzwege* di Heidegger: un bosco narrativo in cui i sentieri della storia dell'arte, dell'urbanistica, della storia antica e moderna in tutte le sue forme s'intrecciano aggomitandosi in un ginepraio inestricabile in cui solo l'abilità, la perseveranza e l'eccellente conoscenza delle fonti permette di districarsi.

All'inizio comprese all'interno dei comuni processi narrativi delle antichità, fatti di narrazione più o meno semplice e poco avvezza alla ricerca di conferme ai fatti narrati, ben presto le antichità Roma, strutturate secondo il modello di scrittura adottato dagli antiquari italiani attivi a Roma tra il 1534 e il 1565 (ovvero la grande stagione, finora non ancora completamente indagata sul fronte del versante storiografico-narrativo-descrittivo, dei Ligorio, Marliani, Lucio Fauno, Tolomei, Fulvio fino a Gamucci e Bufalini) lasciano il posto a costruzioni narrative-descrittive che invece rimandano alla costruzione di una cultura ben più ampia, rapportabile direttamente alla più complessa elaborazione/formazione di un canone storico, letterario e sociale che soprattutto in Francia sfocia nell'elaborazione di una coscienza nazionale, contemporaneamente votata alla *magnificentia* della *ville*, intesa come entità sociale e storica vitale e della corona intesa come figura simbolica e come diretti possessori di quel potere.

Il perno, dunque, della riflessione qui operata, è il modo in cui gli autori qui presentati (Gilles, Montaigne, Corrozet, Champier, Rabelais, Lafrery, Matal) guardano e riscrivono le antichità di Roma nelle opere, non solo come modificazione del modello, ma anche aggiornamento, riconsiderazione e ridiscussione dei suoi principi basilari nell'ambito della visione politica, culturale, storica, letteraria e perfino urbanistica.

Tutti gli autori coinvolti, infatti, progettano e adattano la propria scrittura dopo aver interiorizzato una serie di testi di provenienza italiana (Bartolomeo Marliani, Giovanni Tarcagnola/Lucio Fauno/Lucio Mauro Ulisse Aldrovandi, Onofrio Panvinio, Pirro Ligorio e relative mappe, Bernardo Gamucci, la carta di Roma di Leonardo Bufalini, i testi di Flavio Biondo e Leon Battista Alberti volgarizzati) che nel periodo 1534-1565 avevano creato un genere e codificato un canone letterario antiquario i cui principi basilari di ricerca, non vanno, oggi, cercati nell'analisi storico-artistica, ma nella lettura attenta delle fonti, nella sua ri-codificazione continua nel contesto urbano rinascimentale e nella ridiscussione (anche polemica ed esagerata) delle scoperte e delle nuove collocazioni topografiche.

Non solo: in particolare Rabelais e Montaigne, ma anche Gilles, Corrozet e tutta una serie di autori maggiori e minori, hanno talmente avuto a che fare con carte e mappe di vario genere e importanza durante la loro attività che si sono modificati perfino i modi di intendere e produrre letteratura. La cartografia in genere, infatti, avendo avuto un ruolo preminente non solo nell'immaginario letterario del singolo autore, quanto anche nella definizione, organizzazione e conduzione dei contatti e rapporti instaurati con cartografi, storici, letterati e antiquari, ha modificato e influenzato la personale visione e progettazione dei loro lavori con un impatto fortissimo anche nella codificazione dei generi.

In questo senso, la scelta di Pierre Gilles di descrivere Costantinopoli non è dettata solo dall'indubbia scarsa dimestichezza degli occidentali con la città orientale e con i modelli di pensiero della tradizione bizantina e islamica, ma anche dalla possibilità di elevare la figura di Costantino (non per nulla la Bisanzio turca non è quasi mai citata o descritta se non in casi particolari e obbligatori) a modello per Francesco I; come Carlo V si è arrogato il titolo d'imperatore (come discendente del Sacro romano Impero) e come il papa ha adattato alla sua figura la carica imperiale della Prima Roma, così, ora, il Re di Francia (discendente dei Re Taumaturghi) può rivendicare una vicinanza storica e politica con Costantino, fondatore della Seconda Roma (e sappiamo quali erano le intenzioni e i *desiderata* reali nella costruzione di Fontainebleau) «poscia che l'Aquila volse».

Cesare e Costantino diventano i modelli per l'immagine del fondatore epónimo della Gallia moderna, né più né meno di quanto a Firenze la leggenda della sua fondazione coinvolga l'antica colonia fiesolana. Cesare diventa il fondatore di Parigi provenendo da Roma (a sua volta trasposizione mitica dell'antica Troia per affinità elettiva, storica ed epica) e ad essa associata per una sorta di proprietà transitiva dei valori fondativi. Anche in questo caso, il fine è duplice: la rivalutazione in chiave mitica e letteraria della fondazione, passa per il mito sallustiano del *vir bonus* e per trasposizione è associata alla *Civitas*; come il *bonus vir* così la città da lui abitata (e difesa) è *bona civitas*: «le bon homme à la bonne ville».

L'interesse per la storicizzazione dei luoghi non può che andare di pari passo con la ricerca giuridica: senza l'una non funziona l'altra e il principio della *traslatio imperii* perde consistenza e valore di fronte alla legittimazione politica; un *Mos gallicum* di cui nello stesso periodo si sta avvalendosi G. Budé, il quale, negli studi condotti sul *Codex Pisanus* (iniziati nel 1529 e poi pubblicati nelle *Annotationes [...] in quatuor et Viginti Pandectarum libris*, Parigi, 1535) aveva evidenziato (nella *Notitia dignitatum*) un processo di ricostruzione epigrafica a soggetto giuridico (basato sulla migliore tradizione filologica umanistica quattrocentesca da Valla a Poliziano) che fondando la moderna epigrafia permetterà a Jean Matal e Antonio Agustín di sviluppare ulteriormente l'argomento.

Il trasferimento su carta in versione topografica dimostra che il modello delle antichità di Roma funziona come modello scrittorio e come riferimento per ogni altra operazione narrativa, storica, descrittiva o rievocativa di una mitologia ricostruita, riadattata e ripensata in chiave moderna, non a caso, la dedica al re del *Primier livre des antiquitez de Rome* di Joachim Du Bellay recita:

Au Roi

Ne vous pouvant donner ce ouvrages antiques

Pour vostre Saint-Germain, ou pour Fontainbleau:

Je les vous donne (Sire) en ce petit tableau

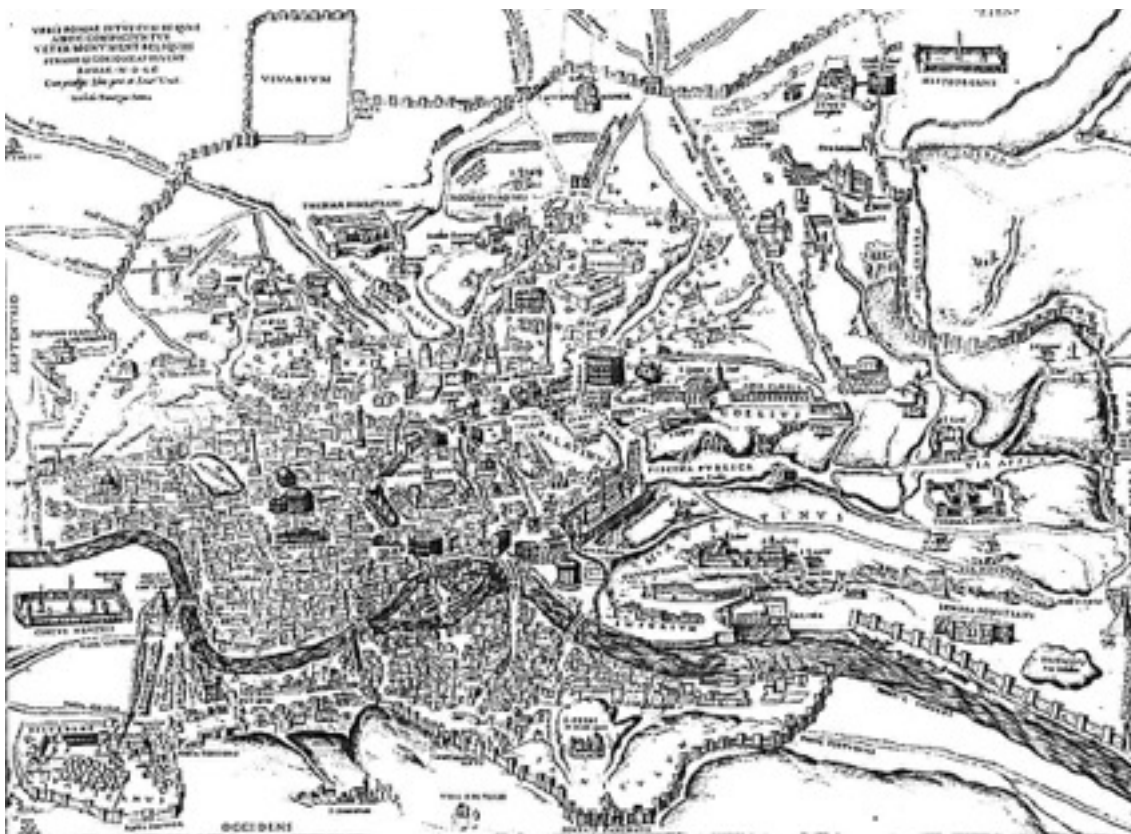
Peint, le mieux que j'ay peu, de couleurs poetiques.

