



# Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel

VOL. II

édité par  
RACHELE RAUS  
GLORIA CAPPELLI  
CAROLINA FLINZ



STRUMENTI  
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 191 –

## LESSICO MULTILINGUE DEI BENI CULTURALI

### *Comitato Scientifico*

Annick Farina, Direttrice (*Università di Firenze*)  
Christina Samson, Direttrice (*Università di Firenze*)  
Sabrina Ballestracci (*Università di Firenze*)  
Marco Biffi (*Università di Firenze*)  
Elena Carpi (*Università di Pisa*)  
Dave Coniam (*University of Hong Kong*)  
Christina Dechamps (*Universidade Nova de Lisboa*)  
Isabella Gagliardi (*Università di Firenze*)  
Marcello Garzaniti (*Università di Firenze*)  
Paul Geyer (*Universität Bonn*)  
Donata Levi (*Università di Udine*)  
Valentina Pedone (*Università di Firenze*)  
Federica Rossi (*Kunsthistorisches Institut di Firenze*)  
Geoffrey Williams (*Université de Bretagne Sud*)

### *Comité scientifique de l'ouvrage*

Philippe Antoine (*Université Blaise Pascal*), Fabienne Baider (*University of Cyprus*),  
Nicholas Brownlees (*Università di Firenze*), Claudia Buffagni (*Università per Stranieri  
di Siena*), Carolina Flinz (*Università di Pisa*), Sabrina Francesconi (*Università di  
Trento*), Antonello Frongia (*Università di Roma Tre*), David Katan (*Università del  
Salento*), Elena Manca (*Università del Salento*), Rachele Raus (*Università di Torino*),  
Paola Salerno (*Università di Roma "La Sapienza"*), Tiziana Serena (*Università di Firenze*)

**Le guide touristique:  
lieu de rencontre entre lexique  
et images du patrimoine culturel**

Vol. II

*édité par*

Rachele Raus  
Gloria Cappelli  
Carolina Flinz

Firenze University Press  
2017

Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images  
du patrimoine culturel : vol. II / édité par Rachele Raus, Gloria  
Cappelli, Carolina Flinz. – Firenze : Firenze University Press,  
2017.

(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 191)

<http://digital.casalini.it/9788864535142>

ISBN 978-88-6453-514-2 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc  
Immagine di copertina: © Clivewa | Dreamstime.com

Volume publié avec le soutien de l'Agence universitaire de la Francophonie (AUF) e du  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali de l'Université de Florence.

*Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

*Consiglio editoriale Firenze University Press*

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons – Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

**CC** 2017 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

# Sommaire

PRÉFACE <i>(Rachele Raus)</i>	VII
FOREWORD <i>(Gloria Cappelli)</i>	XVII
EINLEITUNG <i>(Carolina Flinz)</i>	XXI
I. LES IMAGES DU VOYAGE	
1. UNE ÎLE «À L'ÉCART DU TEMPS»: IMAGES DU PATRIMOINE SARDE DANS LES GUIDES TOURISTIQUES FRANÇAIS <i>Lorenzo Devilla</i>	1
2. L'IMMAGINE DELLA MONUMENTALITÀ RAVENNATE FRA LETTERATURA GUIDISTICA E DOCUMENTAZIONE GRAFICA E FOTOGRAFICA NEI SECOLI X+VIII-XIX <i>Paola Novara</i>	15
3. PATRIMOINES ET POINTS DE VUE: IMAGES DE LA TOSCANE DANS QUELQUES GUIDES BLEUS DU XXE SIÈCLE (ÉD. 1921, 1932, 1950, 1968 ET 1985) <i>Marie-France Merger</i>	31

4. TRA NARRAZIONE LETTERARIA E VISIVA: LA RAPPRESENTAZIONE DELLA SICILIA NELLA FOTOGRAFIA DEL XIX SECOLO <i>Monica Maffioli</i>	47
II. L'ART DANS LES GUIDES	
5. ARCHITEKTURKRITIK UND STANDMARKETING. EINE KURZE GESCHICHTE DES ARCHITEKTURFÜHRERS <i>Philipp Meuser</i>	63
6. TRAVEL GUIDES AND TRAVELOGUES AS SOURCES TO EXAMINE THE COLLECTOR'S ROLE IN ART AND HERITAGE PRESERVATION. THE CASE OF BELGIUM (CA. 1780-1914) <i>Ulrike Müller</i>	87
7. ANTIQUE SCULPTURE, COPIES, AND THE LANGUAGE OF VALUE IN EARLY EIGHTEENTH-CENTURY GRAND TOUR GUIDEBOOKS <i>Hannah Wirta Kinney</i>	103
8. AUF DEM WEG ZUM REISEFÜHRER. WENN KUNSTKRITIK EINZUG IN STADTBESCHREIBUNGEN HÄLT <i>Dorit Kluge</i>	121
III. LES GUIDES ENTRE IMAGINAIRE ET PROPAGANDE	
9. GUIDE IN DIVISA. GUIDE TURISTICHE E MANUALI PER LE TRUPPE D'OCCUPAZIONE NEGLI ANNI TRENTA E QUARANTA DEL NOVECENTO <i>Adolfo Mignemi</i>	139
10. LE PHOTOBOOK COMME GUIDE TOURISTIQUE: LE CAS D'À TRAVERS ISRAËL (1950-1951) <i>Galia Yanoshevsky</i>	157

Ce livre est le deuxième volet de l'ouvrage consacré au guide touristique en tant que lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel, ouvrage issu du colloque qui s'est déroulé le 11 et 12 juin 2015 à Pise et Florence.

Ce deuxième volume focalise l'attention sur l'image, en tant que représentation du réel mais aussi en tant que lieu à partir duquel l'imagination peut s'exercer en évoquant des représentations mentales (l'imaginaire). Dans les guides touristiques, l'image entretient un lien à la fois problématique et privilégié avec le lexique, tel qu'il apparaît en discours. Leur relation semble avoir les traits d'une interaction constante qui «n'a rien de conflictuel» (Korzillius 2009: 21). C'est la raison pour laquelle nous proposerons de parler d'un «discours imagé», lieu de transmission des patrimoines culturels de différents pays et de différentes périodes.

### **I. Images et discours dans le discours touristique**

La relation entre image et discours, et plus en général entre image et texte, est depuis toujours problématique (Korzillius 2009: 8): «poser la question du rapport texte-image – ce qui sous-entend le principe d'une interaction se produisant entre les deux modes d'expressions – soulève quantité d'interrogations plus épineuses les unes que les autres. [...] la question du rapport tient intrinsèquement à notre culture et qu'elle n'est à ce titre ni neutre ni évidente en soi». Le *logos* immatériel d'un côté et l'*eikon* de l'autre supposeraient, en effet, deux systèmes de signes différents, l'un lié à la vue / aux yeux et l'autre à la langue, et qui, tout en gardant leurs propres spécificités, ont des caractéristiques similaires, puisque la dénotation reste utopique aussi pour les images (Barthes 1964: 46).

Nous essaierons donc d'observer cette interaction à partir de l'analyse du discours touristique, ce qui d'abord nous porte à poser la question de



## VIII Préface

la relation de l'image et du lexique par rapport au voyage plus en général. En effet, l'image semble connaturelle au voyage et à la découverte des cultures autres, notamment depuis que l'intérêt croissant pour la description réaliste lors de la Renaissance font de la vue l'instrument privilégié de la connaissance. En témoigne *l'incipit* des récits des voyageurs français du XVI<sup>e</sup> siècle, qui font l'éloge d'Ulysse parce qu'il a beaucoup vu et qu'il a donc acquis la connaissance (Raus 2001: 103). D'ailleurs, ce lien étroit se poursuit par la tradition du *voyage pittoresque*, qui caractérise le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui brouille la distinction nette entre l'écriture et la peinture. Ce genre désigne au tout début des récits qui s'accompagnent d'images peintes par des artistes<sup>1</sup>, au point que l'image pouvait devenir le prétexte pour l'écriture<sup>2</sup>. A partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la relation entre peinture et écriture se renverse et ce seront plutôt les voyageurs-écrivains à avoir tendance à se définir «peintres», comme le font Chateaubriand, Pertusier, Marcellus, Lamartine ou Gautier (Raus 2000: 336). L'analogie avec la peinture, qui seule est censée avoir une «efficacité représentationnelle» (Mondada 1994: 366), est d'ailleurs ce qui fait le paradoxe de ces écrivains, laissant encore plus émerger la caractéristique du récit de voyage d'être un genre hybride, tantôt littéraire tantôt scientifique (Fiorentino 1982). C'est justement cette caractéristique que nous retrouverons dans le guide touristique, genre discursif à son tour hybride, issu, entre autres, des récits de voyage (Kebrat-Orecchioni 2004: 134).

Le guide touristique, il est vrai, se répand suite à la nécessité de doter d'outils l'industrie touristique naissante et répond donc à des obligations communicationnelles différentes par rapport au récit de voyage. Avant tout le fait que, comme le dit Burgelin dans sa théorie du *sight-seeing*, le touriste va non pas vers la chose à voir mais vers l'image de la chose, cette dernière n'impliquant «nullement que l'objet soit réduit à ses propriétés optiques ou plastiques, mais seulement à ses propriétés symboliques» (Burgelin 1967: 69). Cela fait justement que le guide acquiert, entre autres, des caractéristiques prescriptives, par exemple lors de la proposition d'itinéraires qui offrent au touriste l'image normalement stéréotypée de l'autre et de son patrimoine culturel tant matériel qu'immatériel. Il faut pourtant préciser que le fait de proposer des parcours sous forme d'itinéraire recèle en fait la présence du récit de voyage, genre où l'organisation spatio-textuelle privilégie normalement le parcours linéaire et non le parcours cartographique (Mondada 1994: 405). De manière similaire, la prescription était également présente dans les récits du XIX<sup>e</sup> siècle sous la forme d'un «maternage» (Margarito 1996: 251) qui s'exprime (Raus 2000: 361-362) soit par la personne («nous / vous») soit par la non personne («le lecteur / le voyageur»). Et encore, ce n'est pas un cas si parfois les premiers guides

<sup>1</sup> Pour une étude de l'évolution du mot «pittoresque», voir Wil Munsters (1991).

<sup>2</sup> A ce sujet, voir Francesco Fiorentino (1982).

s'appellent justement «pittoresques», en rappelant directement les célèbres voyages pittoresques du XVIII<sup>e</sup> siècle (Raus 2000: 363 sv).

### 1.1 Un «discours imagé»?

Malgré les similitudes, il faut préciser que si le guide pittoresque entendait décrire et guider le lecteur lors de la description des objets du patrimoine culturel qui sont les plus «dignes d'être peints», à savoir les plus exogènes, le voyage pittoresque naissait par contre de la volonté cratylienne de *mimesis* entre peinture, écriture et réel. Nous touchons là au cœur de notre propos. L'image, en effet, n'est pas purement représentation « dénotative » du réel mais aussi un lieu à partir duquel l'imagination peut s'exercer en évoquant des représentations mentales, symboliques.

De ce point de vue, et tout comme le genre «voyage pittoresque», le guide touristique est riche d'images qui sont insérées soit par analogie avec les contenus soit sans lien avec le texte, dans des visées variées qui peuvent être, entre autres, fonctionnelles, illustratives (Boyer, Viallon 1994: 118-119) ou, ajoutons-nous, promotionnelles.

Vice-versa, dans la mesure où leur discours est descriptif et critique (voire laudatif), les guides évoquent des images, souvent pittoresques, comme le précisent Lorenzo Devilla et Marie-France Merger dans leurs contributions. En d'autres mots, les guides tissent des univers discursifs entendus «comme des paysages rhétoriques qui organisent un espace imaginaire et imaginé» (Vaillancourt 1994: 32). Le voir et le dire, l'image et le discours se co-construisent: l'image peut être évoquée par le discours et rester même prise, voire figée, grâce et par l'interdiscours, vu que l'image restituée «se nourrit de représentations collectives figées au-delà des liens référentiels» (Devilla: 12).

Dans ce processus d'évocation des images, tirées normalement du patrimoine culturel des villes décrites, les guides recourent souvent aux mécanismes de l'analogie ou de la comparaison entre l'ailleurs (l'autre) et le même (à ce propos, voir notamment les contributions de Devilla et de Merger dans ce volume).

Si nous utilisons le terme de «discours imagé» pour les guides touristiques, c'est justement pour insister sur les trois caractéristiques que nous avons évoquées ci-dessus, à savoir:

- la présence d'images (entendues comme reproduction exacte ou analogique de la réalité décrite)<sup>3</sup>;

<sup>3</sup> A propos de la présence d'images, il peut parfois arriver qu'elles ne se limitent pas à illustrer le propos du guide mais participent à la narration, rendant le guide un véritable «iconotexte» (voir, entre autres, les guides pour les soldats). Pour la notion d'iconotexte, qui a été théorisée

## X Préface

- la production d'images (entendues comme évoquant une réalité par le discours);
- la présence d'un discours riche en comparaisons et analogies.

De cette manière, nous avons relié le discours des guides avec l'image d'après les trois définitions qu'Isabelle Collombat donne de cette dernière en s'appuyant sur *Le Petit Robert* (2003: 39). Cependant, à la différence de cette auteure, qui finit par définir le discours imagé uniquement par rapport aux formes d'analogie (analogies, métaphores et comparaisons) présentes en discours, nous l'avons considéré dans un sens polysémique, renvoyant aussi à la relation que le discours entretient avec l'image en tant que représentation du réel ou comme représentation mentale souvent stéréotypée. En ce sens, le discours des guides est un discours imagé qui n'a cessé d'évoluer depuis sa parution.

### 2. Le guide touristique: un genre en devenir

Tout genre de discours est un «dispositif de communication à la fois social et verbal, historiquement défini» (Maingueneau, 2002, p. 119). Par conséquent, comme pour n'importe quel autre genre de discours, la contextualisation temporelle et spatiale est nécessaire pour le guide touristique aussi. D'ailleurs, par rapport notamment à la question des visées des guides – qui peuvent être, entre autres, descriptives, critiques, prescriptives, promotionnelles (Kebrat-Orecchioni 134-135), didactiques (Moirand 2004: 169) – la nécessité de contextualiser par rapport à l'époque et aux langues-cultures est un impératif partagé (Kebrat-Orecchioni 2004: 149; Baidier 2004: 23).

A ce propos, nous citons la contribution de Paola Novara qui présente l'évolution des guides de Ravenne, leur coexistence avec les récits de voyage et leurs nouvelles caractéristiques lors de leur diffusion au XIX<sup>e</sup> siècle. De manière similaire, Dorit Kluge montre comment au XVIII<sup>e</sup> siècle des textes différents comme le récit de voyage, la description des villes et la critique d'art finissent en fait par se contaminer à la faveur d'un genre hybride. Citons encore la contribution de Marie-France Merger, qui analyse la transformation des *Guides Bleus* français du maintien de la «tradition littéraire» (Reboul 2000: 156), typique aussi des récits, vers l'approche pratique récente visant plutôt un savoir-faire.

D'ailleurs, le guide varie en fonction de ses publics, de ses rédacteurs, des époques et des contextes de communication, et ses changements s'accompagnent également des évolutions technologiques (l'introduction de la photographie, l'utilisation des supports multimédia...). Ainsi, si la pa-

par Micheal Nerlich dans les années 1980, nous renvoyons à Alain Montandon (1990) et aussi à Dominique Maingueneau (2011: 36), qui analyse des iconotextes dans une perspective d'analyse du discours.

ruption de l'industrie du tourisme provoque la parution des guides à des fins promotionnelles, la période de la guerre permet au guide d'être utilisé aussi à des fins de stratégie militaire, voire de propagande, comme le montre la contribution d'Adolfo Mignemi sur les guides destinés aux militaires. Le support photo semble être particulièrement approprié à ces fins au point que, recueillies dans des albums, les photos peuvent devenir des guides à leur tour, comme le témoigne Galia Yanoshevsky en présentant le cas de l'album *À travers Israël*. Dans cet exemple, les photos véhiculent, entre autre, un message de propagande de l'État juif naissant.

Par conséquent, ce ne sont pas seulement les publics et les rédacteurs qui changent, mais aussi et surtout les objets du discours véhiculés par ces guides ainsi que le patrimoine culturel qu'ils sont censés transmettre.

### 3. Quel patrimoine culturel?

Quand on parle de «patrimoine culturel», ce n'est plus dans un sens uniquement matériel (tels les monuments, les églises, les châteaux...) qu'il faut l'entendre mais aussi dans ses aspects immatériels (entre autres, la musique, la gastronomie, les traditions...), comme plusieurs auteurs et auteures de ce volume ont la manière de montrer. D'ailleurs, non seulement le patrimoine immatériel est devenu l'objet de politiques internationales explicites depuis plus de dix ans, grâce surtout au rôle joué par l'UNESCO, mais c'est justement la dynamique interactionnelle entre les aspects matériels et immatériels de l'existence humaine et de ses témoignages qui permet de restituer la valeur des objets, l'immatériel du matériel (Tourgeon 2010: 393-394). Par conséquent, ce qui devient central dans l'analyse des guides est la relation du touriste avec l'objet et avec ses valeurs, ainsi que la manière dont cet objet devient un objet de discours.

Dans cette relation, la catégorie du «stéréotype» reste fondamentale. C'est l'une des catégories qui a été constamment étudiée dans les recherches sur la communication touristique et qui revient aussi dans plusieurs contributions de ce volume. La représentation du patrimoine culturel, tout en restant lié au stéréotype valorisant à des fins promotionnelles, peut subir les contrecoups des éléments dysphoriques annonçant soit les changements du référent perçu soit la nouvelle manière de le valoriser. L'image véhiculée par les discours est en cela similaire à l'image véhiculée par la photographie, qui ne représente pas vraiment le réel mais qui est déjà signe. L'exemple des photos prises en Sicile depuis la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la contribution de Monica Maffioli permet de suivre l'évolution d'une photographie «pittoresque» à une photographie «vériste». De manière similaire, Hannah Wirta Kinney analyse la manière différente de valoriser les copies et l'original des objets d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle au Royaume-Uni pour montrer comment l'attribution de la valeur symbolique à des objets matériels varient par rapport à l'époque. En ce sens, la représentation du patrimoine culturel

## XII Préface

n'est pas seulement liée aux stéréotypes (et à l'interdiscours qui normalement contribue à les naturaliser) mais plus en général à la manière dont les sociétés attribuent des valeurs aux objets d'art. Ulrike Müller donne l'exemple des changements de valeurs attribuées aux cabinets de collectionneurs privés en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui fait qu'à partir de 1860, ils ne seront plus cités dans les guides ou par les voyageurs. Cela entraînera leur disparition de la sphère publique, cette dernière privilégiant les nouveaux espaces «démocratiques» des musées. Encore, Philipp Meuser analyse le cas des guides architecturaux, ce qui permet de retracer les conceptions économiques et culturelles qui président à la construction des édifices.

Le fait que ce n'est pas seulement le patrimoine matériel ou immatériel qui est concerné, mais que c'est aussi et surtout la valeur immatérielle des objets à être privilégiée, permet de théoriser ce qu'Hannah Wirta Kinney dénomme le «*language of value*» (langage de la valeur). C'est ce langage qui contribue de manière fondamentale à forger la mémoire collective. Cette dernière peut, à son tour, être réitérée par les guides (mécanismes doxaux, entre autres, le stéréotype), mais aussi être créée ex-novo comme dans le guide analysé par Galia Yanoshevsky, ce qui permet, à notre avis, de parler d'une sorte de mémoire «prothétique»<sup>4</sup> (Landberg 1999: 155).

### 4. Présentation des contributions

Nous allons maintenant présenter les différentes contributions de ce volume, tout en offrant au lecteur trois parcours de lecture qui visent à les regrouper par rapport à des thématiques transversales. Ces parcours divisent le livre en trois volets complémentaires.

#### 4.1 Les images du voyage

Comme nous avons eu la manière de dire, le discours des guides peut s'accompagner d'images, comme les dessins et les photos de la ville de Ravenne ou de la Sicile dans les contributions de Paola Novara et de Monica Maffioli, et/ou, vice-versa, en évoquer par le discours, ce qui contribue à forger l'imaginaire touristique, comme paraît dans la contribution de Lorenzo Devilla sur la Sardaigne et dans celle de Marie-France Merger sur la Toscane. Qu'il y ait des images ou qu'elles soient évoquées par la description normalement stéréotypée, ces quatre contributions ont également en commun de se référer au patrimoine matériel et immatériel de l'Italie, lieu privilégié du *Grand Tour*, qui d'ailleurs est présent de manière plus ou moins directe dans l'analyse de ces auteur-e-s.

Plus en détail, Lorenzo Devilla analyse le discours de quelques guides tou-

<sup>4</sup> Il s'agit d'une mémoire qui ne vient pas du vécu de la personne mais qui nous est, en quelque sorte, «donnée».

ristiques français classés comme «culturels» et «pratiques» des années 2000. L'approche de l'auteur se veut aussi contrastive, dans la mesure où il fait ressortir encore plus les spécificités des guides français par la comparaison de ces derniers avec l'un des guides italiens par excellence, le guide du Touring club.

Paola Novara décrit l'évolution des guides de la ville de Ravenne publiés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle pour montrer comment ce genre a changé dans les différentes périodes et comment il a intégré les images, d'abord des dessins puis des photos, lors de ses transformations. Le voyage temporel que l'auteure nous offre restitue aussi les changements culturels et sociaux des sociétés, notamment du public des guides, et des appareils iconographiques utilisés.

Marie-France Merger présente un excursus des *Guides Bleus* français sur la Toscane, qui ont été rédigés pendant le XX<sup>e</sup> siècle. Elle nous montre les changements et les constantes de ces guides tout en restituant les images stéréotypées, valorisantes ou dysphoriques, qui ressortent du discours et de la dialectique qui s'instaure entre le soi-même et l'autrui.

Monica Maffioli, enfin, nous offre un parcours visuel de la Sicile dans les dessins et les photos des voyageurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle retrace les changements des perceptions culturelles du patrimoine culturel sicilien et des codes formels restitués par les images de ces étrangers.

## 4.2 L'art dans les guides

Le patrimoine culturel transmis par les guides est avant tout un patrimoine artistique. La plupart des contributions ne peut donc pas se passer du patrimoine, avant tout matériel, issu des arts et des techniques artistiques les plus diverses. Cela dit, trois auteur-e-s insistent tout particulièrement sur la perspective artistique : nous pensons notamment aux analyses de Philipp Meuser, d'Ulrike Müller et d'Hannah Wirta Kinney. Les trois contributions portent sur la valeur immatérielle, symbolique, des objets artistiques et parfois aussi sur la relation que ces objets entretiennent avec l'espace (urbain dans le cas de Meuser, privé / public dans le cas de Müller). L'étude de Dorit Kluge peut également être insérée dans ce parcours de lecture puisque l'auteure aborde la contribution de la critique d'art à la description des villes.

L'analyse de Philipp Meuser se focalise sur les guides architecturaux, sur leur production au XIX<sup>e</sup> siècle et sur la manière dont encore aujourd'hui leur conception demande une prise de responsabilité importante de la part de l'éditeur, étant donné qu'il faut sélectionner les édifices à citer et qu'il faut donc opérer une première évaluation du patrimoine en question.

Le travail d'Ulrike Müller porte sur les cabinets des collectionneurs des villes d'Anvers, de Bruxelles et de Gand en Belgique pour montrer les causes de leur disparition des guides de voyage à partir de 1860. L'auteur insiste sur le fait que cette disparition ne veut pas dire que les collectionneurs diminuent en nombre mais seulement qu'ils ne jouent plus le rôle public qu'ils jouaient auparavant à l'égard de la transmission du patrimoine culturel.

Hannah Wirta Kinney s'intéresse à la relation que les artistes et des collectionneurs entretiennent avec l'original et la copie au XVIII<sup>e</sup> siècle, en donnant notamment l'exemple de deux copies de sculptures de la célèbre Tribune des Offices à Florence. L'auteure restitue un parcours qui de la copie / des copies arrive à l'original en passant par les textes qui en ont parlé, ce qui permet de dresser un aller-retour entre ces trois éléments qui contribue à l'expérience de l'original.

Enfin, Dorit Kluge analyse la manière dont le critique d'art français Étienne La Font de Sainte-Yenne influença l'ouvrage de Jean-Aimar Pignaniol de La Force au XVIII<sup>e</sup> siècle, de manière à souligner aussi la façon dont les différents genres de discours finissent en fait par se contaminer à la faveur d'un genre hybride.

### 4.3 Les guides entre imaginaire et propagande

Si nous avons voulu considérer à part les contributions d'Adolfo Mignemi et de Galia Yanoshevsky, c'est parce que ces deux auteur-e-s montrent l'exemple d'une utilisation particulière des guides, en faisant le cas des manuels destinés aux militaires (Mignemi) et des livres de photos (Yanoshevsky). Les textes concernés, en effet, deviennent fonctionnels aux stratégies militaires et même à la propagande.

Adolfo Mignemi analyse les guides destinés aux soldats à partir de la première guerre mondiale et surtout pendant la seconde guerre mondiale. Du *Guide of Limoges* aux guides américains, en passant par les guides publiés par les maisons d'édition italiennes, tous ces manuels finissent en fait par soutenir des stratégies militaires précises, tout en contribuant à véhiculer des images stéréotypées des lieux et des peuples. La contribution de Mignemi permet aussi d'introduire la question de la propagande de guerre et plus en général de la propagande.

C'est justement à cette dernière que Galia Yanoshevsky s'intéresse, en donnant l'exemple du livre *À travers Israël*. Ce livre de photos qui, dit l'auteure, «se donne explicitement comme un guide touristique» (Yanoshevsky: 159) associe à la visée pratique typique des guides le fait d'avoir été un outil de propagande, en ce qu'il a contribué à la fabrication de mémoires et d'imaginaires collectifs sur l'État naissant d'Israël. L'auteure fournit aussi un excursus sur l'histoire des livres de photos en Israël.

Pour conclure, disons que les trois volets de ce livre essaient de suggérer des parcours et des itinéraires de réflexions autour du guide touristique, un objet qui n'a cessé de se transformer et qui, à travers le lexique et les images, a su transmettre les patrimoines culturels le plus différents et les plus pittoresques.

## Bibliographie

- Baider F. Burger M. Goutsos D. (eds) 2004, *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, Paris, L'Harmattan.
- Barthes R. 1964, *Rhétorique de l'image*, *Communications*, 4 : 40-51.  
< [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027)>
- Boyer M. Viallon P. 1994, *La communication touristique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?
- Burgelin O. 1967, «Le tourisme jugé», *Communications*, 10 : 65-96.  
< [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1967\\_num\\_10\\_1\\_1144](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1967_num_10_1_1144)>
- Collombat I. 2003, «Le discours imagé en vulgarisation scientifique», *Metaphorik.de*, n°5. <[http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/05\\_2003\\_collombat.pdf](http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/05_2003_collombat.pdf)> (10/16)
- Fiorentino F. 1982, *Dalla geografia all'autobiografia. Viaggiatori francesi in Levante*, Padova, Ed. Antenore.
- Kebrat-Orecchioni C. 2004, «Suivez le guide! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques: l'exemple de l'île d'Aphrodite'». In: F. Baider, M. Burger, D. Goutsos (eds), *op. cit.*:133-150.
- Korzillius J.-L.(éd.) 2009, *Art et littérature: le voyage entre texte et image*, Amsterdam / New York, Rodopi.
- Landberg A. 1999, «*Memoria prostetica: Atto di Forza e Blade Runner*». In: M. Featherstone, R. Burrows (eds), *Tecnologia e cultura virtuale*, Milano, Franco Angeli: 155-171.
- Maingueneau D. 2002, «Les rapports des organisations internationales: un discours constituant?». In: G. Rist (éd.), *Les mots du pouvoir. Sens et non-sens de la rhétorique internationale*, Paris, PUF: 119-132.
- Maingueneau D. 2011, «Faire adhérer sans argumenter. Manuels scolaires et 'voyages extraordinaires' à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *RETOR*, 1(1) : 24-42.  
<<http://www.revistaretor.org/pdf/Revista-Rétor-Mangueneau.pdf>> (10/16)
- Margarito M. 1996, «Voir Venise... Voyage en Italo-Stéréotypie», *Franco-Italica*, 9: 247-257.
- Moirand S. 2004, «Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXI<sup>e</sup> siècle». In: F. Baider, M. Burger, Dionysis Goutsos (eds), *op. cit.*: 151-172.
- Mondada L. 1994, *Verbalisation de l'espace et fabrication du savoir – Approche linguistique de la construction des objets de discours*, Université de Lausanne, 1994.
- Montandon A. (a cura di) 1990, *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Musters W. 1991, *La poésie du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz.
- Raus R. 2000, *Semantica e analisi del discorso: il lemma Turc dal XVI alla prima metà del XVIII secolo*, Università degli Studi di Trieste, Thèse de doctorat 3e cycle.  
< <https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/11594/3/20699.pdf> > (10/16)
- Raus R. 2001, «Pour une approche interdisciplinaire du stéréotype: le cas du



## XVI Préface

topos d'Ulysse au XVI<sup>e</sup> siècle», *Le stéréotype. Usages, formes et stratégies*, C.A.L.S., Toulouse: 95-105.

Reboul-Touré S. 2000, «C'est très italien: quelques marques linguistiques pour déjouer les stéréotypes». In: Mariagrazia Margarito (éd.), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, Paris, L'Harmattan: 153-171.

Tourgeon L. 2010, «Introduction du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux», *Ethnologie française*, 40(3) : 389-399.

<<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-3-page-389.htm>>

Vaillancourt D. 1994. «Paris, livre ouvert», *Protée*, 22(1) : 31-39

## Foreword

Language and images are inextricably tied in tourism discourse, both synchronically and diachronically. Guidebooks offer a perfect observation point to investigate the dynamics of multimodal cultural meaning construction. The contributions collected in this volume advance our knowledge of the way in which cultural values and tourism discourse have been shaping each other.

The papers offer a multilingual perspective on the complex relationship between the iconic apparatus and the vocabulary of tangible and intangible heritage. They show that the need to describe the travel experience both through linguistic and visual means is a need of all human beings, independently of their cultural background. At the same time, the culturally predicated needs of each traveller shape the image of destinations and change it over time.

Images have always contributed to both realistic and stereotyped representations of distant realities and cultural practices. Over the centuries, travel writing and the visual arts have gone hand in hand, contributing to the generic hybridization of tourism discourse (Francesconi 2012). This is a constantly growing trend, to the point that “human experience is now more visual and visualized than ever before” (Mirzoeff 1999: 1) and the tourist gaze is increasingly guided through visual resources (Urry and Larsen 2011). Similarly, the sacralisation of sights and destinations (MacCannell 1989) tends to rely on the sharing of iconic representations of popular sites through both specialized publications and user-generated content platforms. Guidebooks are becoming sophisticated multimodal artefacts and their mediating role as “culture broker” (Cohen 1985, Crang 2004, Cappelli forthcoming) largely relies on the complementary relationship between semiotic codes.

## XVIII Foreword

The use of images in tourism discourse is far from unexplored. However, in spite of the fact that “tourist consumption is primarily visual” (Jenkins 2003: 309), linguists have started to thoroughly investigate it in its connections with cultural meaning construal only recently (Francesconi 2014), thanks to the development of the field of multimodal discourse analysis (Kress and van Leeuwen 2006). Images come with a narrative structure of their own which contributes to encoding conceptual representations. The size of frame (e.g. close, medium or long shot), the perspective (e.g. low angle vs. eye level), the modes (e.g. colour saturation, depth, brightness, etc.), the reality principles (e.g. naturalistic vs. abstract) and the polarization (e.g. left-right, top-bottom, circular, etc.) are all elements that can convey meaning.

When such elements combine with language in a guidebook, the result is powerful mediated discourse which shapes and freezes the image of destinations and sights through the filter offered by the eyes of the author. In this sense, we can talk of “discours image” (Raus : VII) (depicted discourse), a type of discourse in which images offer not only a denotative representation of reality but a connotative and highly symbolic one too which can also result in promotional effects, depending on the author’s reputation (e.g. Rick Steve’s guides or Pauline Frommer’s guides in the English speaking world).

Tourism discourse is necessarily “subjective” to a certain extent, and guidebooks are no exception. They play a crucial role in the diffusion and popularization of culture-specific concepts. The intricate interplay of linguistic and visual resources ensures optimal accessibility of specialized information, which might otherwise be too complex to process for the reader. The iconic apparatus offers an immediate representation of more or less specialized vocabulary and helps the “lay reader” manage the wealth of (possibly) new information necessary to understand the destination and its culture. In other words, through the complementary relationship between words and images, guidebooks create connections between the “known” and the “new”. They provide interpretive tools for tourists by helping them integrate their culturally-predicated expectations and needs with the destination’s culture. They take advantage of available mental representations to help tourists make sense of what is new and unfamiliar to them and of the importance of the items selected as culturally relevant (Cappelli forthcoming). The choice of words and images, though, are ultimately an author’s (culturally-predicated) subjective choice.

The articles included in this volume focus on three main macro-topics: the representation of journeys and destinations, art in guidebooks and imaginary and propaganda in guidebooks. The articles by Paola Novara, Monica Maffioli, Marie-France Merger and Lorenzo Devilla explore the complex relationship of visual and linguistic resources in guidebooks and their role in creating both the image of the destination and tourists’ ex-

pectations. The studies by Philipp Meuser, Ulrike Müller, Hannah Wirta Kinney and Dorit Kluge focus on the relationship between guidebooks and art and on the way in which tourism discourse can contribute to the changing fortunes of specific monuments or forms of art and vice versa. Adolfo Mignemi and Galia Yanoshevsky offer an interesting take on guidebooks and focus on the ways in which they can contribute to the fabrication of collective imaginary and even military propaganda.

The variety of topics, perspectives and languages represented in this volume is proof that, in spite of being one of the most investigated genres in tourism discourse, guidebooks still have much to offer to interdisciplinary and cross-linguistic research. Their interest lies not only in the semiotic resources used to describe destinations and sights, but in their value as a hybrid cultural artifact whose complex role is that of mediating and leading at the same time. This cannot but result in an interesting mix of subjective communicative choices which are culturally and temporally bound. For this reason, the language of guidebooks offers an ideal vantage point to observe the ever changing “gaze” that people cast on other people and their territories and cultures.

Gloria Cappelli  
University of Pisa

## References

Cappelli G. (2016), "Popularization and accessibility in travel guidebooks for children in English", *Cultus*, 9: 68-89"

Cohen E. 1985, "The Tourist Guide: The Origins, Structure and Dynamics of a Role", *Annals of Tourism Research*, 12: 5-29.

Crang M. 2004, "Cultural Geographies of Tourism", in A. Lew, C. Hall, and A. Williams (eds.), *A Companion to Tourism*, Oxford, Blackwell: 74-84.

Francesconi S. 2012, *Generic Integrity and Innovation in Tourism Texts in English*, Trento, Tangram.

Francesconi S. 2014, *Reading Tourism Texts. A Multimodal Analysis*, Bristol, Channel View Publications.

Jenkins O. 2003, "Photography and travel brochures: the circle of representation", *Tourism Geographies*, 5: 305-328.

Kress G. and van Leeuwen, T. 2006, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2<sup>nd</sup> Edition), London, Routledge.

MacCannell D. 1989, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.

Mirzoeff N. 1999, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge and Kegan Paul.

Urry J. and Larsen J. 2011, *The Tourist Gaze 3.0*, London, SAGE Publications Ltd.

Reiseführer sind eine wichtige Textsorte im touristischen Diskurs, denn sie vermitteln wichtige Informationen und beraten die Reisenden. Sie bedienen sich dabei unterschiedlicher visueller/audivisualer Mitteln und sprachlicher Strategien, die die Hauptfunktion der Textsorte, nämlich die informativ-persuasive, zum Ausdruck bringen (Fandrych-Thurmair 2011).

Sie können unterschiedliche Formate (Print, Online etc.) aufweisen und entweder nur allgemeinere Aspekte eines Ortes bzw. eines Landes oder detailliertere und spezifischere Informationen zum Zielort liefern. Sie richten sich an ein heterogenes Publikum, das unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse hat.

Trotz der möglichen oberflächlichen Unterschiede wird diese Textsorte sehr stark vom Verhältnis Tourismus – Kultur geprägt: Die Reisenden sind sowohl von der Attraktivität eines Ortes als auch von der geistigen Kultur seines Volkes angezogen. Dieser Aspekt wird in diesem Band aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet.

Die Beiträge zeigen außerdem in einer mehrsprachigen Perspektive, wie Bilder und Sprache miteinander verbunden sind, und wie sie zusammenwirken, um im Rezipienten das «Bild» eines Landes zu formen. Im Laufe der Zeit können sich natürlich die Bedürfnisse eines Reisenden ändern (abhängend von den Zielen der zu unternehmenden Reise und der verwendeten Transportmittel). Die diachrone Perspektive ist, wie einige Autoren in diesem Band verdeutlichen, eine geeignete Möglichkeit, um dies darzustellen. Interessant sind jedoch auch die von den Reiseführern eingesetzten formellen und sprachlichen Mittel (synchrone Perspektive), die wie in einem Screenshot die mikrostrukturellen Eigenschaften der Textsorte entschlüsseln.

## XXII Einleitung

Mehrere Studien zeigen wie relevant Bilder in dieser Textsorte sind (vgl. dazu u.a. Stöckl 2004, Antelmi/Santulli/Held 2007, Francesconi 2012), denn sie prägen das Imaginäre und die Emotionalität der Reisenden und haben eine magische Anziehungskraft. Aus einer psychologischen Perspektive bedeuten sie Sicherheit und Objektivität für den Leser (Krpan 2010: 1), auch wenn sie manchmal irreführend und Ursache für Stereotypen (vgl. dazu u.a. Denti 2001, Margarito 1996) sein können. Im schlimmsten Fall können sie sogar das Schicksal eines Ortes negativ beeinflussen.

Bilder sind Bedeutungsträger und können eine eigene narrative Struktur aufweisen. Unterschiedliche Aspekte, wie Größe, Position, Farbe etc. sind dabei sehr wichtig und führen den Leser zu bestimmten Assoziationen.

Bilder und Text sind jedoch als ein Ganzes zu betrachten, denn in ihrer Verbindung vollzieht sich die informative-persuasive Funktion, und gerade diese Vermischung an semiotischen Kommunikationsinstrumenten kann sehr unterschiedlich ausgeprägt sein (vgl. Francesconi 2014). Die Autoren eines Reiseführers können entscheiden, wie sie die Leser zum Ziel führen (Zahl und Art der Bilder, sprachliche Strategien etc.), und wie sie ihre Meinung beeinflussen. Sie verbinden neue Informationen mit bereits vorhandenen und führen den Rezipienten aufgrund ihrer eigenen subjektiven Kultureinstellung (vgl. Cappelli) zur Befriedigung seiner Bedürfnisse.

Die Beiträge in diesem Band fokussieren drei Themenschwerpunkte:

- Darstellung von Reiserouten und Orten: das komplexe Verhältnis Bild-Sprache wird in unterschiedlichen Artikeln dargestellt (Lorenzo Devilla, Monica Maffioli, Marie-France Merger, Paola Novara). Die Autoren zeigen anhand unterschiedlicher Betrachtungsweisen, wie man die Einstellung zu einem Ort und die daraus folgenden Erwartungen des Lesers beeinflussen kann.
- Kunst in Reiseführern: Kunst kann in Reiseführern eine unterschiedliche Rolle spielen, denn die Zahl und Art der Informationen kann auf verschiedenste Weise realisiert werden. Durch die Art und Weise, wie Informationen verbunden und dargestellt werden, können bestimmte Kunstschätze in den Vordergrund oder in den Schatten gestellt werden (Dorit Kluge, Philipp Meuser, Ulrike Müller, Hannah Wirta Kinney). Wie der Reiseführer auch Kunstkritik ausüben kann und welche Ähnlichkeiten und Unterschiede er mit anderen spezifischeren Textsorten aufweist (vgl. Stadtbeschreibung, Architekturführer), ist ebenfalls ein wiederkehrender Aspekt.
- Propaganda in Reiseführern: Reiseführer können auch die Einstellung des Lesers so stark beeinflussen, dass er zu einer kollektiv-akzeptierten Betrachtungsweise geführt wird, in einigen Fällen sogar mit militärischen Ausprägungen (Adolfo Mignemi, Galia Yanoshevsky).

Die Themenvielfalt zeigt, wie Reiseführer trotz der zahlreichen Studien noch weiterer Analysen bedürfen, um vor allem die interdisziplinäre und mehrsprachige Perspektive stärker zu berücksichtigen.

Reiseführer haben sich im Laufe der Zeit den Bedürfnissen des Lesers angepasst, erfüllen jedoch weiterhin die Funktion, ihn in seiner Reise zu begleiten. Wie das geschieht, welche semiotischen Kommunikationsinstrumente und sprachlichen Mittel dabei im Vordergrund stehen, ist weiterhin den Autoren überlassen, die zwar der standardisierten Struktur der Textsorte folgen, aber aufgrund kultureller Einstellungen subjektive Entscheidungen treffen. Das Neue und das Alte vermischen sich, um den Leser und seine Einstellung zum Zielort zu beeinflussen.

Carolina Flinz  
Universität Pisa

## Bibliografie

- Antelmi D., Santulli F., G. 2007, *Pragmatica della comunicazione turistica*, Editori Riuniti, Roma.
- Cappelli G. (im Druck), "Popularization and accessibility in travel guidebooks for children in English", *Cultus*, 9.
- Denti O. 2001, "Lingua, cultura e identità nel discorso turistico", in *Annali dell'Università degli studi di Cagliari*. Facoltà di economia, Volume 19, 547-567.
- Fandrych C. et Thurmair, M. 2011, *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*, Stauffenburg, Tübingen.
- Francesconi S. 2012, *Generic Integrity and Innovation in Tourism Texts in English*, Tangram, Trento.
- Francesconi S. 2014, *Reading Tourism Texts. A Multimodal Analysis*, Channel View Publications, Bristol.
- Krpan T. 2010, "Formale und inhaltliche Struktur der Reiseführer", *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. 2.8. <[http://www.inst.at/tras/17Nr/2-8/2-8\\_krpan17.htm](http://www.inst.at/tras/17Nr/2-8/2-8_krpan17.htm)> (11/2016)
- Margarito M. 1996, "Fenomeni di stereotipia nelle guide turistiche: 'clichés d'appellation'", *Babilonia*, 2, 39-43.
- Stöckl H. 2004, *Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*, Walter De Gruyter, Berlin-New York.





I.  
LES IMAGES DU VOYAGE



I.  
Lorenzo  
Devilla

## Une île «à l'écart du temps»: images du patrimoine sarde dans les guides touristiques français

### Résumé

Les guides touristiques favorisent la médiatisation d'un territoire et contribuent à sa valorisation. Ils sont à la fois source d'information et de création d'images sur une destination. Cet article vise à étudier les modalités discursives à travers lesquelles les principaux guides français contemporains et, dans une perspective comparative, le guide italien du *Touring Club* présentent en discours le patrimoine matériel et immatériel de la Sardaigne, région fortement connotée dans le contexte méditerranéen d'un point de vue linguistique et des traditions anthropologiques et culturelles. Le focus sera mis sur la description de certains monuments emblématiques ainsi que sur le patrimoine gastronomique original de l'île, souvent lié à des savoirs et à des traditions très anciens. Une analyse linguistique et discursive du corpus tâchera de mettre en évidence l'image de la Sardaigne émergeant du discours des guides analysés.

Mots-clés: guides touristiques, patrimoine culturel, Sardaigne, analyse du discours

### Riassunto

Le guide turistiche contribuiscono a puntare i riflettori mediatici su un determinato territorio, permettendone in tal modo la valorizzazione attraverso il percorso che propongono al lettore. Esse sono nel contempo fonte di informazione e di creazione di immagini su una determinata destinazione. L'obiettivo di questo lavoro è quello di indagare le modalità discorsive attraverso le quali alcune tra le più note guide turistiche contemporanee

\* Università degli Studi di Sassari / Lidilem, Université Grenoble Alpes

francesi e, in ottica contrastiva, la guida italiana del *Touring club*, presentano il patrimonio culturale materiale e immateriale della Sardegna, regione fortemente connotata dal punto di vista linguistico e delle tradizioni antropologico-culturali. Il focus sarà messo sulla descrizione di alcuni monumenti significativi e del patrimonio gastronomico originale dell'isola, spesso legato a saperi e tradizioni antichissimi. Attraverso un'analisi linguistica e discorsiva si cercherà di mettere in luce l'immagine della Sardegna che emerge dal discorso delle guide prese in esame.

Parole chiave: guide turistiche, patrimonio culturale, Sardegna, analisi del discorso

## I. Introduction

De nos jours, on remarque un intérêt grandissant pour le patrimoine régional à la fois de la part des touristes et des habitants des régions concernées. Pour celles-ci, le patrimoine représente désormais un facteur socioéconomique important (Marceau *et al.* 2015). La prise en compte des aspects culturels et leur valorisation constituent ainsi un axe important dans l'organisation de l'offre touristique. Derrière les termes (et les mythes) de «tradition», «d'authenticité» et de «patrimoine», on repère l'émergence d'une forme de prise de conscience de la part des professionnels et des acteurs institutionnels du tourisme. Des dispositifs de valorisation et de labellisation sont donc mis en place à divers niveaux du patrimoine matériel et immatériel (Bessière *et al.* 2013: 77).

Héritiers d'une tradition qui remonte aux «périégèses» de l'Antiquité – ouvrages qui indiquent et présentent les œuvres d'art et les sites incontournables – en passant par les *Artes Peregrinandi* du XVI<sup>e</sup> siècle et le Grand Tour des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Seoane 2013: 22-23), les premiers guides touristiques ont été publiés au début du XIX<sup>e</sup> par l'éditeur allemand Baedeker. Mais ce genre s'est développé notamment au XX<sup>e</sup> siècle avec l'es-  
sor du tourisme moderne.

Les guides contemporains sont des sources d'information sur les richesses artistiques, culturelles et patrimoniales des localités, aussi bien pour les touristes que pour les agents du patrimoine (Marceau *et al.* 2015: 51). Ces textes jouent un rôle important dans la valorisation des destinations (Ragonese 2010). Il ne faut pourtant pas oublier que le discours du guide décrit autant qu'il construit un «Ailleurs-Image» historiquement, culturellement et socialement situé (Seoane 2013: 99).

D'autre part, dans le cas du tourisme culturel notamment, le rôle du guide écrit peut être rapproché de celui du guide en tant que personne qui accompagne les touristes et qui commente les principaux attraits d'une destination. A propos de ces guides accompagnateurs, le sociologue Cohen (1985) a montré qu'ils assurent une «médiation culturelle», fournissant des

explications et des synthèses qui donnent du sens aux lieux visités et facilitent l'expérience des touristes. Cette médiation verbale est nécessaire dans la mesure où le référent culturel est la trace d'un monde ancien dont les significations sont opaques et incompréhensibles pour la plupart des visiteurs. Comme le rappelle le sociologue Davallon (2009), autour de l'objet culturel se construit une continuité symbolique entre le présent et le passé. Les objets du patrimoine servent à construire du lien social dans le temps. Le récit des guides écrits aussi devient en ce sens fondamental pour l'« interprétation du lieu », notamment lorsqu'il s'agit de sites moins connus, dont les guides vont illustrer l'« esprit » (Tramontana 2010: 43).

Dans cet article, nous tâcherons donc de voir de quelle manière les guides touristiques français contemporains et le guide italien du *Touring club* présentent en discours le patrimoine original de la Sardaigne. L'hypothèse est que dans l'imaginaire du lecteur du guide, futur voyageur, ces ressources « patrimoniales » mobilisées s'associent constituant des images autour d'un territoire idéalisé. Nous allons prendre en considération aussi bien le patrimoine matériel, les monuments notamment, que le patrimoine immatériel: la musique et la gastronomie plus spécifiquement. Dans un itinéraire visant à cerner l'image de l'autre, le choix de privilégier ces deux topiques se justifie parce que la musique et la gastronomie possèdent un caractère identitaire fort. La cuisine, en particulier, peut alimenter les images de Soi et de l'Autre (Celotti 1997: 363). Nombreux sont du reste les stéréotypes alimentaires fondés sur l'évidence partagée qu'on est ce que l'on mange.

## 2. Corpus et cadre théorique

Longtemps considérés comme une forme de littérature mineure et pour cela stigmatisés (Devanthery 2008), les guides touristiques bénéficient aujourd'hui d'un regain d'intérêt de la part d'historiens, de géographes, de sociologues, d'ethnologues, mais aussi de linguistes. Bien qu'appartenant à la même typologie textuelle, les guides sont très différents entre eux de par les lecteurs visés, l'organisation interne des matériaux proposés et le style d'écriture adopté. En effet, ces textes « disposent d'un socle commun dans lequel viennent s'insérer les particularités propres à chacun » (Seoane 2013: 45).

Presque 80% des ventes des guides en France sont assurées par cinq grandes maisons d'édition: Hachette (le *Guide du Routard* représenterait un quart de ces ventes), Michelin, Gallimard, Le Petit Futé (Seoane 2013: 29). Les guides français sur la Sardaigne que nous avons retenus pour cette étude sont classés comme « culturels » (guide *Voir Hachette* 2006, désormais GH, et *Guide Michelin*, désormais GM) et « pratiques » (Petit Futé 2009-2010, désormais PF, et *Guide du routard* 2011-2012, désormais GR). Si cette distinction est toujours valable, il est tout aussi vrai que les marges entre une catégorie et l'autre sont de plus en plus floues car désormais, comme le fait

remarquer Margarito (2010), bien des guides pratiques contiennent également des informations sur l'histoire, l'histoire de l'art, les aspects ethno-anthropologiques, la littérature, le cinéma. C'est à ce titre d'ailleurs que ces guides ont été inclus dans cette étude portant sur la représentation du patrimoine culturel de la Sardaigne.

Dans une perspective comparative, nous avons analysé aussi le guide italien du *Touring Club* (désormais GT), édition 2010. À l'instar du *Guide Hachette* et du *Guide Michelin*, celui-ci relève des guides culturels. Nous l'avons retenu car il s'agit du guide de référence du touriste italien (Antelmi *et al.* 2007: 89) et qu'il ne s'agit pas d'une traduction, comme c'est souvent le cas des guides en italien.

Cette étude s'inscrit dans le domaine de l'analyse du discours telle que la définit Maingueneau (cité par Seoane 2013: 17): «appréhender le discours comme une intrication d'un texte et d'un lieu social, c'est-à-dire que son objet n'est ni l'organisation textuelle ni la situation de communication, mais ce qui les noue à travers un dispositif d'énonciation spécifique, à la fois verbal et institutionnel». Nous proposons ici une approche discursive de l'identité et de l'altérité. Quand on aborde ces questions la notion de stéréotype doit être mobilisée. Comme le fait remarquer Margarito (2000: 35), les guides touristiques «s'avèrent être des textes à haute densité stéréotypique». Il existe plusieurs définitions du stéréotype. Nous faisons appel à la définition large proposée par Ruth Amossy (1991: 30) pour qui il s'agit d'une représentation collective accréditée: «En tant que représentation collective accréditée, le stéréotype relève du fonds commun à partir duquel un groupe donné façonne sa vision des choses et des événements. Il offre les schèmes grâce auxquels la communauté peut appréhender le réel de façon uniforme et fonder en vérité ses croyances». Le stéréotype «est un schème variable dans sa formulation, qu'il faut reconstruire chaque fois pour faire durer son existence» (*ibid.*: 33).

D'un point de vue méthodologique, nous avons procédé à une lecture balayage des guides de notre corpus selon une approche qualitative. Cela nous a permis de faire émerger des phénomènes saillants par rapport au questionnement qui a conduit cette recherche.

### 3. Le patrimoine matériel

Comme l'ont montré Margarito (2003) pour la Sicile et Kerbrat-Orecchioni (2004) pour Chypre, les guides touristiques français traitant de ces localités convoquent le *topos* (au sens de «lieu commun» argumentatif) de la «terre de contrastes», du lieu où les opposés se réunissent. Ce *topos* est utilisé notamment dans la valorisation de destinations de dimensions réduites mais à forte identité (Lugrin 2004), le but étant dans ce cas d'attirer l'attention d'un public hétérogène, auquel on propose un mélange de contrastes susceptibles de contenter tout le monde (Antelmi *et al.* 2007: 207).

Dans le cas de la Sicile, la terre de contrastes se décline à différents niveaux, dont l'Histoire. Ainsi, l'île est représentée par les guides français contemporains comme un «carrefour de civilisations» pour souligner le fait qu'il s'agit d'une terre de conquête où des invasions se sont succédé à travers les siècles (Margarito 2003: 107). Ce *topos* est mobilisé également par les guides sur la Sardaigne pour souligner la variété du patrimoine sarde :

Au cours des siècles, l'île a vu débarquer les Phéniciens, les Romains, les Génois et les Pisans, les Arabes, les Espagnols et, enfin, les représentants de la maison de Savoie. Toutes ces cultures sont venues enrichir l'art, l'architecture et le patrimoine sardes (GH 13).

Passé la période nuragique, le développement des arts en Sardaigne se fait écho des invasions et dominations que subit l'île (GM 66).

Ce riche passé historique et culturel fait de cette île «un musée à ciel ouvert» (PF 10). Les lecteurs des guides sont ainsi invités à visiter ce «musée» suivant les itinéraires que chaque guide leur propose. Le point de départ se situe au Sud (c'est Cagliari, le chef-lieu de région) dans tous les guides du corpus à l'exception du *Petit Futé*, qui fait commencer son tour de la Sardaigne par le Nord. Comme le fait remarquer Ozouf-Marignier (2011) dans son étude longitudinale des *Guides Verts*, même si les itinéraires gardent la forme en boucle, c'est le cas aussi dans les guides que nous avons analysés, «ceci répond moins à l'objectif de faire le tour d'une entité géographique qu'à celui d'aller de points touristiques en points touristiques par l'itinéraire le plus rationnel». Cet aspect de la visite touristique est accentué par la valorisation de circuits à thèmes, signalés par des cartes reliant les plus beaux sites, les seules du reste qui subsistent dans les guides les plus récents, les cartes du relief ayant désormais disparu de ces ouvrages (*ibid.*).

### 3.1 Les églises romanes

Parmi les itinéraires proposés par tous les guides étudiés, il y a celui des églises romanes: «la route du roman» (GM 315), «la route des églises romanes» (PF 200), «joyaux romans» (GR 82), «la grande stagione del romanico» (GT 227). Le guide culturel *Hachette* fait le choix, quant à lui, de mettre en exergue dans l'appellation du circuit la région dans laquelle ces églises sont situées plutôt que leur style architectural: «excursion dans le Logudoro» (GH 156-159). S'agissant d'un guide visuel, les églises sont illustrées par de belles photos en couleur montrant aussi, outre les façades, les chapiteaux, les reliefs ainsi que les fresques que le touriste peut admirer à l'intérieur. La carte du circuit à suivre pour se déplacer d'un site à l'autre figure également dans ces pages.



Des différences émergent pourtant dans la présentation de ces églises. Alors que dans les autres guides on retrouve la scénographie typique du genre, à savoir celle d'une communication asymétrique s'instaurant entre des «experts» (les énonciateurs collectifs que sont les auteurs du guide) et des «novices» (les lecteurs futurs voyageurs) (Moirand 2004), le *Guide du Routard*, caractérisé par une proximité énonciative et un style décontracté et familier qui lui confèrent une dimension plus vivante (Seoane 2013), quitte en revanche l'accent impersonnel et didactique «d'accompagnement» pour s'adresser au lecteur comme à un pair, ce que témoigne l'emploi, dans l'extrait ci-dessous, du point exclamatif, qui contribue à créer un rapport d'interaction et un effet de connivence:

Outre des nuraghi préhistoriques, on trouve aux environs de Logudoro un ensemble exceptionnel d'églises romanes, dont la plus remarquable est certainement la Santissima Trinità di Saccargia, en pierres noires et blanches (GH 139).

Nella seconda metà dell'XI secolo si assiste all'avvio di un'intensa attività edilizia, che nel secolo successivo dà origine a un panorama architettonico fra i più intatti e significativi del romanico europeo, destinato a caratterizzare il paesaggio storico dell'isola (GT 45).

De nombreuses églises romanes jalonnent le territoire sarde. Surgissant çà et là dans la nature, elles se fondent dans les paysages dont elles font partie intégrante (PF 65).

Pour qui, après Dieu, met pour la première fois le pied en Sardaigne, la surprise est de taille: que d'églises romanes! Il y en a plus qu'une centaine. L'époque gothique offre certes quelques beaux édifices, mais rien de comparable avec le florilège d'églises d'influence pisane, provençale, bourguignonne et même rhénane. Cela est dû principalement à l'établissement aux XI et XII siècle de moines venus de Pise, Marseille ou Cîteaux (GR 82).

Le joyau de cette architecture romane est l'église de la *Santissima Trinità di Saccargia*, à quelques kilomètres de Sassari, dans le territoire de Codrongianos. Dans la présentation de ce monument, les guides français ont recours à des énoncés métalinguistiques. Ils s'attardent en effet sur le nom de l'église, «Saccargia», ce qui n'est pas en revanche le cas dans le guide italien, qui n'aborde pas cet aspect :

Un breve tratto e si staglia, affacciata sulla strada in felicissima situazione ambientale, la straordinaria inquadratura della stupenda basilica della SS. Trinità di Saccargia, uno degli esempi più rilevanti, e certamente il più famoso, del romanico in Sardegna (GT 192).

Son nom vient probablement de *sa acca argia*, 'la vache tachetée'. Selon la légende, cet animal venait s'agenouiller ici pour prier, ce qui explique que

des vaches soient sculptées en bas-relief sur les quatre façades d'un des chapiteaux du porche. On raconte également que vers 1112, Costantin, le maître de la région, fit don de la petite église aux camaldules... (GH 158).

Des bandes alternées de calcaire clair et de lave basaltique foncée rythment le parement, en une alternance de noir et de blanc qui fait penser à San Michele de Murato, en Corse [...] on admirera plusieurs exemplaires de la vache tachetée (la *s'acca argia* en sarde) qui, selon certains, donna son nom à l'église (GM 316).

Chiesa della Santissima Trinità di Saccargia (l'église de la Sainte-Trinité de la vache sacrée). Parmi les différentes explications de ce nom, on trouve une vache agenouillée en recueillement à l'endroit où a été construite l'église ou une façade en calcaire blanc et en basalte gris foncé rappelant la robe de l'animal (PF 200).

Saccargia vient de sa *acca argia*, qui signifie 'vache tachetée'. D'après une légende locale, une vache venait régulièrement s'agenouiller ici (pour prier, dit-on). Bon, ça expliquerait peut-être également les gentils bovins sculptés sur l'un des chapiteaux du portique (GR 198).

Dans les guides français, on relève aussi une hétérogénéité discursive, ces guides convoquant d'autres sources énonciatives. Ils mobilisent en effet le patrimoine des légendes sardes et, plus en général, la sagesse populaire. Dans sa thèse, Hécate Vergopoulos (2010) montre que le légendaire est constitutif de la médiation touristique indépendamment de la localité dont on parle, mais aussi quelles que soient les spécificités éditoriales du guide. Or, nous avons par contre observé que ce type d'énoncés interdiscursifs («selon la légende», «on raconte», «selon certains», «dit-on») reviennent beaucoup plus fréquemment dans les guides pratiques analysés. D'autre part, le *Guide du Routard* insiste plus que les autres sur la dimension axiologique du discours (Seoane 2013: 215). Il adopte aussi, on l'a vu, un style captivant. Ainsi, si pour le guide italien du Touring club l'église de Saccargia est «stupenda», pour le *Routard*, il s'agit d'«une église vachement chouette!», comme on peut le lire dans l'encadré consacré à ce site. Pour décrire l'alternance de calcaire clair et de lave basaltique qui caractérise sa façade, le *Guide Michelin* évoque l'église de *San Michele de Murato* en Corse. La référence à une réalité intraculturelle que le lecteur français est supposé connaître vise à réduire l'impression de dépaysement face une réalité nouvelle et étrangère.

### 3.2 Les «nuraghi»

Nous nous sommes ensuite penché sur la description des monuments les plus représentatifs et les plus emblématiques du patrimoine sarde, à sa-

voir les *nuraghi*, «type de constructions défensives élaborées en Sardaigne à l'âge du bronze» (GR 88), dont celui de Barumini est l'«une des merveilles de la Sardaigne» (GR 52), inscrit par ailleurs au patrimoine mondial de l'Unesco, comme le rappellent aussi bien le *Guide Michelin* que le *Guide du Routard*. En l'occurrence, l'emploi de ce que Jean Marc Mangiante (2004) appelle un «marqueur de l'excellence» tel que l'adjectif «unique» participe de la «perspective de l'authenticité» dans laquelle s'inscrivent, selon MacCannel (cité par Dann 1996), les touristes :

Unique au monde, le nuraghe est une spécificité sarde [...] On dénombre près de 7000 nuraghes [...] Le nom viendrait d'un héros mythique nommé Norax. Une autre explication viendrait du mot nurra signifiant 'entassement' (GR 83).

Les guides pratiques français se montrent encore une fois particulièrement attentifs aux aspects métalinguistiques. Le *Guide du Routard* évoque notamment deux explications possibles du mot «nuraghe». En revanche, si le *Guide Hachette* ne donne aucune information à ce propos, les guides *Michelin* et le guide italien ne mentionnent ces hypothèses étymologiques que dans des encadrés consacrés respectivement au «lexique d'art et d'architecture» et à la langue sarde («sa limba sarda») : «la parola Nurra, esclusiva dell'area sarda col significato di 'cumulo di terra, di sassi' – da cui ha origine *nuraghe* – si ritrova in Nuràminis, Nurallao» (GT 39). Lorsqu'il s'agit de présenter les «nuraghi», le *Guide du Touring* met par contre à contribution un expert, à savoir le plus grand archéologue sarde Giovanni Lilliu, à qui l'on doit la découverte de cette forteresse nuragique : «Inizia quella che Giovanni Lilliu – il maestro degli archeologi sardi – chiama 'la bella età dei nuraghi'» (GT 33). Il est mentionné également par le *Guide du Routard*. Le recours au discours d'autorité est une constante dans le Guide du Touring (Devilla 2013), ce qui renforce sa composante didactique. Comme on l'a déjà observé à propos de l'église de Saccargia, le *Guide Michelin* s'appuie ici aussi sur un procédé comparatif. Ainsi, la «vallée des nuraghi», où se trouve notamment le *nuraghe Santu Antine*, est comparée à l'Auvergne : «Aujourd'hui surnommé l'Auvergne sarde, un pays de plaines, de volcans éteints et de hauts plateaux à pâturages» (GM 347).

#### 4. Le patrimoine immatériel

##### 4.1. La musique

A partir des années 2000 avec la déclaration, pour la première fois, de dix-neuf éléments du patrimoine immatériel de l'humanité de l'Unesco, le concept de patrimoine s'élargit à des domaines qui dépassent ce qui est monumental et environnemental, en intégrant des aspects plus ethno-anthropologiques et moins matériels (González Turmo, Medina 2012). Les

traditions musicales s'inscrivent dans ce type de patrimoine. Comme nous l'avons déjà fait remarquer à propos des monuments, en ce qui concerne la présentation de la musique aussi, les guides français pointent la singularité du patrimoine sarde :

La musique sarde compte parmi les plus anciennes de Méditerranée, ce qu'atteste la figurine nuragique en bronze d'Ittiri (GH 24).

La tradition du chant polyphonique remonte aux origines mêmes de la Sardaigne. Celui-ci est pratiqué depuis des millénaires par des bergers poètes. La pratique du chant à plusieurs voix est très répandue en Sardaigne, alors qu'elle est inconnue en Méditerranée, si ce n'est qu'en Corse (PF 68).

On retrouve également des comparaisons: l'évocation du chant polyphonique corse pour expliquer la pratique du chant à plusieurs voix très répandue en Sardaigne. Comme on peut le noter, il y a focalisation sur le caractère archaïque de ce patrimoine, notamment en ce qui concerne les «launeddas», à savoir «la flûte sarde» (GH 58):

les *launeddas* n'ont pas d'équivalent au monde, exception faite d'un type d'instrument égyptien qui leur ressemble vaguement [...] Les origines de cet instrument, qui accompagne toujours les danses et les processions, remontent, au moins, à 2700 ans (PF 321).

Or, si l'on compare les descriptions de cet instrument fournies par les différents guides, on relève encore une fois la prédominance, dans le discours du guide italien, de la composante didactique, comme le témoigne la description minutieuse de la fonction des trois cannes de roseau qui composent les «launeddas» ainsi que le recours à un terme relevant du lexique de la musique («bordone», bourdon en français):

Un instrument proche de la flûte dont jouent les bergers (GH 90).

Sans doute le plus connu des instruments sardes, est faite de trois cannes de roseau: cet instrument à vent accompagne les principales manifestations traditionnelles (GM 80).

Une triple flûte en roseau, avec des chalumeaux de longueur et de tonalité différentes (PF 81).

La musica sarda si avvale di strumenti di origine antica come le launeddas, strumento ad ancia formato da tre canne di lunghezza variabile, di cui una funge da bordone, una describe la melodia e la terza l'accompagnamento. L'esistenza delle launeddas, realizzate in canna di fiume nelle varie tonalità, è testimoniata dall'epoca nuragica in un bronzo ritrovato a Ittiri (GT 48).

## 4.2 La gastronomie

Comme le font remarquer Bessière *et al.* (2013: 72), le patrimoine alimentaire fait partie intégrante de l'expérience touristique, la gastronomie étant une «composante de la quête touristique». L'avènement du tourisme automobile, dans les années 1920, va favoriser la découverte des territoires locaux et la naissance et le développement des «voyages gastronomiques». C'est dans ces mêmes années d'ailleurs que les *Guides Bleus* ouvrent leur rubrique gastronomique (*ibid.*: 74). Après des siècles de dévalorisation et de mise à distance, les cuisines régionales sont élevées au rang de patrimoine et de gastronomie. Comme le souligne Margarito (2008, citée par Seoane 2013: 188), «les traditions culinaires sont des révélateurs identitaires et collectifs de taille». Ainsi, la cuisine est envisagée dans sa dimension touristique comme une rencontre interculturelle grâce à laquelle, selon l'anthropologue Jean-Pierre Poulain (cité par Seoane 2013: 272-273), «le touriste peut accéder à l'espace social alimentaire de l'autre et comprendre comment le sien est organisé». Pour sauvegarder cette altérité, les institutions se chargent de la constitution d'inventaires gastronomiques régionaux (Bessière *et al.* 2013: 75). La gastronomie trouve aussi sa place dans les classements de l'Unesco. C'est le cas notamment du «repas gastronomique des Français» et de «la diète méditerranéenne», inscrits au patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2010.

Les guides participent elles aussi à ce processus de patrimonialisation. Ce sont des espaces où l'on assiste à une «mise en scène» de la cuisine et de la nourriture, à un processus de muséification de l'alimentation (Stano 2013: 143). Le discours des guides touristiques déploie en effet un même intérêt pour le patrimoine historique que culinaire (Seoane 2013: 273).

Dans les guides analysés, les spécialités sardes sont disséminées dans des rubriques consacrées à la gastronomie: «Que manger en Sardaigne» (GH), «La gastronomie» (GM), «Cuisine sarde» (PF), «Les grandes spécialités» (PF), «Le spécialités culinaires sardes» (GR), «Mangiare» (GT). Mais aussi dans d'autres endroits de ces textes: les pages où le *Petit Futé* présente la Sardaigne d'une façon synthétique, par exemple. Ainsi, parmi «les plus de la Sardaigne», il y a «une gastronomie unique». L'emprunt «*Mangiare*» est par ailleurs un des quarante mots-clés choisis pour présenter cette région. Le *Guide Michelin* propose, pour sa part, un «lexique de gastronomie». En effet, la simplicité de la cuisine sarde mise en avant par les guides («riche de saveurs et pleine de simplicité», «ses plats savoureux vont à l'essentiel et à la simplicité») s'accompagne d'une grande richesse lexicale. Comme le rappelle à juste titre Hédiard (2011: 164), en Italie, la langue de la table se caractérise par de nombreuses variations diatopiques. Chaque région, voire chaque village, possède ses traditions culinaires. De ce point de vue, la Sardaigne ne fait pas figure d'exception, loin de là. Les produits en langue régionale foisonnent donc dans les guides examinés, constituant de

véritables marqueurs de l'identité de cette région. L'utilisation de noms en langue régionale favorise la patrimonialisation de la cuisine d'une région en la transformant en un indispensable acteur du développement financier local (Csergo, Lemasson 2008: 5).

Dans la présentation de ces spécialités locales, les guides font ainsi appel à des énoncés de dénomination et à des énoncés parenthétiques fournissant le traduisant français du mot sarde :

Cabras: la recette de la marinade appelée *sa merca* est une autre tradition d'origine phénicienne: du poisson frais enroulé dans des feuilles de plantes du lac, est mis à tremper dans l'eau salée (GH 130).

Pane carasau: pain sarde typique, appelé également *carta da musica* («papier à musique»), est caractérisé par une pâte très fine (comme du papier) et croustillante (PF 91).

Casu marzu: rareté gastronomique sarde, le *casu marzu* («fromage pourri») n'existe pas dans le commerce, en raison de l'interdiction de vendre de la nourriture avariée (PF 90).

Ou bien à des explications métalinguistiques du type «sorte de», qui devient tout simplement «genre» dans le style routard («genre chausson», par exemple), qui fait une large place aux expressions du français parlé :

Restaurant La Perla: pas mal de spécialités, les papilles en sont déstabilisées: *malloredus alla campidanese*, *spaghetti arselle* et *bottarga*, friture de calamars, *seadas* (genre chausson au fromage de brebis, frit et assaisonné de miel d'arbousier), et... 70 sortes de pizzas. Si, si! Accueil gentil comme tout, comme les prix (GR 147).

La «lexiculture» étrangère, pour employer l'expression de Robert Galisson, à savoir la culture courante «en dépôt dans ou sous certains mots, dits culturels» (Galisson 1999: 480), est comparée aussi à une réalité gastronomique bien connue du lecteur-voyageur par l'emploi d'hyperonymes, notamment dans la description des gâteaux sardes, caractérisés par une grande variété: «Les *gueffus* sont des bonbons au miel... Les *pistiddu* sont des tartes fourrées de zeste d'orange et de confiture de raisin [...] Les *sas orrulettas* sont des beignets frits enrobés de sucre et de miel» (PF: 92-93). Certains hyperonymes relevés dans les guides français sont des emprunts à l'italien désormais lexicalisés («raviolis» et «gnocchis») :

Les *culurgionis* de l'Ogliastra sont les ravioli farcis à la pomme de terre et ont la forme d'épis de blé (GM 87).

Les *malloreddus* sont des *gnocchis* servis avec de la sauce tomate (GH 180).

Ces mêmes procédés, en particulier le recours aux hyperonymes, sont utilisés également, cette fois au niveau intraculturel, par le guide italien (rubrique «Mangiare»: 21-22), qui emploie ici aussi une comparaison, la «fregola» sarde étant rapprochée du couscous :

*La fregola sarda, altra pasta di grano duro, è molto simile al cous cous.*

*I culurgiones sono una pasta ripiena, con sfoglia di farina di grano duro e uova che avvolge un ripieno di patate, pecorino e aromi tra cui aglio e menta.*

*I malloreddus, gnocchetti di pasta di semola di grano duro, acqua e zafferano.*

## Conclusion

L'imaginaire touristique se construit avant le départ et le guide de voyage participe à l'élaboration de l'image préalable que le visiteur a des lieux visités. Le guide joue ainsi un rôle de «formatage» des attentes et de l'offre en matière touristique (Bessière *et al.* 2013: 79). Comme on a pu le constater dans cette étude, dans le discours des guides touristiques analysés l'accent est mis sur le caractère ancestral du Patrimoine sarde. De ce point de vue, le «Dire» touristique semble attribuer à la Sardaigne une spécificité par rapport à d'autres territoires.

Si d'une part les énoncés métalinguistiques figurant dans la présentation de ce patrimoine matériel et immatériel témoignent de la vocation didactique des guides, qui tient à leur configuration générique et discursive, d'autre part ils renforcent la singularité de ce patrimoine ainsi que sa charge identitaire, en particulier dans les guides français, qui leur font une large place.

Le recours à des noms de produits en langue régionale contribue à la fois à créer un «effet d'exotisme» (Seoane 2013: 230) et à marquer une forte identité territoriale. Les guides puisent en effet dans cette ressource lexicoculturelle lorsque les destinations présentées sont fortement connotées du point de vue linguistique et des traditions anthropologiques et culturelles, comme dans le cas de la Sardaigne, mais aussi de la Bretagne (voir Seoane 2013) et de la Catalogne (voir Stano 2013).

Le caractère mystérieux de cette destination, que le lexique en sarde alimente, est renforcé par l'évocation du légendaire et de la *vox populi*, ce qui assure par ailleurs un effet de pittoresque et d'oralité dans le discours. L'image de la Sardaigne qui émerge des guides examinés est donc celle d'une île «à l'écart du temps», pour reprendre le titre du DVD de Pierre Brouwers joint au guide *Petit Futé*. Cette vision se nourrit de représentations collectives figées au-delà des liens référentiels. Le discours tenu sur l'ailleurs sarde est en effet tributaire de stéréotypes qui circulent au moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. A cet égard, on peut rappeler, entre autres, la défini-

tion d'« île oubliée » forgée en 1891 par le voyageur et ethnographe Gaston Vuillier pour faire l'éloge de l'authenticité de la Sardaigne. Les stéréotypes, comme le souligne Amossy (1991), ont tendance à exagérer certains traits emblématiques.

## Bibliographie

- Amossy R. 1991, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris.
- Antelmi D., Gudrun H., Santulli F. 2007, *Pragmatica della comunicazione turistica*, Editori Riuniti, Roma.
- Bessière J., Poulain J.P., Tibère L. 2013, «L'alimentation au cœur du voyage. Le rôle du tourisme dans la valorisation des patrimoines alimentaires locaux», in J. Bessière et al. (eds), *Tourisme et recherche*, Éditions Espaces, Toulouse: 71-82.
- Celotti N. 1997, «Images reçues au cinéma. Quand les Français regardent les Italiens... et se regardent», *Études de Linguistique Appliquée (ELA)*, 107: 357-368.
- Cohen E. 1985, «The Tourist Guide: The Origins, Structure and Dynamics of a Role», *Annals of Tourism Research*, 12.
- Csergo J., Lemasson J.P. (eds.) 2008, «Voyages en gastronomies. L'invention des capitales et des régions gourmandes», *Autrement Tourisme*, hors-série, mars: 71-82.
- Dann G. 1996, *The Language of tourism: A sociolinguistic Perspective*, CAB International, Wallingford.
- Davallon J. 2009, «Comment se fabrique le patrimoine ?», *Sciences Humaines*, <[http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine\\_fr\\_12550.html](http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html)> (03/16).
- Devanthéry A. 2008, «À la défense de mal-aimés souvent bien utiles: les guides de voyage. Propositions de lecture basées sur des guides de la Suisse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du XIX<sup>e</sup> siècle», *Journal of Urban Research*, 4, <<http://articulo.revues.org/747>> (03/16).
- Devilla L. 2013, «L'image de la Sardaigne dans les guides touristiques français et italiens», *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, 21: 57-70.
- Galisson R. 1999, «La pragmatique lexicoculturelle pour accéder autrement, à une autre culture, par un autre lexique», *Études de linguistique appliquée*, 116: 477-496.
- González Turmo I., Medina F. X. 2012, «Défis et responsabilités suite à la déclaration de la diète méditerranéenne comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité (Unesco)», *Revue d'ethnoécologie*, 2, <<http://ethnoecologie.revues.org/957>> (03/16).
- Hédiard M. 2011, «Voyage gourmand entre la France et l'Italie», in M. Margarito et al. (eds), *La comunicazione turistica. Lingue, culture, istituzioni a confronto / La communication touristique. Langues, cultures, institutions en face-à-face*, Edizioni Libreria Cortina, Turin: 153-166.
- Kerbrat-Orecchioni C. 2004, «Suivez le guide! Les modalités de l'invitation au voyage dans les guides touristiques: l'exemple de l'île d'Aphrodite', in F.



- Baider *et al.* (eds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, L'Harmattan, Paris: 133-150.
- Lugrin G. 2004, «La construction des icônes identitaires des lieux touristiques: Chypre dans les publicités touristiques de langue française», in F. Baider *et al.* (eds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, L'Harmattan, Paris: 235-256.
- Mangiante J.-M. 2004, «Le français du tourisme: guides de voyages et élaboration d'un imaginaire attractif», *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, numéro spécial, *Français sur objectifs spécifiques: de la langue aux métiers*: 85-94.
- Marceau G., Metzger T., Azoury N. 2015, «Gestion territoriale et valorisation du patrimoine: vers un développement régional durable», *La revue gestion et organisation*, 7: 44-56.
- Margarito M. 2010, «Incontournable beauté, dépaysement, couleur locale: quelles données pour une déception?», *E/C. Rivista italiana dell'AISS. Associazione Italiana Studi Semiotici*, Anno IV (6): 19-24, <[http://www.ec-aiss.it/monografici/6\\_guide\\_turistiche/2\\_margarito.pdf](http://www.ec-aiss.it/monografici/6_guide_turistiche/2_margarito.pdf)> (03/16).
- Margarito M. 2003, «Eléments dysphoriques dans les guides touristiques: La Sicile des guides français», *Synergies Italie*, 1: 102-114, <<http://gerflint.fr/Base/italie1.pdf>> (03/16).
- Margarito M. 2000, «La 'bella Italia' des guides touristiques: quelques formes de stéréotypes», in M. Margarito (eds), *L'Italie en stéréotypes. Analyse de textes touristiques*, L'Harmattan, Paris: 9-36.
- Moirand S. 2004, «Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXI<sup>e</sup> siècle», in F. Baider *et al.* (eds), *La communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, L'Harmattan, Paris: 151-172.
- Ozouf-Marignier M. V. 2011, «Des Guides Joanne au Guide Vert Michelin: points, lignes, surfaces», *In Situ*, 15, <<https://insitu.revues.org/566>> (03/16).
- Ragonese R. 2010, «Stabilità e instabilità narrative: spazi e percorsi nelle guide turistiche», *EC, Rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, Anno IV (6): 51-60, <[http://www.ec-aiss.it/monografici/6\\_guide\\_turistiche/6\\_ragonese.pdf](http://www.ec-aiss.it/monografici/6_guide_turistiche/6_ragonese.pdf)> (03/16).
- Seoane A. 2013, *Les mécanismes énonciatifs dans les guides touristiques: entre genre et positionnements discursifs*, L'Harmattan, Paris.
- Stano S. 2013, «Dal sapore al sapere. Guide turistiche e pratiche enogastronomiche fra Italia e Spagna», *E/C. Rivista italiana dell'AISS. Associazione Italiana Studi Semiotici*, Anno VII (14): 137-148.
- Tramontana A. 2010, *Il ruolo della guida turistica nel processo di interpretazione di un sito culturale*, *E/C. Rivista italiana dell'AISS. Associazione Italiana Studi Semiotici*, Anno IV (6): 43-50, <[http://www.ec-aiss.it/monografici/6\\_guide\\_turistiche/5\\_tramontana.pdf](http://www.ec-aiss.it/monografici/6_guide_turistiche/5_tramontana.pdf)> (03/16).
- Vergopoulos H. 2010, *Tourisme et curiosités: approche communicationnelle du légendaire dans les guides de voyage imprimés*, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse en cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal, sous la direction d'Yves Jeanneret et Jacques Pierre.