Il disincanto di Montaigne è la prova che il modello imitativo ha funzionato per circa cinquanta anni trasformando la stessa idea di antichità in un modello di comparazione in cui la *bonne ville* è continuamente richiamata in opposizione alla *civitas veteris* in nome di una idealizzazione urbana che ha soppiantato la realtà ed è diventata essa stessa paesaggio. La funzione della *traslatio* si muove per questo sui diversi piani della storia, dell'etica politica e perfino della letteratura. La delusione del filosofo, perciò, non solo è soggettiva, ma anche evocativa di un sentore individuale che nasce dalla riflessione sull'antichità come fenomeno assolutamente non rinnovabile. Montaigne, insomma, non è dato sapere quanto inconsapevolmente, cancella la *Renovatio* sino a quel momento scopo ultimo di ogni riflessione antiquaria, per destrutturare la visione delle antichità in un contesto altro, reale e unico che mostra le rovine per quello che sono: pietre e nient'altro in perfetto accordo ancora con Joachim Du Bellay delle *Antiquitez* quando afferma: «[...] dont la podreuse cendre / gist sous le faix de tant de mur couvers» (I, 1-2).

«Impaziente di scorgere il selciato di Roma», questo è l'animo di Michel de Montaigne durante il suo viaggio in Italia, compiuto procedendo dalla Toscana nell'alta Tuscia e poi sulla via Flaminia (Montaigne 2014, V 71 e seguenti). Tra il 29 e 30 novembre 1580, dunque, il filosofo, con tutto il suo seguito giunge a trenta miglia dalla città eterna, visita il vicino lago di Vico e poi pernotta a Ronciglione, fortezza del Duca di Parma francesizzata in un improbabile «Roussillion» e poi prosegue, il mattino dopo, verso la città, ormai distante solo 19 miglia. Sorvolando sulle amenità del sito (V, 71: 230), l'attenzione dell'intero passo diaristico si concentra direttamente sul primo impatto con la Città Eterna. L'estensore materiale del suo diario di viaggio, infatti (qualcosa di più che un semplice servitore e qualcosa di meno che segretario, almeno nel senso che il Cinquecento ha assegnato a questa figura, anche pensando al trattato di Francesco Sansovino), annota pazientemente le evidenti tensioni del protagonista, gli indubbi disagi patiti durante il viaggio da tutto il gruppo e la meraviglia per ciò che si sta dispiegando ai loro occhi lungo l'intero percorso della via Flaminia disseminata di epigrafi commemorative poste dai papi lungo il corso dei secoli per ricordarne l'antichità (V, 71: 231).

In questo primo approcciarsi alla città e alla sua antichità, ciò che colpisce è la mancanza di ogni riferimento a una qualunque modernità, rappresentata soltanto dagli stallaggi, dalle osterie e dalle poste, dal numero dei cavalli presi o consegnati presso di esse; non ci sono riferimenti, se non sporadici, alle persone, ai villaggi e alla loro effettiva consistenza e vita quotidiana. Al contrario del suo diarista poi, Montaigne sembra essere invece quasi deluso dalla visione; Roma, per sua diretta ammissione, non fa «un grande effetto» e il paesaggio, «cosperso di profonde buche, inadatto per qualsiasi manovra di truppe, spoglio e senz'alberi», disabitato e in buona parte sterile, non richiama l'*antiquitas* e la *Romanitas* tanto studiate e ammirate.

L'accesso alla città avviene attraverso la via Flaminia (Figura 8) e Porta del Popolo e lungo la direttrice di via Lata (via del Corso) si giunge direttamente alle spalle del Campidoglio (Mauro 1556 e 1562; Montaigne 2014 V, 71: 231-234).



Pirro Ligorio, *Mappa di Roma antica*, Venetia, Tramezino, 1552 (Stockholm, Kungl. Bibl., De la Gardie collection, 16)

Il percorso, oltre che introdurre alla Roma “moderna” e cardinalizia, permette di creare una visione d’insieme della città nuova che tralascia la vecchia, esclude ogni veduta di Ripa e del Tevere e limita alla sola visione della Colonna Traiana la vera percezione dell’antico. Tutta la parte antica è invece visibile solo raggiungendo il Campidoglio e il Palazzo dei Conservatori.



Ingrandimento della sezione di figura 1 da via Flaminia al Campidoglio

Un ingrandimento della sezione della mappa ligoriana mostra l’accesso e l’arrivo da via Flaminia al Campidoglio, quest’ultimo riconoscibile grazie alla raffigurazione della statua equestre di Marco Aurelio che Michelangelo aveva fatto collocare al centro prospettico della piazza già durante i lavori di risistemazione del complesso nel 1538 (Figura 9). Il percorso, accede a via Lata (oggi del Corso) da Porta del Popolo (oggi Piazza del Popolo), tocca i *Septa*, attraversa piazza Navona e Montecitorio, costeggia il Pantheon e il teatro di Marcello e arriva al Campidoglio dalla parte della scalinata dell’accesso al Palazzo dei Conservatori.

Il percorso è altamente scenografico e rientra in quell'ottica di visibilità dell'antichità come testimonianza attiva del nuovo potere papale. Non a caso, esso giunge al Campidoglio, lo stesso luogo ove sono conservate, con un effetto scenografico voluto, quelle *Statuae Priscae* (la Lupa Capitolina su tutte) che nell'originale progetto di sistemazione dell'area erano state donate al *populus Romanus* da Sisto IV proprio in virtù della nuova/antica interpretazione della loro originaria simbologia politica e culturale. La visione della città si offre in un unico senso E-W da via Flaminia alla via Latina come tutti gli altri descrittori della città. Tale immagine, infatti, è patrimonio di tutti gli scrittori di Roma antica, basti ad esempio citare i versi di apertura del *Roma* di Georgius Fabricius (*In Romam Georgii Fabricii*, Basilea, Oporino, 1551 poi in Kytzler 1972: 508), non a caso contemporaneo delle *Antichità di Roma* composte da diversi autori in cui la sezione descrittiva del sito completo è evidentemente presa dalla via Flaminia unico luogo da dove all'epoca era possibile cogliere la città a volo d'uccello ammirandone sia l'ansa del Tevere con i ponti, sia i monumenti più importanti. Non a caso proprio da via Flaminia e soprattutto dalle alture che sovrastano la città a nord Montaigne coglie l'insieme dell'immagine; il punto privilegiato, quindi, è esso stesso cono visivo che iscrive nella sua base ideale la circonferenza (altrettanto idealizzata) della città stessa.

Se si confrontano i primi versi di Fabricius

Urbis Romuleae istum videre
et montes cupis ambitumque portas
et pontes Tiberis, sacras deorum
Aedes et fora porticusque ductus
Aquarium viasque balneasque
et Thermas veterumque dissipata

con una delle carte di Ligorio è abbastanza facile rilevare ciò che il fruitore può vedere stando in un punto sopraelevato alle spalle della via Flaminia. Se il punto dell'osservatore fosse sul Gianicolo o sul Campidoglio il punto di vista e l'angolo di visione sarebbero diversi perché diversi sarebbero i monumenti in esso compresi.

Contrariamente a tutti i pellegrini che dai tempi di Petrarca giungono a Roma e colgono la visione della città da un unico punto di osservazione simile a quello di Montaigne, per il filosofo tutto ciò non è sufficiente: egli ricerca una visione che restituisca non la simbologia del passato, ma la realtà del suo tempo. Egli, dunque, ignora volutamente tutto questo mostrando anzi una certa insofferenza verso la città nuova; e non è tanto la presenza massiccia di francesi (al punto da pensare che ci siano più connazionali a Roma che in patria) a disturbarlo, quanto la visione di antichità e monumenti semi-seppelliti, rovinati e trasformati senza ritegno alcuno per la loro gloria antica che provoca in lui una fastidiosa reazione che si attenua solo quando, giorni dopo, inizierà davvero la visita alle *antiquitates*.

Montaigne *prisca sive novam vult cernere Romam* (per parafrasare il *Cornelii [Cymbalii] disticon* posto a corredo di un altro testo fondamentale per la visione della città che è l'*Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Romae* di Francesco Albertini pubblicato da Mazzocchi a Roma nel 1510 e poi replicato a Wolff a Basilea nel 1519) perché dis-cernere la vecchia città dalla nuova è l'unico modo per riconoscere davvero ciò che è antico, riannoverargli tutto il valore simbolico rivestito nell'antichità e soprattutto restituirlo non alla *Laudatio temporum*, bensì alla *Laudatio hominum*.