## L'immagine della monumentalità ravennate fra letteratura guidistica e documentazione grafica e fotografica nei secoli XVIII-XIX

### Abstract

The monuments of Ravenna have been an attraction for visitors and scholars, since the 18<sup>th</sup> century. Towards the end of the century, the first edition of a guide addressing organized visits of the most significant places of the city was published. The number of guides dedicated to Ravenna strongly increased during in the 19<sup>th</sup> century, thanks to the custom of drawing – and later photographing – the various monuments and views of the city. As many local and non-resident professionals devoted themselves to this activity, they later began publishing their photographs as postcards. This study reconstructs the salient aspects of this important phenomenon which characterized the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century.

Keywords: Ravenna, Photography, Archaeology, Religious buildings

### Riassunto

Gli edifici monumentali ravennati hanno costituito un richiamo per visitatori e studiosi sin dal XVIII secolo. Sul finire di quel secolo (preceduta, più di un secolo prima, da una descrizione strutturata in giornate) si colloca l'edizione della prima guida organizzata per affrontare la visita dei luoghi più significativi della città. La pubblicazione di guide dedicate a Ravenna, che ebbe un forte incremento nel XIX secolo, andò di pari passo con la pratica di riprodurre attraverso il disegno e, a partire dalla metà del secolo, la fotografia, monumenti e scorci della città. A quest'ultima attività si dedicarono alcuni professionisti locali e non, che col trascorrere del tem-

\* Museo Nazionale di Ravenna

po, affrontarono anche l'edizione di cartoline. L'intervento ricostruirà gli aspetti salienti di questo importante fenomeno che caratterizzò in modo saliente i secoli XVIII e XIX.

Parole chiave: Ravenna, Fotografia, Archeologia, Edilizia di culto

## Introduzione

Nel XVIII secolo, col diffondersi in Europa della consuetudine del Grand Tour, viaggio di formazione culturale e morale dei giovani discendenti della nobiltà e dell'alta borghesia, proliferò la letteratura di viaggio che si sviluppò seguendo due filoni: l'edizione dei diari in cui i viaggiatori raccoglievano esperienze e impressioni e le guide. I primi erano pubblicati nella lingua madre al momento del ritorno in patria degli autori e costituivano un utile riferimento per le nuove generazioni che avrebbero affrontato la stessa esperienza, le seconde in genere erano frutto dell'editoria locale.

Descrizioni dell'edilizia monumentale ravennate, sin dal XVII secolo il principale richiamo di eruditi e viaggiatori provenienti da olttralpe, sono presenti con frequenza nei diari dei *grandtouristi*, come chiarito venti anni or sono da Maurizio Bossi (Bossi 1994). Questo contributo vuole esplorare in modo più approfondito il fenomeno, puntando l'attenzione non solo sui contenuti delle guide, ma analizzando anche gli aspetti legati agli apparati iconografici.

### 1. Le guide di Ravenna nei secoli XVII-XVIII

Le più precoci guide dedicate a Ravenna risalgono ai secoli XVII-XVIII. La più antica si deve al canonico Girolamo Fabri (1627-1679), che nel 1678 pubblicò a Bologna la *Ravenna ricercata*<sup>1</sup>, la prima opera finalizzata alla descrizione della città attraverso un percorso programmato (Mazzotti 1979). Dopo avere premesso un'introduzione storico-topografica, l'autore propone una descrizione della città suddivisa in tre giornate di cui due dedicate all'area intramuranea e una ai percorsi suburbani. Lo spazio maggiore è riservato alle memorie antiche e tardoantiche, e non si tralascia di indicare, fra i luoghi degni di nota, gli edifici di culto in cui si conservavano le più importanti reliquie. L'impostazione ideata da Fabri influenzò profondamente la successiva letteratura guidistica ravennate, ed anche il formato del volume in ottavo introduceva in Ravenna un modello successivamente imitato per la praticità delle dimensioni.

Alcuni decenni dopo l'uscita dell'opera di Fabri, padre Vincenzo Coronelli (1650-1718) immetteva sul mercato una piccola guida della città

<sup>1</sup> Fabri 1678.

dal titolo *Ravenna ricercata antico-moderna*<sup>2</sup>. Pur costituendo una sorta di sintesi (e in alcuni brani una riproposizione) del testo di Girolamo Fabri, non ne imita la struttura dato che Coronelli si limita a giustapporre la descrizione dei venti principali edifici della città<sup>3</sup> evitando di suggerire dei percorsi programmati. Il maggior pregio del volume non è dato dal testo ma dalla presenza di quaranta tavole incise ad illustrare gli edifici e di una pianta della città e questo non a caso visto che la principale capacità di Coronelli, al di là dell'attività di compilazione, che gli rese possibile spaziare in tutti i campi del sapere, era quella di incisore<sup>4</sup>.

Circa un secolo dopo, nel 1783, l'editore ravennate Antonio Roveri pubblicò in 500 esemplari la prima edizione de *Il forestiere instruito*<sup>5</sup> del sacerdote Francesco Beltrami<sup>6</sup>. Esauritasi in breve tempo, nel 1791 ne fu stampata una nuova edizione con qualche modifica e soprattutto con l'aggiunta delle descrizioni di alcuni edifici di nuova costruzione (Beltrami 1791).

L'operetta del Beltrami, dedicata come di tradizione ad un mecenate, in questo caso il conte ravennate Marco Fantuzzi<sup>7</sup>, è suddivisa in tre parti, corrispondenti a tre giornate di visita, con una introduzione storica. È priva di illustrazioni, con la sola eccezione per una tavola incisa raffigurante il Mausoleo di Teodorico e una mappa della città<sup>8</sup>. I tre itinerari di visita prendono avvio dalla cattedrale. La proposta per la prima giornata prevede, oltre alla cattedrale, la cui sacrestia ospitava oggetti successivamente musealizzati, il lapidario arcivescovile, la cappella arcivescovile, il battistero, le chiese e i palazzi della cosiddetta zona Ercolana, il complesso di

<sup>2</sup> Coronelli 1708/1709. L'opera è priva di indicazioni di anno e luogo di edizione, ma si può ritenere edita intorno al 1708-1709. Il volume nasce come tomo XVII di una opera compilativa dedicata alle città dello Stato della Chiesa (all'epoca Ravenna apparteneva alla Legazione pontificia). Avendone stampate un numero di copie maggiore al necessario, Coronelli ne mise in vendita una parte come opera a sé stante, aggiungendo una presentazione.

<sup>3</sup> Rispetto all'opera di Fabri, aggiunge tre edifici costruiti dopo il 1676.

<sup>4</sup> Nato a Venezia, nel 1660 Coronelli si trasferì a Ravenna, città nella quale apprese i primi rudimenti della tecnica xilografica. Entrato nell'ordine dei Frati Minori Conventuali all'età di 13 anni, nel 1671 si trasferì nel convento dei Frari di Venezia e, l'anno successivo, passò al Collegio di S. Bonaventura di Grottaferrata dove nel 1674 si laureò in teologia. Successivamente si specializzò anche in astronomia e matematica e a partire dal 1678, mise a frutto le sue conoscenze tecniche realizzando globi e raccolte di tavole incise. Morì a Venezia nel 1718.

<sup>5</sup> Beltrami 1783.

<sup>6</sup> Francesco Beltrami nacque a Ravenna nel 1748 e dopo avere condotto gli studi presso il locale Seminario, completò la sua preparazione presso la prestigiosa Scuola abbaziale di Classe, retta dai monaci Camaldolesi. Dopo avere svolto vari incarichi minori, nel 1787 fu nominato priore della chiesa di S. Alberto. Appena ricevuto l'incarico intraprese la raccolta delle fonti allo scopo di estendere una storia della località, che però non vide mai la luce. Nel 1799, in seguito all'ingresso dei Giacobini in città, Beltrami fu incarcerato. Dopo il rilascio si ritirò a S. Alberto dove morì nel 1802. vd. Barbieri 1985.

<sup>7</sup> La scelta di dedicare l'opera a Fantuzzi risultò sgradita al Cardinal legato Luigi Valenti Gonzaga per i troppi elogi rivolti al nobile ravennate individuato (non a torto!) come il principale artefice del progresso economico e sociale della città nella seconda metà del XVIII secolo.

<sup>8</sup> Per la mappa cfr. Branchetta, Muzzarelli 1982: 24, n. 17; la pianta, intitolata *Ravenna Felix*, è del 1781; disegno di Giuseppe Carlo Morigi e incisore Giulio Contarini.

Classe in Città, contenente la libreria dei monaci camaldolesi, e gli edifici di culto del settore sud-est della città. La seconda giornata ha come luogo di partenza la piazza Maggiore e procede verso il quartiere settentrionale della città; l'opera di conclude con la terza giornata che, muovendo dalla descrizione della porta Serrata, conduce il visitatore ai monumenti extraurbani: il Mausoleo di Teodorico, la chiesa di S. Maria in Porto Fuori e l'area Classicana con la basilica di S. Apollinare e la Pineta.

Pur avendo come modello dichiarato l'opera di Girolamo Fabri, la guida di Beltrami si pone ad un livello diverso proponendo una lettura del patrimonio storico e artistico mai pedante, pur potendo soddisfare la richiesta anche di un lettore colto: nella trattazione sono degne di rilievo non solo le gloriose testimonianze del passato, ma anche le più modeste realtà contemporanee<sup>9</sup>.

## 2. Cambiamenti delle guide nel XIX secolo

I cambiamenti sociali che caratterizzarono il XIX secolo ebbero come ricaduta un nuovo approccio alle antichità archeologiche e la nascita di un nuovo pubblico. Il viaggio diventò una pratica meno elitaria rispetto al secolo precedente. I viaggi di istruzione degli aristocratici d'oltralpe del XVIII secolo, furono sostituiti da visite da parte di membri della ricca e media borghesia che si andava lentamente affermando e che per motivi scientifici o semplicemente per interesse personale costituì il nuovo bacino di utenza.

I due fenomeni letterari proliferati nel XVIII secolo si affermarono nel XIX secolo, con un aumento della produzione di guide, rispetto alle testimonianze di viaggiatori, che modificarono la loro struttura e finalità. Infatti, se nel Settecento si trattava della registrazione di sensazioni personali scaturite dalla fruizione di opere d'arte e monumenti, nell'Ottocento i taccuini di viaggio diventarono sempre più frequentemente appannaggio di professionisti, come architetti e pittori, che vi registravano appunti o schizzi legati alle loro attività. Negli stessi anni si diffusero anche i grandi reportage di viaggio illustrati. In Italia le case editrici specializzate in questo tipo di editoria furono le milanesi Sonzogno e Treves, e proprio alla ditta Treves si deve la diffusione delle esperienze del viaggiatore e giornalista Charles Yriarte (Melileo, Solari 2010)<sup>10</sup>.

Anche per quanto riguarda la produzione di guide, nel XIX secolo l'offerta si fece più sfaccettata. Verso la metà del secolo in Inghilterra

<sup>9</sup> Rappresentate in particolare dai progetti di Camillo Morigia.

<sup>10</sup> Nel 1883 uscì la versione italiana di *Le rive dell'Adriatico e il Montenegro* (Yriarte 1883; ebbe una seconda edizione nel 1897), che era stata preceduta, nel 1877, da un reportage dedicato solo alla costa italiana (Yriarte 1877). Sulla traccia di queste opere si colloca anche la serie periodica allegata al *Secolo*, denominata *Le Cento città d'Italia*; il fascicolo dedicato a Ravenna fu realizzato dal tipografo ravennate Claudio Zirardini, nel 1888 (Zirardini 1888).

e in Francia vennero alla luce le prime guide realizzate in circuiti esterni alle città descritte. In quegli anni fu pubblicato il primo volume della Bädeler<sup>11</sup> dedicata all'Italia, che divenne ben presto il modello del manuale di viaggio per la borghesia ottocentesca. Si trattava della prima guida che interpretava il passaggio dal viaggio aristocratico al turismo borghese, studiando nel dettaglio tutti i particolari affinché nulla venisse lasciato al caso e proponendo nuove chiavi di lettura ad un pubblico di lettori provenienti da nuovi contesti sociali e culturali.

Questo nuovo filone, che in breve tempo diventò sempre più impersonale, non oscurò la produzione locale di guide che nel XIX secolo si perfezionarono con l'introduzione di informazioni pratiche dedicate al pernottamento (alberghi, locande), ai mezzi di trasporto, alle fiere, agli spettacoli della stagione teatrale. In genere la realizzazione di nuove guide locali si può connettere a particolari eventi di carattere storico o all'improvvisa crescita di interesse per una città. Ma soprattutto lo sviluppo dei mezzi di locomozione negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia, che diede la possibilità di muoversi più comodamente e ad un maggior numero di persone, sviluppò lo spostamento e la richiesta di ausili per il viaggio.

Il persistere di una produzione a livello locale anche dopo l'Unità d'Italia può essere riferito al fatto che, diversamente da quanto avvenne in altre nazioni europee, in Italia nessuna casa editrice avviò progetti editoriali analoghi a quello della Baedeker se non nei primi decenni del XX secolo con la creazione della *Guida Rossa* del *Touring*. Per tale motivo la produzione locale italiana rimase a lungo legata all'erudizione locale che offriva una visione molto soggettiva del patrimonio, dando spazio spesso a tradizioni prive di fondamento scientifico.

### 3. La produzione di guide nella Ravenna del XIX secolo

La produzione di guide nella Ravenna del XIX secolo<sup>12</sup> fu più ricca rispetto al secolo precedente e soprattutto fu molto sfaccettata, risentendo fortemente del contesto politico e sociale in cui le opere furono progettate. Le prime due in ordine cronologico furono realizzate da Francesco Nanni e Gasparo Ribuffi negli anni successivi alla Restaurazione.

Il volume di Francesco Nanni (1784-?)<sup>13</sup> idealmente aggiorna quello del Beltrami di 30 anni prima, dal quale riprende anche il titolo (Nanni 1821). Dopo una breve introduzione contenente una schematica ricostruzione della storia di Ravenna, il percorso per conoscere la città si snoda in giornate. Le descrizioni, che prendono il via dalla cattedrale, come nella guida del

<sup>11</sup> Bädeler 1889; ed. inglese 1903.

<sup>12</sup> Per le quali si veda quanto scritto ad oggi in Papariello 1999; Novara 2002; Cimatti 2004.

<sup>13</sup> Vicebibliotecario e poi direttore della Biblioteca Comunale Classense. Vd. Miserocchi 1927: 161.

Beltrami, sono costituite da brevi schede riguardanti gli edifici monumentali. Sono annoverate le chiese tardoantiche, le chiese medievali e moderne, i palazzi, ed altri particolari come le piazze; in calce è riportato anche l'elenco dei vescovi della città. L'opera include quattro incisioni fuori testo raffiguranti lo spaccato di S. Vitale, il mausoleo di Teodorico, il sepolcro di Dante<sup>14</sup> e la riproduzione della lastra marmorea conservata nella chiesa di S. Apollinare in Classe contenente l'iscrizione che segnalava la primitiva sepoltura del protovescovo Apollinare. Nel testo sono inserite le immagini raffiguranti i monogrammi antichi presenti negli arredi architettonici e liturgici della città e una pianta<sup>15</sup>.

L'operetta di Gaspare Ribuffi (1801-1880)<sup>16</sup> introduce per la prima volta il termine *Guida* nel titolo, che sarà poi recuperato da altri autori negli anni successivi (Ribuffi 1835). Dopo un breve *excursus* della storia della città, Ribuffi propone al visitatore, partendo ancora una volta dalla piazza Maggiore, itinerari fissi che seguono i principali percorsi stradali con una descrizione di quanto si poteva incontrare lungo il tragitto. Gli edifici di culto non vengono privilegiati rispetto gli edifici di abitazione e pubblici. Il testo è schematico, con richiami a margine che rendono agevole la lettura. Intenzionalmente l'autore si astiene dall'aggiungere un apparato critico, come specificato nella parte introduttiva. La volontà, infatti, è quella di dare solo un supporto al turista "profano", cercando di non portarlo fuori strada con informazioni ridondanti. Nella parte finale del volume sono inserite quattro tavole, di cui una ripiegata raffigurante la planimetria della città circondata da piccole vedute dei principali monumenti<sup>17</sup>. Nelle altre tavole sono contenute le planimetrie delle chiese più antiche e i monogrammi presenti nei marmi della città. La *Guida* ebbe due successive edizioni nel 1869 e nel 1877, nelle quali la pianta finale è priva delle immaginette<sup>18</sup>.

All'indomani dell'Unità d'Italia, gli edifici monumentali di Ravenna furono oggetto di una prima campagna di restauro e risanamento sotto la direzione del Genio Civile; l'attività si protrasse dal 1860 al 1880 circa. Negli anni '80 del XIX secolo, la monumentalità rinnovata dagli interventi fu oggetto di una guida aggiornata realizzata da Silvio Busmanti (1839-1893) (Fig. 1).

Pur essendo stato avviato dal padre alla carriera legale, Busmanti ebbe come principale interesse professionale la letteratura e la storia locale. Nel 1876 fu inserito nella Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte ed antichità per la Provincia di Ravenna, alla quale era stato affidato il controllo scientifico sugli interventi di restauro diretti dal Genio

<sup>14</sup> Disegnati da P. Matteucci e incisi da C. Savini.

<sup>15</sup> Disegno di P. Matteucci, incisione di C. Savini, cfr. Branchetta, Muzzarelli 1982: 25, n. 20.

<sup>16</sup> Miserocchi 1927: 173-174; Domenicali 2003: 19.

<sup>17</sup> Disegno di E. Corty, incisione di G. Meloni, cfr. Branchetta, Muzzarelli 1982: 27, n. 21.

<sup>18</sup> Disegno E. Corty, incisione G. Meloni, cfr. Branchetta, Muzzarelli 1982: 30, n. 25.

civile in ambiente periferico, e nel 1879 fu nominato Ispettore agli scavi ed ai monumenti, ruolo che mantenne fino al 1892. La *Guida breve per Ravenna* di Busmanti (Busmanti 1883) è un'operetta priva di immagini, discorsiva senza richiami o facilitazioni per il lettore, nella quale le descrizioni sono sapientemente amalgamate alla storia della città. Rispetto alle precedenti, offre un numero maggiore di informazioni di tipo pratico, come gli orari dei piroscafi, gli indirizzi di alcuni uffici e negozi e di altri servizi.

Quasi negli stessi anni si colloca la pubblicazione di una guida che in poco tempo ebbe sei edizioni e che sostituì definitivamente le precedenti per qualità e scientificità dei testi, vale a dire quella di Corrado Ricci (Domenicali 2003: 20). L'opera, che nella prima edizione uscì col titolo *Ravenna i suoi dintorni*<sup>19</sup> (Fig. 2), costituì una novità importante nel campo della letteratura odeporica ravennate, perché esulava dai canoni del genere.

Pur mantenendo la struttura suddivisa in percorsi, è realizzata come uno studio critico i cui testi sono arricchiti da note con riferimenti a fonti documentarie e letterarie, e discussioni. Più che di una guida, si trattava di una piccola monografia nella quale venivano introdotti e discussi i temi più aggiornati relativi alla storia degli edifici monumentali della città.

Quando Ricci si accinse ad estendere il testo era appena ventenne, ma già noto in città per le sue precoci doti di ricercatore. Ricci apparteneva al piccolo cenacolo di intellettuali che nella Ravenna di fine Ottocento frequentava la libreria "alla ditta Minerva" dei fratelli David, nota per vendere riviste specializzate e libri a fascicoli<sup>20</sup>. La bottega era frequentata da Francesco Miserocchi, bibliografo, Adolfo Borgognoni, insegnante, e Odoardo Gardella, cultore di archeologia. Quando i David decisero di realizzare una guida aggiornata della città per rispondere alle continue richieste dei visitatori, su suggerimento di Gardella e Borgognoni la scelta cadde sul giovane. L'opera, cui contribuì economicamente anche il locale Liceo, fu venduta a fascicoli, secondo la tradizione della "Minerva". Messa sul mercato alla fine del 1877, l'uscita si protrasse fino al maggio 1878.

Il lavoro dietro la stesura fu molto scrupoloso. Alla base dell'opera non vi era solo la lettura delle opere pregresse, ma anche il riesame delle fonti e l'uso di dati inediti che erano stati forniti da Odoardo Gardella, archeologo dilettante che aveva precocemente educato Corrado Ricci alla conoscenza della storia di Ravenna (Novara 2004).

La guida è suddivisa in capitoli; ad ogni edificio importante è destinato un capitolo, mentre gli edifici minori sono raggruppati. Gli edifici di culto tardo-antichi hanno uno spazio privilegiato, ma non si escludono quelli medievali; si accenna ad alcune piazze e alla Pineta, un tema molto caro all'autore. Il percorso proposto esula dalla tradizione inaugurata da Fabri

<sup>19</sup> Ricci 1878.

<sup>20</sup> Rava 1935: 88-89; Novara 2013.



due secoli prima, e prende il via con la più antica chiesa del periodo d'oro, cioè S. Giovanni Evangelista, il primo monumento che il visitatore vede scendendo dal treno ed entrando in città. Il volumetto contiene 19 incisioni inserite nel testo, più alcune immagini di monogrammi, e una pianta ripiegata in calce<sup>21</sup>. Delle 19 incisioni, 6 sono tratte da fotografie e 13 sono tratte da disegni (di cui almeno cinque di Odoardo Gardella).

Col titolo *Guida di Ravenna*, l'opera ebbe successivamente altre cinque edizioni fino al 1923. Nel 1884 uscì la seconda edizione (Ricci 1884) con il nuovo titolo e un testo analogo al precedente (Fig. 3). Nel 1897 uscì la "seconda edizione rifatta", edita a Bologna dalla ditta Zanichelli, in cui Ricci, frattanto nominato Soprintendente ai Monumenti di Ravenna, modifica il testo illustrando le principali opere in progetto per il restauro della monumentalità ravennate (Ricci 1897). L'opera fu riproposta nel 1900 (terza edizione rifatta), 1909 (quarta edizione interamente rifatta) e 1914 (quinta edizione) (Fig. 4). I monumenti analizzati sono 129 e non si privilegiano quelli della tarda antichità. Le immagini sono fotografiche e i testi vengono modificati di volta in volta, con l'aggiunta delle informazioni più aggiornate soprattutto riguardanti le opere di restauro in atto. Anche la pianta viene rivisitata<sup>22</sup>. La VI edizione, del 1923, ha il testo completamente rifatto (Ricci 1923).

L'esperienza maturata da Ricci con le guide si riverberò anche nella realizzazione di due opere pubblicate dallo stesso nei primissimi anni del XX secolo e che inaugurarono le serie *Italia artistica*<sup>23</sup> e *Raccolte d'Arte* della *Collezione di Monografie* illustrate della casa editrice Arti Grafiche di Bergamo. Nel primo caso il volume si intitola *Ravenna*<sup>24</sup> e contiene una illustrazione della storia della città strutturata come un discorso continuo senza privilegiare i monumenti<sup>25</sup>; nel secondo, *Raccolte artistiche*<sup>26</sup> (una importantissima descrizione dei musei e delle raccolte della città, basilare perché cristallizza una situazione poi successivamente profondamente modificata e scarsamente documentata altrimenti). *Ravenna* ebbe successivamente altre otto edizioni, fino a quella completamente riscritta edita nel 1921 in prossimità della commemorazione del VI Centenario della Morte di Dante. Entrambe presentano un apparato fotografico molto ricco, con immagini fornite dalle ditte Alinari e Anderson e da altre ditte minori, che costituisce la struttura lungo la quale si snoda il testo.

<sup>21</sup> Disegno Attilio Brandolini, cfr. Branchetta, Muzzarelli 1982: 30, n. 26.

<sup>22</sup> Autori T. Miserocchi, A. Brandolini, cfr. Branchetta, Muzzarelli 1982: 33, n. 31.

<sup>23</sup> Di cui Ricci fu direttore, e che raggiunse i 116 titoli fino al 1938.

<sup>24</sup> Ricci 1900b.

<sup>25</sup> Domenicali 2003: 15-17. Domenicali tratta solo dell'opera *Ravenna*; a mio avviso i due testi (*Ravenna* e *Raccolte artistiche*) non possono essere presi in considerazione separatamente, in quanto si completano a vicenda.

<sup>26</sup> Ricci 1905.

#### 4. Gli apparati iconografici nelle guide

L'edizione di guide dedicate alla città esarcale andò di pari passo con la pratica di riprodurre attraverso l'incisione e, a partire dalla metà del XIX secolo, la fotografia, monumenti e scorci della città. A quest'ultima attività si dedicarono alcuni professionisti locali e non, che col trascorrere del tempo, affrontarono anche l'edizione di cartoline. La nuova tecnologia fotografica, altamente versatile, fornì lo strumento più utile a produrre una documentazione dettagliata di quanto giunto dal passato, una necessità che a Ravenna fu sentita assai precocemente (Novara 2009a).

Tra i primi fotografi ad esercitare la professione in Ravenna fu Luigi Ricci (1823-1896)<sup>27</sup>, padre di Corrado, il quale assai precocemente, individuò come possibile soggetto della fotografia il patrimonio monumentale della città, forse ispirato dall'indirizzo dato all'uso del nuovo mezzo dall'archeologo francese Eugène Piot<sup>28</sup> e dalle applicazioni sperimentate a Roma e Pompei (Beccetti 1991:76).

Come accadde spesso, la fotografia archeologica fu praticata nei primi tempi soprattutto da decoratori e pittori, i quali, per non rimanere indietro coi tempi, acquisirono le nuove tecniche di riproduzione dei monumenti (*ibid.* 83). Anche Luigi Ricci nacque come pittore-scenografo ed intraprese l'attività di fotografo in età matura, attorno al 1860. Fondò un laboratorio che condusse fino alla morte e che pubblicò 6 cataloghi, il primo dei quali uscì nel 1869 (Fig. 5).

La più precoce pubblicazione edita a Ravenna contenente come corredo una immagine fotografica ad oggi nota è costituita dal volumetto edito nel 1868 con testo di Primo Uccellini, *Relazione dello scampo del Generale Garibaldi* (Uccellini 1868). L'immagine ivi pubblicata, raffigurante il Capanno in cui l'Eroe dei due Mondi sfuggì agli Austriaci durante la cosiddetta Trafila, fu realizzata prima del 1868, anno della pubblicazione del fascioletto, e il 1867, anno in cui fu murata la prima lapide, delle quattro che col tempo furono raccolte sulla facciata del capanno.

La fotografia monumentale ravennate è attestata come corredo in un testo a stampa per la prima volta, a quanto è dato sapere, nell'opera di J.P. Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*. Nell'introduzione del volume l'autore ringrazia Luigi Ricci per avergli fornito le immagini<sup>29</sup>.

Nel ventennio antecedente la pubblicazione del Richter, tuttavia, la fo-

<sup>27</sup> Cfr. Novara 2006.

<sup>28</sup> Che nel 1851 aveva dato l'avvio alla pubblicazione periodica dell'album fotografico intitolato *L'Italie monumentale*, incentrato sulla pubblicazione di immagini fotografiche che avessero come soggetto l'architettura archeologica e storica.

<sup>29</sup> Le tre illustrazioni raffigurano particolari dei mosaici del cosiddetto mausoleo di Galla Placidia, di S. Apollinare Nuovo e di S. Vitale. A quanto mi è dato sapere, si tratta del più precoce utilizzo a noi noto di fotografie come apparato iconografico di un libro dedicato ai monumenti e alla storia di Ravenna.

tografia aveva già svolto un ruolo fondamentale nella produzione di monografie dedicate a Ravenna, e soprattutto nella letteratura di viaggio. Questo perché la maggior parte delle incisioni edite in quel ventennio erano riproduzioni tratte da fotografie (Novara 2009b).

La pratica di ricavare incisioni da positivi fotografici è attestata per la prima volta in un'operetta edita nel 1857, che costituisce anche una fonte per datare con sicurezza le prime fotografie scattate in città.

Nel 1857, quando Ravenna faceva parte ancora della Legazione pontificia, fu allestita una manifestazione per accogliere papa Pio IX che, il 21 luglio, avrebbe fatto una breve sosta durante il viaggio intrapreso qualche tempo prima per toccare le varie città del vasto territorio pontificio. In quella occasione fu pubblicato un volumetto, il cui testo fu affidato al canonico Antonio Tarlazzi (1857). L'opera ha come corredo iconografico cinque incisioni: due illustrano alcuni dei padiglioni lignei realizzati per l'occasione, una, la porta Adriana, accesso alla città utilizzato dal pontefice, sulla quale, per l'occasione, era stata innalzata una statua, e due raffigurano l'area della Darsena urbana in cui erano state allestite le scenografie per i festeggiamenti che prevedevano anche la presenza di una ricostruzione in carta pesta del mausoleo di Teodorico, montata su una zattera entro lo specchio d'acqua all'estremità settentrionale del braccio nord-sud del canale urbano.

Le tre tavole raffiguranti la zona della Darsena e la porta Adriana furono ricavate da fotografie di cui si conservano i positivi<sup>30</sup> (Figg. 6-7-8). Poiché l'allestimento dei festeggiamenti del 1857 era stato affidato a Luigi Ricci, si può ipotizzare che anche le tre fotografie costituiscano un esempio dei più precoci approcci del ravennate alla nuova tecnica.

La tecnica successivamente si affinò e attorno al 1876-1878, fu impiegata con frequenza in un consistente gruppo di pubblicazioni. Un esempio significativo è costituito dalle tavole che corredano il periodico *Il Musaico* nelle annate 1876-1878 (Novara 2008: 68, 72). Come nel caso delle Feste ravennati, anche per le incisioni de *Il Musaico* possiamo fare un confronto con le immagini fotografiche da cui furono tratte, attualmente conservate fra il materiale appartenuto a Corrado Ricci, figlio del fotografo Luigi<sup>31</sup> (Figg. 9-10).

La medesima pratica è attestata anche nelle raccolte che corredano le prime edizioni della guida di Corrado Ricci, nell'opera dello Yriarte *De Ravenne a Otrante*<sup>32</sup>, nonché nelle voci dedicate a Ravenna nel sesto volume del *Dizionario corografico dell'Italia dell'Amati*<sup>33</sup> e nella *L'Italia geografica illustrata*<sup>34</sup> di P. Premoli.

<sup>30</sup> Due sono di proprietà privata ed uno (quello raffigurante la Porta Adriana) si trova presso la Biblioteca Classense di Ravenna, *Fondo Fotografico Ricci*, n. 430.

<sup>31</sup> Attualmente conservata presso la Biblioteca Classense di Ravenna, *Fondo Fotografico Ricci*, nn. 2229, 2273.

<sup>32</sup> Cfr. Novara 2008: 72-73.

<sup>33</sup> Cfr. Novara 2008: 74-75.

<sup>34</sup> Premoli 1891: 285-296.

## Conclusioni

Nei secoli XVIII-XIX, la consapevolezza dell'importanza che assumeva nel campo dell'archeologia e della storia architettonica il patrimonio antico sopravvissuto in Ravenna, non portò solo all'elaborazione delle forme di tutela più consone alla conservazione, ma anche alla necessità di produrre una letteratura indirizzata ai visitatori e alla riflessione sul modo attraverso il quale produrre una documentazione dettagliata di quanto giunto dal passato.

La pubblicazione di guide della città prende il via a Ravenna nel XVII secolo, ma è il XIX secolo il periodo di maggiore fertilità. Sul finire di quel secolo si colloca l'opera innovativa realizzata da Corrado Ricci. Accanto ad una nuova impostazione del testo, la guida di Ricci introduce anche un ricco apparato di immagini, una novità rispetto ai volumetti di descrizione della città editi in precedenza, resa possibile dallo sviluppo tecnologico, ma soprattutto dal patrimonio documentario sul quale il giovane studioso poteva contare fornitogli prevalentemente dal padre, il fotografo Luigi Ricci.

La produzione di Luigi Ricci non fu impiegata solo dal figlio, ma fu alla base anche degli apparati iconografici di gran parte della produzione locale dell'ultimo trentennio del XIX secolo.

## Bibliografia

- Amati A. 1875, *Dizionario corografico dell'Italia*, VI, F. Vallardi, Milano.
- Bädeker K. 1889, *Italien. Handbuch für Reisende. 1. Ober-Italien bis Livorno, Florenz und Ravenna nebst Ausflug nach Nizza und nach Ajaccio (Corsica)*, K. Bädeker, Leipzig.
- Bädeker K. 1903, *Italy. Handbook for travellers. 1. Northern Italy: including Leghorn, Florence, Ravenna and routes through Switzerland and Austria*, K. Bädeker, Leipzig.
- Barbieri P. 1985, *Introduzione*, in *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna e suburbane della medesima (1783)*, IBC, Bologna (Documenti/26): 7-17.
- Becchetti P. 1991, "Fotografia e archeologia alle origini della fotografia italiana", in I. Zannier (ed.), *Segni di luce. I. Alle origini della fotografia in Italia*, Longo, Ravenna: 75-84.
- Beltrami F. 1783, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Appresso Antonio Roveri, Ravenna.
- Beltrami F. 1791, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Appresso Antonio Roveri, Ravenna.
- Bossi M. 1994, "Ravenna descritta. Dai corografi rinascimentali ai viaggiatori del Settecento", in L. Gambi (ed.), *Storia di Ravenna. IV. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, Marsilio, Venezia: 681-745.

- Branchetta F., Muzzarelli M. 1982, *Le immagini di Ravenna attraverso le sue mappe*, in *Ravenna la Biblioteca Classense. I. La città, la cultura, la fabbrica*, Grafis, Bologna: 16-33.
- Busmanti S. 1883, *Guida breve per Ravenna*, Tip. di Claudio Zirardini, Ravenna.
- Cimatti V. 2004, "L'immagine di Ravenna nelle Guide dell'Ottocento", *Ravenna Studi e Ricerche*, XI/2: 127-199.
- Coronelli V. 1708/1709, *Ravenna ricercata antico-moderna, accresciuta di memorie e ornata di copiose figure del p. generale V. Coronelli*, [Venetia, Convento dei Frari].
- Domenicali M. 2003, "Corrado Ricci e lo studio del paesaggio italiano: dalla 'Guida di Ravenna' all' 'Italia Artistica', *Classense*," II: 14-22.
- Fabri G. 1678, *Ravenna ricercata ovvero Compendio storico delle cose più notabili dell'antica città di Ravenna ora disoccupate*, per Gio. Recaldini, Bologna.
- Mazzotti M. 1979, "Girolamo Fabri", *Studi Romagnoli*, XXX: 453-456.
- Melileo N., Solari D. 2010, "Introduzione", in Ch. Yriarte. *Le rive dell'Adriatico ed il Montenegro*, Edizioni Cisva, <[http://www.viaggioadriatico.it/ViaggiADR/biblioteca\\_digitale/titoli/scheda\\_bibliografica.2010-01-19.3835039099/?searchterm=Yriarte](http://www.viaggioadriatico.it/ViaggiADR/biblioteca_digitale/titoli/scheda_bibliografica.2010-01-19.3835039099/?searchterm=Yriarte)>: II-LIV.
- Nanni F. 1821, *Il forestiere in Ravenna*, Presso Antonio Roveri e figli, Ravenna.
- Novara P. 2002, *Appunti di cantiere. L'interesse archeologico nei riguardi delle antichità ravennate nel XIX secolo. Notizie, personaggi e immagini*, Fernandel Scientifica, Ravenna.
- Novara P. 2004, *Pel bene dei nostri monumenti. Odoardo Gardella. Archeologia e antichità locali nella Ravenna dell'Ottocento*, Nuova S1, Bologna.
- Novara P. 2006, *L'attività di Luigi Ricci attraverso i cataloghi del suo laboratorio*, Fernandel Scientifica, Ravenna.
- Novara P. 2009a, "Appunti sulle origini della fotografia di architettura a Ravenna", *Romagna Arte e Storia*, XXIX/86: 73-100.
- Novara P. 2009b, *Rileggere l'Ottocento. Fortuna critica e iconografia di Ravenna nel XIX secolo*, Fernandel Scientifica, Ravenna, <[www.fernandelscientifica/bibliografianovara.it](http://www.fernandelscientifica/bibliografianovara.it)>.
- Novara P. 2013, "Dalla guida di Ricci alla collezione 'elzeviriana' della casa editrice David", in S. Simoni (a cura di), *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, Ravenna: 123-126.
- Papariello M. 1999, "Itinerari turistici fra Ottocento e Novecento", *Ravenna Studi e Ricerche*, VI/2: 170-178.
- Premoli P. 1891, *L'Italia geografica illustrata*, Disp. 37, Sonzogno, Milano.
- Rava L. 1935, "Corrado Ricci. Le prime armi a Ravenna", in *In Memoria di Corrado Ricci*, R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma: 85-103.
- Ribuffi G. 1835, *Guida di Ravenna*, Presso A. Roveri e figli, Ravenna.
- Ricci C. 1878, *Ravenna i suoi dintorni*, Antonio e Gio. David, Ravenna.
- Ricci C. 1884, *Guida di Ravenna*, A. e G. David, Ravenna.
- Ricci C. 1897, *Guida di Ravenna*, Zanichelli, Bologna.
- Ricci C. 1900a, *Guida di Ravenna*, Zanichelli, Bologna.
- Ricci C. 1900b, *Ravenna*, Istituto italiano d'Arti grafiche, Bergamo.

- Ricci C. 1905, *Raccolte artistiche*, Istituto italiano d'Arti grafiche, Bergamo.
- Ricci C. 1909, *Guida di Ravenna*, Zanichelli, Bologna.
- Ricci C. 1914, *Guida di Ravenna*, Zanichelli, Bologna.
- Ricci C. 1923, *Guida di Ravenna*, Zanichelli, Bologna.
- Richter J.P. 1878, *Die Mosaiken von Ravenna. Beitrag zu einer Kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei*, Vienna.
- Tarlazzi A. 1857, *Le feste ravennati nel luglio dell'anno 1857 per la venuta e soggiorno in Ravenna del sommo pontefice Pio IX*, Tipografia del Ven. Seminario arciv., Ravenna.
- Uccellini P. 1868, *Relazione dello scampo del Generale Garibaldi sottratto dai patrioti ravennani alle ricerche degli Austriaci nell'estate del 1849*, Stab. tip. di G. Angeletti, Ravenna.
- Yriarte Ch. 1877, *De Ravenne à Otrante*, Hachette, Paris.
- Yriarte Ch. 1883, *Le rive dell'Adriatico e il Montenegro. Venezia, Chioggia, Trieste, l'Istria, il Quarnero e le sue isole, la Dalmazia, il Montenegro, Ravenna, Ancona, Loreto, Foggia, Brindisi, Lecce, Otranto*, Fratelli Treves, Milano.
- Zirardini C. 1888, *Ravenna*, Supplemento al "Secolo", n. 7891 [n. 5, anno 1888].



1



2

Fig. 1 – Copertina della Guida breve per Ravenna di Silvio Busmanti (a. 1883)

Fig. 2 – Frontespizio di Ravenna e i suoi dintorni di Corrado Ricci (a. 1878)



3

Fig. 3 – Copertina della Guida di Ravenna di Corrado Ricci (a. 1884)

Fig. 4 – Sopracoperta della quinta edizione della Guida di Ravenna di Corrado Ricci

Fig. 5 – Copertina della seconda edizione del Catalogo del laboratorio di Luigi Ricci (a. 1877)

Fig. 6 – Incisione e positivo fotografico raffiguranti la zona della Darsena con i magazzini portuali

Fig. 7 – Incisione e positivo fotografico raffiguranti la zona della Darsena con ricostruzione fittizia del mausoleo di Teodorico

Fig. 8 – Incisione e positivo fotografico raffiguranti la porta Adriana addobbata per la venuta del papa Pio IX

Fig. 9 – Incisione e positivo fotografico raffiguranti il mausoleo di Teodorico

Fig. 10 – Incisione e positivo fotografico raffiguranti S. Salvatore ad Calchi



4



5



6

Regenerazione della Darsena



7

Basilica alla Riva





8



Porta Adriana.



9



*Sepolcro di Teodorico sotto la Rotonda*



SEPOLCRO DI TEODORICO  
Detto la ROTONDA in RAVENNA

10



*Avanzo del Palazzo di Teodorico*



Avanzo del Palazzo di Teodorico

3.

Marie-France  
Merger

## **Patrimoines et points de vue: images de la Toscane dans quelques *Guides Bleus* du XX<sup>e</sup> siècle (éd. 1921, 1932, 1950, 1968 et 1985)**

### **Résumé**

Cet article analyse la vision que différents *Guides Bleus* (édition de 1921, celle de 1932, de 1950, de 1968 et de 1985) donnent de la Toscane, de ses villes, de ses monuments, de ses paysages et même des hommes qui habitent cette région. Nous étudions ainsi l'évolution, les changements ou les constantes des images de cette vision valorisante faite de stéréotypes, une vision qui présente aussi des éléments dysphoriques. Le touriste français va donc à la découverte à la fois du patrimoine matériel, les merveilles d'art de cette région, et du patrimoine immatériel comme les *trattorie* ou l'accent si particulier des Florentins.

Mots-clés: *Guide bleu*, Toscane, patrimoine matériel, stéréotypes, patrimoine immatériel

### **Riassunto**

Il presente articolo analizza la visione che alcune *Guides bleus* (edizione del 1921, 1932, 1950, 1968 e 1985) danno della Toscana, delle sue città, monumenti, paesaggi e perfino degli uomini che abitano in questa regione. Studieremo l'evoluzione, i cambiamenti o le costanti delle immagini di questa visione valorizzante fatta di stereotipi, una visione che presenta anche qualche elemento disforico. Il turista francese va alla scoperta simultaneamente del patrimonio materiale, delle meraviglie artistiche di questa regione e del patrimonio immateriale, come le trattorie o l'accento così particolare dei Fiorentini.

Parole chiave: *Guide bleu*, Toscana, patrimonio materiale, stereotipi, pa-

\* Université de Pise

trimonio immateriale

## Introduction

Dans une perspective diachronique, il nous semble intéressant d'étudier la vision que différents *Guides Bleus* donnent, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de la Toscane, de ses paysages, de ses villes, de ses monuments et même des habitants de cette région, et de voir ainsi les changements ou les constantes des images et des stéréotypes offerts au touriste français qui va à la découverte du patrimoine à la fois matériel et immatériel.

Il est peut-être inutile de présenter les *Guides Bleus*, ces ouvrages de référence ayant «une sorte de valeur prototypique pour les guides de tourisme» (Margarito 2004a: 102), qui ont succédé aux Guides de voyage Joanne. Rappelons que c'est en 1841 que le dijonnais Adolphe Joanne fait paraître un *Itinéraire descriptif et historique de la Suisse*, un ouvrage qui sera un succès de librairie et qui sera suivi d'autres guides. En 1855, Joanne entrera chez Hachette (l'éditeur Louis Hachette ayant rassemblé une collection de guides, constituée de trois fonds d'origine diverse) et désormais le nom d'Adolphe Joanne «sera inséparable de l'immense collection qui suivra» (Nordman 1997: 1040). Et c'est «en 1910 qu'apparaît le *Guide Bleu*, du nom de la couverture qui datait déjà du Second Empire» (*ibid.*: 1042), alors qu'à la tête des Guides avaient succédé, à la mort de Joanne en 1881, son fils Paul, puis en 1911 Marcel Monmarché, lequel signera la Préface du *Guide Bleu Italie du Nord*, édition de 1916, réimprimée en 1921. Cet ouvrage est le premier guide faisant partie de notre corpus. À ce premier *Guide Bleu* (dorénavant GB) viennent s'ajouter: *L'Italie en un volume* par L.V. Bertarelli (Paris, Hachette 1932), *L'Italie en un volume* sous la direction de Francis Ambrière (Paris, Hachette 1950), *Italie* (Paris, Hachette 1968) et *Italie du Nord et du Centre* (Paris, Hachette 1985).

Rappelons brièvement quelques particularités des guides touristiques: ce sont des ouvrages «où l'itinéraire de lecture est fragmentaire. Le comportement de lecture prévu et les attentes en amont sont ceux des textes de consultation: l'approche à un guide touristique n'est pas très éloignée de l'attitude qu'on adopte en parcourant un dictionnaire» (Margarito 2000: 34-35). En effet dans le *Guide Bleu* 1985, les villes sont présentées par ordre alphabétique sans tenir compte des régions. Ainsi Lucques en Toscane précède Macerata qui se trouve dans les Marches.

En outre, comme l'affirme Catherine Kerbrat-Orecchioni, le discours des guides «s'apparente à bien des égards au discours publicitaire: il s'agit dans les deux cas d'un discours de célébration (à caractère épideictique, selon la catégorisation aristotélicienne des genres), dont le but principal est de valoriser un produit pour inciter à sa consommation» (Kerbrat-Orecchioni 2004: 147). Généralement le public est très diversifié, il s'agit donc de «ratisser large» pour satisfaire les goûts des lecteurs. Cependant ce n'est pas

le cas des guides bleus qui «se situent dans la lignée des guides ‘classiques’ s’appariant aux récits de voyage. Ils s’adressent à un public cultivé aimant la littérature et les beaux-arts et non dépourvu de goût pour l’érudition» (Margarito 2000: 12).

En effet le *Guide Bleu* est par antonomase un guide culturel qui s’appuie sur des références solides, le plus souvent universitaires. La partie proprement descriptive, historique et artistique du guide est précédée d’études consacrées à l’histoire de l’Italie, à sa géographie, aux arts... Ainsi le GB 1921 présente un *Aperçu historique des arts en Italie* signé d’Émile Bertaux, directeur du Musée Jacquemart-André; celui de 1932 est précédé d’une étude de 22 pages, *L’art en Italie*, signée de Carlo Grigioni, responsable de la rédaction artistique du Touring Club Italien pendant de longues années. Dans le GB 1968, nous trouvons un *Aperçu géographique* de René Clozier, professeur à l’Institut d’urbanisme de l’Université de Paris, un *Aperçu économique* signé de Georges Viers, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, une *Histoire sommaire de l’Italie des origines à la mort de Valentinien* du célèbre historien spécialiste de l’histoire de Rome, Pierre Grimal, professeur à la Sorbonne, et *L’Italie du Moyen Age à nos jours* de Maurice Vaussard de l’École Pratique des Hautes Études; Victor Del Litto, professeur à l’Université de Grenoble et grand spécialiste de Stendhal, signe deux études: *Aperçu de la littérature italienne et Rapports culturels entre la France et l’Italie*, études qui sont suivies d’un *Aperçu musical* de Pierre-Petit, premier Grand Prix de Rome.

Nous retrouverons encore le nom de Del Litto dans le GB 1985: il est l’auteur d’une étude de 13 pages consacrée à *La littérature italienne*, étude précédée de *L’art en Italie du Nord et du Centre* de Franco Russoli, directeur de la Pinacothèque de Brera et de Germano Mulazzani, directeur à la Superintendance pour les Biens Artistiques et Historiques de Milan, et suivie de *Les étapes modernes de la culture italienne* de Giovanni Joppolo, lecteur à la Faculté des Lettres de l’Université de Tours. Le GB *L’Italie en un volume* de 1950 fera un peu exception car il s’agit de la première édition parue depuis la guerre et rédigée par le Touring Club Italien; la Préface est signée de Cesare Chiodi, Président du Touring Club Italien et le guide proprement dit est précédé d’une étude non signée de 18 pages sur *Les arts en Italie*.

Le touriste qui achète le *Guide Bleu* prépare donc son voyage; c’est un voyageur cultivé qui sait que le GB, tout comme les Guides-Joanne, est «spécialisé dans l’inventaire monumental et artistique et qu’il l’est resté» (Nordman 1997: 1063), il peut donc lire sans sourciller les énumérations des œuvres d’art (le texte est très serré sauf dans le GB 1985), salle après salle, lorsqu’il visite le Palais de la Seigneurie ou la Galerie des Offices à Florence. C’est un voyageur qui peut certainement reconnaître l’auteur d’une citation même s’il n’est pas nommé... Ainsi dans la Préface du GB 1968, Francis Ambrière évoque «l’heureux attrait que [...] le voyageur éprouve pour cette harmonie *qui nous vint d’Italie et qui lui vint des cieux*»

(GB 1968: 5)<sup>1</sup>, citant Alfred de Musset sans le nommer. C'est également un touriste qui a le courage de porter un ouvrage qui est assez lourd: le GB 1968 ne pèse pas moins de 700 grammes.

### I. Nature, culture et stéréotypes

Tous les guides de notre corpus sont unanimes pour souligner que «la Toscane a été à diverses reprises la terre privilégiée de l'art en Italie» (GB 1968: 430); c'est en effet en Toscane que l'art «constitue l'une des créations les plus originales qui aient jamais été et c'est lui qui détermina, dans ses traits essentiels, le grand mouvement de la Renaissance» (GB 1921: 452).

En outre le cadre naturel de la Toscane et en particulier celui de Florence est en parfaite harmonie avec les œuvres d'art :

Nulle part, l'accord entre la nature et l'art n'a été réalisé d'une manière aussi parfaite qu'à Florence: la ville dominée par la masse du dôme de Brunelleschi, s'étend sur les deux rives de l'Arno, entre des collines hautes couvertes d'anciennes villas, entourées de jardins et de cultures qui semblent elles-mêmes des jardins, tant leurs terrassements couverts d'oliviers et de guirlandes de vignes et offrant de-ci de-là de sombres bouquets de cyprès, ont de grâce et d'ornement (GB 1921: 453).

Ainsi «ses monuments [de Florence], qui forment l'un des ensembles les plus harmonieux qui soient, sont remplis d'œuvres d'art de premier ordre, et ils apparaissent dans un cadre naturel qui semble avoir été fait pour eux» (*ibid.*: 453).

Tous les guides insistent sur ce concept d'harmonie, d'accord parfait entre la nature et les œuvres d'art:

Les merveilles d'art, qui abondent en Toscane, non seulement dans les villes universellement célèbres, comme Florence, Sienne et Pise, mais dans une foule de localités de moindre importance telles que Lucques, Pistoia, Prato, San Gimignano, Volterra, Arezzo, etc., et presque dans chaque village, apparaissent dans le cadre d'une nature modifiée par le travail humain et en parfaite harmonie avec elles (GB 1921: 450).

Certes en Toscane, comme en France, le paysage «est depuis longtemps domestiqué; sa spécificité est précisément d'offrir un mélange harmonieux et indissociable de culture et de nature» (Cachin 1997: 982). Cette nature modifiée par l'homme est faite de «plantations bien alignées d'oliviers et de vigne qui recouvrent les douces ondulations de la Toscane» et que «nous voyons apparaître dans les tableaux de *Giotto*, *Fra Angelico*, *Ambrogio*

<sup>1</sup> Le nombre qui suit la date d'édition indique la page.

*Lorenzetti, Gentile da Fabriano*» (GB 1985: 93), peut-on lire dans le GB 1985; des images qui font écho à celles du GB 1921 qui avait déjà souligné «l'aspect riant» des plaines bien cultivées «et des collines, couvertes d'oliviers et de vignes qui les enveloppent et s'étendent au S., notamment dans cette belle contrée du Chianti, réputée pour ses vins» (GB 1921: 449).

Tous les guides soulignent en effet la beauté et le charme des environs de Florence: «[l]es environs de Florence sont charmants. Aucun touriste ne devra manquer d'aller à San Miniato et à Fiesole» affirme le GB 1921 (GB 1921: 514), et pour celui de 1950, ils sont «délicieux; ils forment un cadre harmonieux, simple et tranquille qui complète le charme de la ville» (GB 1950: 210); la campagne florentine étant «verdoyante et pleine de charme» (GB 1968: 455) et Settignano «un bourg riant sur une colline charmante, entouré de villas» (*ibid.*: 211). Le substantif «charme» et l'adjectif «charmant» se retrouvent au fil des pages des cinq guides que nous avons consultés pour qualifier, toujours à Florence, le cloître de l'église San Lorenzo, «construit dans le style de Brunelleschi, [...] plein de charme», (GB 1950: 195) ou la piazza S. Spirito qui «est une des places les plus charmantes de la ville», avec un marché qui «ajoute au charme de l'ensemble» (GB 1985: 381).

Parfois nous retrouvons les mêmes phrases d'un guide à l'autre. Ainsi les célèbres monuments de Pise (la Cathédrale, le Baptistère et la Tour penchée) «sont groupés dans un coin solitaire d'un charme irrésistible» dans les éditions de 1932 et de 1950 (GB 1932: 231, GB 1950: 219); c'est toujours à Pise qu'est évoquée la piazza dei Cavalieri «d'un très grand charme», cette fois avec une explication: «en raison de sa forme irrégulière et des beaux édifices des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. qui l'entourent» (GB 1968: 405).

À la «douce nature toscane, aux collines couvertes de cyprès et d'oliviers» (GB 1968: 55), à ce «paysage élégant de collines» (GB 1985: 339) répondent l'harmonie et l'élégance des formes architecturales des monuments. Ainsi le Campanile de Giotto à Florence possède une «très élégante partie supérieure» (GB 1950: 178) et «est percé de trois étages d'élégantes fenêtres» (GB 1968: 431). Il en est de même pour les palais: le Palais de la Seigneurie ou Palazzo Vecchio, une «construction majestueuse, puissante et élégante» (GB 1932: 200); «l'élégant Palais Pazzi-Quaratesi» (GB 1950: 204), ou le palais Strozzi qui est une «élégante maison seigneuriale de la Renaissance» (GB 1968: 442) ou une «élégante demeure seigneuriale de la Renaissance» (GB 1985: 384), sans parler du beau pont Santa Trinita, «particulièrement remarquable par la forme élégante de ses arches» (GB 1921: 487).

Comme nous pouvons le voir, les adjectifs à valorisation positive et euphorique sont très nombreux dans ces guides et il en est de même des superlatifs qui «sont légion et [qui] par leur rapport quantitatif et qualitatif se transforment souvent en argument d'autorité» (Margarito 2010: 22). Ainsi Florence est «le plus riche musée d'œuvres d'art de la Renaissance», «le foyer de production artistique le plus puissant de la péninsule» (GB

1921: 461); c'est «une des plus belles villes du monde» (GB 1985: 49), «une des plus belles villes d'Italie, sinon la plus belle [...] en tout cas une des plus riches en monuments et en œuvres d'art» (GB 1985: 339) et elle est «après Rome, la ville la plus intéressante d'Italie» (GB 1968: 429). De même à Florence, l'église Santa Croce est «la plus belle et la plus vaste des églises franciscaines» (GB 1932: 208, GB 1950: 206) ou «la plus importante des églises franciscaines de la ville» (GB 1968: 451, GB 1985: 401), tandis que le viale dei Colli est «une des plus merveilleuses promenades d'Italie» (GB 1932: 227), ou «la plus belle promenade de Florence» (GB 1950: 209, GB 1985: 405); appelé viale Michelangelo dans le GB 1968, c'est encore «la plus belle promenade de la ville» (GB 1968: 453). Nous pourrions multiplier les exemples, ajoutons simplement qu'à Pise, se trouve la Tour penchée, «la plus curieuse des tours du monde entier» (GB 1932: 232), «une des plus célèbres tours du monde pour sa beauté et sa singulière construction» (GB 1950: 220) ou «un des édifices les plus célèbres du monde» (GB 1985: 632), alors que, sur la même place, le Camposanto est «le plus beau cimetière d'Italie» (GB 1921: 535).

Nous voyons que ce sont les mêmes images exprimées avec la répétition des adjectifs valorisants, avec les superlatifs qui reviennent au fil des pages de ces guides, ces derniers meublant en effet notre esprit «de représentations collectives à travers lesquelles nous [...] faisons signifier le monde» (Amossy 1991: 9). Cette rigidité et cette redondance d'images constituent des stéréotypes comme l'a montré Mariagrazia Margarito<sup>2</sup> en faisant appel à la définition donnée par Ruth Amossy: «le stéréotype constitue l'équivalent de l'objet standardisé dans le domaine culturel. Il est l'image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait momentanément circuler dans les esprits et dans les textes» (*ibid.*: 21).

## 2. Les éléments dysphoriques

Nous avons vu que dans tous les *Guides Bleus* de notre corpus les évaluations positives sont abondantes; leur visée est en effet de valoriser la Toscane, néanmoins nous avons relevé quelques aspects dysphoriques dans le paysage. Ainsi au début du XX<sup>e</sup> siècle, le GB 1921 oppose «l'aspect riant» des plaines «bien cultivées et des collines, couvertes d'oliviers et de vignes» à

l'aspect sévère et désolé de la *Maremma toscane*, formant le long de la mer une large zone de terres en grande partie incultes, laissées à l'état de pâturages et de taillis et exposées en beaucoup d'endroits à la malaria (GB 1921: 449).

Tout cela disparaîtra dans le GB 1932 qui nous montre l'évolution du

<sup>2</sup> Cf. bibliographie.

paysage: il nous indique en effet qu'à partir de Cecina, «on traverse les Maremmes toscane et romaine, vaste étendue de terrains plats, souvent marécageux, que de grands travaux de drainage ont rendu à l'agriculture, en grande partie» GB 1932: 239). Après la Seconde Guerre mondiale, le GB 1950 souligne que le parcours «par trains directs» est intéressant «dans la région appelée *Maremma*, vaste étendue de terrains plats, que de grands travaux d'assainissement ont rendu à l'agriculture» (GB 1950: 224). Le GB 1968, quant à lui, ne fait aucune allusion à ces travaux d'assainissement de la Maremme à l'époque fasciste<sup>3</sup>, contrairement au GB 1985 qui élimine ainsi tout aspect dysphorique: «Depuis 1930, un système très moderne de drainage l'a transformée en une région agricole florissante, productrice de céréales» (GB 1985: 455).

Nous avons vu également que Florence est présentée comme le foyer de la Renaissance et le GB 1921 affirme en effet qu'au XV<sup>e</sup> siècle, «c'est à Florence que se forme dans ses traits essentiels le style de la Renaissance, tant en architecture qu'en sculpture et en peinture» et il ajoute: «c'est encore Florence qui produit les premiers des grands génies, qui, à la fin du XV<sup>e</sup> s., et au début du XVI<sup>e</sup>, portent ce style à sa perfection suprême». Toutefois à cette admiration fait suite une évaluation négative: «avec la chute de la République l'activité locale s'arrête, le génie des Toscans s'éteint» (GB 1921: 452); idée qui sera reprise dans le GB 1950 avec des mots très forts comme «fatale» et «principe de mort» qui se retrouvent dans la citation suivante:

autant l'influence d'un Titien a pu être féconde, autant devait être fatale l'action de *Michel-Ange*, le créateur sans pareil. Il est inutile de dire pourquoi l'œuvre du dernier et du plus grand des Florentins est immortelle; mais cette œuvre contenait pour l'art italien un principe de mort (GB 1950: XLV).

Le GB 1932 sera plus nuancé dans ses affirmations signalant cependant avec un adjectif significatif qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dans le domaine de la peinture, «malheureusement, le maniérisme de Daniel de Volterre, Bronzino et Vasari prit [...] le dessus» (GB 1932: 197). Le GB 1968 reconnaît qu'à cette époque-là les artistes traversèrent «une période d'imitation

<sup>3</sup> Dans le GB de 1932, les références au Ventennio fasciste (travaux d'assainissement, transformations routières...) sont assez rares. Signalons que dans *l'Aperçu géographique et statistique* au début du guide, nous pouvons lire que l'Italie «est une monarchie constitutionnelle héréditaire, à la tête de laquelle est la descendance mâle des princes de Savoie-Carignan. Le pouvoir législatif est exercé par deux Chambres: la Chambre des Députés, composée de 400 membres, élus pour 5 ans, et le Sénat, composé d'un nombre variable de membres nommés à vie par le Roi. Le pouvoir exécutif appartient au Souverain, assisté de ses ministres » (GB 1932: XXIX). L'ouvrage ne mentionne jamais le nom de Mussolini, alors chef du gouvernement fasciste. Mais son nom sera donné à un musée, (Musée Mussolini), aménagé dans le Palais des Conservateurs, sur le Capitole à Rome et le guide lui consacra 24 lignes pour décrire des sculptures anciennes (GB 1932: 305) ; en 1950, ce musée deviendra le 'Musée neuf' et 10 lignes lui seront consacrées (1950: 277), tandis qu'en 1968, ce même musée (Museo Nuovo) n'aura droit qu'à quatre lignes (1968: 549).



sans inspiration véritable», et ne cite que Bronzino et Vasari comme étant dignes d'intérêt (GB 1968: 430). Quant au GB 1985, il parlera de la «crise du maniérisme» dans le contexte florentin «d'une profonde crise politique et religieuse» (GB 1985: 121), et constatera en effet qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, Florence «perd progressivement son rôle de guide», alors que «Rome s'affirme comme la nouvelle capitale artistique»<sup>4</sup> (*ibid.*: 120) et qu'elle deviendra la ville où s'épanouira le style baroque.

Quelques éléments discordants apparaissent également dans la description des monuments. Un premier exemple nous est fourni par l'intérieur de l'église SS. Annunziata à Florence qui a été «décoré lourdement à l'époque baroque», auquel fait écho, dans la 2<sup>e</sup> chapelle à gauche, la «décoration baroque extravagante de Foggini (1692) en l'honneur de Fr. Feroni, marchand enrichi» (GB 1921: 480), ce dernier adjectif sous-entendant et critiquant le manque de goût de ce marchand parvenu... Le GB 1932 note: «Intérieur à une nef, remanié aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s., riche et d'un très noble effet» (GB 1932: 212); phrase qui sera identique ou presque dans le GB 1950: «Intérieur à une nef, remanié aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s., très riche» (GB 1950: 199). Le ton du GB 1968 sera plus neutre: «l'intérieur à une nef [...] a été remanié au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s.» (GB 1968: 447), ces trois guides admirant cependant le «magnifique plafond» datant du XVII<sup>e</sup> siècle. Le GB 1985 admire lui aussi le magnifique plafond de la nef mais il sera nuancé dans sa remarque en affirmant que: «le décor intérieur est devenu envahissant au point qu'il n'est pas toujours aisé de reconnaître dans la nef, couverte d'un magnifique plafond de 1664, et plusieurs fois remanié au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> s., la construction réalisée par *Michelozzo*» (GB 1985: 395-396).

Un autre exemple d'élément dysphorique nous est donné à propos de la façade moderne de la Cathédrale de Florence. Si les GB de 1932, de 1950 et de 1968 se limitent à signaler que la façade principale a été «démolie en 1588» (en 1587 pour le GB 1968) et qu'elle a été «reconstruite de 1868 à 1887 sur les plans d'*E. de Fabris* dans le style du XIV<sup>e</sup> s.» (GB 1968: 430), celui de 1985, qui ne propose pas les mêmes dates pour la réalisation de l'actuelle façade («entre 1881 et 1888») ajoute ce commentaire à propos de cette dernière: «le moins qu'on puisse dire est que, sans être déshonorante, elle n'est qu'un pastiche parfaitement académique du passé» (GB 1985: 353). Nous trouverons encore une marque axiologique quelques lignes plus loin sur la décoration de la coupole: «un *Jugement dernier* auquel travailla d'abord Vasari, dans les dernières années de sa vie (1572-1574), et que termina Federico Zuccari. On aurait pu espérer mieux à cet emplacement» (*ibid.*: 353), remarque personnelle qui nous rappelle les commentaires que l'on

<sup>4</sup> Au cours des vingt premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, les plus grands artistes italiens convergent dans cette ville: Bramante, Michel-Ange et Raphaël, lesquels réaliseront respectivement la nouvelle basilique Saint-Pierre, la voûte de la Chapelle Sixtine, les chambres du Vatican.

peut trouver dans les guides du Routard qui avaient fait leur apparition dans les années 1970<sup>5</sup>.

D'ailleurs le style décontracté des guides du Routard a certainement influencé le GB 1985 car contrairement aux guides précédents qui utilisaient l'infinitif ou le pronom indéfini *on* pour décrire les itinéraires: «prendre ensuite à dr....», «rebrousser chemin...», «On rebrousse chemin jusqu'à la *piazza Pitti*» (GB 1921: 222-223); «suivre la *via Panzani* très commerçante», «on longe l'église pour arriver sur la *piazza S. Lorenzo*» (GB 1968: 444), donnant ainsi un accent impersonnel et didactique au texte, le GB 1985 s'adresse parfois directement au lecteur et adopte le pronom *vous* injonctif et même l'impératif. Pour la visite des Offices, nous trouvons donc ces indications: «Vous regarderez encore...» «De *Filippo Lippi* [...], vous admirerez une *Maestà* avec quatre saints» (GB 1985: 367) et des formes allocutives comme celle-ci: «Au passage, profitez surtout d'un des plus beaux panoramas sur Florence» (*ibid.*: 371); un avertissement avant de monter au sommet du Campanile de Giotto: «Si vous avez le courage de gravir les 414 marches qui conduisent au sommet du campanile, vous ne le regretterez pas; vous y retrouverez votre souffle et jouirez d'un panorama comme il n'en existe nulle part ailleurs» (*ibid.*: 351), ou simplement un conseil avant d'entrer dans la cathédrale de Lucques, «nous vous conseillons de faire le tour de l'édifice pour voir la très belle abside» (*ibid.*: 485).

### 3. Patrimoine immatériel

Tous les guides possèdent une partie intitulée «Renseignements généraux» ou «Renseignements pratiques», partie qui précède ou qui suit les études consacrées à l'histoire, aux arts, et qui varie selon les années et selon l'évolution des moyens de transport. Ainsi le GB de 1921, celui de 1932 et celui de 1950 nous donnent de nombreux renseignements sur les chemins de fer et très peu sur les routes, le train étant encore le moyen de transport le plus utilisé. D'ailleurs, dans ces guides, tous les itinéraires de visite des villes partent de la gare ferroviaire (comme cela était le cas pour les guides Joanne) et le prix du billet est parfois indiqué: «De Florence à Pise par Pistoia et Lucques – 101 k. 2 h.30 par l'express; 13 fr. 10, 9 fr. 35, 6 fr. 10; 3 à 4 h. par trains ordinaires; 12 fr. 10, 8 fr. 50, 5 fr. 50» (GB 1921: 520). Dans le GB de 1968, une plus grande place sera laissée à la route, et à l'autoroute en ce qui concerne celui de 1985, avec des itinéraires qui partent de Paris. Ce dernier guide introduit également le voyage par avion.

Il est intéressant de souligner que le GB 1921 ne présente pas seulement le patrimoine artistique, mais laisse une place non négligeable à d'autres

<sup>5</sup> Fondé en 1973, le Guide du Routard, qui «vise un public jeune et juvénile, débrouillard», apporte en effet un renouvellement profond dans la typologie discursive des guides touristiques (Margarito 2000), n'hésitant pas à exprimer des jugements personnels, parfois ironiques.

aspects constituant le patrimoine immatériel, comme le peuple et notamment le peuple toscan ou florentin.

La subsistance d'anciennes coutumes [il s'agit du métayage] a en revanche l'avantage d'avoir maintenu certaines mœurs patriarcales et des habitudes de politesse et d'urbanité chez le peuple toscan, qui est doué d'une grâce spontanée, d'une distinction naturelle de manières, que l'on ne rencontre nulle part à un pareil degré (GB 1921: 450).

Le GB 1985, quant à lui, présente les Florentins comme étant une population accueillante pour les touristes,

qui aime qu'on aime sa ville; elle aime qu'on vienne la voir et les étrangers y sont les bienvenus. Pour peu que vous soyez vous-même d'humeur sociable, vous n'aurez pas de peine à vous faire, au coin d'une table, des amis chaleureux qui, mieux que quiconque, vous aideront à comprendre et à connaître cette cité fermée et secrète (GB 1985: 339).

Qui dit peuple dit langue et dans la présentation de la Toscane, tous les GB soulignent que c'est la région «qui, au XIII<sup>e</sup> s., donna à la langue italienne sa forme définitive» (GB 1968: 395) et

Nulle part non plus le peuple ne parle une langue si variée, si riche en expressions imagées, si abondante en termes précis. On sent qu'il est de la race qui a fixé la langue italienne en lui donnant ses meilleurs écrivains et ses conteurs les plus prestigieux (GB 1921: 450).

Avec un bémol cependant car la prononciation «est malheureusement assez défectueuse dans beaucoup de parties de la Toscane, et spécialement autour de Florence, où les paysans parlent d'une façon confuse, en mêlant les mots et aspirant fortement certaines syllabes (surtout *ca* et *co*)» (*ibid.*). Mais à Sienne «le langage [est] plus élégant et la prononciation moins rude» (GB 1921: 557) qu'à Florence, et c'est à Sienne qu'on «parle la langue italienne avec l'accent le plus pur» (GB 1950: 230). Le GB 1985, quant à lui, ne dit rien à propos de la prononciation des Toscans; il affirme que «la langue italienne, c'est le toscan, et même le florentin», parce que «le parler toscan est souple, clair, vif, prompt à traduire les idées les plus abstraites», mais il ajoute: «à Milan comme à Venise, à Naples comme à Turin, à Rome comme en Sicile, on avait (on a toujours) un vocabulaire, des tournures de phrases qui valent bien, pense-t-on, ceux des Florentins» (GB 1985: 751), montrant ainsi que les Italiens ne parlent pas tous le florentin dans la vie quotidienne, même si ce dernier est la langue officielle et «reste le parler de la culture» (*ibid.*).

Les trois premiers GB (1921, 1932, 1950) se veulent absolument rassurants pour les touristes français qui ne savent pas l'italien: «[d]e toutes les

langues étrangères la langue française est de beaucoup la plus répandue en Italie et c'est celle que les Italiens parlent le plus volontiers. Elle peut suffire, si l'on se contente de visiter superficiellement le pays» (GB 1921: XVII; GB 1932: XIX; GB 1950: XVII). Mais, comme le souligne le GB 1921, «il faut absolument savoir un peu d'italien pour entrer en contact direct avec le peuple, qui mérite d'être connu et apprécié» sans donner aucune liste de mots utiles pour communiquer; en revanche, il ajoute que le fait de connaître la langue du pays sera très utile pour éviter d'être escroqué:

on voyagera beaucoup plus économiquement si l'on n'ignore pas la langue: on pourra se passer des intermédiaires et l'on sera moins exposé à être exploité par certains hôteliers et marchands qui surfont volontiers les prix à l'usage des étrangers (GB 1921: XVII).

Remarque qui est présente dans bien des guides touristiques comme le souligne Sophie Moirand, car «de nombreux conseils et mises en garde reposent sur le pré-construit d'une des peurs principales prêtée à l'*homo touristicus*, quel qu'il soit et où qu'il soit [...] 'se faire avoir'» (Moirand 2004: 160).

Cette mise en garde disparaîtra dans les guides de 1932, de 1950 et c'est uniquement dans le GB 1985 que nous trouvons un lexique classé par thèmes (le temps, à la gare, à l'aérogare, en voiture, au restaurant...) qui dénote le souci d'une ouverture vers l'autre, l'étranger<sup>6</sup>. En outre, ce guide est le seul qui consacre un paragraphe sur le vol, intitulé: «L'occasione fa l'uomo ladro», le proverbe italien correspondant au français 'l'occasion fait le larron'.

Le vol est-il plus répandu en Italie qu'ailleurs? On le dit. Certains touristes ont pu le constater à leurs dépens. Qui un appareil photo, qui une caméra, qui un sac de voyage laissés imprudemment sur une banquette de voiture. [...] Mais il existe d'autres formes beaucoup plus spectaculaires et préméditées, comme le vol à scooter, le démontage des roues de voiture ou l'ingénieux scénario destiné à détourner l'attention du voyageur pour lui prendre sa valise (GB 1985: 33).

Ces actes sont bien sûr condamnables mais le guide ajoute cette remarque judicieuse: «il ne faudrait pas non plus en exagérer la portée comme a pu le faire la diffusion de certaines affaires à sensation généralement commentées. Un minimum de vigilance et de prudence vous épargnera ce genre de mésaventure» (*ibid.*); d'ailleurs cette mésaventure peut arriver dans tous les pays du monde, pourrions-nous ajouter.

En ce qui concerne l'hébergement, à Florence par exemple, d'après le

<sup>6</sup> Même si «à l'étranger, l'étranger c'est nous», comme l'affirme la Charte du *Routard* publiée dans tous les guides.

GB 1921, il existe plusieurs sortes d'hôtels: les hôtels de premier ordre, «le long de l'Arno, dans une belle situation, exposés presque tous au Midi», puis les hôtels moins chers et les «hôtels plus simples (à l'italienne)» (GB 1921: 454). L'explication de cette expression nous est donnée dans les premières pages du guide consacrées aux renseignements généraux: «On peut économiser en descendant dans les hôtels de second ordre, à l'italienne, qui sont maintenant en général très propres et où l'on est beaucoup plus libre» (*ibid.*: XXVI). Ce guide ne cesse de prévenir qu'en hiver, «à Florence il y a beaucoup de journées humides et froides» et que dans les chambres garnies, «on peut se loger convenablement [...] mais les moyens de chauffage sont souvent rudimentaires» (*ibid.*: 455). On peut se demander si, à l'époque, le touriste qui achetait le *Guide Bleu* allait dans les chambres garnies car, comme les guides Joanne, «même si le guide offre une large gamme (des hôtels de 'premier ordre' aux hôtels 'modestes', par exemple) le tourisme, le séjour dans un hôtel demeurent réservés à une élite sociale» (Nordman 1997: 1046).

Si le touriste est à la recherche de la couleur locale, il pourra aller dans les «*osterie*, locaux populaires où l'on donne aussi à manger et les *fiaschetterie*», ces débits de vin «sont parfois curieux à fréquenter pour qui désire connaître la vie populaire. Le vin qu'on y vend est souvent bon et pas cher» (GB 1921: XXVIII), contrairement au Chianti qui a une grande réputation, «mais celui qu'on trouve dans les restaurants est généralement coupé avec des résidus de vins du midi, qui le rendent plus épais et plus lourd qu'il ne l'est naturellement» (*ibid.*: 455). Le GB 1950 affirme également que c'est «surtout en Toscane que le Chianti (provenant des collines au S.-O. de Florence) doit être bu; il y en a plusieurs qualités» (GB 1950: XX); le GB 1985 signale qu'il y a le Chianti en tête mais qu'il «existe aussi des quantités de petits vins toscans, dépourvus d'appellation, [...] qui sont allègres et bien rafraichissants, le soir, quand on oublie le temps à la table d'une trattoria» (GB 1985: 349).

Si «l'on est avec des dames», le GB 1921 conseille de les emmener chez les pâtisseries, les confiseurs et les glaciers qui remplacent «avantageusement les cafés» (GB 1921: 455). Une nouveauté importante apparaît en 1950: «dans les villes importantes, il y a des cafés et des bars avec service international» et surtout dans ces cafés et ces bars «trônent les machines à café express (*caffè espresso*)» (GB 1950: XX), qui vont faire la renommée du café italien... Quant au GB 1985, il conseille de découvrir la cuisine toscane «la plus individualisée» à l'écart des grands centres urbains, car c'est dans les «*trattorie* plus ou moins modestes» que le touriste aura «le plus de chance de trouver une cuisine plus particulièrement régionale» (GB 1985: 30). Nous pouvons remarquer que lorsqu'il s'agit d'évoquer les endroits typiquement italiens, les guides empruntent à juste titre les mots qu'il serait difficile de traduire comme *osteria*, *fiaschetteria* ou *trattoria*.

#### 4. Le même et l'autre

Nous avons dit que les guides, notamment ceux de 1921, de 1932 et de 1950, se veulent d'une part rassurants (le français est compris par beaucoup d'Italiens), et d'autre part qu'ils mettent en garde le touriste afin qu'il n'ait pas de mauvaises surprises en Toscane. Nous dirions que leur approche est plus ethnocentrique. Un exemple: dans le guide de 1921, les *Cascine* sont condensées en une formule, c'est le «Bois de Boulogne» de Florence (GB 1921: 514). Cet énoncé bref est un «cliché d'appellation» pour reprendre la formule de Margarito: «par cliché nous entendons une rigidité de langue, et clichés d'appellation sont pour nous ces étiquettes, bien rodées par l'usage, sortes de surnoms à vocation généralisante et exclusive» (Margarito 2000: 32-33). Ce cliché permet de rapprocher un lieu étranger d'un lieu connu proche du touriste et moins dépaysant. Il disparaîtra dans les autres guides de notre corpus.

Les guides sont également parsemés de remarques qui évoquent les liens entre la France et l'Italie et notamment la Toscane. Nous pensons tout d'abord à la description de la statue de Laurent II, duc d'Urbin dans les chapelles des Médicis: «l'artiste [Michel-Ange] l'a représenté dans une attitude méditative; c'est pourquoi on l'appelle communément 'le Penseur'», description suivie de ce commentaire: «Rodin a dû s'en souvenir» (GB 1985: 358), qui évoque indirectement ce que les sculpteurs français doivent à Michel-Ange. Nous trouvons la situation inverse lorsque le guide décrit le Palais Strozzi, une «élégante demeure seigneuriale de la Renaissance» en ajoutant une sorte de glose: «elle n'en est pas moins, dans sa rude élégance, à l'image des riches et puissants *Strozzi* qui, après avoir voulu défier les Médicis dans le commerce et dans la banque, allèrent s'installer à Lyon où ils trouvèrent l'occasion de faire une nouvelle fortune» (GB 1985: 384). Le dernier exemple nous est donné à propos du Palazzo Pitti qui «servit de résidence aux Médicis de 1550 à 1859. Marie de Médicis s'en inspira lorsqu'elle fit construire le palais du Luxembourg à Paris» (GB 1968: 438); phrase que reprend à la lettre ou presque le GB 1985: «Marie de Médicis qui a passé sa jeunesse au palais Pitti, s'inspira de cette noble demeure lorsqu'elle fit construire le palais du Luxembourg» (GB 1985: 375). Nous sommes en terre connue, la terre inconnue étant pittoresque.