È questo un particolare da non sottovalutare, nell'analisi della visita alle *ruine*, poiché il francese immagina Roma come da letture certamente, ma soprattutto come da visione prospettica complessiva. Lettura e studio cartografico, infatti, sono testimoniate dal periplo compiuto e dalla scelta di documentare alcuni momenti e non altri, tutti riconducibili senza sforzo alla comparazione contemporanea tra ciò che si è letto sulla guida e ciò che si è visto e ritrovato sulla mappa. Per questo, se la guida sono le *Antichità di Roma* di Lucio Mauro (con il corredo aldrovandiano documentato nella sua biblioteca e forse acquistato proprio a Roma durante la visita), la mappa collegata non può che essere *in primis* quella elaborata da Pirro Ligorio e poi l'altra, non meno dipendente dalle già citate *Antichità di Roma* maurine, di Leonardo Bufalini (1551), che ha avuto una serie di riedizioni e imitazioni che conducono fino all'attività di Lafrery e al suo *Speculum Romanae Magnificentiae* (1570). In più, Montaigne, proprio perché la visione sul territorio non è semplice guida topografica, ma anche corredo indispensabile per lo studio dell'antico, non guarda a Roma solo come città da analizzare in tutti i suoi aspetti, ma anche attraverso la lente delle storie di città prodotte dai suoi connazionali.

Per questo nella sua visione esiste uno iato tra la narrazione dell'antico (filtrata dai volti e dalle carte), ciò che vede realmente e la sua specifica formazione storica e letteraria. se all'inizio della storiografia antiquaria francese rinascimentale le opere italiane erano servite da modello per fondare l'identità di genere, ora accade che quello stesso modello è lontano per scopi e obiettivi e totalmente insufficiente a creare una funzione completamente storica. In questo momento, infatti, la visione della realtà e la reale presa di coscienza di ciò che effettivamente è l'*Urbe veteris* rispetto alla nuova, all'antichità idealizzata e alle *ruine* esistenti, costringe Montaigne a rivedere la propria idea di antichità e a riconsiderare lo stesso principio di storia non secondo una visione personale, ma all'interno di quelle successioni delle diverse fasi dell'antico di cui Guillaume Postel aveva discusso un ventennio prima.

Le citazioni qui raccolte fanno il paio con la frase estrapolata dal diario del francese nel quale Montaigne afferma che di Roma antica ormai, non era rimasta che la pianta a volo d'uccello.

«Diceva che, di Roma, ormai non si vedevano altro che il cielo sotto cui era adagiata e la sua pianta; che la conoscenza da lui raggiunta era astratta e teorica, nulla essendovi di controllabile; che quanti pretendono di scorgere almeno le rovine di Roma esagerano, ché le rovine di un impero tanto immane avrebbero dovuto suscitare maggior senso di riverenza e di rispetto verso la sua memoria; ma non rimane altro che la sua tomba» (v, 71: 244).

In effetti, altro Montaigne non vede, proprio perché la sua visita alla città, autonoma e da autodidatta, è costruita solo sui libri e sulle carte che si fa leggere la sera. La sua conoscenza della città e del suo perimetro esterno, anzi, sono direttamente mutuate, in una sorta di *topophilia* (HODGES 2008: 103-110) è, dunque, pari alla conoscenza, altrettanto libresco, che hanno gli autori con cui ha a che fare. Le stesse fonti antiche, i soliti Sesto Rufo e pseudo Fabio Pittore, ma anche Solino, Plinio, Dionigi Alicarnaseo giungono a Montaigne ancora attraverso i libri, con tutto il panorama di plaghi, errori e falsità che affollano le pubblicazioni di questo tenore.

Tale percezione della città, vissuta attraverso pubblicazioni valide alla metà degli anni Cinquanta, ma forse ora quanto meno superate in termini di conoscenze e notizie contenute e diffuse, conduce il filosofo a comprendere l'*Urbs antiqua* secondo una distribuzione dei siti archeologici altrettanto sorpassata. Il percorso di Montaigne, quindi, tocca la *Urbs nova*, la cosiddetta città dei cardinali e attraversa ville e possedimenti risalenti agli anni Cinquanta del secolo, epoca cui rimontano tutti i riferimenti bibliografici e cartografici da lui utilizzati, appartenuti ai cardinali di Parigi (Du Bellay), Ferrara (Este) e Napoli (Carafa).

Geograficamente perciò, la descrizione di Roma antica che si presenta agli occhi del filosofo è quella che egli stesso deriva dalla visione planimetrica delle mappe di Ligorio e Bufalini, entrambe orientate secondo una visione presa dal Gianicolo e per questo composte con i punti d'accesso dell'epoca posti in maniera più identificabile rispetto alla città stessa. Così, come la descrizione cui Montaigne ricorre, parte dal mare (Ravenna e Miseno), tocca la via Francigena (da e per il nord), la Cassia, la Flaminia (da e per gli Appennini e l'Adriatico) e l'Appia (da e per il sud), tutti luoghi nell'antichità necessari alla città per gli approvvigionamenti (ricordiamo che la flotta romana faceva capo a Miseno e l'esercito a Ravenna), i commerci e la difesa e poi per l'afflusso quotidiano dei pellegrini nella città santa, così le mappe da cui riprende la visione d'insieme della città rispondono alle stesse sollecitazioni topografiche e descrittive contenute nella *Antichità* di Lucio Mauro. Semmai, la visione antica suggerita dalle mappe, non inficia il giudizio dell'autore al riguardo delle problematiche più evidenti.

«Egli giudicava da ben chiari indizi che l'aspetto di questi colli e degli avvallamenti dovesse essere del tutto mutato dall'antico, considerata l'altezza delle rovine, e teneva per certo che in molti punti si camminasse sul culmine di case intiere». (V 72: 233)

Ci riferiamo in particolare alla approssimativa misurazione del livello stradale originario rispetto al presente, le «due lance» che secondo la sua stima sarebbero lo spessore dell'accumulo di detriti depositatisi nel tempo sull'antico selciato, certamente stimate a occhio, non sono molto distanti dalla realtà che si presenta alla vista dei pellegrini e anzi, proprio tale stima ci conferma che Montaigne guarda alla città come a un insieme indistinto di *ruine*, detriti e materiali crollati che non ha riscontri in altre descrizioni e che mostra un aspetto diverso e mai citato dagli antiquari. Nei resoconti infatti, nessun antiquario fa riferimento ai cumuli di detriti e le uniche testimonianze di questo tipo le possiamo desumere dalle stampe del tempo che peraltro, riproducono le macerie, ma solo per un ulteriore segno di *vetustas*.

La stima del francese è un dato realistico anche questo inesistente anche e soprattutto nei libri usati da Montaigne per prepararsi alla visita. Nelle *Antichità di Roma* di Lucio Fauno (Fauno 1548 e successive edizioni del 1552-1553 e in latino del 1549), in Mauro 1556 e nelle Ligorio 1553 (ma il dato è sottaciuto anche in Marliani 1534, 1540 e 1548 e nelle *Antiquitatis urbis* di Andrea Fulvio primo e insostituibile riferimento per l'antiquaria cinquecentesca) ogni riferimento in questo senso è opportunamente evitato. Anzi, nelle *Antichità* citate e nella sinopsi che Ligorio ricava dal proprio zibaldone manoscritto, l'unico riferimento in merito è al Testaccio, la collina che si sarebbe formata attraverso l'accumulo di materiale scartato dalla lavorazione dei vasi. Eppure, alcune fonti testimoniano uno stacco di almeno 6 metri tra il selciato originario e l'attuale e lo stesso Montaigne racconta di camminare lungo un camminamento abbastanza alto da poter vedere, sotto, un pezzo di muro crollato.

«Dal livello dell'arco di Severo è agevole arguire che ci troviamo più di due lance sopra l'antico piano stradale e per vero quasi dovunque si cammina sulla sommità di vecchie mura che pioggia e passaggi o dei veicoli mettono a nudo». (V, 72: 233)

Perciò, se si deve dar retta alla stima di Montaigne, in alcune parti dei fori tale ammasso avrebbe potuto essere anche più consistente: egli, infatti, parla di almeno due lance, cioè una misura variabile, a seconda delle interpretazioni e del tipo di arma) di circa 8-12 metri e la misura potrebbe anche non essere esagerata poiché, parlando del Teatro di Marcello, nel descrivere come i nuovi palazzi cardinalizi siano stati costruiti senza alcun criterio direttamente sui resti di manufatti preesistenti, lo chiama «monte Savello» chiaramente riferendosi all'ammasso detritico accumulatosi in una sua parte. Alcune incisioni cinquecentesche rappresentano l'arco di Tito interrato per circa un terzo e calcolando che la sua altezza è di 21 m., possiamo renderci conto di come la stima del francese non fosse assolutamente sbagliata.