Ce dernier adjectif<sup>7</sup> revient comme un leitmotiv dans tous les GB (sauf celui de 1985) lorsqu'il s'agit de décrire – sans décrire – une rue populaire, une place d'un vieux quartier qui a gardé ses caractéristiques moyennâgeuses, et les villes toscanes nous en offrent de nombreux exemples. Citons parmi tant d'autres: San Gimignano et le «décor pittoresque de ses rues et de ses tours, de ses maisons-fortes» (GB 1950: 228); Lucques et son «étroite et pittoresque via Fillungo» (GB 1968: 421), sans compter Florence

<sup>7</sup> Cet adjectif n'est pas sans rappeler Roland Barthes qui affirmait: «Le Guide bleu ne connaît guère le paysage que sous la forme du pittoresque» (Barthes 1957: 113).

avec son «pittoresque *Borgo dei Greci*» (GB 1950: 206), dans le «quartier pittoresque» de l'église Santa Croce (GB 1921: 475), sa via dei Benci, «endroit très pittoresque» (GB 1950: 208), «près d'une pittoresque maison-tour» (GB 1968: 452), sa via Por S. Maria qui «donne accès à des rues très pittoresques» (GB 1968: 438, GB 1985: 373) et bien sûr le Ponte Vecchio qui, avec ses boutiques d'orfèvres disposées des deux côtés, «a un cachet très original et pittoresque» (GB 1932: 221).

Le premier sens donné à cet adjectif par les dictionnaires est «qui est digne d'être peint, attire l'attention, charme ou amuse par un aspect original» et correspond certainement à l'idée que veulent nous donner les guides. En réalité ce terme «évolue [...] dans un sens proche de la 'couleur locale'» (Damien 2003). Nous pourrions ajouter que ces rues, ces places, ces marchés nous surprennent, nous étonnent parce qu'ils sont vivants, colorés et surtout différents, ils font 'italien'. Ils sont le contraire de la sobriété des palais de la Renaissance qui pourraient faire de Florence un musée à ciel ouvert.

## Conclusion

L'image que les cinq *Guides Bleus* nous donnent de la Toscane au cours du XX<sup>e</sup> siècle est peut-être celle à laquelle le futur touriste/visiteur s'attendait en partie: c'est une région où le cadre naturel est en harmonie avec les œuvres d'art, une région qui a vu naître la Renaissance et Florence en ayant été le foyer conserve à travers ses monuments, ses «merveilles d'art» des traces de ce mouvement artistique et c'est une des constantes des GB. C'est une vision valorisante faite aussi de stéréotypes car il est impossible que ces derniers soient absents des guides touristiques, mais elle a évolué au fil du temps. Aux mises en garde, au ton protecteur, rassurant du GB 1921 qui présente la Toscane comme une région un peu lointaine, fait place le discours neutre, plus impersonnel du GB 1968 (qui est une somme d'informations érudites) tandis que le GB 1985, dont le discours est moins euphorisant, présente davantage un savoir-faire plutôt qu'un savoir érudit sur cette région.

## Bibliographie

- Amossy R. 1991, *Les idées reçues Sémiologie du stéréotype*, Nathan, Paris.
- Barthes R. 1957, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris.
- Cachin F. 1997, «Le paysage du peintre» in P. Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris: 957-996.
- Damien E. 2003, *L'Italie touristique du XIX<sup>e</sup> siècle: la fixation de quelques paysages emblématiques*, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web4/Damien03.pdf>> (10/16)
- Kerbrat-Orecchioni C. 2004, «Suivez le guide! Les modalités de l'invitation

- au voyage dans les guides touristiques: l'exemple de l'île d'Aphrodite» in F. Baider, M. Burger et D. Goutsos (eds), *La communication touristique Approches discursives de l'identité et de l'altérité / Tourist Communication Discursive Approach to Identity and Otherness*, L'Harmattan, Paris: 133-150.
- Margarito M. 2000, «La *bella Italia* des guides touristiques: quelques formes de stéréotypes» in *L'Italie en stéréotypes Analyse de textes touristiques* (dir. Mariagrazia Margarito), L'Harmattan, Paris: 9-36.
- Margarito M. 2004a, «Eléments dysphoriques dans les guides touristiques: la Sicile des guides français», *Synergies Italie*, 1: 102-114.
- Margarito M. 2004b, «Quelques configurations de stéréotypes dans les textes touristiques» in F. Baider, M. Burger et D. Goutsos (eds), *La communication touristique Approches discursives de l'identité et de l'altérité / Tourist Communication Discursive Approach to Identity and Otherness*, L'Harmattan, Paris: 117-132.
- Margarito M. 2010, «Incontournable beauté, dépaysement, couleur locale: quelles données pour une déception?» in A. Giannitrapani, R. Ragonese (eds), *Associazione Italiana di Studi Semiotici, Serie speciale della rivista on-line*, <<http://www.ec-aiss.it>>, *Guide turistiche, spazi, percorsi, sguardi*, IV(6): 19-24.
- Moirand S. 2004, «Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXI<sup>e</sup> siècle» in F. Baider, M. Burger et D. Goutsos (eds), *La communication touristique Approches discursives de l'identité et de l'altérité / Tourist Communication Discursive Approach to Identity and Otherness*, L'Harmattan, Paris: 151-172.
- Nordman D. 1997, «Les Guides-Joanne Ancêtres des Guides Bleus» in P. Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris: 1035-1072.





4.

Monica  
Maffioli

## Tra narrazione letteraria e visiva: la rappresentazione della Sicilia nella fotografia del XIX secolo<sup>1</sup>

### Riassunto

Nell'ultimo ventennio del XIX secolo la Sicilia è ancora diffusamente percepita dai viaggiatori europei come un'isola difficilmente raggiungibile e poco sicura; tuttavia, il fascino della terra, della sua storia e del suo patrimonio archeologico, rende l'isola meta privilegiata di coloro che, proseguendo nella tradizione del *Grand Tour* settecentesco, affrontano l'esplorazione del Sud del Mediterraneo dalla metà del XIX secolo. Durante questa 'peregrinazione formativa', la fotografia diventa uno straordinario alleato, testimone inequivocabile di luoghi, paesaggi, monumenti, persone che nessun racconto di viaggio, disegno o incisione potrebbe rendere in modo altrettanto veritiero. Un nuovo linguaggio visivo capace di determinare e condizionare la conoscenza di un territorio e la sua percezione, creando un repertorio di emergenze monumentali che rispondono alla coeva cultura letteraria del viaggiatore.

Parole chiave: Fotografia, Sicilia, viaggio, paesaggio, pittoresco

### Abstract

During the last twenty years of the 19<sup>th</sup> century, European travellers

\* Società Italiana per lo Studio della Fotografia

<sup>1</sup> L'intervento presentato in occasione del Convegno di Firenze del 12 giugno 2015 ripropone in parte il mio saggio *Fotografia di paesaggio nella Sicilia dell'Ottocento*, pubblicato nel catalogo della mostra di Troisi, Nifosì 2014: 64-71. Le fotografie che accompagnano il testo provengono dalla Collezione di Ferruccio Malandrini, che qui ringrazio per la collaborazione.

thought of Sicily as an island which was difficult to reach and not entirely safe. On the other hand, for those who explored the South of the Mediterranean, continuing the tradition of the 18<sup>th</sup> century *Grand Tour*, this land was a privileged destination. In this “formative wandering”, photography became extraordinarily important and provided a unique documentation of the land, its landscapes, its monuments and people. It became a “testimonial” unequalled by any travel diary, drawing or painting; a new visual language that could determine and influence the knowledge of a land through a repertoire of monumental imagery linked to the literary culture of the travellers of those days.

Keywords: Photography, Sicily, Travel, Landscape, Picturesque

### Introduzione

Nel mese di aprile del 1885 Guy de Maupassant sbarca a Palermo, prima tappa del suo viaggio in Sicilia, e non può fare a meno di domandarsi per quale motivo in Francia siano convinti “Que la Sicile est un pays sauvage, difficile et même dangereux à visiter”, anche se i pochi audaci che vi si sono avventurati sono ritornati dichiarando che l’isola è “la perle de la Méditerranée”. Egli non comprende il motivo per cui tra i suoi connazionali la conoscenza dell’isola non è ritenuta indispensabile nell’educazione di un uomo di cultura, mentre secondo lo scrittore è imperativo conoscere quel luogo in quanto unico al mondo per splendore della natura e per bellezze artistiche, “un étrange et divin musée d’architecture” (Maupassant 1886/1993: 45-46)<sup>2</sup>.

La Sicilia è dunque ancora diffusamente percepita tra i viaggiatori europei dell’ultimo ventennio del XIX secolo come un’isola difficilmente raggiungibile e poco sicura, carente di una rete stradale e di un sistema di trasporti, così come insufficientemente preparata ad offrire un’adeguata ospitalità. Ciò nonostante, il fascino della terra, della sua storia e del suo patrimonio archeologico, tra i più straordinari dell’antichità classica, aveva reso l’isola meta privilegiata di coloro che, nella tradizione del *Grand Tour* settecentesco dei viaggiatori europei, dalla prima metà dell’Ottocento, affrontavano l’esplorazione del sud del Mediterraneo. Questo genere di ‘peregrinazione formativa’, volta alla ricerca e alla conoscenza di società e di culture nelle quali è possibile riconoscere la propria identità e le radici comuni di appartenenza, trova nella fotografia fin dalle sue origini, uno straordinario alleato, testimone inequivocabile di luoghi, paesaggi, monumenti, persone che nessun racconto di viaggio, disegno o incisione avrebbe potuto rendere in modo altrettanto veritiero.

<sup>2</sup> Sul tema dei viaggiatori in Sicilia si rimanda a Quatriglio 2002.

## I. Dal mito allo stereotipo

I viaggiatori stranieri, che dagli anni Quaranta del XIX secolo si avventurano sull'isola, si muovono come esploratori in una terra ignota ai più e attraverso le loro 'memorie', letterarie, grafiche e da questo momento, anche fotografiche, costruiscono una narrazione dell'isola che rimarrà a lungo nell'immaginario collettivo ottocentesco, rafforzandone una visione in gran parte costituita da stereotipi, depurata da riferimenti alla complessa realtà sociale e politica dell'isola.

Le esperienze e le scelte compiute nel pianificare il percorso e le tappe del *Grand Tour* siciliano, si traducono in resoconti di viaggio pubblicati in forma narrativa, accompagnati da scarse illustrazioni a stampa tratte da incisioni, ben presto sostituite dalle fotografie. Racconti di viaggio che alimentano un'editoria dedicata alle esplorazioni che nel corso del XIX secolo trova plauso in un sempre più vasto pubblico, tanto da essere oggetto di pubblicazioni come il popolare ebdomadario "*Le Tour du Monde*", edito in Francia dal 1857 al 1914. È interessante notare che in questo periodico, il primo resoconto di viaggio dedicato all'Italia è quello dello scrittore francese Félix Bourquelot, *Un Mois en Sicile*, riferito al suo soggiorno sull'isola nel settembre del 1843 e pubblicato sulle pagine de *Le Tour du Monde* nel 1860, dopo essere stato oggetto di un suo libro nel 1848. È evidente che la narrazione della Sicilia offerta da Bourquelot al grande pubblico francese, a distanza di diciassette anni dal viaggio, è considerata ancora attuale, come se gli eventi storici che avevano visto la rivoluzione antiborbonica palermitana del 1848 con la proclamazione del Regno di Sicilia, e la successiva restaurazione di Ferdinando II, conclusa nel 1860, con lo sbarco dei garibaldini e l'annessione al regno unito d'Italia, non avessero necessariamente apportato dei cambiamenti nel paese. Di tutto ciò troviamo conferma anche nelle parole di un illustre viaggiatore, l'architetto francese Viollet Le Duc che nelle sue *Lettre sur la Sicile à propos des événements de Juin et de Juillet 1860* così si esprime: "*La Sicile est à vingt-quatre heures de Marseille et à six heures de nos possessions d'Afriques; cependant, en lisant ce qui a été écrit ces temps derniers dans les journaux français et étrangers sur les mouvements des insurgés siciliens et des troupes napolitaines, on paraît ne posséder que des idées assez imparfaites sur la topographie de ce beau pays, sur le villes qu'il renferme et sur ses habitants...*" (Viollet Le Duc 1860 : 5-6).

Percorrendo le tappe obbligate del viaggio di 'istruzione' in Sicilia, che muovono da Palermo o da Messina, i due porti principali dell'isola a cui il viaggiatore poteva approdare, la visita si snoda nelle località archeologiche e monumentali, dove maggiori sono i segni lasciati dalle diverse civiltà che hanno determinato la storia dell'isola: Palermo, Trapani e il tempio di Segesta, Girgenti e la valle dei templi, Siracusa, Catania, Taormina e, infine Messina, senza dimenticare l'immane meta del cratere dell'Etna; non è casuale, infatti, che il soggetto dell'Etna sia sempre presente nella fotogra-

fia, da quella amatoriale delle origini ai repertori fotografici commerciali del XIX secolo. L'ascesa al più grande vulcano d'Europa, attraversando i diversi paesaggi che da boschivi si trasformano in desertici, diventa un'esperienza straordinaria, proposta già nelle molte immagini calotipiche realizzate, non senza qualche difficoltà di natura tecnica, dal reverendo inglese George Wilson Bridges che, tra il 1846 e il 1847, sosta a lungo sull'isola prima di raggiungere Malta (Lassam, Gray 1988: 20).<sup>3</sup> E del pittore e fotografo francese Paul Berthier sono le immagini da cui sono state tratte le illustrazioni che accompagnano il testo di Elisée Reclus, *La Sicilie et l'éruption de l'Etna en 1865*, pubblicato da "Le Tour du Monde", nel 1866 (fig. 1).<sup>4</sup> La salita alla 'montagna', così com'è chiamato il vulcano dai siciliani, è certamente l'esperienza più coinvolgente a livello emotivo offerta al viaggiatore in Sicilia: il paesaggio dei Monti Rossi, vulcanelli a bassa quota, le distese di lava e cenere, la presenza della neve e del ghiacciaio perenne, le fumarole e i vapori che fuoriescono dal cratere centrale, sono gli elementi di un'esperienza irripetibile e la manifestazione tangibile della monumentale e orrida potenza della natura davanti alla quale l'uomo rimane sopraffatto.

## 2. La definizione dei percorsi visivi

Gli avvenimenti siciliani dell'estate 1860, che sanciscono la fine del regno borbonico, richiamano l'interesse dell'opinione pubblica europea, in particolare francese, che ne riceve notizia grazie ai resoconti inviati ai giornali da alcuni osservatori della spedizione nel Sud Italia. Il più noto fotografo parigino dell'epoca, Gustave Le Gray<sup>5</sup> e lo scrittore Alexandre Dumas, raggiungono Garibaldi a Palermo e su richiesta dello stesso generale, Le Gray fotografa la scena dei fatti storici palermitani con delle vedute che ignorano il dramma degli eventi per lasciare il passo all'immobilità e alla quiete che seguono l'azione. Poche settimane dopo, nel mese di luglio 1860, un altro francese si ferma a Palermo, l'ufficiale di marina Louis Vignes<sup>6</sup>, il

<sup>3</sup> Sull'attività svolta da alcuni calotipisti italiani e stranieri nel Sud Italia vedi anche il catalogo della mostra *Eloge du negatif 2010*.

<sup>4</sup> Tra le prime fotografie dell'Etna si ricorda la serie realizzata nel 1865 dal pittore e fotografo francese Paul Berthier, immagini da cui sono state tratte le illustrazioni che accompagnano il testo di Reclus 1866. Notizie sul fotografo si trovano in Aubenas, Roubert 2010: 263.

<sup>5</sup> Gustave Le Gray (Villiers-le Bel 1820. Il Cairo 1884) pittore di genere storico e fotografo tra i più celebrati in Francia, nel 1860 abbandona Parigi e si imbarca con Alexandre Dumas per seguire le imprese di Garibaldi nel Regno delle Due Sicilie dove esegue alcune riprese di Palermo poco dopo gli scontri antiborbonici. Subito dopo riparte per Malta per poi andare in Siria e, infine, nel 1861 in Egitto dove si stabilirà al Cairo con un proprio atelier fino alla morte. Per quanto riguarda l'opera di Le Gray si rimanda alle due principali monografie di Parry Janis 1987 e di Aubenas 2002.

<sup>6</sup> Relativamente al soggiorno a Palermo di Louis Vignes (Bordeaux 1831 - Paris 1896) si conoscono sei stampe fotografiche oggi conservate nelle Raccolte museali della Fratelli Alinari e sette stampe fotografiche nelle collezioni della Bibliothèque nationale de France. Parte di esse sono pubblicate in *Eloge du negatif 2010*: 198-203. Vignes si interessa di fotografia in occasio-

quale, documenta la città con una serie di stampe fotografiche eseguite con la tecnica del negativo di carta: immagini molto personali per la scelta dei soggetti rappresentati, come ad esempio, le vedute della Torre della Pietà, della passeggiata della Marina e del giardino di Villa Giulia, che confermano una volta di più come la rappresentazione fotografica della Sicilia e dei suoi luoghi monumentali sia nei primi anni Sessanta dell'Ottocento affidata alle capacità e sensibilità dello sguardo forestiero di coglierne la sua essenza e trasmetterne al di fuori dei suoi confini l'inedito fascino. Tutte fotografie che non trovano occasione di circolazione nella società siciliana e che quindi rappresentano lo specchio di una visione totalmente esterna, rispetto alla cultura figurativa e alla produzione fotografica locale, pressoché assente fino alla fine degli anni Sessanta per ciò che riguarda la riproduzione di vedute e monumenti d'arte. La ragione di ciò, secondo uno dei più importanti fotografi siciliani, Giuseppe Incorpora, è che "la gente del luogo non ama in generale acquistare collezioni. Sono i forestieri, o per lo meno i non isolani, che ne fanno acquisto. Ma qui il movimento di viaggiatori è assai ristretto e perciò poco sviluppata quest'industria fotografica. Di certo le fotografie dei monumenti di Sicilia sono più largamente vendute da stabilimenti fotografici del continente, che mandano qui a fare impressionare i loro fototipi" (*Relazione del Sig. Giuseppe Incorpora (Palermo) 1901: 135-136*).

Con uno sguardo fortemente condizionato dalla poetica del 'pittresco', la produzione fotografica degli operatori stranieri attivi in Sicilia nella seconda metà degli anni Sessanta è caratterizzata da un codice compositivo in cui è presente la ricerca di un costante equilibrio formale tra il soggetto monumentale raffigurato e il suo contesto, paesaggistico o urbano, il più delle volte animato dalla presenza di personaggi messi in posa, figure solitarie ma anche gruppi di popolani colti nelle loro attività quotidiane. L'elemento naturale – acqua, pianta, roccia, manto erboso – è, ad esempio nelle fotografie del tedesco Robert Rive<sup>7</sup>, nella maggior parte dei ca-

ne dei viaggi svolti tra il 1859 e il 1862 con la marina militare francese, di cui divenne ammiraglio, realizzando cinquantadue negativi calotipi che documentano alcuni paesi del Mediterraneo, Marocco, Sicilia, Beyrouth e Libano. La sua fama di fotografo è soprattutto legata alla figura dell'archeologo, collezionista e numismatico Honoré d'Albert, duca di Luynes, che accompagnò nel viaggio nel 1864 in Libano e Palestina. In quest'occasione Vignes abbandona la tecnica del calotipo per quella della lastra al collodio; delle oltre cento fotografie che scattò durante il viaggio, sessantaquattro vennero stampate nel 1867 da Charles Nègre con procedimento eliografico per illustrare l'opera *Voyage d'exploitation à la Mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jordain, par Monsieur le duc de Luynes*, pubblicata dai figli del duca dopo la sua morte avvenuta a Roma nel dicembre del 1867. Sull'autore vedi anche Aubenas, Lacarrière 1999: 32.

<sup>7</sup> Robert Rive (Germania, Breslau 1817 – Napoli 1868) soggiorna dal 1844 a Vienna e poi negli Stati Uniti d'America, fino a quando, verso la fine degli anni Cinquanta si trasferisce con la famiglia a Napoli. Apre il suo primo studio in vico Carminello 58, in Riviera di Chiaia, fino a quando l'atelier è distrutto forse dal terremoto dovuto all'eruzione del 1865. Da quell'anno l'attività è trasferita in via Toledo 317. La campagna fotografica di Robert Rive in Sicilia è realizzata prima del 1868, anno della sua morte, avvenuta a Napoli all'età di 51 anni. L'atelier è rilevato dal fratello Julius Otto, il quale muore nel 1888 decretando la fine dello studio Rive.

si inserito in primo piano, come nella veduta di Palermo da S. Maria dei Cappuccini, dove la piana del golfo e il profilo delle montagne palermitane fanno capolino tra appassiti fiori d'agave e rocce ricoperte di arbusti, rimandando ad un immaginario contesto ambientale di aspra e selvaggia natura che cela l'inaspettata monumentalità del capoluogo siciliano. Un contrasto di stati d'animo che costantemente accompagna i forestieri durante la loro scoperta dell'isola e più volte descritto nei resoconti di viaggio. Non potendo contare sulla fotografia, ancora di là da venire, Goethe, nell'aprile del 1787, era stato costretto ad accompagnare le sue lettere con alcuni disegni acquerellati per trasmettere ai familiari in Germania le emozioni che lo assalirono alla vista del panorama di Palermo: "(...) Non è possibile esprimere a parole la trasparenza vaporosa che avvolgeva le coste, nello splendido pomeriggio in cui siamo arrivati a Palermo. (...) Spero di poter un giorno, ritornato nel nord, rievocare dall'intimo del mio spirito qualche immagine, sia pur vaga, di questa terra beata. (...) Grazie al foglio che accludo, voi dovrete partecipare fino al possibile, miei cari, a una vivissima gioia; esso vi dovrebbe offrire la descrizione di questo golfo incomparabile in tutta la sua estensione (...)” (Goethe 1787).

La capacità di farsi interprete di queste diffuse emozioni e della loro rievocazione mnemonica è il compito affidato alla fotografia e a operatori come Rive e Sommer che a loro volta, immaginiamo, non potevano percorrere la Sicilia senza conoscere quanto ne avevano scritto i connazionali Wolfgang Goethe, nel 1817 nell'*Italienische Reise (Viaggio in Italia)* e Ferdinand Adolf Gregorovius nel resoconto del suo viaggio alla scoperta dell'isola nel 1853. Così come il viaggiatore erudito scopriva la Sicilia giudicandola attraverso il filtro della propria formazione culturale, le prime documentazioni fotografiche della Sicilia postunitaria realizzate dai due fotografi professionisti e finalizzate alla formazione di un repertorio iconografico ad uso commerciale, possono essere valutate oggi anche come la prima formulazione di una narrazione visiva unitaria del viaggio 'illustrato' nell'isola. Seguendo gli itinerari e le mete individuate dal turismo 'colto' come indispensabili per ampliare la propria formazione storico-artistica, a loro volta i fotografi diventano gli interpreti, di un repertorio iconografico inevitabilmente condizionato dal processo formativo e selettivo riconducibile all'agenda di ciascun autore. Le immagini riportate dalle campagne fotografiche realizzate da Sommer<sup>8</sup> in Sicilia in diversi anni, tra il 1860 e

Sul fotografo vedi: Fanelli 2010.

<sup>8</sup> Giorgio Sommer (Francoforte sul Meno 1834 – Napoli 1914) nel 1857 apre lo studio fotografico a Napoli dove si sposa e vive il resto dei suoi anni spostandosi solo per le numerose campagne fotografiche che svolge in Italia, Svizzera e Austria. Dal 1860 al 1872 lavora in società con il conterraneo Behles per poi trasferire, nel 1873, lo studio nel suo palazzo in piazza della Vittoria. Nello stesso anno pubblica il primo catalogo a stampa delle riproduzioni eseguito dal suo stabilimento fotografico. Per l'ampia bibliografia dedicata al fotografo rimando al volume di Miraglia, Pohlmann 1992.

il 1890, non solo rappresentano nel loro insieme uno dei cataloghi documentari più precoci e completi dedicati all'illustrazione dell'isola e del suo patrimonio paesaggistico e artistico, ma l'analisi cronologica dei soggetti che via via incrementano il repertorio, consente di delineare le varianti culturali e estetiche che indirizzano negli anni la sua produzione fotografica.

Nelle fotografie di Sommer della metà degli anni Sessanta è ancora percepibile con chiarezza la vocazione pittoresca dell'autore, legata alla tradizione della veduta topografica settecentesca, facendosi interprete delle aspettative della committenza, in particolar modo dei turisti tedeschi, interessati soprattutto al paesaggio, alle antichità della Magna Grecia e all'aspetto folklorico delle popolazioni meridionali. Nelle due campagne successive (fig. 2), realizzate alla metà e alla fine degli anni Ottanta, è l'istanza documentarista a prevalere rispetto a quella della veduta: il lavoro si concentra sulle opere d'arte rivisitando, chiese, palazzi e monumenti, riprendendoli anche al loro interno e nei dettagli, in un sistematico programma di censimento delle emergenze del patrimonio artistico siciliano. La sua veduta delle rovine di Selinunte sembra tradurre in immagine il commento di Ferdinando Gregorovius quando, nel 1853, visitò il sito archeologico: "Lo spettacolo di queste rovine sul mare, in una solitudine infinita, non ha certo l'eguale al mondo. Per la prima volta ho avuto, qui, l'impressione vera di ciò che il concetto di 'rovine classiche' risveglia nella mente. Contemplati da lontano e da vicino i resti abbandonati della grandezza ellenica suscitano un sentimento misto di tristezza e ammirazione" (Gregorovius, in Quatriglio 2002 : 114). L'offerta di immagini prodotte dai fotografi si mantiene costantemente aggiornata rispetto alla selezione dei luoghi e delle opere d'arte di interesse dei visitatori, portando a implementare i propri repertori nell'arco degli anni. Raramente presente nei resoconti di viaggio, la visita alle catacombe dei Cappuccini di Palermo viene pubblicizzata, secondo quanto racconta Guy de Maupassant, dalle fotografie messe in vendita dai mercanti di vedute della Sicilia, sollecitando la curiosità degli stranieri, visto che se si domanda a un palermitano cosa sia quel luogo, "il répond avec dégoût: N'allez pas voir cette horreur, C'est une chose affreuse, sauvage, qui ne tardera pas à disparaître heureusement". Viceversa, fin dalla metà degli anni Sessanta il soggetto delle catacombe rientra nel catalogo dei maggiori fotografi professionisti, testimonianza visiva dell'insolita e "sinistre collection de trépasés", "une immense gallerie, large et haute, dont les murs portent tout un peuple de squelettes habillés d'une façon bizarre et grotesque", come si esprime de Maupassant (1886/1993 : 56).

### 3. Tra folclore e verismo

Se nei racconti di viaggio la narrazione si sofferma più volte a descrivere i caratteri fisiognomici e di costume delle diverse classi sociali siciliane,



in particolare sorpresi dalla miseria della condizione contadina, nei repertori fotografici in commercio il genere dedicato ai 'tipi e costumi' rimanda a quel 'verismo di folclore', che riconosce nel personaggio popolare un soggetto 'pittresco', senza attribuirgli una vera dignità ma solo l'appartenenza ad una classe sociale. La maturazione di una diversa percezione culturale del soggetto popolare è evidente se si confrontano i primi ritratti in costume realizzati a Palermo dal fotografo Pelos<sup>9</sup>, con la serie dei costumi e dei mestieri siciliani proposta da Eugenio Interguglielmi<sup>10</sup> tra il 1880 e la fine del secolo. Il genere fotografico dei personaggi in costume e delle scene di strada, dove la teatralità dei gesti dei mariuoli e la fisiognomica dei personaggi che interpretano i venditori ambulanti piuttosto che gli artigiani, in alcuni casi delle comparse, propone un repertorio che riprende la tradizione incisoria settecentesca e consolida un'immagine della vita nel sud Italia del tutto stereotipata. Questo condizionamento ad una immaginaria visione del meridione in cui la povertà, la furbizia, così come il chiasso, gli odori, la lealtà, sono inscindibili e qualificano l'identità stessa del meridione italiano, corrisponde alle impressioni percepite dai viaggiatori stranieri che scoprono il Sud e che in quella 'natura povera ma fiera' riconoscono le doti di una romantica, incontaminata realtà di vita.

Il 'punto di vista' di un operatore siciliano, Interguglielmi, che attraverso il suo vissuto ha una diversa consapevolezza della realtà della condizione sociale nell'isola, si traduce nelle sue vedute di paesaggio, come nel caso di Palermo e dei suoi dintorni, abitate dall'uomo che dalla terra e dal mare trova, attraverso la fatica quotidiana del lavoro, l'unica possibilità di sopravvivenza ad una vita di stenti. Anche se questo genere di documentazione non ha alcuna volontà di denuncia sociale è, tuttavia, la presa d'atto di un ineluttabile fatalismo che determina la condizione umana. Nelle sue inquadrature la presenza dei personaggi popolari sembra essere rivisitata alla luce delle coeve istanze veriste letterarie di Capuana, Verga, De Roberto e dei linguaggi del nuovo paesaggio naturalista promosso dalla pittura siciliana del secondo Ottocento.

Il tema delle drammatiche condizioni sociali ed economiche vissute dalla maggioranza della popolazione siciliana, soprattutto nei grandi latifondi di proprietà della nobiltà secolare, così come la testimonianza dello sfruttamento dei 'carusi' nelle miniere di zolfo nelle provincie di Girgenti e Caltanissetta, già oggetto d'indagine e di denuncia da parte di Franchetti e Sonnino (1877), in occasione del loro viaggio in Sicilia, nel 1876, non tro-

<sup>9</sup> Si fa qui riferimento ad una serie di dieci stampe fotografiche all'albumina di formato cm.19,5x25 e raffiguranti costumi e mestieri siciliani, firmate da Pelos, oggi conservate nelle Raccolte museali della Fratelli Alinari di Firenze. Alcune di esse sono state pubblicate in Falzone del Barbarò, Maffioli, Morello 1999: 117-121.

<sup>10</sup> Si veda l'esautiva ricerca storico-fotografica dedicata all'attività di Eugenio Interguglielmi (Palermo 1850-1911) e del suo studio pubblicata in occasione del catalogo della mostra presentata a Palermo nel 2003 (Di Dio, Scaglia 2003).

va altrettanta attenzione da parte dei fotografi professionisti, condizionati per ragioni commerciali dal gusto di una committenza, per lo più straniera, del tutto estranea a queste problematiche. I forti contrasti sociali ed economici evidenti in Sicilia sono tradotti dalla fotografia in un repertorio di natura antropologica, così come ritroviamo nello sguardo sistematico e classificatorio delle campagne fotografiche svolte, tra il 1895 e il primo decennio del Novecento, dagli stabilimenti dei Fratelli Alinari e di Giacomo Brogi (fig. 3)<sup>11</sup>.

Qui i fotografi fiorentini mostrano particolare attenzione nella resa delle atmosfere della vita quotidiana siciliana, allargando il campo d'indagine non solo alla documentazione del paesaggio e dei monumenti, ma anche allo spazio urbano, animando la scena di quel tessuto sociale e folklorico che caratterizza il gusto della veduta dell'ultimo decennio del secolo. In queste immagini si fa evidente la visione di un'esistenza, quella popolare, che trascende le sollecitazioni 'veriste', preferendo la programmatica costruzione di una narrazione di genuina e incontaminata continuità con la storia delle tradizioni popolari dell'isola, contribuendo a rafforzare la suggestione di una realtà mitizzata offerta al turismo colto del viaggio in Sicilia (fig. 4).

Allo stesso tempo, dagli anni Ottanta del XIX secolo, va definendosi un'ulteriore narrazione dell'identità dell'isola, un'idealizzazione della sua immagine arcadica e 'purista', nutrita dalla visione degli intellettuali stranieri che trovano in Sicilia il loro Eden e la linfa da cui trarre nutrimento per la loro spiritualità e creatività. La cultura germanica di Wagner e Nietzsche, che nel 1882 ebbero modo di essere in Sicilia e di raggiungere Taormina<sup>12</sup>, dove già dal 1878 si era trasferito il barone Von Gloeden, riconosce nel paesaggio siciliano lo spazio onirico di un viaggio nella classicità e nella mitologia greca, ma anche nell'eroicità e nell'autodeterminazione dell'essere umano, artefice delle più alte forme di espressione dell'ideale di Bellezza. Giovani efebi avvolti in drappaggi classicheggianti, come personaggi eroici del dramma wagneriano, si muovono nella scena fotografica

<sup>11</sup> La prima campagna fotografica condotta dagli Alinari in Sicilia è pubblicata nel catalogo *Riproduzioni Fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari Fotografi – editori. La Sicilia*, Firenze 1898; le campagne svolte dallo Stabilimento Brogi, sono riportate nel *Catalogo delle fotografie pubblicate da Giacomo Brogi. Pitture, vedute, sculture, etc... Napoli e Campania*. Roma e il Lazio. Sicilia, Bologna, Rimini, ecc., Firenze 1912. Sulla rappresentazione delle figure popolari nel sud Italia da parte degli Alinari si veda anche quanto scrive Quintavalle 2003: 409-421.

<sup>12</sup> Wilhelm Richard Wagner si stabilì per motivi di salute, dal novembre 1881 al marzo 1882, a Palermo presso l'Hotel delle Palme, dove terminò la sua opera *Parsifal*. Prima di lasciare la Sicilia, nel mese di marzo, Wagner visita l'isola con la moglie per vedere le più note località archeologiche e tra queste anche Taormina dove si ferma solo il tempo di una giornata, facendo ritorno in serata a Catania. Nell'aprile dello stesso anno, l'amico Friedrich Nietzsche raggiunge da Genova la Sicilia e soggiorna per tre settimane a Messina dove completa alcuni *Idilli*. Non vi sono prove che si sia recato a Taormina ma vista la vicinanza della località a Messina e la fama che essa aveva acquisito tra gli artisti e gli intellettuali stranieri è presumibile che ciò sia avvenuto. Sul soggiorno in Sicilia di Nietzsche vedi Young 2010: 324.

costruita da von Gloeden: paesaggi agresti, ruderi archeologici e terrazze affacciate sul golfo di Taormina si trasformano in quinte per la rappresentazione di un immaginario 'classicismo simbolista' (fig. 5)<sup>13</sup>.

La lettura del paesaggio siciliano operata da von Gloeden, pur utilizzando dei codici formali di tipo accademico, propone una nuova sintassi estetica, carica di valori simbolici, spesso difficilmente decifrabili, dove all'ambiguità del mascheramento, affidato all'interpretazione di giovani popolani del tutto inconsapevoli dell'elaborazione concettuale del fotografo, si aggiungono elementi naturali, oggetti d'uso quotidiano, frammenti scultorei, che rafforzano il significato metaforico della costruzione fotografica. Immagini di paesaggio che apparentemente rimandano alla tradizione della veduta fotografica ottocentesca, ma dalla quale ben presto si affrancano per optare verso una nuova visione che subordina la poetica del paesaggio alla ricerca di un'estetica in sintonia con le coeve riflessioni filosofiche nietzschiane del mito dell'eterno ritorno manifestate in *Così parlò Zarathustra*. La veduta del panorama dell'Etna da Augusta è costruita da von Gloeden come un'immagine 'metafisica', che prelude ai linguaggi artistici della modernità, ben diversa dal lavoro che Giovanni Crupi e altri fotografi locali, come Gaetano D'Agata e Giuseppe Bruno, propongono al pubblico misurandosi con le estetiche 'puriste' dettate dal barone tedesco (fig. 6).

Nelle molte vedute di paesaggio realizzate da Crupi<sup>14</sup>, a loro volta animate da figure bucoliche e popolari, la ripresa si muove secondo i parametri tradizionali di una sequenza di piani ravvicinati, che consentono la lettura definita degli elementi naturali inseriti nello spazio dell'inquadratura. E' solo la presenza umana che rende quegli spazi reali, contestualizzati nella contemporaneità, così come nel caso della veduta del fiume Anapo, mentre il citazionismo mitologico della figura di giovane abbigliato con la tunica greca, gioca come elemento di suggestione del paesaggio archeologico con le rovine del tempio di Ercole a Girgenti.

Della sua terra natale, un grande narratore siciliano contemporaneo, Vincenzo Consolo, affermava: "Da sempre siamo andati per la Sicilia al-

<sup>13</sup> Sull'affascinante e complessa personalità fotografica di von Gloeden (Wismar 1865 – Taormina 1931) si rimanda a Pohlmann 1998 e al recente contributo critico di Miraglia 2012: 151-166. Per un quadro dell'attività fotografica svolta a Taormina nella seconda metà del XIX secolo vedi i saggi di Piero Becchetti, *Taormina dei fotografi* (AA.VV. 1987: 5-11) e di Michele Falzone del Barbarò, *Taormina e il Grand Tour* (*ibid.*: 13-18).

<sup>14</sup> Giovanni Crupi (Taormina 1859 - Taormina 1925) è attivo a Messina e a Taormina dal 1885, noto soprattutto per essere stato indicato come il maestro del più famoso Wilhelm von Gloeden. Dal 1901 al 1910 attivo in Egitto a Heliopolis mentre il laboratorio fotografico taorminese prosegue l'attività con il nipote Francesco Galifi. Le vedute dei siti archeologici di Taormina, Siracusa ed Agrigento eseguite da Crupi rivelano un carattere individuale marcatamente poetico ed una pregevole qualità fotografica. Sul fotografo vedi anche Di Dio, Mirisola 2002: 15 e la recente e più completa biografia critica pubblicata al link: <[http://www.wikipink.org/index.php/Giovanni\\_Crupi](http://www.wikipink.org/index.php/Giovanni_Crupi)> (10/16).

la ricerca della chiave, del bandolo per capire la nostra essenza culturale. Andati per vedere, descrivere e ritrarre. Il ritratto valeva a confermare la parola, ma, come la parola, era per sua natura soggettivo. Era spesso emotivo, mitico, preconconcetto, esornativo. Ma quando dal soggettivo si passa all'“obiettivo”, quando dall'incisione si passa al ‘disegno fotogenico’, alla fotografia, sembra che non ci possa essere più posto per l'emozione. E invece, quanta soggettività, quanta emozione nelle fotografie della Sicilia... No, la fotografia non è obiettiva. E maggiormente di un'isola come la Sicilia così affollata di natura e di storia, così piena di contrasti” (Consolo 1985).