«Il monte Savello altro non è che il rudere di una porzione del teatro di Marcello. Egli era convinto che, rivedendola, un antico romano non saprebbe riconoscere l'aspetto della sua città. È accaduto sovente che dopo aver scavato ben profondo, ci si imbattesse soltanto nel capitello di un'altissima colonna la quale, sotto, era tuttora in piedi. Per le fondamenta delle case non si ricorre ad altro che a certe vecchie costruzioni a volte, come se ne scorgono in tutte le cantine, senza curarsi di trovare un sostegno in qualche antico fondamento o muro che sia eretto: in tal modo, sui resti medesimi dei vecchi edifici, così come il caso li ha disposti al momento del crollo, si sono elevate le basi dei nuovi palazzi, come su grandi ammassi di macigni saldi e stabili; ed è facile rendersi conto di come il livello di molte vie fosse inferiore di oltre trenta piedi a quello d'oggi» (V, 72: 246).

Il *Ritratto di città* che affascina Montaigne, dunque, per citare un fortunato libro di C. De Seta sulla rappresentazione della città nel Rinascimento (Einaudi, 2011), è un'immagine ferma alla rappresentazione planimetrica ortogonale che rispecchia la descrizione letteraria. Seguendo i *Regionari* augustei e partendo dal Campidoglio, Montaigne dimostra di seguire le *Antichità di Roma* composte da Lucio Mauro e pubblicate nel 1556 da Giordano Ziletti (ma già pronte nel 1550 e poi rimaneggiate e riedite nel 1562) che le edita insieme con il *Delle statue antiche* di Ulisse Aldrovandi (ps. Andrea Palladio 2014; Tallini 2014 ora confluito in Tallini c.d.s). I libri che allora Montaigne ha sicuramente acquistato, letto, utilizzato e apprezzato nel soggiorno romano sono:

1. *Roma Ristaurata et Italia illustrata di Biondo da Forlì. Tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno*, in Venezia, Michele Tramezino;
2. *Delle Antichità della città di Roma. Raccolte e scritte da M. Lucio Fauno [...]*, in Venezia, per Michele Tramezino, 1552;
3. *Le antichità de la citta di Roma. [...] per Lucio Mauro, [...] Et insieme ancho di tutte le statue antiche, [...] per M. Vlisse Aldroandi, [...]*, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, all'insegna della Stella, 1562.

Ai volumi vanno sommate le carte di Roma antica che maggiormente si adattano ai percorsi seguiti da Montaigne:

1. Pirro Ligorio, *Mappa di Roma antica*, Venetia, Tramezino, 1552 (Stoc-kholm, Kungl. Biblioteket, De la Gardie collection, 16);
2. Leonardo Bufalini, *Mappa di Roma antica*, 1551 (<http://strutturacitta.blogspot.it/2009/05/cartografia-09.html>).

La piccola e specialistica *Libreria* utilizzata dal francese si appoggia, quindi, su di un numero di testi esiguo, ma non per questo meno valido (Bevilacqua Caldari 1991: 363–90; Boutcher 1995: 177–214; Cavallini, 2005; Dejob, 1970; Legros 2009: 7–33; Rigolot 2011). Al riguardo del settore cartografico, infatti, le due carte citate hanno il pregio di illustrare i monumenti (attraverso la collocazione fuori scala) ed evidenziare i percorsi e i siti così come l'occhio del pellegrino vorrebbe vedere l'antichità *restituta*.

La visione d'insieme dal Gianicolo che contraddistingue il tracciato ligure e bufalino dispone sulla carta i monumenti in alzato rispetto alla planimetria bidimensionale del tracciato e offre uno scorcio immediato dell'antico sito nel suo complesso. Paradossalmente, è proprio la discrezionalità della scala adottata a dare il senso del rilievo e della riproposizione (ideale) e collocazione (presunta) dei manufatti.

<p>«Giovedì 26 gennaio, essendosi recato a visitare il Gianicolo, oltre il Tevere, per osservare le particolarità del luogo (fra le altre il crollo di vecchie mura occorso il giorno prima) e contemplare in tutte le sue parti il panorama di Roma, che non si domina così bene da nessun altro punto; e di là, essendo sceso al Vaticano per vedervi le belle statue racchiuse nelle nicchie del Belvedere e la magnifica galleria che il papa sta costruendo con la raffigurazione di tutte le parti d'Italia e che prossima alla fine» (V, 7: 243).</p>	<p>«Anco Marzio rinchiuse di mura una parte del colle, che fu da Iano, che vi habitò, detto Ianicolo: questa contrada per essere di là dal Tevere, fu poi chiamata Trastevere: e per che Augusto vi locò i soldati dell'Armata, che tenea nel porto di Ravenna, fu ancho da molti chiamata la città dei Ravennati». (Mauro 1556: 102)</p> <p>«Col palagio [del papa] è congiunto il bel giardino di Belvedere; dove si conserva quel bel Laocoonte antico con altre varie, e bellissime statue in diversi luoghi de la città ritrovate, come sono Apollo, Venere, Cupido, Celopatra; il simulacro del Nilo, quel del Tevere, con Romolo e Remo à petto de la lupa» (<i>ivi</i> 112).</p>
--	--

Analoga situazione per il Belvedere che viene visitato discendendo dal Gianicolo (non solo per la vicinanza del sito, ma proprio perché, *Mirabilia urbis* e le stesse guide cartacee adottate, selezionano il percorso dall'*extra portas* del colle alla città Leonina, alla Basilica Vaticana e ai palazzi apostolici); la sua descrizione comprende pochissime indicazioni e per di più indirette: Galleria delle carte geografiche (che Antonio Danti sta ultimando proprio in quegli stessi giorni su indicazioni del fratello Ignazio) e *Antiquarium* ovvero il complesso delle molteplici statue (compreso il *Laocoonte*) disposte nel giardino del Belvedere.

La visione del francese, dunque, è responsabilmente artefatta: egli stesso, ammette infatti, che l'immagine della città antica è una rappresentazione teorica e astratta, incapace di sollecitare il senso di riverenza necessario e soprattutto incapace di scatenare quelle affezioni in grado di rendere davvero il senso dell'immortalità della storia. Anzi, l'immagine che il diario rimanda è del tutto negativa essendo assimilata ai nidi che «passeri e cornacchie andavano attaccando in Francia alle volte e alle pareti delle chiese da poco distrutte dagli Ugonotti» (V, 7: 245).

Montaigne si rende conto, insomma, di quello che diversi antiquari (escluso Pirro Ligorio) non ammettono: la visione planimetrica è tanto aleatoria rispetto alla realtà, che neppure le distanze effettive tra i diversi siti va oltre la riproposizione di quanto affermato nelle fonti. Così, ad esempio, il francese ripropone la distanza di 15 miglia tra il Tevere e la sua foce perché lo legge nelle sue fonti (in effetti sono 29,5 km ovvero poco più di 18 miglia), ovvero Plinio, Solino, Dionigi e soprattutto Biondo Flavio che è, guarda caso, anche la fonte prediletta di tutti e tre i volumetti di *Antichità di Roma* che Montaigne prende in visione.

Com'è fuori luogo parlare di esattezza nel merito delle fonti utilizzate e delle riflessioni effettuate, così è anche inutile cercare nella visita alle mura antiche una qualunque distinzione tra i perimetri antichi (romuleo, serviano e aureliano). Infatti, il filosofo registra i monumenti e i siti assolutamente non discostandosi da quello che le sue fonti primarie riportano, non ultimo il considerare nel circuito aureliano perfino le mura Leonine. Nella fattispecie, la confusione è dovuta in particolare alla lettura delle *Antichità di Roma* di Lucio Mauro la cui descrizione accuratamente evita di distribuire correttamente i diversi perimetri e nominarli.

Anche la visita a Ostia (Porto) avviene seguendo percorsi terrestri descritti nelle *Antichità di Roma* di Lucio Mauro e la mappa ligoriana. Il gruppo esce da Roma attraversando la Porta Portuense e dopo otto miglia giunge in una «gran città, di cui si scorgevano numerose rovine grandi e belle stendentesi sino al lago di Traiano, che non è altro se non uno straripamento del mar Tirreno in cui entravano le navi» (V, 72: 261).

Tornando indietro verso Roma, sulla via Ostiense, altre memorie vengono individuate: è il caso del sepolcro del pretore M. Staccio Corano a Mezzocammino (e la posizione ci è data da Montaigne con una precisione ineguagliabile) e di una serie di monumenti che per la quasi totale assenza di iscrizioni o per i molti danneggiamenti non è possibile riconoscere né assegnare a un ipotetico proprietario. Anche qui si rispetta la carta ligoriana e si segue il percorso che dalla via Ostiense conduce, attraverso il Colosseo e l'area dei Fori, a Monte Cavallo (Quirinale) e al Palatino, toccando le vigne dei Cardinali più importanti e poi direttamente al Pantheon di cui Montaigne resta davvero colpito per la bellezza della struttura architettonica e per la bellezza del luogo in sé.



il tracciato del rientro a Roma attraverso la via Ostiense

Attraverso tale percorso è possibile per i pellegrini visitare le vigne e i giardini dei Farnese al Palatino, i giardini del Riario a Trastevere, la villa del cardinale d'Estea Monte Cavallo (e di lì a poco Montaigne stesso avrà la possibilità di vedere l'altro gioiello del cardinale, la villa d'Este a Tivoli descritta in V, 75: 278-280) e i possedimenti alle Terme di Diocleziano negli anni Quaranta proprietà del Cardinale Du Bellay.

Il percorso turistico del filosofo è dunque perfettamente coerente con le *Antichità di Roma* di Lucio Mauro e con le carte ligoriane, al punto che, come Lucio Mauro, anche Montaigne usa come punto di riferimento il regionario augusteo e non la toponomastica cinquecentesca. In questo modo, troviamo citato il Pantheon e la Piscina Publica, mentre l'unica eccezione sembra rappresentata dal Monte Savello (Teatro di Marcello) identificato associando il monumento ai Savelli. Un confronto tra il percorso di Montaigne e quello di Lucio Mauro dimostra che il francese ha usato quel libro (ma non in via esclusiva) e che quello stesso volumetto ha trovato nella mappa di Ligorio il proprio completamento topografico (Tabella 3).

Tabella 3: percorso seguito da Montaigne in base alle <i>Antichità di Roma</i> di Lucio Mauro				
Michel de Montaigne		Regionario	Lucio Mauro	
Percorso/ sito	Monumento		Percorso/ sito	Monumento
Campidoglio	Arco di Severo	Porta Capena (i)	Periplo	mura e porte
Aventino	Dolioli (Testaccio)	Coelimontium (ii)	Campidoglio	Arco di Severo
Tempio della Pace	Tempio della Pace	Tempio Isis (iii)	Tem. della pace	Tempio della Pace
Campidoglio	Velabro	Tempio della Pace (iv)	Circo Flaminio	Teatro di Marcello
Circo Flaminio	Teatro di Marcello	Esquilie (v)	Campidoglio	Velabro
Porta Capena	Ospedale di s. Sisto	Alta Semita (vi)	Aventino	Dolioli
Vaticano	Biblioteca Vaticana	Via Lata (vii)	Coelimontium	Celio
Coelimontium	Ostia - Porto	Campidoglio (viii)		Via Flaminia
	Periplo mura porte	Circo Flaminio (ix)	Piscina pubblica	Ponte Molle
Circo Flaminio	Pantheon	Palatino (x)	Circo Flaminio	Pantheon
Circo Massimo	Tivoli	Circo Massimo (xi)		
Piscina pubblica	Ponte Molle	Piscina pubblica (xii)		
Aventino	Via Flaminia	Aventino (xiii)		
Belvedere		Transtiber. (xiv)		
		Vaticano (xv)		
Campo Marzio		Campo Marzio (xvi)		

Montaigne inizia dal Campidoglio secondo il modello peripatetico suggerito da Lucio Fauno nelle sue *Antichità di Roma* del 1548 e del 1552-1553 e poi ripetuto nel breve *Compendio delle antichità di Roma* dello stesso 1552. La proposta non è nuova nel panorama delle guide alla città perché è più o meno presente in tutti i *Mirabilia* più antichi e perché questo permetteva un approccio scenografico alle antichità che accordava la visione dall'alto dell'antica con la nuova città. Iniziare, quindi, dalla visione del colle più importante permetteva di entrare nell'ottica del periplo delle mura e della visione d'insieme che Lucio Mauro invece è costretto a descrivere per poter suggerire, ma non visualizzare completamente, sia il piano del reticolo viario che quello concentrico formato dalle mura.

Le distanze e i siti si alternano con minime differenze, si anticipano di poco o s'inseguono per poi ricongiungersi in luoghi ad alta concentrazione di monumenti, è il caso della prima sezione dal periplo delle mura e delle porte al Campidoglio o dell'ultima dal Pantheon al Campo Marzio. Dal prospetto sono evidenti due condizioni contingenti: la prima è che Montaigne si muove esclusivamente all'interno di un percorso "turistico" frutto di suggerimenti e proposte di visita spesso suggerite da altri compagni di viaggio o residenti, non a caso, solo l'ultima parte del percorso di Montaigne è effettivamente combaciante con la guida maurina. La seconda condizione riguarda invece l'uso dei regionari augustei, considerati come punto di riferimento per i monumenti e come prontuario orientativo e null'altro.

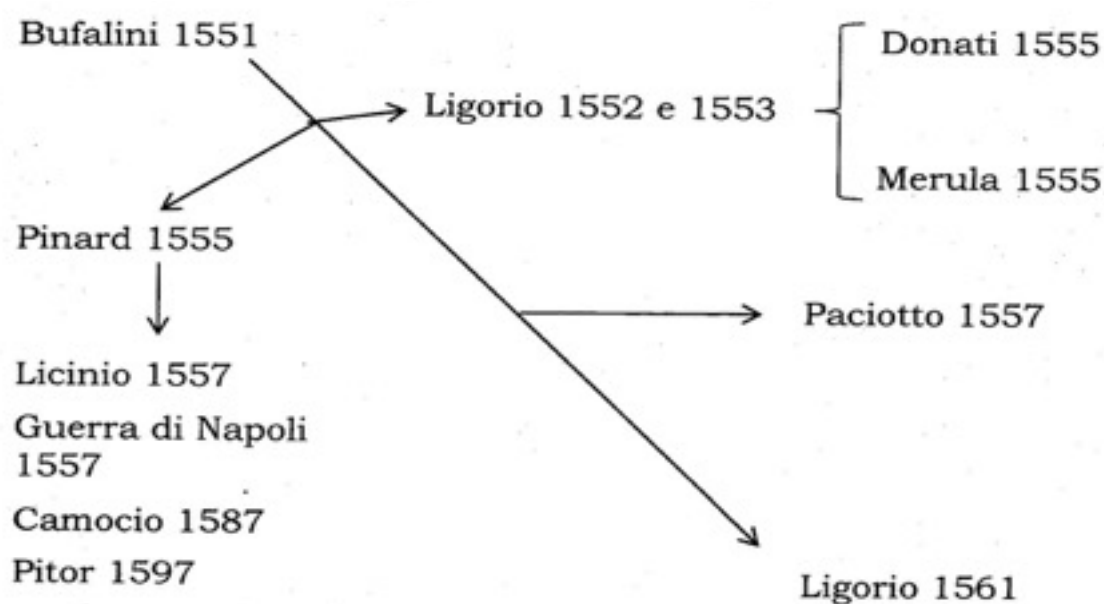
La mappa di Pirro Ligorio e quella di Bufalini sono invece utilizzate come prospetto visivo ideale (Ligorio) e reale (Bufalini) poiché riportano i suoi monumenti antichi, le vie di accesso e la topografia reale e moderna dei luoghi stessi. Le diverse edizioni di *Antichità* e in *primis* quelle maurine invece, rappresentano il punto di sintesi delle diverse informazioni raccolte e sono la sinopsi ideale, non solo delle guide classiche (*Mirabilia urbis*), ma anche delle fonti storiche latine e umanistiche (Biondo Flavio, Pomponio Leto).

Se s'identificano le mappe e si riconoscono tipofilologicamente e con un approccio metodologico di tipo cladistico i passaggi esistenti tra loro è anche possibile, sulla base di quanto detto, recuperare una serie di tracce planimetriche tali da ricostruire, in piccolo e con più di un dubbio, quali carte Montaigne ha studiato e praticato nel soggiorno romano.

1. Pianta di Leonardo Bufalini, 1551;
2. Pianta archeologica di Pirro Ligorio, 1552;
3. Pianta archeologica di Pirro Ligorio, 1553;
4. Pianta del Nolli, 1560;
5. Pianta di Ugo Pinardo, 1555;

6. Pianta di Paciotto, entro il 1557;
7. Pianta archeologica di Pirro Ligorio, 1561;
8. Pianta archeologica di Duperac, 1583.

A queste carte vanno aggiunte quelle mappe che sono derivate dalle precedenti. Una ricognizione delle similitudini certificanti la diretta dipendenza dalla bufaliniana è stata già condotta da Ehrle 1933: 38-54, ma qui il problema è diverso, poiché non tutte possono essere passate per le mani del filologo francese e soprattutto non tutte potevano essere reperibili. In questo senso, scartando la pianta del Nolli perché riproduzione in piccolo della bufaliniana, è evidente che quest'ultima e la ligoriana sono necessarie, sia perché Lucio mauro (*alias* Giovanni Tarcagnota, *alias* Lucio Fauno) è collaboratore di Ligorio, Tramezino e con pochi dubbi e molte certezze anche di Bufalini, sia perché, come abbiamo visto, Montaigne si appropria a Roma usando una cartografia di riferimento riconducibile a quelle due planimetrie e al lavoro maurino e faunico.