## Bibliografia

- AA. VV. 1987, *J. Wolfgang Goethe. Bicentenario del Viaggio in Sicilia (1787-1987)*, De Luca Editore, Roma.
- Aubenais S. 2002, *Gustave Le Gray 1820 – 1884*, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, Paris.
- Aubenais S., Lacarrière J. 1999, *Voyage en Orient*, Bibliothèque nationale de France, Hazan, Paris.
- Aubenais S., Roubert P.-L. (a cura di) 2010, *Primitifs de la Photographie. Le calotype en France 1843-1860*, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Consolo V. (a cura di) 1985, *Sicilia*, Fratelli Alinari, Firenze.
- Di Dio M., Mirisola V. 2002, *Sicilia '800. Fotografi e Grand Tour*, Gente di Fotografia, Palermo.
- Di Dio M., Scaglia E. (a cura di) 2003, *Gli Interguglielmi. Una dinastia di fotografi*, Sellerio, Palermo.
- Eloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, 2010. Treviso, Paris musées / Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia.
- Falzone del Barbarò M., Maffioli M., Morello P. (a cura di) 1999, *Fotografi e fotografia a Palermo nell'Ottocento*, Fratelli Alinari, Firenze.
- Fanelli G. 2010, *Robert Rive*, Mauro Pagliai, Firenze.
- Franchetti L., Sonnino S. 1877, *La Sicilia nel 1876. Libro primo. Condizioni Politiche e Amministrative della Sicilia*, Vallecchi Editore, Firenze.
- Goethe J. W. (von) 1781, “Lettera di Goethe da Palermo del 3 aprile 1787”, in Goethe J. W., *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1991: 237-238.
- Lassam R. E., Michael G. 1988, *The Romantic Era. La Calotipia in Italia 1845-1860*, Alinari, Firenze.
- Maupassant, G. de 1886/1993, “En Sicile”, *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1886 (ed. Le Regard Littéraire, Bruxelles, Editions Complexe: 45-46).
- Miraglia, M. 2012, *Fotografi e Pittori alla prova della modernità*, Mondadori, Milano.
- Miraglia M., Pohlmann U. 1992, *Un viaggio tra Mito e Realtà. Giorgio Sommer Fotografo in Italia 1857-1891*, Roma.

- Parry Janis E. 1987, *The Photography of Gustave Le Gray*, The Art Institute of Chicago and The University of Chicago Press, Chicago.
- Pohlmann U. 1998, *Wilhelm von Gloeden. Taormina*, Munchen, Schirmer/Mosel.
- Quatriglio G. 2002, *Viaggio in Sicilia. Da Ibn Giubair a Fernandez*, Marsilio, Venezia.
- Quintavalle A. C. 2003, *Il realismo e le scene di genere: l'immagine delle classi subalterne nell'Italia unita*, nel suo volume *Gli Alinari*, Alinari, Firenze.
- Reclus E. 1866, "La Sicilie et l'éruption de l'Etna en 1865", in Charton E., *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages publié sous la direction de M. Edouard Charton et illustré par nos plus célèbres artistes*", Hachette et C.ie, Paris.
- Relazione del Sig. Giuseppe Incorpora (Palermo), 1901*, in *Atti del Secondo Congresso Fotografico Italiano tenuto a Firenze dal 15 al 20 Maggio 1899*, Firenze: 135-136.
- Troisi, S., Nifosì P. (a cura di) 2014, *Al di là del Faro. Paesaggi e pittori siciliani dell'Ottocento*, Silvana Editoriale, Milano.
- Viollet-Le-Duc E. E. 1860, *Lettres sur la Sicile. A propos des événements de juin et de juillet 1860*, Paris.
- Young J. 2010, *Friedrich Nietzsche. A Philosophical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge.



Fig. 1 – *Paul Berthier*,  
Il castagno dei cento  
cavalli e l'Etna, *incisione*  
tratta da fotografia di  
Berthier, in *“Le Tour du*  
*Monde”*, 1866

Fig. 2 – *Giorgio Sommer*,  
Messina. Panorama,  
1870 ca.

Fig. 3 – *Stabilimento*  
*Giacomo Brogi*, Siracusa.  
Piazza del Duomo,  
1900 ca.





Fig. 4 – Fratelli Alinari, Palermo. Venditore di aranci, 1895-1898

Fig. 5 – Wilhelm von Gloeden, Taormina, 1900 ca., immagine tratta dal volume Jean-Claude Lemagny, Taormina debut du siècle, Edition du Chêne, 1975

Fig. 6 – Giuseppe Bruno, Abbazia Vecchia. Taormina, 1880 ca

II.

## L'ART DANS LES GUIDES





## Architekturkritik und Stadtmarketing. Eine kurze Geschichte des Architekturführers

### Abstract

As a book genre, architectural guides have led a niche existence. They document the buildings of a city, describing these from an architectural or art historical perspective and placing them within an urban context. The language is often technical owing to the focus on architecture. As publisher, the challenge lies in inciting authors to describe in a comprehensive manner structural details as well as the background to the design and construction. Furthermore, an architectural guide also involves describing social and political contexts on the basis of the built environment. Those who understand and are able to explain the planning and construction policy offer a deep insight into the economic and cultural conditions of the country in question. As such, an architectural guide represents the nucleus of any guidebook. Any visit to an urban agglomeration is oriented towards architecture, whether consciously or not. Furthermore, a well-researched guidebook names each architect responsible for the buildings presented and thus delivers an architectural appraisal. It is ultimately the architectural guide that maintains its validity beyond the tourist season and is often still quoted as a reference after many years owing to its documentary character. The text describes the experiences acquired in the production of fifty different architectural guides from the perspective of publisher. The issues addressed here are those of the concept and the selection of buildings, as well as the author's responsibility towards their readers and sources.

\* DOM publishers

Moreover, this essay gives context to the rich theory and history of guide books on arts and architecture since the early nineteenth century.

Keywords: Architectural Guide, architectural theory, architectural criticism, travel literature, City Marketing

Schlüsselwörter: Architekturführer, Architekturtheorie, Architekturkritik, Reiseliteratur, Stadtmarketing

### **Zusammenfassung**

Architekturführer als Genre gehören bei jährlich knapp 90.000 Neuerscheinungen allein im deutschsprachigen Raum zu einer Nische des Buchmarkts. Sie dokumentieren die Bauten einer Stadt, beschreiben sie aus architektonischer oder kunsthistorischer Sicht und ordnen sie in den städtebaulichen Kontext ein. Aufgrund ihrer Ausrichtung auf Architektur ist die Sprache meist technisch: Als Reiseführer sind sie inhaltlich zu sehr eingeschränkt, als populärer Bildband regionaler Bauten zu lexikalisch. Dennoch sind Architekturführer aus der Zunft der Baukünstler kaum mehr wegzudenken, und manch ein Architekt, dem ob seiner praktischen Veranlagung die Liebe zum geschriebenen Wort abgesprochen wurde, hat seine ersten schriftstellerischen Schritte als Autor eines Architekturführers gemacht. Über geografische, kulturelle und religiöse Grenzen hinweg hat sich diese Form des Buchs als gemeinsamer Nenner für eine qualitative Bewertung der gestalteten Umwelt etabliert. Die Herausforderung des Verlegers besteht darin, die Autoren zu animieren, bautechnische Details sowie Hintergründe des Planens und Bauens auf eine verständliche Art zu beschreiben. Darüber hinaus geht es bei einem Architekturführer darum, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge anhand der gebauten Umwelt darzulegen. Denn wer Planungs- und Baupolitik versteht und erklären kann, gewährt einen tiefen Einblick in die wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse eines Landes.

### **Einführung**

Architekturführer als Genre gehören bei jährlich knapp 90.000 Neuerscheinungen allein im deutschsprachigen Raum zu einer Nische des Buchmarkts. Sie dokumentieren die Bauten einer Stadt, beschreiben sie aus architektonischer oder kunsthistorischer Sicht und ordnen sie in den städtebaulichen Kontext ein. Aufgrund ihrer Ausrichtung auf Architektur ist die Sprache meist technisch: Als Reiseführer sind sie inhaltlich zu sehr eingeschränkt, als populärer Bildband regionaler Bauten zu lexikalisch. Dennoch sind Architekturführer aus der Zunft der Baukünstler kaum mehr wegzudenken, und manch ein Architekt, dem ob seiner praktischen Veranlagung

die Liebe zum geschriebenen Wort abgesprochen wurde, hat seine ersten schriftstellerischen Schritte als Autor eines Architekturführers gemacht. Über geografische, kulturelle und religiöse Grenzen hinweg hat sich diese Form des Buchs als gemeinsamer Nenner für eine qualitative Bewertung der gestalteten Umwelt etabliert. Die Herausforderung des Verlegers besteht darin, die Autoren zu animieren, bautechnische Details sowie Hintergründe des Planens und Bauens auf eine verständliche Art zu beschreiben. Darüber hinaus geht es bei einem Architekturführer darum, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge anhand der gebauten Umwelt darzulegen. Denn wer Planungs- und Baupolitik versteht und erklären kann, gewährt einen tiefen Einblick in die wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse eines Landes. Insofern stellt ein Architekturführer den Nukleus aller Fremdenführer dar. Denn jeder Besucher einer urbanen Agglomeration orientiert sich an Architektur – bewusst oder unbewusst. Hinzu kommt, dass ein gut recherchierter Führer alle Architekten der vorgestellten Bauten benennt und damit eine baukulturelle Wertschätzung vornimmt. Letztlich ist es der Architekturführer, der über eine touristische Saison hinaus seine Gültigkeit bewahrt und aufgrund seines Dokumentationscharakters auch nach vielen Jahren gern als Referenzwerk zitiert wird.

Über den Ursprung des Reiseführers gibt es keine einheitliche Erkenntnis. Fest steht allerdings, dass der Reiseführer – auch wenn er noch nicht als ein solcher bezeichnet wurde – seine Leser immer über Architektur und später auch über Kunst informiert hat. Erste Werke dieser Art wurden im Mittelalter während der Pilgerreisen verfasst, als Gläubige auf ihren Wallfahrten zu heiligen Stätten die Orte von Kirchen, Herbergen und Märkten dokumentierten. Anderen Pilgern sollte so eine Hilfestellung für die Reise gegeben werden. Eine weitere Inspiration für Reiseliteratur ist in den Expeditionsberichten früher Seefahrer zu finden. In ihren Logbüchern und Tagebüchern dokumentierten die portugiesischen Seefahrer ab dem frühen 15. Jahrhundert ihre Entdeckungen – weniger mit dem Schwerpunkt auf Bauten der zuvor unbekanntem Kulturkreise als vielmehr die geografischen und topografischen Besonderheiten sowie die Potenziale ihrer wirtschaftlichen Ausbeutung fokussierend. Ihre Reiseberichte an die Königshäuser, ihre Auftraggeber, setzten unbeabsichtigt Impulse für die nachfolgenden Generationen von Forschern. Zu ihnen gehörten fast 400 Jahre später Alexander von Humboldt und Charles Darwin, deren Erkenntnisse wiederum Einfluss auf die Architekturtheorie der frühen Moderne hatten. Vor allem Gottfried Semper, der 1850 bis 1855 im englischen Exil lebte, griff die Evolutionstheorie Darwins auf und übertrug diese auf die Baukunst.<sup>1</sup> Die Grundlage der modernen Architekturtheorie war

<sup>1</sup> Vgl. Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1. Frankfurt am Main 1860, S. VI.

geschaffen und mit ihr der Beginn einer Architekturkritik, wie wir sie bis heute pflegen.

Der Stein ist mehr Stein als früher. – Wir verstehen im allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkungen der Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. – Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Dasselbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes<sup>2</sup>.

Interessante Architektur gibt es auf der ganzen Welt. Wer sich in dieser Vielfalt zurechtfinden will, ist auf kundige Begleiter angewiesen, denn Architektur kann zwar erlebt werden, gewinnt aber bei entsprechender Kenntnis Bedeutungsschichten hinzu. Diesen Gedanken hat schon Heinrich Heine in seiner *Romantischen Schule* formuliert. «Wenn wir jetzt in einen alten Dom treten, ahnen wir kaum mehr den esoterischen Sinn seiner steinernen Symbolik.»<sup>3</sup> Zweifellos gibt es also Erläuterungsmöglichkeiten für Phänomene der Baukunst. Architekturführer sollen aber weit mehr sein als nur gelehrige Baukunstfibeln – sie sind im besten Fall Expeditionsführer ins Unbekannte und eröffnen neue Perspektiven auf eine mitunter fremde Welt. Und sie helfen im Idealfall zu verstehen, dass die Architektur einer Stadt mehr ist als die Summe ihrer Sehenswürdigkeiten. Architektur erzählt Menschheitsgeschichte.

Diese Vorzüge der Architekturführer werden von ihren Rezipienten offenkundig erkannt. Bücher werden in Deutschland als besonderes, schützenswertes und unterstützenswertes Kulturgut wertgeschätzt, dessen Herstellung und Verkauf besonderen Regeln unterworfen ist – etwa der in Deutschland und Österreich gesetzlich geltenden Buchpreisbindung. Zusätzlich gibt es etliche Druckerzeugnisse, die sich nicht allein aus dem Verkauf finanzieren, sondern durch Druckkostenzuschüsse, Stipendien und Ähnliches unterstützt werden. Auf dem Buchmarkt finden sich so-

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, 218. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Bd. 1. München 1954, S. 576.

<sup>3</sup> Heinrich Heine: *Die romantische Schule*. In: Ders.: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Herausgegeben von Hans Kaufmann. Bd. 5. Berlin und Weimar 1972, S. 23.

mit viele subventionierte Produkte, die sich zu den aktuellen Konditionen nicht ausschließlich aus den Verkaufseinnahmen tragen könnten. Ausnahmen hiervon sind etwa Kriminalromane oder populäre Koch- und Kinderbücher. Architekturführer können sich ebenfalls allein durch den Verkauf im Buchhandel finanzieren, wenn sie die richtige Nische besetzen. So überrascht es beispielsweise kaum, wenn sich der einzige Architekturführer für Osnabrück innerhalb eines Jahres besser verkauft als ein Architekturführer für New York, der sich gegen eine große Konkurrenz behaupten muss. Die Nachfrage ist also vorhanden. Dieses Genre der Gebrauchsliteratur, das Ratschläge und Hintergrundinformationen zum Reisen und zu den Reisezielen enthält, erfüllt offenkundig ein Bedürfnis bei der Leserschaft, die Bücher dieser Art sonst nicht in solcher Zahl kaufen würde. Zwar kann der Erfolg eines Buchtitels kaum vorausgesagt werden, aber für den Verleger ist es überlebensnotwendig zu verstehen, worin der spezifische Gebrauchswert der Titel seines Verlagsprogramms besteht.

## I. Der Typus des Reisenden

Warum also, so lautet die Frage am Beginn, reisen die Menschen?<sup>4</sup> Der Begriff des Reisens ist hier im übertragenen Sinn zu verstehen und hat nicht unbedingt etwas mit großen Entfernungen zu tun. Viele Menschen unternehmen heute auch Reisen in ihre unmittelbare Umgebung, interessieren sich etwa für die Besonderheiten ihres eigenen Stadtquartiers, die sie im Alltag übersehen. Und trotz steigender Mobilitätsrate nimmt die Zahl derjenigen zu, die sich über die Literatur und das Fernsehen die Exotik in ihr Wohnzimmer liefern lassen. Die englische Sprache hat dafür den schönen Begriff des *armchair traveller* gefunden. Damit ein Reiseführer seine spezifische Funktion für die Leserschaft erfüllen kann, muss er den jeweils verschiedenen Zwecken angepasst sein, die bei jeder unternommenen Reise intendiert sind. Die berühmteste historische Kategorisierung hinsichtlich dieser Frage stammt aus dem Jahr 1768 von Laurence Sterne, der den Erzähler in seiner *Sentimental Journey through France and Italy* eine Typisierung des Reisenden vornehmen lässt.

Your idle people that leave their native country and go abroad for some reason or reasons which may be derived from one of these general causes – infirmity of body, imbecility of mind, or inevitable necessity. The first two include all those who travel by land or by water, labouring with pride, curiosity, vanity or spleen, subdivided and combined in infinitum.

<sup>4</sup> Vgl. Christoph Hennig: Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur. Frankfurt am Main 1997.

The third class includes the whole army of peregrine martyrs; more especially those travellers who set out upon their travels with the benefit of the clergy, either as delinquents travelling under the direction of governors recommended by the magistrate – or young gentlemen transported by the cruelty of parents and guardians, and travelling under the direction of governors recommended by Oxford, Aberdeen and Glasgow.

There is a fourth class, but their number is so small that they would not deserve a distinction, was it not necessary in a work of this nature to observe the greatest precision and nicety, to avoid a confusion of character. And these men I speak of, are such as cross the seas and sojourn in a land of strangers with a view of saving money for various reasons and upon various pretences: but as they might also save themselves and others a great deal of unnecessary trouble by saving their money at home – and as their reasons for travelling are the least complex of any other species of emigrants, I shall distinguish these gentlemen by the name of simple Travellers.

Thus the whole circle of travellers may be reduced to the following Heads. Idle travellers, inquisitive travellers, lying travellers, proud travellers, vain travellers, splenetic travellers. Then follow the travellers of Necessity. The delinquent and felonious traveller, the unfortunate and innocent traveller, the simple traveller, and last of all (if you please) the sentimental traveller (meaning thereby myself) who have travell'd, and of which I am now sitting down to give an account – as much out of Necessity, and the *besoin de Voyager*, as any one in the class<sup>5</sup>.

Wir können somit verschiedene Typen von Reisenden identifizieren, die mit ihrer Reise unterschiedliche Ziele verfolgen. Reisen die Menschen aus diesseitigen praktischen Gründen, etwa um Handel zu treiben, oder aus jenseitigen Gründen, also als Pilger, ist anzunehmen, dass sie an Reise- und Reisezielbeschreibungen interessiert sind, die nicht zuletzt der Vermittlung von Wissen über die politischen Verhältnisse in der Fremde gewidmet sind sowie Vorschläge für günstige Routen und ähnliche Informationen enthalten. Reisen Menschen für sich selbst, also zum Zweck der eigenen Bildung, sind sie darüber hinaus an Informationen über ästhetische Aspekte wie Sehenswürdigkeiten auf ihrer Reiseroute interessiert. Bei der individuellen Reise gibt es selbstverständlich Überschneidungen und hierbei Schwerpunktsetzungen dessen, was bei der Reise als wichtig erachtet werden mag. Ganz gleich, ob es sich um eine Dienst-, Geschäfts-, Urlaubsreise oder um eine Kombination handelt: An den Archetypen des Reisenden ändert dies nichts.

Jene Menschen nun, die aus ästhetischen Gründen reisen, haben wie-

<sup>5</sup> Laurence Sterne: *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* (englische Erstausgabe 1768), deutsch: *Yoricks empfindsame Reise* (1768), zuletzt: Frankfurt am Main 2008.

derum verschiedene Reiseinteressen. Unterschieden werden kann hierbei die Reise zu anderen Kulturen oder Mentalitäten von der Reise zu Wahrzeichen oder Sehenswürdigkeiten. Die Sehenswürdigkeiten wiederum unterteilen sich in das «Naturschöne» und in das «Kunstschöne», das heißt menschengemachte Wahrzeichen.

Selbstverständlich existieren Mischformen und Interessenkonflikte bei den individuell Reisenden: Es gibt Menschen, die sowohl an Landschaften als auch an Städten interessiert sind. Auch hat sich längst ein sogenannter Katastrophentourismus herausgebildet, der den Reisenden zu Orten führt, an denen eine Schönheit des Hässlichen oder eine Ästhetik der Zerstörung die Rolle der Sehenswürdigkeit eingenommen hat.

Die Schwerpunkte dieser unterschiedlichen Wahrnehmungen und Reisemotivationen unterliegen einem soziokulturellen Wandel. Zwar hatten schon die Pilger des Mittelalters beispielsweise die bauliche Schönheit der von ihnen aufgesuchten Gotteshäuser, die zunächst lediglich große steinerne Behältnisse für die Reliquien darstellten, bewundert, zumal die Architektur der Kirchen nicht selten nach den Vorgaben der Apokalypse des Johannes gestaltet war und so das Himmlische Jerusalem auf der Erde erfahrbar machen sollte.

Doch Pilger, die etwa zum Dom von Köln wallfahrten, interessierten sich ursprünglich tendenziell mehr für die das Seelenheil versprechenden Reliquien der Heiligen Drei Könige als für das ästhetisch wohl ansprechendere kostbare Reliquiar von Nikolaus von Verdun. Der unfertige Dom war zuallererst Zeichen der Verehrung des hier verwahrten Heiligtums und deshalb für die Pilger des Mittelalters lediglich von sekundärem Interesse. Bauliche Schönheit spielte bei ihren Berichten offensichtlich keine vordergründige Rolle. Im Jahr 1828 jedoch stand Johanna Schopenhauer während ihrer Rheinreise primär bewundernd vor dem «Riesenbau, jenem Meisterwerk gotischer Baukunst»<sup>6</sup>. Ehrfurchtsvolles Staunen ergriff sie «beim Anblick der Außenseite des Chors, dieses einzigen, völlig ausgebauten Theiles des majestätischen Tempels»<sup>7</sup>. Mit dem Bauwerk und den Kunstwerken seiner Ausstattung beschäftigt sich Schopenhauer in ihrem Bericht seitenlang – kaum aber mit den Reliquien, für die der Dom ursprünglich erbaut worden war. So ändern sich also die Zeiten – es hatte sich ein Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung des gotischen Kolossalbaus vollzogen.

Mag die Beschäftigung mit Bauwerken unter ästhetischen Gesichtspunkten früher von sekundärem Interesse gewesen sein, so kann es trotzdem als eine Art Konstante angesehen werden, dass überhaupt ein Interesse dafür bestand. Exemplarisch hierfür stehen die

<sup>6</sup> Johanna Schopenhauer: Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828. Kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Annette Fimpeler und Karl Bernd Hepp. Essen 1987, S. 137.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 139.



Berichte über die Sieben Weltwunder. Diese fanden erstmals im 2. vorchristlichen Jahrhundert in den Schriften des Antipatros von Sidon vollständige Erwähnung. Gleichwohl die antiken Weltwunder Heiligtümer einschließen, etwa die Zeus-Statue von Olympia oder den Tempel der Artemis in Ephesos, liegt der Schwerpunkt bei diesen Aufzeichnungen nicht auf den Kultstätten selbst, sondern in der Würdigung der menschlichen Bauleistung, die mitunter im Dienste des Kultus stand. Schon über 2.000 Jahre also gibt es eine Beschäftigung mit Architektur als Reiseziel. Als Architekturführer sind solche Berichte freilich nicht in die Baugeschichte eingegangen.

Was ist es nun, was die Architektur so besonders macht? Offenkundig wird in den Bauwerken mehr oder minder bewusst dem jeweiligen Zeitklima, der Politik, der Mentalität der Menschen ein Monument errichtet. Die Auseinandersetzung mit Architektur impliziert also viele der Einzelinteressen, die den ästhetisch Reisenden überhaupt erst in die Fremde treiben. Bleiben wir bei der gotischen Architektur: Berühmt ist eine Reflexion, die der Erzähler im zweiten Kapitel des fünften Buchs von Victor Hugos *Glöckner von Notre-Dame* (1831) anstellt. Ihm zufolge bildet, vom Beginn der Menschheitsgeschichte bis zum 15. Jahrhundert, die Architektur das «große Buch der Menschheit, das Hauptausdrucksmittel des Menschen in seinen verschiedenen Entwicklungszuständen, sei es nun als Macht oder sei es als Intelligenz»<sup>8</sup>. In der Zeit fehlender Alphabetisierung war das Bauwerk das Hauptmittel zur Tradierung von Gedanken.

Als die Gedächtniskraft der ersten Rassen sich zu sehr beladen wußte, als der Erinnerungsballast des menschlichen Geschlechtes so schwer und unordentlich wurde, daß das nackte und flüchtige Wort Gefahr lief, ihn unterwegs zu verlieren, übertrug man ihn in der sichtbarsten und zugleich dauerhaftesten und natürlichsten Weise auf den Erdboden. Man versiegelte jede Ueberlieferung in einem Baudenkmale<sup>9</sup>.

Eine ähnliche Argumentation findet sich bei Oswald Spengler: «In den frühesten Formen des antiken Ornaments und der gotischen Architektur ist die Idee der euklidischen Geometrie und der Infinitesimalrechnung verwirklicht, Jahrhunderte bevor der erste gelehrte Mathematiker dieser Kulturen geboren wurde.»<sup>10</sup> Architektur ist die vielleicht zentralste Form der Kulturüberlieferung, der erst später das Wort an die Seite gestellt wurde. Ein Reisebericht über Architektur würde somit einen weiten Teil dessen abdecken, was für einen aus ästhetischen Gründen Reisenden von

<sup>8</sup> Victor Hugo: *Der Glöckner von Notre Dame*. Übersetzt von Friedrich Bremer. Bd. 1. Leipzig 1895, S. 207.

<sup>9</sup> Ebenda.

<sup>10</sup> Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*. München <sup>53</sup>1924, S. 79.

Interesse ist, von der Mentalität der Menschen über historische Prozesse bis hin zu künstlerischen Aspekten. In diesem Sinne ist die Beschäftigung mit der Architektur nicht mehr bloßes Interesse an der Baukunst. An der Form, am Ort und an der Modifikation von Bauwerken und Bauformen kann das geübte Auge vielmehr die Geschichte der Menschheit ablesen. So ist bei Victor Hugo über den Tempel des Salomo zu erfahren:

Der Grundgedanke, das Wort, fand sich nicht allein in der Anlage, sondern auch in der Form aller dieser Bauwerke. Der Tempel des Salomo zum Beispiel war nicht etwa einfach der Einband des heiligen Buches: er war das heilige Buch selbst. An jeder seiner concentrischen Einfriedigungen vermochten die Priester das den Augen überlieferte und offenbarte Wort zu lesen; und sie verfolgten so seine Umbildungen von Heiligthum zu Heiligthume, bis daß sie es in seinem letzten Zufluchtsorte und in seiner sinnfälligsten Gestalt, welche die Baukunst noch hatte, festhielten: als Arche. Auf solche Weise war das Wort in dem Gebäude eingeschlossen, aber sein Abbild fand sich auf seiner Hülle, wie die menschliche Gestalt an der Einsargung einer Mumie. Und nicht nur die Gestalt der Gebäude, sondern auch die Baustellen, welche für sie gewählt wurden, enthüllten den Gedanken, welchen sie ausdrücken wollten. Je nachdem das auszudrückende Sinnbild anmuthig oder düster war, krönte Griechenland seine Berge mit einem für das Auge harmonischen Tempel, Indien durchwühlte die seinigen, um in ihnen jene unförmlichen, unterirdischen Pagoden auszumeißeln, die von riesigen Reihen granitner Elephanten getragen werden<sup>11</sup>.

So sei im Laufe der 6.000 Jahre Baugeschichte, von der urältesten Pagode Indiens bis zum Kölner Dom, die Baukunst die große Schreibkunst des menschlichen Geschlechts gewesen. Diese Bauwerke verkörperten nicht nur ein religiöses Sinnbild. Sie seien vielmehr ein Denkmal für jeden menschlichen Gedanken – und ihre Architektur stelle sich als Buch dar. Diesem großen Buch der Menschheit widmet sich demnach das Genre Architekturführer, das somit zum Nukleus aller Arten von Reiseführern wird. Der Architekturführer legt dar, wie für den Rezipienten anhand von Fassaden, städtebaulichen Entwicklungsphasen und ähnlichen architektonischen Eigenheiten und Gemeinsamkeiten Menschheitsgeschichte ablesbar wird. Die so erläuterten Bauwerke vermitteln Technikgeschichte, Kunstgeschichte oder Religionsgeschichte. Hugos Hauptthese lautet, dass «die Baukunst bis zum fünfzehnten Jahrhunderte das Hauptbuch der Menschheit gewesen ist; daß in diesem Zeitraume nicht ein irgend verwickelter Gedanke in der Welt zu Tage getreten ist, der nicht Baudenkmal geworden wäre; daß jeder Volksgedanke, wie jedes Religionsgesetz seine Denkmäler gehabt hat; daß endlich das menschliche Geschlecht nichts

<sup>11</sup> Victor Hugo: Der Glöckner von Notre Dame. Übersetzt von Friedrich Bremer. Bd. 1. Leipzig 1895, S. 208.

Bedeutendes gedacht hat, was es nicht in Stein geschrieben hätte»<sup>12</sup>.

Allerdings gehen Hugos Behauptungen so weit, dass die Erfindung des Buchdrucks die Architektur entthront habe – was möglicherweise mehr der Fiktion des Romans entspricht als der Realität. Denn noch bei Fontane sind es etwa ausschließlich Bauwerke oder ihre Ausstattung, von denen der Schriftsteller in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* als Sehenswürdigkeiten berichtet. Und in der Tat erscheint es denkwürdig, dass aufgrund des Ereignisses, mit dem nach Victor Hugo Postulat die Architektur ihre Bedeutung an das Wort verloren habe, eine neue Gattung entsteht, die nicht zuletzt dem Bauwerk und der Reise zum Bauwerk gewidmet ist: der Reiseführer.

## 2. Die Inkunabel des Architekturführers

1831 wurde Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* erstmals publiziert. Vier Jahre später erschien mit der *Rheinreise von Mainz bis Köln, Handbuch für Schnellreisende* im Baedeker-Verlag ein Titel, der als erster Reiseführer im deutschsprachigen Raum anerkannt ist. Susanne Müller hat 2010 in ihrer Dissertation *Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reisehandbuchs*<sup>13</sup> darauf hingewiesen. Selbstverständlich hatte auch dieses Werk Vorbilder, und das nicht nur, weil es sich hierbei um eine Überarbeitung und Zweitauflage der 1828 veröffentlichten *Rheinreise von Mainz bis Köln* des Professors J. A. Klein<sup>14</sup> handelte, deren Rechte der Buchhändler und Verleger Karl Baedeker 1832 erworben hatte. Erfunden hat Baedeker das Genre des Reiseführers also nicht. Aber es gelang ihm, ein neues Format auf dem Buchmarkt zu etablieren, das bis heute mit seinem Namen verbunden ist.

Seit der Antike gibt es schriftliche Werke, die den Menschen bei ihren Reisen helfen sollen. Im deutschsprachigen Kulturraum erlebte die Gattung der Reisebeschreibung im 14. Jahrhundert ihren ersten Höhepunkt.<sup>15</sup> Von Reiseführern kann hier selbstverständlich noch nicht gesprochen worden werden, vielmehr weit gefasst von Reiseberichten. Ihre Verfasser bemühten sich mitunter, auch ästhetischen Ansprüchen zu genügen; vor allem aber haben diese Erzählungen Informationscharakter, sind also Gebrauchsliteratur. Dass diese geschrieben wurden und ihr Publikum fanden, war der Zunahme von theologisch begründeten Reisen zu verdanken: friedlichen Pilgerfahrten und kriegerischen Kreuzzügen. Mit diesen einher ging der Ausbau der auf alten Handelswegen basieren-

<sup>12</sup> Victor Hugo: *Der Glöckner von Notre Dame*. Bd. 1, S. 208ff.

<sup>13</sup> Vgl. Susanne Müller: *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*. Frankfurt am Main 2012.

<sup>14</sup> Johann August Klein: *Rheinreise von Mainz bis Köln*. Koblenz 1828. Faksimile: Saarbrücken 2014.

<sup>15</sup> Vgl. Sabine Gorsemann: *Bildungsgut und touristische Gebrauchsanweisung. Produktion, Aufbau und Funktion von Reiseführern*. Münster/New York 1995, S. 44ff.

den Infrastruktur, wodurch das Reisen erst ermöglicht wurde. So wurde Literatur interessant, die über mögliche Routen und andere praktische Fragen des Weges informierte. Es entstanden und erschienen Itinerarien, die Reiserouten und -protokolle von gesellschaftlich hochgestellten Persönlichkeiten. Entsprechend widmeten sich diese Werke vornehmlich den Verkehrswegen. Mehr und mehr wurden die bloßen Beschreibungen von Routen inklusive Übernachtungsmöglichkeiten – Architektur – oder ähnlichen Informationen ergänzt durch Wissenswertes über die Geografie und Kultur des Reisewegs und des Reiseziels. Zu den bislang religiös motivierten Berichten kam allmählich eine weltliche Reiseliteratur hinzu, die zunehmend merkantilen Zwecken diente. In der Frühen Neuzeit erweiterte sich das Repertoire der Reiseliteratur um die Berichte von Entdeckungs- und Eroberungsfahrten nach Afrika, Asien und Amerika.

Für die Geschichtsschreibung des Architekturführers bedeutender ist jedoch der Beginn einer bestimmten Art des Reisens. Es handelt sich hierbei um die pädagogisch motivierte Reise, unternommen vom aufgeklärten Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts. So hielt etwa August Heinrich Hoffmann von Fallersleben schon seit früher Jugend das Reisen für eine Hauptquelle der Erfahrung und Belehrung, wie der Dichter des *Deutschlandliedes* in seiner Autobiografie berichtet:

Ich erinnere mich noch recht gut, wie ich Tage lang 1811 die Landkarten studierte, um den Weg mir aufzuzeichnen, den ich damals mit meinen Eltern aus einer kleinen Cantonstadt zur Hauptstadt des Königreichs Westfalen nehmen sollte, wie fleißig ich mir die Sehenswürdigkeiten, die unterwegs vorkommen sollten, schon im Voraus merkte. Eine große litterarische Reise, wozu ich hinlänglich mit Kenntnissen und Hilfsmitteln ausgerüstet wäre, gehörte zu meinen damaligen Lieblingswünschen<sup>16</sup>.

Seit der Renaissance sandten europäische Adelsfamilien und zunehmend auch Familien des Großbürgertums, begünstigt dadurch, dass das Reisen billiger und einfacher wurde, ihre Söhne zu Ausbildungszwecken auf die sogenannte *Grand Tour* – durch Mitteleuropa, Italien, Spanien sowie mitunter auch ins Heilige Land. Diese lernten so nicht nur andere Fürstenhöfe oder Handelspartner kennen, sondern eigneten sich Weltläufigkeit einschließlich kultureller Bildung an. Friedrich Schlegel notierte in einem seiner Fragmente:

Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch über sich selbst erhaben ist. Das Höchste und Letzte ist, wie bei der Erziehung eines jungen Engländers, le grand tour. Es muß

<sup>16</sup> August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: *Mein Leben*. Bd. 1. Berlin 1894, S. 96.

durch alle drei oder vier Weltteile der Menschheit gewandert sein, nicht um die Ecken seiner Individualität abzuschleifen, sondern um seinen Blick zu erweitern und seinem Geist mehr Freiheit und innre Vielseitigkeit und dadurch mehr Selbständigkeit und Selbstgenügsamkeit zu geben<sup>17</sup>.

Im Zusammenhang mit der *Grand Tour* entstanden die Apodemiken, die systematisch Anleitungen sowohl für das Reisen als auch für die Auswertung der während des Reisens gewonnenen Erfahrungen geben. Wichtig war nicht mehr allein, was man sah, sondern was es mit einem machte. Das Reisen wurde ästhetisch. Der Reisende wurde vom Subjekt zum Objekt.

### 3. Die Geburt des Architekturkritikers

Diese Tradition führte Karl Baedeker weiter und formte den stilprägenden Reiseführer – im deutschsprachigen Raum ebenso wie international. So findet sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts in einem Roman von Jules Verne der Ratschlag: «Wenn man ein Land nicht kennt, thut man am besten, seinen Baedeker zu Rathe zu ziehen, oder, im Fall, daß man dieses treffliche Büchlein nicht zur Hand hat, sich einen lebenden Führer zu nehmen.»<sup>18</sup>

Zündende Idee für das Baedeker-Verlagsprogramm war 1832 der Erwerb der Verlagsrechte der *Rheinreise von Mainz bis Köln*, der weitere Reiseführer folgten. Durch das aufkommende Dampfschiffahrtswesen wurde der Rhein zum ersten Schwerpunkt des Verlags. Auch danach orientierte sich Baedeker offensichtlich an einer vorhandenen Infrastruktur für Touristen: «In Anlehnung an den ständig sich verbreitenden Eisenbahnverkehr baute Karl Baedeker in Koblenz seinen Reiseführerverlag auf, der in John Murrays *Handbook for travellers* sein Vorbild, in den Sammlungen Th. Griebens und des Bibliographischen Instituts später selbständige Nachfolger fand.»<sup>19</sup> Insofern waren seine Produkte zunächst auch praktische Ratgeber für Reisefragen. Mark Twain bemerkte spöttisch: «Baedeker knows all about hotels, railway and diligence companies, and speaks his mind freely. He is a trustworthy friend of the traveller.»<sup>20</sup> Über diese praktischen Reisetipps hinaus aber waren Baedekers Werke den Sehenswürdigkeiten gewidmet, die er zur besseren Übersichtlichkeit zu kategorisieren versuchte. Baedeker

<sup>17</sup> Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zürich 1958, S. 215.

<sup>18</sup> Jules Verne: Clovis Dardentor. Bekannte und unbekannte Welten.

Abenteuerliche Reisen von Jules Verne. Band LXX. Wien/Pest/Leipzig 1897, S. 83.

<sup>19</sup> Friedrich Schulze: Der Deutsche Buchhandel und die geistigen Strömungen der letzten hundert Jahre. Leipzig 1925, S. 88.

<sup>20</sup> Mark Twain: The Complete Travel Books. Edited by Charles Neider. Garden City / NY 1967, S. 289.

vergab Sterne – vornehmlich für Bauwerke. Indem er die Gebäude bewertete, übernahm er die Rolle eines Architekturkritikers. Dies war Anlass für Spott, der in Zusammenhang mit dem Untertitel seiner ersten Veröffentlichung – *Handbuch für Schnellreisende* – stand. Der individuelle Kulturgenuss werde, so die Kritiker, abgelöst durch einen vorgekauften Kunstkonsum. Arthur Schnitzler berichtet etwa, dass sein Vater «über die Reisenden, die in fremden Städten gewissenhaft mit dem Baedeker in der Hand Museen und Galerien durcheilten», gespottet habe, «als wären sie wirklich ausnahmslos alle lächerliche Subjekte, die nur einer eingeredeten Verpflichtung, nicht aber, was ja immerhin auch zuweilen vorkommen mochte, wirklichem Kunstgefühl oder ernsthaftem Bildungsdrang gehorchten»<sup>21</sup>. Der Baedeker-Stern avancierte zu einer Instanz, die über die Bedeutung von Sehenswürdigkeiten entschied. Der Baedeker-Führer wurde zur Institution, die Maßstäbe setzte – solche Maßstäbe, dass Autoren dadurch sogar inspiriert wurden, in Opposition zu gehen. So erschien zwischen 1927 und 1938 im Piper-Verlag die 17 Bände zählende Reihe *Was nicht im Baedeker steht*, zu der unter anderem Klaus und Erika Mann eine Reisebeschreibung über die Riviera (1931) beitrugen.

Im Windschatten der erfolgreichen Bücher aus dem Hause Baedeker etablierten sich weitere Verlage und Werke, die sich den Sehenswürdigkeiten verschiedener Städte und Landschaften widmeten. 1905 erschien Georg Dehios *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, ein halbes Jahrhundert später wurden die ersten Kunstführer des Reclam-Verlags veröffentlicht. In der Schweiz wurde 1964 ein Buch publiziert, das erstmals den Begriff «Architekturführer» im Titel führte: *Alt-Winterthur. Ein Architekturführer*<sup>22</sup>. Eine neue Kategorie des Buchmarkts war geboren. Dabei handelt es sich um eine Spezialisierung von etwas, das seit Anbeginn Nukleus des Reiseführers war und auch bis heute Kernbestand von Reiseführern ist. Insofern kann das Genre des Architekturführers auch als ein Florilegium des Reiseführers verstanden werden, als eine Blütenauslese aus einer allgemeinen Heimatkunde.

Architekturführer dokumentieren die Bauten einer Stadt oder Region, indem sie diese aus architektonischer oder kunsthistorischer Sicht beschreiben. Dabei darf es aber nicht bleiben. Über die Beschreibung von Fassaden hinaus werden in Architekturführern die Bauwerke in die städtebauliche Umgebung eingeordnet. Dies geschieht durch Kontextualisierung mit anderen Gebäuden. Darüber hinaus geht es bei einem Architekturführer darum, gesellschaftliche und politische Zusammenhänge anhand der gebauten Umwelt zu beschreiben. Denn wer die Planungs- und

<sup>21</sup> Arthur Schnitzler: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Mit einem Nachwort von Friedrich Torberg. Wien / München / Zürich 1968, S. 32.