L'albero derivativo evidenzia i contatti e le similitudini riscontrabili nelle diverse mappe secondo Ehrle 1933: 38-54. La discendenza delle figure, della posizione dei siti e dei monumenti antichi della città dimostra la circolazione delle tre mappe eponime e la loro influenza sul lavoro degli altri cartografi. Così, se la mappa di Bufalini è punto di partenza oggettivo per la ripresa delle planimetrie, misurazioni e rappresentazioni del perimetro e della topografia della *urbs antiqua*, le due successive ligoriane non possono essere che i testimoni α e β , mentre quella di Pinard, contemporanea alle imitazioni ligoriane stampate da Donati e Merula nel 1555, non può che essere un ulteriore testimone δ . Ognuna di loro ha dato vita ad una serie di

rappresentazioni in cui, l'impianto bufaliniano si mantiene intatto nonostante l'approssimazione e la sua funzione stessa all'interno della mappa. In questo contesto, la pubblicazione della mappa di Paciotto (1557) diventa solo un accessorio successivo, non determinante e soprattutto non vincolante per le mappe successive e in particolare per la realizzazione ligoriana del 1561. Che poi, proprio Paciotto diventi un punto di riferimento successivo per le realizzazioni seguenti, è solo un caso, per di più non determinante dato che sarà proprio la bufaliniana a trasformarsi in modello per i secondi successivi e fino al Nolli. Non inseriamo nel computo delle fonti, la pianta di Duperac poiché troppo distante dal periodo in cui Montaigne avrebbe preparato il viaggio; nulla osta che la pianta sia stata lo stesso consultata durante il soggiorno romano, ma naturalmente con un apporto ormai poco significativo rispetto al consolidamento delle conoscenze acquisite nello studio preliminare e nella ottimizzazione dei percorsi.

1. Francesco Albertini, *De mirabilibus nova et veteris urbis Romae*, Jean Marion expensis Romain Morin, Lione, 1520;
2. Vitruvio, *De architectura libri X*, Lione, Guillaume Huyon, 1523;
3. Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Blanchard, Lione, 1524; da quest'opera discendono una serie di testi simili di cui il più interessante è il *Libellus* di Huttich in seguito ripubblicato da Arnoullet nel 1550.
4. Johann Huttich, *Imperatorum Romanorum libellus Una cum imaginibus [...]*, Strasbourg, Wolfgang Köpfel, 1525.

Al breve quanto significativo catalogo vanno aggiunte le raccolte di biografie, soprattutto quelle corredate di medaglioni ricavati da monete antiche, in gran parte già circolanti a Roma entro la seconda decade del secolo e ben presto circolanti anche in Francia. Molto spesso queste edizioni divengono complementari alle *Imagines* di Andrea Fulvio, al punto da diventare irrinunciabile riferimento per ogni successiva edizione di opere dello stesso tenore e in questa veste è molto probabile che le informazioni ivi contenute siano giunte a Montaigne, prova ne sia una piccola silloge di volumi editi agli inizi del secolo che rientrano in questa categoria e che sono importanti proprio per la nascita di quel ricchissimo gruppo antiquario lionese le cui ricerche sono il fondamento, non solo dell'attività di Rabelais, quanto anche dello studio condotto dallo stesso Montaigne.

1. Symphorien Champier, *De antiquitate Lugduni* in *Liber de quadruplici vita*, Lione, Gueynard et Hugetan, 1507.

2. *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi, Libro primo*, [Venezia], Enea Vico Parm[ense] F[ecit] l'anno 1548.
3. Jacopo Strada, *Epitome du thesòr des antiquitez: c'est-à-dire, pourtraits des vrayes médailles des empereurs tant d'Orient que d'Occident*, Lione, de Tournes, 1553.
4. Gabriele Symeoni, *Illustrazione degli Epitaffi e medaglie antichi*, Lione, de Tournes, 1558.
5. Jean de Tournes, *Insignium aliquot virorum icones*. Lione, de Tournes, 1559.
6. Costanzo Landi, *In veterum numismatum romanorum miscellanea explicationes*, Lione, Honorati, 1560.

La raccolta di Champier raduna diciannove iscrizioni classiche recuperate a Lione e dintorni e recupera liste manoscritte di diversi autori inaugurando quel gusto per l'indagine numismatica che arricchirà oltremodo la ricerca del gruppo lionese cui afferivano Du Choul, Sala, Symeoni, Grolier, Paradin e altri (Cooper 1988: 161-174) e potenzierà quella tecnica nel frabbricare medaglie che sarà il fiore all'occhiello della produzione lionese (Jacquiot 1988: 404-417). Anzi, proprio la stampa di Champier inaugura un filone editoriale che avrà larga fama lungo il corso del Cinquecento e vedrà anche la pubblicazione di testi italiani, quali le *Imagini con tutti i riversi* di Antonio Zantani ed Enea Vico (1548, debitore anch'esso delle *Images* di Andrea Fulvio) e il *Numismatum Romanorum* di Costanzo Landi, punto d'arrivo di un percorso editoriale e di ricerca che aveva già toccato il suo acme con i due *Discours* di Du Choul (peraltro, proprietario di un celebre medagliere) sulla *castrametation et discipline militaire* (1555) e *sur la religion des anciens Romains* (1556) che propongono in Francia ricerche affiancabili, per portata e valore storico e letterario, a quelle sui *Fasti* (1557), sui cimiteri romani (1558) e sulla cronologia papale (1552, 1558, 1562) curate dal Panvinio e arricchiscono il panorama degli studi giuridici sul diritto romano affiancandosi alle ricerche di Jean Matal e Antonio Agustín. Anche in questo caso, la realizzazione di un albero derivativo dei contenuti dimostra la genesi e lo sviluppo di veri e propri modelli da utilizzare in funzione di categorizzazioni insolitamente rigide degli argomenti.

La mappa evidenzia come tutte le fonti insieme concorrano alla ricostruzione dell'idealizzazione e in fin dei conti anche del disincanto successivo. Non solo, ma dalla riflessione sugli usi e sulle specifiche scelte operate da Montaigne nel suo studio, emerge anche una rigida divisione degli spazi urbani e una altrettanto rigida strutturazione dei percorsi di visita. Montaigne gestisce la propria ricostruzione di Roma separando nettamente l'abito moderno da quello antico, ad ogni immersione nell'antichità, infatti, si sostituisce un'azione diversa che con l'antico ha poco a che fare. Lo stesso studio assume queste caratteristiche: i testi sono utilizzati in funzione di una topografia antica, di una topografia moderna, di una mappatura della città e di una codificazione della stessa secondo l'orientamento cartografico che le carte controllate hanno adottato.

Ad ognuna delle visioni descrittive corrisponde una scelta operativa e la percezione stessa della città antica varia a seconda della lettura o della visualizzazione sulla mappa. Poiché come sottolineato da De Beer c.d.s., l'idea di Roma che Montaigne apprende dai testi come dalle mappe è quella dell'autore: è la sua ideologia di storico e filologo ad essere rappresentata ed è suo ogni suggerimento o invito a leggere la città.

Per questi motivi Montaigne non accetta supinamente l'immagine descritta, se non dopo averne preso coscienza diretta. Non accettando mediazioni, egli spoglia la visione della città antica delle polemiche, delle idealizzazioni stoiche e letterarie e della dimensione epica/etica che gli autori interpellati costruiscono sulle *ruine*. In questo modo l'autore non rielabora un modello come i suoi contemporanei e i suoi predecessori, ma ridiscute direttamente la percezione dell'antico non come visione riflessa dall'oggetto alla società, ma come formula culturale e nozione etica che presiede ai principi storici, epici, letterari, filosofici e artistici. È questa un'anatomia dell'immagine dell'antico che però non basta a Montaigne perché la sovrapposizione delle due città e la continua trasformazione della nuova a danno della vecchia non si concilia con quel principio di *instauratio* che i libri e le mappe tendono a considerare come scontato e che invece annullano restituendo un'immagine a senso unico in cui perfino i danneggiamenti, i furti e le appropriazioni sono condannate solo per stile letterario dato che gli stessi denunciati sono organici ai vari gruppi di potere che la saccheggiano.

Tornando, quindi, ai libri e alle fonti rinascimentali e umanistiche cui egli attinge, ad esempio la raccolta di Enea Vico va considerata come fondamentale per la conoscenza delle singole biografie imperiali (cui va evidentemente connesso il tema delle novità urbanistiche introdotte da ogni imperatore e di cui il segno più importante è ancora la “città di mattoni” trasformata in marmo da Augusto secondo Svetonio) che per la conoscenza e il perfezionamento del fenomeno numismatico, fase connessa alla prima rilevazione della fisionomia dei singoli siti e monumenti antichi. La raccolta di Champier, invece, per passare ad altro esempio, si palesa invece come testo in cui la storia di Roma si salda a quella di Lione attraverso la storia di città; i due volumi, perciò, sono usati in sintonia e s’innestano ai contenuti espressi da Andrea Fulvio, unica *authoritas* né antica né francese. È evidente che Montaigne utilizza fonti umanistiche unanimemente considerate di prim’ordine all’epoca e questo ci dice già quanta considerazione il francese riversasse su rappresentazioni che da sole codificano e costruiscono l’idea della città antica e nel contempo quanta poca fiducia riservi ai testi a lui più vicini.

Per Montaigne, infatti, vale quanto Ricardo di Bury (*Philobiblon*, XVI) dettava a proposito dello scrivere (*Quam meritorium sit libros novos scribere et veteres renovare*) con una piccola variante: il *veteres renovare*, infatti, non passa per la semplice idea di *renovatio*, ma si attualizza soltanto attraverso il libro stesso nel rispetto non dell’idea interpretativa dell’autore rinascimentale, ma della purezza (linguistica, argomentativa, stilistica) dell’originale, preservata da ogni interpolazione e variante decostruttiva. Montaigne, insomma, conosce benissimo le dinamiche interrogative operate dai suoi contemporanei e immediati antecedenti e sa benissimo che la rappresentazione/descrizione dei contenuti necessari non è mai fedele al passato, ma spesso inficiata da personalismi e scelte operative non consone alla *integritas* della fonte che ne cambiano il valore imponendo un nuovo significato non sempre all’altezza dell’originale da cui è tratto.

Da tutto questo nasce il disincanto e il tradimento che la Roma dei cardinali incarna rispetto alla sua antichità e rispetto alla stessa sua storia millenaria nella esperienza di Montaigne. Le *ruine*, infatti, non sono solo una realtà indiscutibile, ma anche una dimensione corrotta e non risanata della storia stessa, non corrispondente neanche all'immagine libresca ereditata dai testi, la quale, filtrata dalle mappe, non traspare del tutto. Negli occhi Montaigne ha sia l'immagine trasmessa dai testi di antiquaria, sia la realizzazione archeologica delle tre carte ligoriane con il loro assemblaggio tanto caotico quanto immaginifico e meraviglioso.

Montaigne (al contrario di tanti altri) non separa la fase cartografica da quella testuale: egli usa le mappe come soggetto primario di studio addirittura fondando su di esse ogni procedere metodologico; è dalla pianta che il filosofo costruisce la propria ricerca ed è sempre da quella che egli inizia a costruire la sua visione di Roma.

Affascinato dalla visione dell'antico e probabilmente intimamente convinto che le stesse carte potessero già proporre un'essenza di antichità ricostruita (nella stessa maniera in cui, un ventennio prima, Giuseppe Rosaccio e Girolamo Ruscelli proponevano per i Sessa tipografi la *Geografia* tolemaica corredandola di mappe dettagliatissime), Montaigne apprezza l'idea di Pirro Ligorio di costruire uno spazio disegnato che da solo evidenzi una realtà che il testo descrittivo, per quanto preciso, non può completamente illustrare. Non a caso, se il testo di riferimento è quello di Lucio Mauro, è anche vero che sicuramente Montaigne ha avuto per mano anche le *Paradosse* dell'architetto napoletano che sono servite sicuramente non solo per puntualizzare, orientare e meglio chiarire l'esposizione maurina (almeno dal punto di vista non del letterato, quanto dell'architetto blasonato), ma anche per approcciarsi poi alle mappe ligoriane nel loro complesso.

L'opzione "autodidatta", quindi, è originata dalla stessa bibliografia adottata per lo studio di Roma antica ed è voluta perché operante su testi che Montaigne conosce o per acquisizione diretta o per sapiente scelta delle fonti. Lo dimostra il fatto che gli autori individuati appartengono tutti ad uno stesso circolo, quello dei Farnese e di Antonio Agustin, rispondono tutti alle stesse logiche di mercato editoriale (dai Tramezino a Duperac e Lafrery) e soprattutto garantiscono una sostanziale identità di vedute di cui Montaigne stesso sembra essere al corrente.

In effetti, all'interno delle *Paradosse* ligoriane, al di là del *war against all* che contraddistingue la scrittura ligoriana, è facile individuare i molteplici punti di contatto e raccordo (se non aperto plagio e

riuso) con le *Antichità di Roma* di Lucio Fauno/Giovanni Tarcagnota e con altri testi del canone antiquario come gli scritti di Pomponio Leto e Falvio Biondo. Le due carte ligoriane del 1552 e del 1553, per quanto imprecise e soggettive, rappresentano la *mise en page*, fedele e circostanziata, della ricerca ligoriana e testimoniano l'elaborazione di una teoria dell'antico che solo sulla/nella carta possono trovare lo spazio adatto per rendersi convincenti e vere. In questo senso, e Montaigne ne è pienamente cosciente, la mappa si è fatta libro sistemico che mostra topograficamente/visivamente ciò che non traspare dal libro stesso.

Michel de Montaigne si rende benissimo conto della differenza tra la realtà vista e quella letta e formalizzata in canone che le *Antichità* dei vari autori gli trasmettono. La stessa organizzazione dello spazio di ricerca è finalizzata alla ricostruzione dell'equilibrio tra realtà, immagine reale e vissuto che egli apprende dai libri e dalle carte. Il disincanto in Montaigne nasce dalla rottura di questo equilibrio: una vera e propria *delusion* (giocando sulla consistenza linguistica del termine in francese e in italiano) che lo conduce a strutturare la visita alle *ruine* in una serie di passaggi al limite della casualità e sempre condizionati dalla guida cartacea. Montaigne, insomma, non può staccarsi dalla guida e non può improvvisare completamente perché il divario tra visto e letto è troppo ampio.

In qualche modo, quindi, la virtualità della *civitas antiqua* trasmessa dai libri non dà garanzie di ragionevole correttezza e soprattutto non permette di ricostruire nella propria mente e nei propri appunti quella visione di antichità che esiste nella mente del filosofo. Anzi, il canone letterario concorre in questo caso a formalizzare uno *status* dell'antico che vale esclusivamente per una fase di studio e non di ricostruzione.

Gli stessi termini di Andrea Fulvio e Flavio Biondo (*ristaurare e recuperare*) non hanno possibilità di vedersi applicati in pratica perché il discorso fatto dai due antiquari è funzionale soltanto alla fase letteraria/storicizzante e intellettualistica, ma non pratica e proponibile in un contesto di ricostruzione fattiva del reale.

Vale qui quanto M. Carpo scrisse a proposito dell'edificio antico: come faccio a ricostruire qualcosa se non l'ho mai visto? Come faccio a ricostruire un sito se nella mia mente ho una visione complessiva di esso che stride con ciò che effettivamente ho davanti ai miei occhi? Come trasferisco l'ideale bagaglio storico-culturale-architettonico di un edificio o di un sito se all'interno di esso non ho punti di riferimento tali da non poterne discernere il reale valore? Questa è l'aporia che vive Montaigne e questa la dicotomia che gli antiquari, nella fase letteraria e non architettonica, lasciano irrisolta. Naturalmente però, nel caso del francese non c'è nessuna volontà ricostruttiva, tanto meno egli ha intenzione di entrare nel vivo delle polemiche e delle diatribe, ma lo stesso, pur distaccandosene, non può fare a meno di domandarsi quale progetto e quale visione abbiano in testa gli autori che lui e tanti altri hanno letto e studiato.

Il primo problema, infatti, sorge non tanto con le due opere di Lucio Mauro e Ulisse Aldrovandi, quanto con il tentativo di conciliazione tra la rappresentazione archeologica di Pirro Logorio e i primi passi mossi all'interno del perimetro antico. La mappa di Logorio, infatti, tracciando una città ricostruita sul solo modello antico, genera una *forma urbis* ripristinata secondo l'antico splendore e secondo l'immagine che il rilevatore ha voluto dare alle proprie ricostruzioni, al di là della precisione del tratto e delle misure. Montaigne, quindi, accetta la visione trasmessa dalla pianta, ma nello stesso tempo comincia anche a domandarsi se realmente quel luogo sia quello e se occupi realmente quello spazio.

Il passaggio alla mappa di Bufalini interviene in un secondo momento: quando, rinunciando alla visione antica, Montaigne è costretto a passare alla mediazione tra la visione antica e quella moderna. se proprio volessimo ridurre a equazione la ricerca antiquaria del francese, dunque, dovremmo dire che la ligoriana sta a Lucio Mauro come Aldrovandi sta a Bufalini. Questo non inficia quanto affermato da Richard Keatley che parallelamente a questo studio sta cercando di dimostrare quali carte topografiche abbia effettivamente visionato Montaigne; infatti, non è tanto importante stabilire quale carta e quando e dove Montaigne le abbia trovate, quanto invece, sapere in quale formato e grandezza (e perciò in quale riproduzione più o meno autorizzata) egli abbia avuto modo di utilizzarle nell'elaborare la propria visita, lo studio e la percezione della visione antica.

La visione del filosofo, infatti, non è coerente con nessuna ricostruzione antiquaria, neanche con quelle elaborate da Duperac e Lafrery (e ciò è anche strano perché sono quelle cronologicamente più vicine al suo viaggio), se non ci si pone nell'ottica di una continuo mediare dal libro alla mappa; solo così è possibile individuare i *bugs* esistenti nel percorso e richiudere il *gap* esistente tra i siti visitati e le mancate descrizioni. Roma per Montaigne è un libro aperto che deve essere indagato con tutte le fonti disponibili perché ciò che realmente si vede non può essere ricostruito solo con l'idealismo dell'immagine letteraria o con la forzata ricostruzione dei soli spazi architettonici visibili e ricostruibili a senso unico. Ecco perché l'episodio della misurazione dello strato originario dei detriti e la reale profondità del terreno è fondamentale: quello che non traspare dal libro o dalla bidimensionale carta topografica per Montaigne va indagato per poterlo porre in correlazione con quanto effettivamente scoperto.