<sup>22</sup> Richard Zürcher: *Alt-Winterthur. Ein Architekturführer*. Winterthur 1964.

Baupolitik versteht und erklären kann, gewährt einen tiefen Einblick in die wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse eines Landes. Über die Einzeldarstellung von Bauten hinaus bieten Architekturführer somit idealerweise auch Hintergrundgeschichten, Exkurse und Essays. Zudem beinhalten sie Vorschläge für Rundgänge, um Architekturensembles in ihrem Kontext erfahrbar zu machen. Sie richten sich an Menschen, die sich mit den Bauwerken in der Fremde auseinandersetzen möchten – oder aber sich für die Bauten in der eigenen Umgebung interessieren.

#### 4. Die Auswahl als erster Schritt der Architekturkritik

Architekturführer sind eine Reduktion von Komplexität. Sie stellen eine Auswahl, nach mehr oder minder bewussten Gesichtspunkten, dessen dar, was an gebauter Umwelt den Weg zwischen die Buchdeckel findet. «Berlin vereint die Nachteile einer amerikanischen Großstadt mit denen einer deutschen Provinzstadt», schreibt Kurt Tucholsky 1919, um wie selbstverständlich anzuschließen: «Seine Vorzüge stehen im Baedeker.»<sup>23</sup> Für Tucholsky scheint ein Reiseführer somit ein Werk zu sein, das sich mit den «positiven» Sehenswürdigkeiten einer Region beschäftigt. Architekturführer dokumentieren aber nicht nur allgemein Bekanntes. «Sie machen auch auf Gebäude aufmerksam, die man sonst vielleicht verpassen würde.»<sup>24</sup> Dies ist eine Aufgabe, die Weitblick erfordert. Wie bei der Reise selbst wird beim Reise- und Architekturführer die Stadt im Moment der Beschreibung und Besichtigung zu einer zeitlosen Utopie.

Unsere Reise reißt diese Stadt aus ihrem geschichtlichen Topos heraus und transportiert sie ins Utopische: Anfang und Ende der Stadt, durch die wir reisen, sind für uns unbestimmt, ungeschichtlich – und das bedeutet, daß wir nur im Moment unserer Durchreise die Ewigkeit einer Stadt erleben können.<sup>25</sup>

Der Architekturführer entscheidet also zumindest für seine Leserschaft über die überzeitlichen Aspekte der Stadt. Das sollte problematisiert werden. Ebenso wie zum Kunstwerk wird, was als Kunstwerk rezipiert wird, wird zur Sehenswürdigkeit, was als solche betrachtet wird. Das können «schöne» Gebäude sein, die das Stadtmarketing auswählen würde, oder «hässliche» Bauten, die möglicherweise ein alternativer Reiseveranstalter bevorzugt. Sobald an einem Bauwerk eine Plakette angebracht oder es in

<sup>23</sup> Kurt Tucholsky: Berlin! Berlin! In: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Bd. 2. Herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg 1975, S. 130.

<sup>24</sup> Jeanette Kunsmann: Von der Rheinreise in die Welt der Architekturführer. In: Baunetzwoche, Vol. 420/2015, S. 9.

<sup>25</sup> Boris Groys: Logik der Sammlung. München / Wien 1997, S. 95.

einem Architekturführer beschrieben wird, womöglich mit Stern versehen, erfährt es die Überhöhung im Groys'schen Sinne.

*Nicht die innere Qualität eines Monuments entscheidet über seine Monumentalität, sondern diese Monumentalität ergibt sich allein aus dem ständigen Spiel der Monumentalisierung, Demonumentalisierung und Remonumentalisierung, das durch den Blick des romantischen Touristen in Gang gesetzt wird<sup>26</sup>.*

Es ist somit eine gewagte Entscheidung, einen Architekturführer über Pisa ohne einen Beitrag über den Schiefen Turm zu publizieren oder einen Köln-Führer ohne ein Wort über den Dom. Es ist ebenso gewagt, einen Architekturführer über Venedig zu veröffentlichen, der nur Bauten nach 1950 thematisiert. Die Gebäudeauswahl sollte abgewogen, vereinzelt aber provozierend sein, möglichst ohne den kurz greifenden Blick, der den meisten Zeitgenossen eigen ist. Karl Kraus schreibt: «Moderne Architektur ist das aus der richtigen Erkenntnis einer fehlenden Notwendigkeit erschaffene Überflüssige.»<sup>27</sup> Die Polemik gegen moderne Architektur ist, wie dieser Aphorismus zeigt, keine neue Erfindung. Es muss bei der Produktion eines Architekturführers untersucht werden, welche zeitgenössischen Antworten auf Baufragen besonders originell sind oder zumindest voraussichtlich überzeitlich überzeugen. Gerade eine unorthodoxe Gebäudeauswahl macht den spezifischen Architekturführer unverwechselbar – zumal sich der Geschmack der Rezipienten auch wandelt. Hier können Autor und Leserschaft mit unangenehmen Wahrheiten und Verbalattacken konfrontiert werden: der Autor, weil er von seinen Lesern seiner Objektauswahl wegen als vermeintlicher Dilettant beschimpft wird, und die Leser, weil sie die Auswahl des Autors nicht oder noch nicht nachvollziehen können. Denn was als schön empfunden wird, unterliegt gesellschaftlichen Veränderungen – sowohl hinsichtlich des Kunstschönen als auch des Naturschönen. So ist die Beschäftigung mit Landschaftsaspekten unter ästhetischen Gesichtspunkten eine vergleichsweise moderne Erfindung. Die Frage nach den beliebtesten touristischen Ausflugszielen impliziert heute meist die klassische Entscheidung für die Berge oder das Meer. Noch vor dem 19. Jahrhundert hätte der so Befragte sich gewundert, ob er etwa Pest oder Cholera wählen sollte. Berge waren unpraktische, unwirtliche Massive, deren Überquerung vor allem Gefahren barg. Und das Meer galt vornehmlich als eine unheimliche, schwer einzuschätzende Naturgewalt.

Entsprechend ist Homers *Odyssee* nicht von Schilderungen ästhetisch reizvoller Küstenregionen durchsetzt, sondern eine Aufzählung der Gefahren einer Seereise. Ähnliches gilt für das, was als architektonisch in-

<sup>26</sup> Boris Groys: *Topologie der Kunst*. München 2003, S. 191.

<sup>27</sup> Karl Kraus: *Aphorismen*. In: *Schriften*. Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Bd. 8. Frankfurt am Main 1986, S. 254.



interessant erachtet wird. Als Goethe während seiner *Italienischen Reise* aus ästhetischem Interesse eine Ruine im Grenzgebiet skizzierte, erregte er das Misstrauen der Einheimischen, die nicht einsehen wollten, warum dieses Gebäude einer Zeichnung würdig sein sollte – abgesehen vom militärischen Nutzen:

Als ich jedoch des Amphitheaters zu Verona erwähnte, das man im Lande unter dem Namen Arena kennt, sagte der Aktuarus, der sich unterdessen besonnen hatte, das möge wohl gelten, denn jenes sei ein weltberühmtes römisches Gebäude, an diesen Türmen aber sei nichts Merkwürdiges, als daß es die Grenze zwischen dem Gebiete Venedigs und dem östreichischen Kaiserstaate bezeichne und deshalb nicht ausspioniert werden solle. Ich erklärte mich dagegen weitläufig, daß nicht allein griechische und römische Altertümer, sondern auch die der mittlern Zeit Aufmerksamkeit verdienen. Ihnen sei freilich nicht zu verargen, daß sie an diesem von Jugend auf gekannten Gebäude nicht so viele malerische Schönheiten als ich entdecken könnten. Glücklicherweise setzte die Morgensonne Turm, Felsen und Mauern in schönstes Licht, und ich fing an, ihnen dieses Bild mit Enthusiasmus zu beschreiben<sup>28</sup>.

Dies ist bereits das zweite Mal in diesem Bericht, dass Goethe, der während seiner *Italienischen Reise* im Jahr 1786 der Architektur besondere Aufmerksamkeit schenkte, mit dem Urteil seiner Mitwelt über herausragende Bauwerke nicht übereinstimmte. Ein paar Seiten zuvor schreibt er über einen Spaziergang durch Trient:

Ein junger Mann, den ich um die Merkwürdigkeiten der Stadt fragte, zeigte mir ein Haus, das man des Teufels Haus nennt, welches der sonst allzeit fertige Zerstörer in einer Nacht mit schnell herbeigeschafften Steinen erbaut haben soll. Das eigentliche Merkwürdige daran bemerkte der gute Mensch aber nicht, daß es nämlich das einzige Haus von gutem Geschmack ist, das ich in Trient gesehen habe ...<sup>29</sup>

Bis heute hat sich dies nicht geändert. Für eine Erfahrung, wie sie Goethe einst machte, braucht man etwa in Ländern mit einer hohen Dichte an staatlichem Überwachungspersonal lediglich Gebäude an Straßenkreuzungen zu fotografieren oder in tristen Wohngebieten Alltagsarchitektur zu dokumentieren. Diesem Phänomen hat auch der Architekturführer Rechnung zu tragen, soll er nicht nur museal Repräsentationsbauten auflisten sowie bestehende Bestenlisten wiederholen und in Stein meißeln. Er muss etwa überzeugend darstellen, warum eine selbst von Einheimischen übersehe-

<sup>28</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg 1948, S. 32f.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 27.

ne mehrgeschossige Garage zur Zeit ihrer Erbauung Architekturpreise gewonnen hat sowie einen historischen und ästhetischen Reiz besitzt, der möglicherweise erst dem geschulten Blick auffällt.

## 5. Formalia

Die Ansprüche an einen Architekturführer sind hoch und ergeben sich aus den Bedürfnissen seiner Leser. Die erste Forderung ist jene der Verlässlichkeit. Ebenso wie Baedekers Reiseführer als Inbegriff der Vertrauenswürdigkeit gelten, muss beim zeitgenössischen Architekturführer der aktuelle Forschungsstand der Disziplin berücksichtigt sein. Dies bringt Probleme mit sich hinsichtlich der zweiten Forderung: Verständlichkeit. Aufgrund ihrer Ausrichtung ist die Sprache der Architekturführer ohnehin meist technisch, doch sind diese – bei aller wissenschaftlichen Exaktheit – nicht ausschließlich an ein Fachpublikum gerichtet, sondern an eine interessierte Öffentlichkeit. Die Herausforderung für den Verleger ist es daher, die Autoren von Architekturführern zu animieren, bautechnische Details sowie Hintergründe des Planens und Bauens allgemein verständlich zu beschreiben. Hierbei hilft es, dass viele architektonische Begriffe bereits den Weg in die Reiseführerliteratur gefunden haben und somit einen hohen Verständlichkeitsgrad haben. Auch dürfen einige wiederkehrende Fachtermini verwendet und in einem Glossar erklärt werden. In erster Linie jedoch ist und bleibt ein Ratgeber, wie es ein Architekturführer ist, ein kommunikativer Akt. Die Kommunikation zwischen Sender und Empfänger kommt erst mit dem Verständnis des Empfängers zum gelungenen Abschluss.

Ein Architekturführer muss sich zudem Grenzen setzen. Eine Stadt, eine Landschaft, eine Region oder gar ein Kontinent – zu all diesem gibt es Architekturführer –, dies sind zunächst ausufernde Themengebiete. Wie will man aus Zehntausenden, ja Hunderttausenden Bauten eine Auswahl von 200 Objekten treffen? Allein die Beschreibung von Architektur, Wandlung und Kontext einer einfachen Dorfkirche kann problemlos ganze Bände füllen. Hier heißt es wieder: Es müssen Entscheidungen getroffen werden. Ein Architekturführer kann für den Leser nur der Einstieg in ein individuelles architektonisches Bild, das dieser sich vom Dargestellten macht, sein. Zur vertieften Recherche dürfen möglichst strukturierte Bibliografien im Anhang einladen. Der Autor kann und muss lediglich Hilfestellungen geben und eine alternative Richtung aufzeigen.

Ein weiterer wichtiger Faktor: ein ansprechendes Layout. Dies wird von textfixierten Philologen und Kulturwissenschaftlern, die sich bislang mit Reiseführern auseinandergesetzt haben, oft übersehen. Die Leser stellen auch ästhetische Ansprüche an einen Architekturführer. Das Buch selbst soll in seinem Erscheinungsbild ein ästhetischer Gegenstand sein. Dazu gehört auch die Typografie, die Lesefreundlichkeit. Mithilfe von Textgestaltung

und Grafik kann selbst den trockensten Themen mehr Leben eingehaucht werden. Und so manches unattraktive Gebäude erscheint mit einem aussagekräftigen Foto in einem schönen Layout in völlig anderem Licht.

Das Register schließlich trägt der Tatsache Rechnung, dass Architekturführer primär Nachschlagewerke sind, die nicht vom Anfang bis zum Ende durchgelesen werden müssen (obwohl das ebenfalls möglich sein sollte), sondern auch den Zugriff auf spezifische Informationen problemlos ermöglichen. Straßen-, Architekten- und Gebäudeverzeichnisse dienen dem Nachschlagen und der schnellen Übersicht. Durch eine entsprechende Farbgestaltung und Ähnliches wird zusätzlich die innere Struktur des Werks vermittelt.

Zum Textteil des Architekturführers gehört ein Bildteil. Architektur ist zunächst einmal sichtbar, sowohl als einzelnes Werk als auch durch dessen Einbettung in den urbanen oder landschaftlichen Kontext. Deshalb weisen hochwertige Architekturführer präzise Zeichnungen und Pläne auf. Zeichnungen können das Unverwechselbare eines Gebäudes zuweilen besser hervorheben als Fotos oder ein buntes 3D-Rendering.

Fotografien sind eine weitere wichtige Komponente. Denn von einem gutem Architekturführer darf der Leser sowohl literarische Texte und Architekturtheorie als auch hochwertige Fotos und Diagramme erwarten. Architektur ist Ausdruck der Geistesgeschichte, ihre Betrachtung und ihre Reflexion erfordern eine sorgfältige Präsentation und zuweilen tiefer gehende Gedanken. Diese, zum Ausdruck gebracht in verständlichen wissenschaftlichen Texten, sind leichter lesbar, wenn sie durch großformatige Fotos rhythmisiert werden. Die Bilder in den Architekturführern sollen jedoch nicht nur die Aufmerksamkeit der Rezipienten strukturieren. Auch dienen sie nicht allein der Dokumentation, sondern sollen ebenso die ästhetischen Qualitäten der beschriebenen Bauwerke transportieren sowie selbst zur Kritik und Kontextualisierung beitragen. Damit stehen sie in der Tradition der Architekturmalerei, in der Bauwerke um ihrer selbst willen abgebildet sind, während Lebewesen, Gegenstände und die umgebende Landschaft primär als Staffage oder der Verdeutlichung der Größenverhältnisse dienen. Die Einführung der Perspektive in die Malerei der Renaissance war die entscheidende Basis dafür, dass sich ab dem 16. Jahrhundert die Architekturmalerei als eigene Kunstgattung entwickeln konnte. Insbesondere die Niederlande waren ein Zentrum und Heimat von Wegbereitern wie dem Maler Hans Vredeman de Vries, der auch richtungsweisende bautheoretische Schriften wie *Architectura* (1598) und *Perspective* (1604) verfasste. Die Architektur in perspektivisch genauer Darstellung wurde zum Bildthema, das nicht mehr einer beigegebenen Handlung als Motiv bedurfte.

Da beim Architekturführer aber nicht nur das einzelne Bauwerk, sondern auch dessen Kontextualisierung von Interesse ist, hat die Vedute als topografisch korrekte Stadtansicht, die die malerische Wirkung und

die perspektivische Richtigkeit der sachlichen Richtigkeit unterordnet, ebenso Vorbildcharakter. Wegbereiter waren etwa Gerrit Adriaenszoon Berckheyde (1638–1696) und – für eine Theorie des Architekturführers noch wichtiger – Matthäus Merian (1593–1650), der auch als Verleger wirkte. Mit seinen Topografien Schweizer und Württembergischer Ansichten verbreitete er Stadtansichten in Buchform. In dem von ihm begründeten *Theatrum Europaeum*, einer Reihe von Chroniken, werden Stadtansichten mit der Politik in Verbindung gesetzt.

Wichtig für die Geschichte des Architekturführers ist des Weiteren die Tradition der Panoramabilder: Rundgemälde von Stadtansichten, wie sie ab Ende des 18. Jahrhunderts vornehmlich in London zur Vermittlung der Kenntnis fremder Städte und Länder dienten. Die 180-Grad-Perspektive ließ sich selbstverständlich schwer in die Buchform transferieren. Auch führte die Unübersichtlichkeit der modernen, nicht mehr lediglich aus einer Perspektive erfassbaren Stadt letztlich zum Niedergang der Panoramatradition. Die aufkommende Industrialisierung der Städte wurde von einer bis dato unbekanntenen Schnellebigkeit begleitet, die sich vor allem in neuen Bauten widerspiegelte. Das Medium war ungeeignet, den Wandel der baulichen Gestalt nachzuvollziehen. 1829 wurde im Londoner *Colosseum* das letzte Panoramabild ausgestellt, das die eigene Stadt zeigte. Seine Produktion hatte acht Jahre gedauert. Beim ortskundigen Publikum konnte sich daher die Illusion der Realität nicht mehr einstellen, trotz des Versuchs, einige der in diesem Zeitraum neu entstandenen Gebäude dazuzumalen<sup>30</sup>. In Architekturführern wird heute oft der Versuch unternommen, mithilfe von Vogelschauerspektiven und Luftfotos einen ersten Überblick über die Stadt oder die Landschaft zu vermitteln – jedoch in dem Wissen, dass die Architektur einer Stadt oder gar eines Landes letztlich nicht auf ein einziges Bild zu bringen ist.

Schließlich ist noch ein geeignetes Bild-Text-Verhältnis zu finden. Text und formatfüllende Fotos sollen als gleichberechtigte Elemente miteinander harmonisieren: Fotos sollen möglichst nicht bloß illustrieren, sondern einen Eigenwert haben, während Bildunterschriften prägnante Texte sein sollen, die nicht nur das Abgebildete beschreiben, sondern es auch kommentieren. Die Abbildungen dürfen einen eigenen Argumentationsstrang verfolgen.

Worin kann die Funktion von Reiseführern in Buchform heute bestehen? Zunächst muss konstatiert werden, dass viele Bedürfnisse, die ursprünglich von Printmedien befriedigt wurden, heute durch andere Medien bedient werden. Vornehmlich ethnologisch oder politisch interessierte Menschen können zumindest hinsichtlich der Hauptreiseziele auf die Auslandsberichterstattung im TV zurückgreifen. In der heuti-

<sup>30</sup> Clemens Zimmermann: Raum in Bewegung – Bewegung im Raum. Beispiele aus London, Paris und Hamburg. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.): Die Stadt in der Europäischen Romantik. Würzburg 2000, S. 17.

gen Zeit, in der Hotels und Restaurants genauso schnell eröffnen wie sie wieder schließen, um neuen Hotels und Restaurants Platz zu machen, beschäftigt sich der Architekturführer mit der Permanenz der Stadt, während sich Ratgeber im Internet eher dem Ephemeren widmen. Der Architekturführer monumentalisiert eine vergängliche Momentaufnahme von Bauwerken aus einer spezifischen Perspektive. Während die Stadt im ständigen Werden und Vergehen ist, Texte und Bilder im Internet hochgeladen und verändert werden, bis sie vielleicht wieder verschwinden, ist jeder in Buchform erschienene Architekturführer eine persönliche, dauerhafte Liebeserklärung. Seinen Platz im Literaturregal hat er längst gefunden: zwischen Fotobänden und wissenschaftlichen Werken, zwischen Stadtmarketing und Architekturkritik.

### Bibliografie

- Goethe J. W. (von) 1948, *Italienische Reise*. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg 1948.
- Gorsemann S. 1995. *Bildungsgut und touristische Gebrauchsanweisung*. Produktion, Aufbau und Funktion von Reiseführern. Münster / New York.
- Groys B. 1997, *Logik der Sammlung*. München / Wien.
- Groys B. 2003, *Topologie der Kunst*. München.
- Heine H. 1972. Die romantische Schule. In: Ders. Werke und Briefe in zehn Bänden. Herausgegeben von Hans Kaufmann. Bd. 5. Berlin und Weimar 1972.
- Hennig C. 1997. *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*. Frankfurt am Main 1997.
- Hoffmann von Fallersleben A. H. 1894, *Mein Leben*. Bd. 1. Berlin 1894.
- Hugo V. 1895, *Der Glöckner von Notre Dame*. Übersetzt von Friedrich Bremer. Bd. 1. Leipzig 1895.
- Klein J. A. 1828/2014, *Rheinreise von Mainz bis Köln*. Koblenz 1828. Faksimile: Saarbrücken 2014.
- Kraus K. 1986, Aphorismen. In: Schriften. Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Bd. 8. Frankfurt am Main.
- Kunsmann J. 2015, *Von der Rheinreise in die Welt der Architekturführer*. In: Baunetzwoche, 420.
- Müller S. 2012, *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945*. Frankfurt am Main 2012.
- Nietzsche F. 1954, Menschliches, Allzumenschliches, 218. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Herausgegeben von Karl Schlechta. Bd. 1. München, S. 576.
- Schlegel F. 1958, *Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zürich 1958.
- Schnitzler A. 1968, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Mit einem Nachwort von Friedrich Torberg. Wien / München / Zürich.

- Schopenhauer J. 1987, *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828*. Kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Annette Fimpeler und Karl Bernd Heppe. Essen.
- Schulze F. 1925, *Der Deutsche Buchhandel und die geistigen Strömungen der letzten hundert Jahre*. Leipzig.
- Spengler O. 1924, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit. München.
- Sterne L. 1768/2008, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* (englische Erstausgabe 1768), deutsch: *Yoricks empfindsame Reise* (1768), zuletzt: Frankfurt am Main.
- Tucholsky K. 1975, Berlin! Berlin! In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Bd. 2. Herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg 1975.
- Twain M. 1967, *The Complete Travel Books*. Edited by Charles Neider. Garden City/NY.
- Verne J. 1897, *Clovis Dardentor. Bekannte und unbekannte Welten. Abenteuerliche Reisen von Jules Verne*. Band LXX. Wien / Pest / Leipzig.
- Zimmermann C. 2000, Raum in Bewegung – Bewegung im Raum. Beispiele aus London, Paris und Hamburg. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Die Stadt in der Europäischen Romantik*. Würzburg.
- Zürcher R. 1964, *Alt-Winterthur. Ein Architekturführer*. Winterthur.

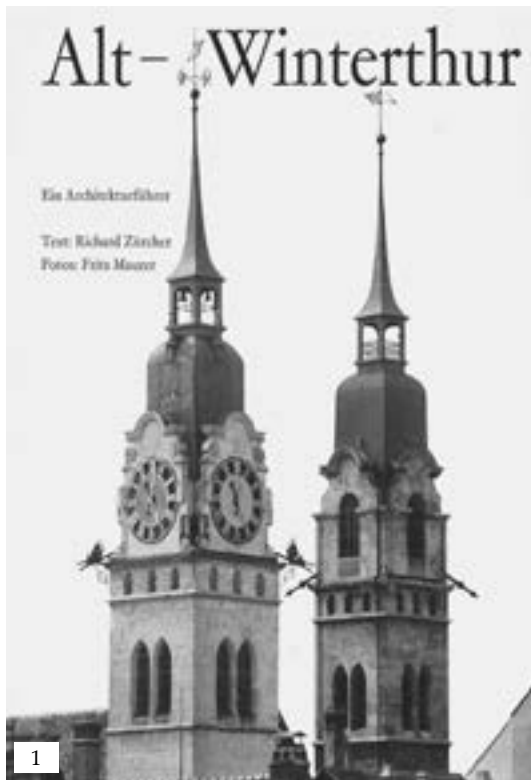


Abbildung 1 – Die vermutlich erste Publikation im deutschsprachigen Raum, die das Buchgenre im Titel trägt: Alt-Winterthur. Ein Architekturführer, veröffentlicht 1964 von Richard Zürcher.

Abbildung 2 – Rheinpanorama mit Groß St. Martin und dem Kölner Dom im Todesjahr von Heinrich Heine, 1856

Quelle: Dombauarchiv/Johann Franz Michiels

Abbildung 3 – Der Kölner Dom während Johanna Schopenhauers Ausflug nach Köln im Jahr 1828, Stahlstich von 1824

Quelle: Max Hasak, Der Dom des heiligen Petrus zu Köln am Rhein, Berlin 1911, S.55.





4



5

Abbildung 4 – Vorläufer des ersten Reiseführers in deutscher Sprache: die Rheinreise von Mainz bis Köln, 1828 von Johann August Klein veröffentlicht

Quelle: Landesmuseum Koblenz

Abbildung 5 – Inspiriert von Baedekers Sternensystem: Bewertung Budapester Bauten mit Paprikaschoten

Quelle: Arne Hübner / Johannes Schuler, Architekturführer Budapest, Berlin 2012.

Abbildung 6 – Ein Beitrag zur Architekturbedebatte beginnt mit einer kritischer Auswahl: Plakette der Architektenkammer Turin mit Angaben zu Entwurfsverfasser und Fertigstellungsjahr

Foto: Fabrizio Mauro

Abbildung 7 – Von der Buchkritik als „sonderbarstes Buch der Saison“ und als Lektüre für Armchair Travellers gewürdigt: Philipp Meuser, Architekturführer Pjöngjang, Berlin 2011



6



7





## Travel guides and travelogues as sources to examine the private collector's role in art and heritage preservation. The case of Belgium (c. 1780-1914)

### Abstract

During the long nineteenth century Belgium was home to a remarkably large number of private art and antiques collections. Many of those were visited by an interested local and international public and were popular topics in contemporary travel literature. Based on an in-depth examination of historical travel guides and travelogues, this contribution aims to further our understanding of the nineteenth-century private collector. Which information did this group of sources provide about the character of Belgium's foremost artistic centers Brussels, Antwerp and Ghent as places of private collecting, and about the individual practices of local collectors on a micro-level? How did the description of the collectors, of their number, focus and motivations, as well as of the function and importance of their collections evolve over the course of the century? In answering these questions, this contribution aspires to shed light on how the specific role of the private collector was assessed within the urban art and antiquarian circles in 19<sup>th</sup> century Belgium.

Keywords: History of private art collecting, long nineteenth century, Belgium, national art and heritage preservation

### Zusammenfassung

Im 19. Jahrhundert entstand in Belgien eine bemerkenswerte Zahl privater Kunst- und Antiquitätensammlungen, welche als soziale und kulturelle Treffpunkte für gebildete Einheimische sowie internationale Reisende dienten und somit populäre Themen in zeitgenössischer Reiseliteratur

\* Ghent University / Antwerp University

darstellten. Basierend auf einer detaillierten Untersuchung historischer Reiseführer und -berichte soll dieser Beitrag dazu dienen, unser Verständnis des Privatsammlers zu erweitern. Welche Informationen beinhalten diese Quellen über den Charakter der führenden Belgischen Kunstzentren Brüssel, Antwerpen und Gent als Orte privaten Kunstsammelns, sowie über die ansässigen Sammler und ihre Praktiken? Wie entwickelte sich die Beschreibung der Sammler, ihrer Anzahl und ihrer Beweggründe, sowie der Funktion und Bedeutung ihrer Sammlungen im Verlauf des Jahrhunderts? Dieser Beitrag hofft, neue Einsichten in die Rezeption der spezifischen kulturellen Rolle zu ermöglichen, die Privatsammler in der Belgischen Kunstwelt des 19. Jahrhunderts spielten.

Schlüsselwörter: Private Kunstsammlungen, Langes 19. Jahrhundert, Nationaler Denkmal- und Kulturschutz

## Introduction

Throughout the long nineteenth century, Belgium was home to a remarkably large number of private art and antiques collections<sup>1</sup>. According to the German writer Johanna Schopenhauer Belgium was and still is “the country of collectors and amateurship” (1831: vol. II, 201), and also the Austrian journalist Ignaz Kuranda described Belgium as a true “country of private collectors” (1846: 271). Yet, the phenomenon of private art collecting in nineteenth-century Belgium has only rarely been studied from the perspective of contemporary sources. And this despite the fact that the Belgian private collectors and their collections were frequently visited by an interested local, national and international public, and constituted popular topics in contemporary travel literature (Nys 2005).

Travel literature can provide interesting information about the (changing) public role, activity and reception of private art and antiques collectors over the course of the century. Travel guides frequently mention the collectors’ names and addresses, the general focus of the collections and their major pieces, and they cite meaningful common places in conjunction with the collectors. Travelogues, on the other hand, provide extensive descriptions of one or a few collections, their display and intimate details about the personalities of their owners. Travel literature moreover often reveals the authors’ personal impressions of and thoughts about the perceived function and relevance of the local art collections within their social context. Finally, while other contemporary published sources such as art

<sup>1</sup> The term “long nineteenth century” is used here to indicate the time frame chosen for this analysis (c. 1780-1914), with reference to the British historian Eric Hobsbawm’s definition of the “long nineteenth century” as the period between the French Revolution and the outbreak of World War I.

and amateur journals or collection and auction catalogues were directed towards a more narrow and specialized audience, travel guides and travelogues were widely disseminated and aimed at a more diverse readership, so that the strong representation of private collectors and their collections in this source category especially during the first half of the nineteenth century attests to the remarkable publicness of these collections.

In this article I aim to show how travel writers reflected the rise and decline of the private collections' accessibility and the collectors' public role in art and heritage preservation in nineteenth-century Belgium. I will do so by exploring how many private collectors were cited in nineteenth-century travel literature, how these collectors were described, which differences existed between the collectors active in Brussels, Antwerp and Ghent, and how their importance was assessed by their contemporaries. Further, I will trace the changes in the description of the collectors and their perceived importance, and I will relate these changes to the development of the literary genre as well as to the changing reception of the private art and antiques collectors.

This study is based on an in-depth analysis of 61 travel guides and travelogues dedicated to Belgium and its cities and published in different countries (and thus languages)<sup>2</sup>. In order to discern the developments in the description of the private collectors, I analysed the source material per decade. To complement the analysis of the reception of the collectors and their role in the nineteenth-century cultural and artistic life, I occasionally also made use of other contemporary sources such as articles published in art, historical and amateur journals.

This article focuses on private art and antiques collectors active in Brussels, Antwerp and Ghent over the course of the long nineteenth century. The three cities were chosen not only because they were the biggest cities in nineteenth-century Belgium, but also because they were the leading artistic centres in the country. The tri-annual artistic salon was held alternately in Brussels, Antwerp and Ghent, and it was these cities that housed the country's most important markets for old and modern fine arts and antiques. For private collectors, Brussels, Antwerp and Ghent were thus the preferred places to take up residence and for social interaction with like-minded art lovers.

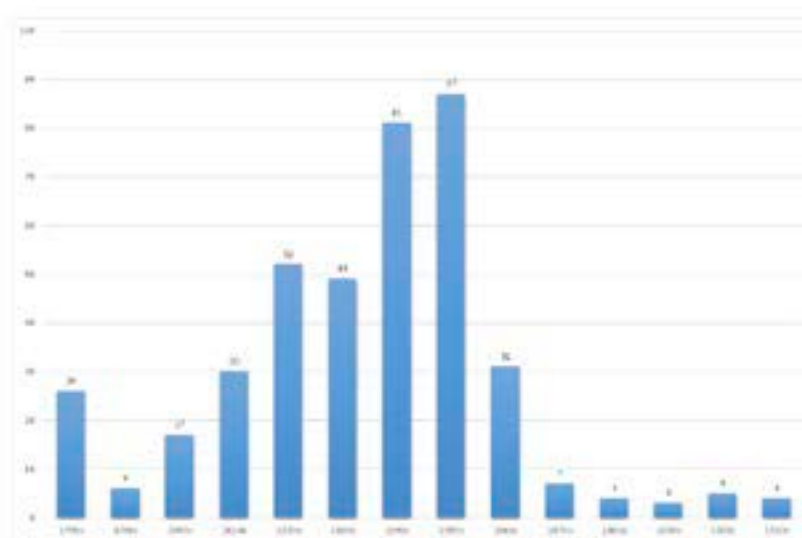
In the late eighteenth and early nineteenth century, the Southern Netherlands were confronted with severe political challenges. Successively dominated by the Austrian, French and Dutch regimes, the region eventu-

<sup>2</sup> For this analysis, I selected an exemplary sample of Belgian and foreign travel guides and travelogues. In the selection of the source material I aspired to a balance between travel literature dedicated to the three cities and to Belgium as a whole, as well as a balance between sources published in Belgium and those published in Germany, England, France and The Netherlands. The detection of the source material was impeded by the fact that no inventory exists of the nineteenth-century travel literature for Belgium. Besides browsing through the Belgian and international online library catalogues, the publications of L. Nys (2005) and M. Constandt (1985) proved helpful to find appropriate sources.

ally gained independence with the creation of the Belgian nation state in 1830, but it was already in the preceding decades that a growing interest developed in ‘national’ art heritage (Van Damme 2015). After the independence and until the outbreak of the First World War, the country experienced a great economic boom and was characterized by a pronounced nationalism in the art and cultural world (Pil 1998). The period between c. 1780 and 1914 thus appears as the most relevant timeframe in which to examine the activity and reception of private art and antiques collectors in the Belgian cultural life, as well as their role in the emergence and dissemination of a broad national historical consciousness and taste.

### **I. Prominence and socio-cultural relevance. Belgian private collectors in travel literature, c. 1780-1860**

In the nineteenth century, the Belgian private collections were regularly referred to as being “too many to cite them all” (f.i. Ville 1817: 56, Roscoe 1841: 173, Steyaert 1857: 345). A statistical overview of the collectors in the three Belgian cities Brussels, Antwerp and Ghent indicated in travel literature between the late eighteenth and the early twentieth century (Graph 1) provides additional evidence of their particular prominence especially between c. 1780 and 1860. The total number of cited collectors in the three cities rose continuously from 26 in the 1780s to a maximum of 87 in the 1850s, interrupted only by a depression in the 1790s and 1800s due to the political unrest of the French Revolution and the Napoleonic wars. Experiencing already a slight decrease in the 1860s, the number finally dropped dramatically as of the 1870s.



*Graph 1: Total numbers of private art and antiques collectors in Belgium cited in travel literature (1780-1914), per decade, based on 61 analysed travel guides and travelogues*

The authors of travel literature explained the great number of private collectors in Belgium in the first half of the nineteenth century mainly by the country's historical wealth in locally produced works of art and a traditional attachment to collecting that reaches back to the Renaissance and the famous cabinets of Abraham Ortelius (1527-1598), Nicolaas Rockox (1560-1640) and Cornelis van der Geest (1577-1638). Philippe Gigot (1817: 137-138), for instance, directly derived the quantity and quality of the Brussels art collections from the "favourable situation of a country which has produced such a great amount of masterpieces of painting and where the fine arts have always flourished". Johanna Schopenhauer (1831: vol. II, 132) even claimed that "nowhere, perhaps not even in Italy, were the arts fostered with greater love and devotion than in Belgium". Artistic taste and a sense for the beautiful were considered "hereditary" (D'Auriac 1864: 75)<sup>3</sup> and "general" (Roscoe 1841: 252)<sup>4</sup> traits of the Belgian people by several travellers, while Ignaz Kuranda (1846: 271) referred to the activity of Belgian art collectors as a "national pleasure"<sup>5</sup>.

Corresponding to their frequent appearance in travel literature between c. 1780 and 1860, private collectors and their collections occupied a prominent position in the sources from this period. Travel guides contained extensive enumerations of collectors, listing up to 40 of them per city<sup>6</sup>, while long and elaborate descriptions were dedicated to selected collections in travelogues<sup>7</sup>.

In travel literature, private collectors were usually discussed after the major public sites, that is after churches, city halls, museums and other monuments. However, some travelogues mentioned the collectors before museums and other public sites, thereby pointing to the great esteem in which these collections were held by their visitors<sup>8</sup>. The Irish politician James Emerson Tennent (1841: 168) even explicitly referred to the private collections in Brussels as "much more precious than the public collections". And indeed, it was only after the Brussels Museum of Fine Arts was acquired by the Belgian state in 1842 that it could develop a policy of

<sup>3</sup> "Anvers a eu pendant longtemps le droit d'être regardée comme la mère des arts [...] le goût du beau soit héréditaire parmi les Anversois." All translations in this article are my own.

<sup>4</sup> "The inhabitants [of Brussels] generally possess a taste for the arts."

<sup>5</sup> "Es ist dies [das Sammeln] eine nationale Erbschaft, ein Nationalvergnügen, angeregt und fortgepflanzt durch die zahlreichen Denkmäler früherer Kunst."

<sup>6</sup> See, for example, De Bouge 1806: 19-20 (18 collectors in Antwerp), Voisin 1826: 406-408 (40 collectors in Ghent, including also collectors of coins and medals, books and natural history), Roscoe 1841: 253-257 (19 collectors in Brussels).

<sup>7</sup> See, for example, Forster's (1791: 493-500) description of "the admirable cabinet of Italian paintings" of the banker Daniel Danoot in Brussels, Paquet-Syphorien's (1813-1816: vol. I, 13-14 and vol. II, 41-53) praise of the art and antiques collection of François-Xavier Burtin in Brussels and Schopenhauer's (1831: vol. II, 210-214, 289-295) long account of the collection of Florent van Ertborn in Antwerp.

<sup>8</sup> See, for example, Forster 1791, Addison 1843, Paquet-Syphorien 1813-1816, Schopenhauer 1831, Loebell 1837 and Roscoe 1841.

systematic acquisitions, thereby establishing and consolidating its distinct purpose to preserve, present and educate about the national artistic patrimony (Van Kalck *et al.* 2003, Loir 1998).

The prominent position of private collectors especially in the late eighteenth and early nineteenth century must be seen in the context of the re-valuation of national artistic heritage in the Southern Netherlands in this period. While the eighteenth century had seen the massive export of old Flemish paintings as a consequence of changing tastes, secularization and the confiscations in the period of the French occupation (Lyna, Vermeylen 2009), a renewed interest in the local history and artistic traditions, followed by an increasing demand for Flemish works of art, began to emerge around 1800 when the great loss of national art was realized by artists, amateurs and politicians (Loir 2005, Stynen 1998). At this moment, the private collectors active in Brussels, Antwerp and Ghent were particularly praised for their commitment and dedication to the arts. According to the French painter Paquet-Syphorien (1813-1816: vol. I, 13-14), it was thanks to the efforts of a small number of private collectors that the superiority of the local artistic schools could still be displayed in the Belgian cities, “although large numbers of artworks have been removed and the paintings of the most famous masters have become extremely rare”<sup>9</sup>. The local private collectors were also valued for their important role in easing the pain of the great loss of public art treasures experienced during the previous decades. “All over Belgium (*sic*)” lamented the same author (vol. II, 115) “one must not search for good Flemish paintings in the churches which they owned before the French Revolution. Among the Ghent people, however, one notices a remarkable taste for paintings that distinguishes their city from others in the Low Countries”<sup>10</sup>. In the early years of the nineteenth century the private collector thus appears as an active figure in the preservation of objects of national artistic value in the country, thereby contributing to the maintenance and recovery of the local artistic traditions.