In questo modo Montaigne è antiquario al pari dei suoi colleghi e dei letterati e degli architetti italiani che si occupano di queste cose. Le mappe di Duperac e Lafrery, riportando comunque dati che già sono dispiegati nelle carte di Ligorio e Bufalini, non servono o non hanno possibilità di essere utilizzate se non per una loro riduzione in formati trasportabili e maggiormente pratici. Come alle *Antichità di Roma* di Lucio Fauno del 1548 è allegata una carta di Roma, così Montaigne costruisce un proprio manoscritto idiografo che rappresenta la propria elaborazione cartografica, letteraria e storica della sua ricostruzione di Roma antica; che poi, questo manoscritto, composto da mano altrui, ma direttamente controllato dall'autore, sia d'accordo o meno con gli antiquari francesi e italiani, questa è un'altra questione che qui, oltretutto, non ci compete neppure e non interessa neanche al francese.

I tempi in cui Pierre Gilles, Filandro e Matal o altri come loro, riempivano pagine e pagine di manoscritti o stilavano complessi cataloghi di opere da scavare e spedire in Francia per la maggior gloria di re e cardinali sono passati: ora, invece, essendo la Francia impegnata nelle guerre di religione, la questione, sul piano esclusivamente politico e storico-letterario, è giocata sulla riconversione della storia romana negli aspetti nazionalistico-patriottici e sul piano antiquario, paradossalmente, la riduzione del controllo reale, ha fatto sì che gli antiquari dedichino il proprio lavoro alla reale ricostruzione storica, giuridica e anche topografica.

A partire dal 1555, in effetti, quell'insieme di antiquari lionesi che in queste pagine abbiamo identificato come un vero e proprio gruppo di ricerca sul diritto e sulla storia antica di Roma, comincia a produrre risultati non più nell'ottica di una virtuale ricongiunzione al modello imperiale e all'aspetto nazionale della storia delle città e della storia di Francia, ma in una visione più piccola, solo letteraria e solo storico-giuridica nella stessa maniera in cui gli antiquari attivi a Roma nei primi anni Quaranta del Cinquecento facevano.

Il modello ora non è più finalizzato a una visione anche politica della sua percezione, ma rimane limitato all'ambito letterario e storico come i primi antiquari romani avevano fatto a partire da Marliani e a giungere a Lucio Fauno. Se Rabelais ancora ristampa l'opera marlianea in una visione anche politica dei suoi fini (e la lettera di apertura al cardinale Du Bellay lo dimostra), non altrettanto possiamo dire per opere che ora assolvono soltanto a un fattore culturale.

Montaigne, per questo, vive con la propria ricerca anche questa disfunzione tra una storia che si è trasformata da fattore politico e culturale in sola visione culturale e letteraria perdendo ogni connotato aggiuntivo.

La ricerca è diventata storica come solo la lettura del passato può esserlo.

La realtà con cui Montaigne si scontra è ben diversa dalla sua visione e dalla stessa percezione di chi ha scritto o disegnato i libri e le mappe su cui lui ed altri contano e si formano. La città rinascimentale, infatti, già durante il pontificato di Gregorio XIII (maggio 1573 - aprile 1585), aveva raggiunto, appena un anno dopo l'insediamento di papa Boncompagni (marzo 1573), i 90000 abitanti e nel 1581, durante la permanenza di Montaigne, la popolazione era lievitata fino a 140000 anime (Simoncini 2008: 249). La città, dunque, versava in buone condizioni e al di là delle (probabili) esagerazioni numeriche sulla popolazione è un fatto che lo stesso sviluppo urbano della *nova Civitas*, sostenuto con forza dal nuovo papa, fosse ritenuto ottimale, anche data la positiva circostanza dell'assenza di pestilenze che invece, nello stesso periodo, afflissero a più riprese altre capitali italiane. Anzi, a tal proposito, se neanche Montaigne che pure dal settembre 1580 era già stabilmente in città, registra la presenza gravi problemi sanitari, vuol dire che la breve pestilenza registratasi alla fine dello stesso anno non creò difficoltà tali da rendersi degna di nota nel suo diario di viaggio e i progetti rinnovatori del papa avevano non avevano trovato grande opposizione, tanto che nell'ottobre 1574 lo stesso Gregorio VIII emana la bolla *De aedificis et iure congrui*, meglio conosciuta dall'incipit *Quae publicae utilia e* e identificata anche come sua costituzione edilizia.

Montaigne, dunque, vive in due città: quella moderna, *magis ornata et facta*, governata migliorandone soprattutto il livello amministrativo e normativo (anche rispetto alla precedente e straordinaria stagione di Latino Giovenale Manetti) e quella antica, continuamente saccheggata, usata come materiale di risulta e come ideale e quasi illimitato *research path*. È in questo contesto che si muove la ricerca del filosofo: tra una realtà viva, in continua modificazione e una immobile, nascosta, poco visibile all'occhio, ma sempre presente all'immagine mentale di monumenti, edifici, giardini, vigne, piazze che mal si concilia con la dimensione sotterranea e poco riconoscibile del presente.

Montaigne, insomma, separa i testi e le carte topografiche perché si rende conto della diversità tra topografia moderna e antica e perché riconosce la differenza tra percezione libresco e visione indipendente dello stesso spazio urbano. Mentre Pirro Ligorio fa da tramite tra libri e carte (avendo scritto e disegnato entrambi i *media*), sono rigidamente separati sia i volumi di Lucio Fauno, Lucio Mauro e Bartolomeo Marliani che la carta di Bufalini. Questo necessariamente comporta la rinuncia alle carte allegate ai testi (piccole e non chiare rispetto ai formati di Ligorio e Bufalini) e la conseguente scarsa utilizzazione di tutti i disegni di antichità di cui pure le librerie romane erano piene. A tal proposito riteniamo che finanche i *Vestigi* di Lafrery siano stati considerati poco più che inutili dal filosofo e il perché è presto detto: A Montaigne non interessa alcuna visioneedulcorata (o peggio distorta proprio perché idealizzata) dell'antico, ma solo la sua visione reale, il più vicina possibile alla realtà storica rappresentata e alla sua reale visione (e non percezione) nel moderno.

La settorializzazione delle carte e dei testi riduce le conoscenze del francese a blocchi separatamente rigidi che neanche lontanamente è possibile avvicinare o rendere interdipendenti. Il primo di essi, quello topografico antico infatti, è basato soltanto su di tre aspetti: la realtà immaginata (poi mediata e poi vista), la situazione degli scavi e/o degli studi all'epoca, la cancellazione della modernità ogni volta che idealizzazione si ripresenta come fattore culturale e sociale.

Il secondo, invece, interessa la topografia moderna, distribuita su quattro zone di interesse: la città cardinalizia, i palazzi nobiliari, il Vaticano e la Biblioteca Vaticana, l'urbanizzazione dei luoghi antichi, le collezioni. È evidente che la gran parte di questi luoghi e siti poggia, per una visita dettagliata e proficua, sulle descrizioni di Ulisse Aldrovandi e sulle notizie estratte dagli scritti di Ligorio (a sua volta provenienti dalle discussioni di Matal, Agustin e Fulvio Orsini) interessanti i documenti vaticani. Il testo di Lucio Mauro si mostra qui in tutta la sua importanza, almeno per la visione di Montaigne poiché esso assolve, come detto, sia alla costruzione di uno spazio moderno che di quello antico.

La riproducibilità della città antica continua, nella ricerca di un ipotetico *Urtext* valido ed esauriente, nel campo cartografico laddove, soprattutto, diventa necessario separare le stesse carte l'una dall'altra. Così, la mappa di Leonardo Bufalini serve per la mappatura quasi catastale dell'esistente e la meticolosa precisione della vista dall'alto dei perimetri, delle strade e delle novità urbanistiche introdotte dopo papa Leone X e i suoi successori fino a Paolo IV. I siti e i monumenti, dunque, non solo sono collocati in base alle ultime ricerche sul campo, ma trovano una collocazione precisa anche grazie alla precisione del disegno e delle misure.

Fatto salvo l'orientamento E-O, anche quella ligure ha i suoi pregi e punti di differenziazione con quella bufaliniana, sia per la resa antica in alzato, sia perché gli edifici sono collocati in funzione delle proprie ricerche e rilievi. Montaigne, perciò, può anche derivare con precisione quale dei topografi ha ragione e riscontrarne l'esattezza delle affermazioni non solo sulla pagina stampata o manoscritta, ma anche sulla planimetria.

Nel particolare possiamo identificare alcuni punti essenziali della visita compiuta dal francese, soprattutto se teniamo conto del fatto che papa Boncompagni interviene sulla città dei cardinali, ma non sulla città Leonina (di cui si limita a terminare la cinta difensiva inaugurata da Paolo III), sostanzialmente lasciata invariata come dimostrato dalle piante di Roma del Cartaro e di Du Perac che lasciano evidenti allineamenti discontinui dovuti alla presenza di orti.