Also after the establishment of the Belgian nation state, private collectors continued to be viewed as important actors in the cultural and artistic life in the Belgian cities. Between c. 1830 and 1860 their collections were regarded as vital social meeting points and places of knowledge exchange,

<sup>9</sup> “Malheureusement, les tableaux des maîtres les plus distingués [...] y sont devenus extrêmement rares, surtout depuis la grande quantité qui en ont été enlevés dans ces derniers tems [*sic*]. Mais le petit nombre de ceux que des particuliers y conservent encore isolément, dans quelques villes, surtout [...] la magnifique collection de M. de Burtin à Bruxelles, ... le Cabinet de M. Danoot, de même que quelques collections dans d’autres villes, [...] suffisent pour attester la grande supériorité des Ecoles flamande et hollandaise.”

<sup>10</sup> See also *Voyage dans la Belgique ...* 1816: 43: “Lorsque nous considérons combien tous ces temples ont été riches en productions du noble art de la peinture, des maîtres les plus célèbres, il est à déplorer qu’il ne reste presque plus rien de tous ces trésors inestimables. Heureusement cette perte publique se trouve réparée en quelque sorte par les riches collections de quelques particuliers.”

not only for artists and amateurs, but also for writers, historians, antiquaries and interested travellers. The English writer Frances Trollope (1834: vol. I, 65-69) stylized her visit to the rich art and curiosity cabinet of Mr. Robyns in Brussels and the interaction with its owner and other visitors as a social event. In this period, the collections generally distinguished themselves by their easy accessibility as well as the friendliness and willingness of their owners to show their treasures to visitors (*The traveller's guide* 1835: 55, Duplessy 1841: 109).

Between c. 1780 and 1860, the collectors were most frequently referred to as “amateur”, “liefhebber”, “Liebhaber” or “Freund der Kunst”, while terms such as “collector”, “collectionneur” or “connoisseur” were not common<sup>11</sup>. In travel literature, the term “connoisseur” was reserved for the identification of the educated traveller who visited (art) collections and other sites, and who possessed the intellectual capacity to appreciate the cultural and aesthetic value of the things seen rather than the owner of such objects<sup>12</sup>. In line with the private collectors’ important public role in the preservation of national art, the denomination as “amateur” – since the seventeenth century defining the “lover of the arts” or “lover of painting” who pursues his collecting activity out of pure passion for the arts and without any professional and economic motivation (Filipczak 1987: 51-53)<sup>13</sup> – bears reminiscence of the traditional attachment to the arts which so fundamentally characterized the region since centuries and emphasizes the noble aims of the collector in the late eighteenth and early nineteenth century.

## 2. Brussels, Antwerp and Ghent as places of private collecting

In the researched travel literature significant local differences can be observed in the numbers and description of the collectors active in Brussels,

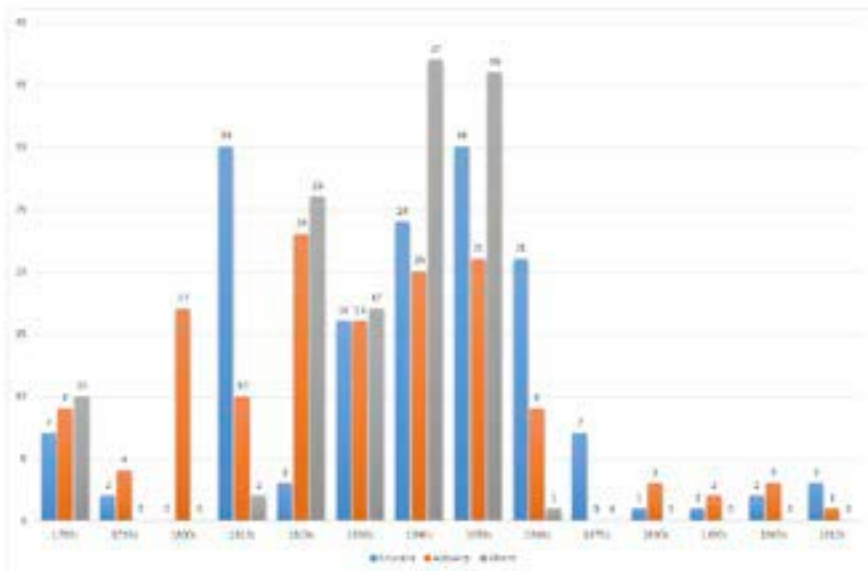
<sup>11</sup> Direct references to the private collector as “amateur”, “liefhebber”, “Liebhaber” or “Freund der Kunst” could be found in 12 out of 36 travel guides and travelogues from the period 1780-1860 (= 33,3%). The term “connoisseur” was found only once, in Paquet-Syphorien’s (1813-1816: vol. II, 41-42) description of François-Xavier Burtin. The terms “collector” or “collectionneur” were never used. In the remainder of the consulted sources, the collectors were only indirectly referred to, citing their “cabinets”, “collections particuliers”, “galeries” or “private galleries” rather than the collectors.

<sup>12</sup> See, for example, Forster 1791: 200: “Die Landschaften von Both, van Goyen, Cuypp, Roos [...] buhlen hier um den Beifall des Kenners [...]” (about the art collection of Jean Baptiste Van Lancker in Antwerp) and Baedeker 1854: 61: “Die Anzahl der Bilder ist aber so gross, dass nur der Kunstkenner wahren Genuss haben, der Laie jedoch kaum anders als ermüdet die Räume dieses gefälligen Mannes verlassen wird” (about the art collection of Jean Joseph Chappuis in Brussels).

<sup>13</sup> For a nineteenth-century definition of the term “amateur”, see *Dictionnaire de l’Académie française* 1838: vol. I, 38: “Amateur, celui qui a beaucoup d’attachement, de goût pour quelque chose. [...] Il se dit absolument de celui qui aime les beaux-arts sans excercer ou sans en faire profession.”



Antwerp and Ghent (Graph 2). According to J. Duplessy's guide of Belgium (1841: 80, 109, 146), for instance, Brussels distinguished itself by a "taste for paintings and art objects", while a "taste for Flemish and Dutch painting" prevailed in Antwerp. Ghent, on the other hand, counted a great number of "collections of paintings" as well as "of curious objects".



Graph 2: Comparison of the total numbers of private art and antiques collectors in Brussels, Antwerp and Ghent cited in travel literature (1780-1914), per decade, based on 61 analysed travel guides and travelogues

As visible in Graph 2, in the late eighteenth and early nineteenth century, Brussels counted the lowest number of private collectors in Belgium. In comparison to Antwerp and Ghent, which generally showed higher numbers of collectors until c. 1830, Brussels was thus less significant a place of art and antiquarian collecting, to the great disappointment of many travellers. Samuel Ireland (1790: vol. II, 102-103), for instance, lamented that "in our researches after private collections, we were much disappointed [for] little is to be met with to call your attention."

Until the middle of the nineteenth century, however, the city experienced a great expansion of the local collecting activity. Already in the 1840s several travellers praised the city for its great number of collections, and in the 1850s 30 collectors were cited in the consulted sources. According to the English writer Thomas Roscoe (1841: 252), "there are few cities so rich in private collections as Brussels". This increased attention to the local collectors can be linked to the establishment of Brussels as the capital of

the newly founded Belgian nation state. After 1830, Brussels became the powerful political and administrative, financial and socio-cultural centre of Belgium, which in turn resulted in an unprecedented demographic and economic growth as well as an increasing number of artists and a significant expansion of the local art market (Arnout 2012, Witte 1986). This situation encouraged not only many noblemen and associates of the court, but also a new, financially strong liberal elite with great purchasing power to invest in old and modern art.

In Brussels, the fine art collection of the Duke of Arenberg was a major tourist attraction throughout the century and was mentioned in nearly 75% of the travel literature dedicated to Brussels<sup>14</sup>. The Royal collection, on the other hand, with its focus on contemporary Belgian painters, which “the king supports with great solicitousness” (Wauters 1857: 50) inspired many other local amateurs to collect modern art<sup>15</sup>.

In Antwerp, the number of private collectors remained constantly around 20 between c. 1800 and 1860 (Graph 2). Contemporary travel literature explained the high number of local private collectors, as did for example Philippe Ville (1817: 54), by the fact that “Antwerp has always distinguished itself by its conspicuous protection and encouragement of the arts and artists”. The extensive references to private collectors in Antwerp in the early nineteenth century equals their strong public presence and cultural activity in this period. In 1815, several Antwerp collectors were active members in the commissions for the restitution and reception of the famous Flemish masterpieces by Rubens, Van Dyck, Teniers and Jordans which had been removed from the local churches in the course of the French Revolution. Among these were Charles-Jean Stier, Jean Jacques Van Hal, Jean Baptiste Van Lancker and A. J. Steencruys (Müllendorff 1997: 48-53). They counted among the leading private collectors in their city and were the ones most frequently mentioned in the consulted travel literature<sup>16</sup>.

The restitution in 1815 of the old Flemish paintings had a great impact on the restoration and consolidation of the artistic self-confidence in Antwerp and the local pride taken in the masters of the Flemish School (Letzter 2007). In travel literature, this is reflected in the strong focus on paintings by those masters in the Antwerp private collections, and especially on paintings by Rubens. The most famous example is perhaps Rubens’ *Chapeau de Paille* (presumably the portrait of Susanna Lunden, today in the National Gallery of London), which was praised among others

<sup>14</sup> The Arenberg collection was cited in 36 out of 49 consulted travel guides and travelogues dedicated to Brussels (=73,5%). On the Arenberg collection, see Verbrugge 2002, Bürger 1859.

<sup>15</sup> On the royal collection, see Le Bailly de Tillegem, Hoozee 1990.

<sup>16</sup> Between 1780 and 1850 Van Lancker was mentioned in 10 out of 22 travel guides and travelogues dedicated to Antwerp (=45%), Van Hal and Steencruys 6 times each (=27%). On the Stier collection, see Letzter 2007.

by Sir Joshua Reynolds (1781: vol. II, 244), Samuel Ireland (1790: 73) and Paquet-Syphorien (1813-1816: vol. II, 83).

At the beginning of the nineteenth century, when the public museum was still a relatively recent invention in the Southern Netherlands (the Antwerp Museum was established only in 1810) and far from the influential cultural institution it was to become in the second half of the century<sup>17</sup>, it was thus the private collectors that fulfilled an important function in the revival of the local artistic traditions. Their strong presence in the travel literature reflects this extensive activity in the cultural public sphere.

Lastly, also the city of Ghent was repeatedly praised for its exceptionally large number of private collections (Müller 2015.1). Between c. 1820 and 1860, the city even counted the highest number of collectors in Belgium, reaching a maximum of 37 in the 1840s (Graph 2). In contrast to the pre-eminence of collections of old and modern paintings in Antwerp and Brussels, Ghent boasted important collections of fine art as well as of objects of national historical value. Among the collections most extensively described in contemporary travel literature were those of “national antiquities”, stained glass, old and modern Flemish paintings of the lawyer Jean d’Huyvetter (Voisin 1826: 408, Voisin 1840: 331-333, Dujardin 1845: 104-105), the collection of old Netherlandish pottery, arms, metal- and glassware of the amateur historian and antiquary Benoni Verhelst (Voisin 1840: 331-333, Dujardin 1845: 104-105, Steyaert 1857, 348-350) and the extensive holdings of ceramics, metal- and silverware stained glass, furniture and historical artefacts related to the Flemish guilds of the architect Louis Minard (Steyaert 1857, 348-350).

The importance of the Ghent private collections as places of artistic and (art) historical study was frequently emphasized. Johanna Schopenhauer (1831: vol. I, 214) honored the collection of Jean d’Huyvetter as a suitable source of inspiration for “painters, theatre directors and even authors of historical novels”<sup>18</sup>. The same collection was moreover praised for its extensive holdings of stained-glass windows “from the Eyckian School to the seventeenth century” which were presented “in a most attractive and instructive diversity” (Loebell 1837, 245-255)<sup>19</sup>.

In Ghent, a particular self-understanding of erudition and historical

<sup>17</sup> On the history of the Royal Museum of Fine Arts of Antwerp, see de Jong *et al.* 2008.

<sup>18</sup> Writing down and publishing her travel memories only three years after her actual visit to the Ghent private collections, which she nevertheless vividly remembered, Johanna Schopenhauer unfortunately confounded the collections of Jean d’Huyvetter (“Herr Dewater”, pp. 207-210) and Jean Baptiste Delbecq (“Herr Gelbeck”, pp. 210-214).

<sup>19</sup> “Vor allem anderen zogen mich drei große Fenster an, deren größere und kleinere Scheiben aus Glasgemälden in der anziehendsten und lehrreichsten Mannigfaltigkeit bestehen. Von der Eyckschen Schule bis zum siebzehnten Jahrhundert reichen diese Malereien, die Gegenstände sind nicht minder verschieden. Sie finden Darstellungen aus der heiligen und der Profangeschichte, Landschaften und Genrebilder, alles verständig, geschmackvoll, wahrhaft reizend geordnet.”

awareness was fostered. According to the Ghent librarian and historian Auguste Voisin (1840: 189-190), the city has “since always distinguished itself by its great love for the sciences and the arts”. The focus on the educational function of the Ghent private collections must also be seen in the context of the recent scholarly and academic developments in the city. In 1817, the University of Ghent was established by King William I of the Netherlands with the aim to improve the intellectual and academic infrastructure in the southern part of the Netherlands. In that period, Ghent was moreover renowned for its numerous local artistic and scientific societies (Paquet-Syphorien 1813-1816: vol. II, 115)<sup>20</sup>, and in 1823 the *Messenger des Sciences et des Arts* was founded in the city, a journal which developed into an important organ of archaeological and historical scholarship, and in which the local private collections were frequently discussed.

### **3. A shifting focus. Belgian private collectors in travel literature, c. 1860-1914**

As of the 1860s, the number of the private collectors mentioned in travel literature dramatically decreased (Graph 1) and shorter passages were dedicated to them<sup>21</sup>. Between 1880 and 1914, their number remained constantly below 7.

The shrinking number of references to private collections in travel literature during the second half of the nineteenth century corresponds to the decreasing accessibility of the collections. In contrast to the generally easily accessible private collections in earlier decades, only few collections remained open to visitors. Already in 1861, French art critic Théophile Thoré (Bürger 1861: 288) complained about the poor accessibility of the private collections in Brussels, which – although “very numerous” – could only be visited “if one was introduced by a local”. Liesbet Nys (2005: 470, 478) has pointed out that it was the increasing number and importance of the public museums that resulted in the decreasing accessibility and the more exclusive character of the private collections after 1860. In the course of the nineteenth century, the big national museums in Brussels, Antwerp and Ghent considerably extended their holdings by received donations and own acquisitions. But also numerous new museums were founded, as for instance the Wiertz Museum in Brussels (opened in 1868) and the Plantin Moretus Museum in Antwerp (1877). As a result, the focus in published travel literature gradually shifted to the more easily accessible public collections.

<sup>20</sup> “Les associations qui s’y sont formés pour l’encouragement des arts dépendans du dessin ont obtenu le plus heureux succès, et ont été imités ailleurs avec empressement, surtout à Bruxelles et à Anvers.”

<sup>21</sup> 9 out of the 15 consulted travel guides and travelogues from the period 1890-1914 do no longer mention private collections at all. See, for example, *Guide Maes* 1892, *Dean’s practical guide* 1892, Castaigne 1895, *Une Visite à Gand* 1907.

The increased status of the public museum is also reflected in the fact that as of the 1860s the few private collections still indicated in the consulted travel literature were increasingly referred to as “musée”, in contrast to the usual denomination as “cabinet” or “galerie” before 1860. In late nineteenth-century Antwerp, for instance, the art collections of the Nottebohm family and Édouard Kums were exclusively indicated as “Musée Nottebohm” (Cornelis 1885: 40) and “Musée Kums” (Baedeker 1894: 105-106).

At the same time, the national museums and other public monuments were increasingly cited as the sole indicators of the cultural and artistic wealth of the Belgian cities<sup>22</sup>. Private collections thus seem to have completely lost their local and national cultural significance for the benefit of the public institutions, in striking contrast to their important public role which was so frequently emphasized earlier in the century.

The decreasing number of private collectors referred to in travel literature after 1860 does however not necessarily mean that also the actual number of the collectors in the Belgian cities decreased so radically. On the contrary, the ongoing economic growth in Belgium and the continuing democratization of the art and antiquarian consumption resulted in a constantly increasing number of private collectors and art enthusiasts also in the second half of the century, paralleled by lowering social boundaries regarding the accessibility and enjoyment of art and antiques. Ernest Renart’s 1901 edition of the *Répertoire général des collectionneurs* (642-663), for example, enumerates 328 collectors active in Brussels, 116 in Antwerp and 41 in Ghent<sup>23</sup>. And still in 1930, the amateur archaeologist Georges Hasse counted 69 private collections of old art and antiques in Antwerp alone.

Yet, it were precisely these processes of democratization that resulted in a change of the private collectors’ reception in the travel literature published since the last third of the nineteenth century. In times when traveling became possible, affordable and more comfortable for an increasing number of people due to the expansion of railway networks, lowering prices and the extension of tourist structures, also the genre of travel literature underwent significant changes. Travel guides, which were increasingly published in series as exemplified by the Baedeker guides, gradually developed a clearer, standardized structure and focused on brief descriptions of the major public sites in the cities.

Private collecting, in turn, developed into a more exclusive and elitist

<sup>22</sup> S. Leguet’s guide (1911), for example, highlights Belgium’s “churches and museums, town halls and other public buildings” as the country’s foremost sites which “contain the masterpieces of all the famous artists whose names are household words and stand engraved forever in the minds of lovers of paintings and sculpture.” For similar references, see *A pictorial and descriptive guide to Belgium* 1900: 122, *De Roze gids* 1910: 125.

<sup>23</sup> Renart’s overview includes not only art and antiquarian collections, but also numismatic and natural history collections, private libraries and archives.

occupation with a less public orientation. The collectors who did not want to make their properties accessible to a greater audience as “*musées*” slowly disappeared from the public sphere, as they were perhaps not interested in greater numbers of visitors. These collectors withdrew into smaller circles of like-minded amateurs and directed their attention to the activities of cultural societies, specialized art and amateur journals and other professional publications in which their collections were frequently described. Collectors such as Fritz and Henriëtte Mayer van den Bergh in Antwerp and Fernand Scribe in Ghent attest to this shifting focus. These collectors were never referred to in contemporary travel literature, but they distinguished themselves by their active membership in several cultural and artistic societies and their extensive social and professional networks (Müller 2015.2, Tahon-Vanroose 1998).

## Conclusion

Over the course of the long nineteenth century, the description of private collectors in contemporary travel literature shifted from a focus on their public relevance in the preservation, restitution and display of important works of national historical and artistic heritage until around 1860, to the predominance of public museums for this purpose after 1860. This shift can be attributed to ongoing processes of democratization that caused transformations within the genre of published travel literature, most notably the increasing focus on public monuments and the decreasing acknowledgement of the private collectors’ socio-cultural relevance.

This changing focus in the source does however not necessarily mean that the actual number of private collections truly decreased so radically – it must rather be seen as an indication that private collectors gradually withdrew from the public sphere and into more elitist social circles and to other media.

While travel literature can thus serve as an interesting and valuable source for (art) historical research into the Belgian private collectors’ public role in the urban cultural life and the accessibility of their collections especially in the first half of the nineteenth century, further research into other contemporary sources such as newspapers and periodicals, publications of artistic societies, collection and auction catalogues might be indispensable to fully grasp the collectors’ changing role and reception and their relation to the broadening antiquarian and museum culture later on in the century.

## Acknowledgements

This paper summarises some first results of my current PhD research at the Universities of Ghent and Antwerp on the public role of the private

art and antiques collectors in Brussels, Antwerp and Ghent during the long nineteenth century. I am grateful to my supervisors Marjan Sterckx and Ilja Van Damme for their comments.

## References

- Addison H. R. 1843, *Belgium as she is*, Muquardt, Brussels.
- A pictorial and descriptive guide to Belgium, the Ardennes and Holland* 1900, Ward, Lock, London.
- Arnout A. 2012, "Het adres van de kunst of de kunst van het adres. Locatiepatronen en de verschuivingen op de scène van de Brusselse kunst- en antiekhandel, 1830-1914", *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis*, 9(1): 30-56.
- Baedeker K. 1854, *Belgien. Handbuch für Reisende*, K. Baedeker, Koblenz.
- Baedeker K. 1894, *Belgique et Hollande y compris le Luxembourg. Manuel du Voyageur*, K. Baedeker, Leipzig.
- Bürger W. (Thoré T.) 1859, *Galerie D'Arenberg à Bruxelles avec le catalogue complet de la collection*, A. Schnée, Brussels.
- Bürger W. (Thoré T.) 1861, "Petit guide des artistes en voyage. Belgique", *Annuaire des artistes et des amateurs*, 2: 285-308.
- Castaigne A. 1895, *België in vogelvlucht. Gids voor toeristen*, Van Holkema & Warendorf, Amsterdam.
- Constandt M. 1985, "De reisgidsen voor België. Een aanloop tot repertoriëring", *Revue Belge d'Histoire Contemporaine/Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis*, 16(1-2): 243-266.
- Cornelis C. 1885, *Anvers en Poche, Guide pratique & complete du voyageur*, Baruh, Antwerp.
- D'Auriac E. 1864, *Nouveau guide général du voyageur en Belgique*, Garnier, Paris.
- Dean's practical guide books. The excelsior royal guide to Brussels and Belgium* 1892, Dean & son, London.
- De Bouge J. B. 1806, *Guide des étrangers ou Itinéraire de la ville d'Anvers*, Weissenbruch, Brussels.
- De Jong L. et al. 2008, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810-2007*, Stichting Kunstboek, Oostkamp.
- De Roze gids voor den bezoeker van Brussel en zijne tentoonstelling en voor de reiziger in België* 1910, I. Godts, Brussels.
- Dictionnaire de l'Académie française* 1838, Wahlen, Brussels.
- Dujardin D. 1845, *Nouveau guide des voyageurs dans la ville de Gand*, De Blye, Ghent.
- Duplessy J. 1841, *Le guide indispensable du voyageur sur les chemins de fer de la Belgique*, E. Landoy, Brussels.
- Filipczak Z. Z. 1987, *Picturing art in Antwerp, 1550-1700*, Princeton University Press, Princeton.
- Forster G. 1791, *Ansichten vom Niederrhein, von Braband, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, Voss, Berlin.

- Gigot P. 1817, *Nouvelle Description historique, topographique et critique de Bruxelles ou le Guide de l'étranger dans cette ville*, A. Stapleaux, Brussels.
- Guide Maes. Belgique et Pays Limitrophes* 1892, P. Maes, Brussels.
- Hasse G. 1930, *Voornaamste persoonlijke verzamelingen en musea te Antwerpen*, Ressler, Antwerp.
- Ireland S. 1790, *A picturesque tour through Holland, Brabant and part of France; made in the Autumn of 1789*, Whitehall, London.
- Kuranda I. 1846, *Belgien seit seiner Revolution*, F. R. Herbig, Leipzig.
- Le Bailly de Tillegem S., Hoozee R. 1990, "De koninklijke verzameling en de 19de-eeuwse kunst", in H. Balthazar and J. Stengers (eds.), *Dynastie en cultuur in België*, Mercatorfonds, Antwerp: 39-142.
- Leguet S. 1911, *Belgium illustrated. The English visitor's guide*, Darly, Croydon.
- Letzter J. 2007, "Rubens in America. The role of an exiled art collection in the creation of a Belgian cultural consciousness (1794-1816)", in R. Panzanelli and M. Preti-Hamard (eds.), *La circulation des oeuvres d'art 1789-1848/The circulation of works of art in the Revolutionary Era 1789-1848*, Presses universitaires de Rennes, Rennes: 99-116.
- Loebell J. W. 1837, *Reisebriefe aus Belgien*, Duncker & Humblot, Berlin.
- Loir C. 1998, *La sécularisation des oeuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Brussels.
- Loir C. 2005, "L'exportation de l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Collections, marché d'art et musées dans les Pays-Bas autrichiens", in S. Raux (ed.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIIIe siècle*, Université Charles-de-Gaulle/Lille III, Villeneuve-d'Ascq: 307-320.
- Lyna D., Vermeyen F. 2009, "Rubens for sale. Art auctions in Antwerp during the seventeenth and eighteenth centuries", in D. Lyna et al. (eds.), *Art auctions and dealers. The dissemination of Netherlandish art during the Ancien Régime*, Brepols, Turnhout: 129-154.
- Müllendorff K. 1997, *Schilderijen verzamelen te Antwerpen tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw*, unpublished MA dissertation, Catholic University of Leuven.
- Müller U. 2015.1, "Particuliere kunst- en antiekverzamelaars in negentiende-eeuws Gent, door de lens van internationale reisliteratuur", *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent* LXIX: 103-127.
- Müller U. 2015.2, "Stained Glass and the (Re-) Creation of an Ideal Past. The Mayer van den Bergh collection in Antwerp around 1900", *Revista de História da Arte. Série W*, 3: 59-75.
- Nys L. 2005, "Particulier bezit in het museumtijdperk. Bezoek aan prive-verzamelingen in België, circa 1830-1914", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire/ Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 83(2): 453-478.
- Paquet-Syphorien 1813-1816, *Voyage historique et pittoresque fait dans les Pays-Bas...*, Firmin Didot, Paris.
- Pil L. 1998, "Painting in the service of the new nation state", in K. Deprez and L. Devos (eds.), *Nationalism in Belgium. Shifting identities 1780-1995*, Macmillan, Basingstoke: 42-50.



- Renart E. 1901, *Répertoire général des collectionneurs et des principaux artistes, lettres, savants et curieux de la France, la Belgique et la Suisse*, Renart, Paris.
- Reynolds J. 1781, "A journey to Flanders and Holland in the year MDCCLXXXI" [1781], in *The complete works of Sir Joshua Reynolds 1824*, Thomas M'Lean, London: 185-303.
- Roscoe T. 1841, *Belgium in a picturesque tour*, Longman, London.
- Schopenhauer J. 1831, *Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien im Jahr 1828*, Brockhaus, Leipzig.
- Steyaert J. J. 1857, *Volledige beschryving van Gent*, Van Doosselaere, Ghent.
- Stynen H. 1998, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Stichting Vlaams Erfgoed, Brussels.
- Tahon-Vanroose M. 1998, *De vrienden van Scribe. De Europese smaak van een Gents mecenas*, Pandora, Antwerp.
- Tennent J. E. 1841, *Notes d'un voyageur Anglais sur la Belgique*, Hauman, Brussels.
- The traveller's guide through Belgium 1835*, Wahlen, Brussels.
- Trollope F. M. 1834, *Belgium and Western Germany in 1833*, Hauman, Brussels.
- Une Visite à Gand 1907*, Hoste, Ghent.
- Van Damme I. 2015, "Recycling the wreckage of history. On the rise of an 'antiquarian consumer culture' in the Southern Netherlands", in A. Fennetaux et al. (eds.), *The Afterlife of used things. Recycling in the long 18th century*, Routledge, London: 37-48.
- Verbrugge A. 2002, "De kunstverzameling", in M. Derez et al. (eds.), *Arenberg in de Lage Landen. Een hoogadellijk huis in Vlaanderen & Nederland*, Leuven University Press, Leuven: 318-345.
- Ville P. 1817, *Guide des étrangers dans la ville d'Anvers*, Ville, Antwerp.
- Van Kalck M. et al. 2003, *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*, Lannoo, Tielt.
- Voisin A. 1826, *Guide des voyageurs dans la ville de Gand*, Vandekerckhove, Ghent.
- Voisin A. 1840, *Guide des voyageurs dans la ville de Gand*, Annoot-Braeckman, Ghent.
- Voyage dans la Belgique, les frontières de France, Liège, Luxembourg et le Long du Rhin 1816*, Maaskamp, Amsterdam.
- Wauters A. 1857, *Bruxelles et ses faubourgs. Guide de l'étranger dans cette capitale*, Froment, Brussels.
- Witte E. 1986, *Centrumvorming in België. De rol van Brussel tijdens de stichtingsfase van de Belgische staat (1830-1840)*, "Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden", 101(4): 601-629.

7.

Hannah Wirta  
Kinney

## Antique Sculpture, Copies, and the Language of Value in Early Eighteenth-Century Grand Tour Guidebooks<sup>1</sup>

### Riassunto

Le guide turistiche redatte dagli scrittori inglesi del *Grand Tour* fanno spesso riferimento a copie di sculture esposte nel Regno Unito, che riproducevano gli originali trovati nelle collezioni italiane. In questo saggio, esploro come per i viaggiatori del Settecento il linguaggio descrittivo delle guide e l'esperienza multi-sensoriale delle copie – che chiamo un *linguaggio materiale* – abbiano contribuito a determinare l'esperienza dell'originale. Sostengo che questi due linguaggi, da un lato, hanno costruito la fama dell'originale e, dall'altro, hanno dato prestigio e valore alle copie. Concludo con la descrizione di due copie di bronzi della Tribuna degli Uffizi tratta dalla guida che Edward Wright scrisse nel 1730 e che servirà a illustrare come artisti, collezionisti e scrittori esprimessero il rapporto complesso fra originale e copia nella prima metà del Settecento.

Parole chiave: Firenze, Settecento, scultura, riproduzione, *Grand Tour*

### Abstract

English Grand Tour guidebooks often make reference to copies of sculpture displayed in the United Kingdom that reproduced original sculptures

\* University of Oxford

<sup>1</sup> Portions of this paper were written during my Samuel H. Kress Fellowship at the Medici Archive Project. I would like to thank both organizations for their support. The translations from Italian, unless noted, are my own. The original emphasis, capitalization, and spelling have been used in quotations from period texts.

found in Italian collections. In this essay I explore how the descriptive language of the guidebook and the multi-sensorial experience of the copies – what I call a *material language* – determined the Grand Tourist's experience of the original. I argue that together these two languages constructed the fame of the original and gave prestige and value to the copies. I conclude with an episode narrated by Edward Wright in his guide of 1730, which he describes two bronze copies of the antique sculptures of the Tribuna of the Uffizi. My goal throughout is to illuminate how the complicated relationship between original and copy was expressed by artists, collectors, and writers during the first half of the 18<sup>th</sup> century.

Keywords: Florence, Eighteenth century, Sculpture, Copies, *Grand Tour*

## Introduction

Three wooden crates locked with iron were loaded on to Tuscan boats in Rome in August of 1677. The plan of how to clandestinely package and transport the contents of these boxes, the three most esteemed pieces of statuary from the Medici villa at Trinità de Monti's garden – the *Venus*, the *Knife Grinder*, and the *Wrestlers* – had been developing since early June (Goldberg 1983: 227-251, Boyer 1932). When the statues had finally left the city, the Tuscan resident in Rome, Torquato Montauti, wrote to the court with a clear sense of relief;

It still doesn't seem that we sent them off, since I always suspected some unwonted development. It has even been said that these Romans paid for these statues with blood and sweat, having captured them in Greece and brought them to Rome.

(Goldberg 1983: 241 note 51 Montauti to Panciatichi, Rome, 16 August 1677, ASF, MdP 3397 translation by Goldberg).

Weeks earlier, aware of the growing discontent amongst the Romans that could impede the statues' export, the Tuscan court had advised Montauti that he «could let it be understood that our Prince [Grand Duke Cosimo III] is bringing the statues to Florence in order to be cast in bronze. In this form, they will be returned to the garden in Rome» (Goldberg 1983: 241, note 48, minute from Florence to Montauti, 27 July 1677, ASF, MdP 3397 translation by Goldberg).

The three statues arrived in Florence two weeks later and were put on display in 1688, after their restoration by Ercole Ferrata, in the Tribuna of the Grand Duke's Gallery. No bronze copies were ever sent back to the villa garden, but over the next fifty years the statues from Trinità de Monti were reproduced in various media and scales. The copies made after them were disseminated across Europe, thereby increasing the renown of the origi-

nals as well as of the Grand Duke's Gallery (Haskell, Penny 1981: 53-61).

Recounting his visit to the Tribuna in his guidebook of the Grand Duchy less than a century later, in 1757, Thomas Salmon described at length «the most beautiful Statue of Venus, commonly called the *Venere de' Medici*, which in past centuries was the wonder of Rome, and now one could say the marvel of this city». Her perfection, Salmon emphasized, was attested to by «the many copies that one finds scattered throughout the world», a suggestion that had already been offered by Edward Wright in his 1730 *Some Observations Made in Traveling through France, Italy, Etc* (Salmon 1757: 62, Wright 1730: 406). For both writers then the abundance of copies confirmed the significance and fame of the original.

The important transformation of the Tribuna sculptures' cultural meaning that took place during the first decades of the eighteenth century is emphasized by juxtaposing the Tuscan court's fear that the tenacious Roman sense of ownership would prevent the statues' export with the laudatory language of Grand Tour guidebooks, written half a century later, which describe the same marbles as marvels of Florence. In the seventeenth century, the three ancient statues, though held in the Medici gardens at Trinità de Monti, were perceived, as Montauti's letter reveals, as objects of Roman identity. But by the mid-eighteenth century, when they were displayed in Florence, they had become synonymous with Medici taste and were known across Europe. The *Medici Venus*, for instance, was virtually unknown from the time of its discovery until it was displayed in the Tribuna (Haskell, Penny 1981: 325). But when museified in the Tribuna of the Grand Duke's Gallery, these once fractured pieces of private garden ornament were transformed into celebrated works of art and objects to be scrutinized to develop one's taste. Through their reproduction in diverse media, the once sedentary sculptures became cultural commodities that circulated across Europe where they took on new, localized meanings. They became, as this essay will explore, objects deeply embedded within a network of symbolic meanings that was mediated by verbal and material texts, which simultaneously attested to and constructed the significance of the original.

In what follows, my goal is to unwind and examine this web of 'value' to understand the role that both tourist guidebooks and copies of sculptures played in making the Tribuna's antiquities famous. Key to this inquiry is the understanding that aesthetic values –or what makes a work of art defined as such– are part of a socially produced system. Tourism and the ritualistic viewing encouraged by guidebooks produces and codifies the terms of value that are used to describe the significance of objects. These terms, which objectivize the subjective experience of art, are what I call a 'language of value'. I demonstrate that in these eighteenth-century guidebook passages about ancient sculpture these abstract aesthetic values became signified not through descriptive language, but instead through reference to other statues. Such comparisons were only possible because

of three social practices central to the Grand Tour: the systematic nature of travel to view art collections that allowed for visual comparison to be made; the act of writing about these statues and the subsequent publication that canonized particular routes and ways of comparing; and finally the growth of a market for copies.

Previous publications have explored the role of copies in the development of a taste for the antique, the valuable ‘cachet of the copy’ for British Grand Tourists, as well as the powerful role of guidebooks in mediating the Grand Tourist’s experience of Italy (Haskell, Penny 1981, Coltman 2006: 123-164, Chard 1992, Chard 2001, Whitehead 1983, Sweet 2010, Sweet 2012). My research draws on this work, but extends it through a subtle examination of how sculptural copies were discussed in guidebooks. My intention is to untangle the ways in which guidebook texts and three-dimensional copies, through their media-specific modes of describing the original, layered meanings and conferred value onto the Tribuna’s antiquities. I propose that both guidebook texts and copies mediated the beholder’s experience of the original, and in fact encouraged the desire to see it in the first place<sup>2</sup>. But beyond suggesting a linear relationship in which text or image incite a desire to behold the original, my aim is instead to illuminate how text, copy, original, and beholder are mutually intertwined and influence one another. I conclude by looking closely at how the author Edward Wright described the importance of a set of bronze copies through a narrative about the commission that he included within his description of the Tribuna’s antiquities in his guidebook *Some Observations Made in Traveling through France, Italy, Etc.* While my investigation focuses on the early eighteenth century in Italy, and especially Florence, the methods and broader arguments I offer about the relationship between verbal and material texts should not be seen as limited to this context, but rather could be productively applied to other times and places.

### **I. Describing the Hierarchy of Ancient Copies in Eighteenth-Century Guidebooks**

As antique sculpture was systematically excavated, displayed, and viewed during the period, it was increasingly argued that many of the works derived from the same compositional models. While the theories proposing that Roman marbles were copies of Greek ‘original’ bronzes did not become fully articulated until the mid-eighteenth century, the growing abundance of statues that clearly related to each other through composition and iconography allowed guidebook writers to recognize iconograph-

<sup>2</sup> Some of my earliest ideas about media specific modes of transcription and processes of remediation come from: Bolter, Grusin 2000, Gitelman 2006. For similar ideas in relation to culture more generally, see: Erll, Rigney 2009.

ically-related sculptures. The ritualistic practice of systematically viewing important collections of ancient sculpture, urged on and made possible by guidebooks, was no doubt imperative for this task.

As early as 1705, Joseph Addison suggested in his *Remarks on Several Parts of Italy* that many statues in Rome were «cut after the same model». He believed that these ancient ‘copies’ were made after celebrated ancient masterpieces. He also observed that more ancient copies existed of the *Medici Venus* than of all other statues, evidence that it was the «most celebrated Statue among the Ancients» (Addison 1718: 261-262). He thereby confirmed the ancient fame of the *Medici Venus* through the historical proof provided by the copies. But further, he also substantiated that the version in Florence was the ‘original’. The material evidence offered by copies thus allowed him to make his argument and, in turn, the text endowed the ‘original’ with value and instructed visitors on how to appreciate it.

Antiquarian and proto-connoisseurial approaches to describing ancient works, like Addison’s explored above, established a hierarchy between different versions of the same iconographic model by focusing on aspects such as the quality of the carving, the wholeness of the figure, and its relationship to sculptures described in ancient sources (Marvin 2008: 121-168). These assertions thus relied on both material observations as well as textual evidence. These modes of analytical description then created a framework that defined and designated the unique aesthetic qualities of each individual example of a group of similar compositions— the individuality of copies, so to speak. Once individualized, a hierarchy among the different versions of a similar iconographic model could be formed.

A particular object, identified by the name of its collector or place of display, then came to stand for a set of specific aesthetic values that could be understood within a hierarchy of ancient copies. Abstract aesthetic value was thus translated into linguistic short hand. For example, the *Medici Venus*, with a forged signature of Cleomenese, son of Apollodorus, was regarded as one of the best pieces of ancient sculpture<sup>3</sup>. This assertion was so well known that when a guidebook writer simply mentioned the ‘famous *Venus*’ it was understood that the author was referring to the *Medici Venus*. When they described Michelangelo’s *Bacchus* in their guidebook, noting in particular its balance of masculine and feminine qualities, the father and son duo, Jonathan Richardson junior and senior, claimed that it had «all the Delicacy of the famous *Venus*» (Richardson, Richardson 1754: 45). Readers by association were therefore able to imagine the delicacy for which the *Medici Venus* was renowned as an admired quality of the *Bacchus*. This comparison further functioned to support the claim that

<sup>3</sup> In the period the *Venus* was understood to be a Greek, and not Roman, statue and thus the signature thought to be legitimate.

Michelangelo had equaled the antique in this work, which could have justified why that figure was included amongst groups of copies of the Tribuna's antiquities.

The highly repetitive nature of guidebooks, which sampled from, re-packaged, and referred to each other's descriptions, created a common language used to describe antique sculpture and scripted the Grand Tourist's experience of them (Whitehead 1983, Chard 1992, Chard 2001, Sweet 2010, Sweet 2012). The reiteration of attributions to an ancient master, and the descriptive language that conferred on the statue the aesthetic qualities ascribed to the work of that master, further codified the way in which other works could be seen and described. The cycle of description, display, viewing, recording, and publishing thus produced a canon of important sculptures, makers, and by extension contemporary collections for eighteenth-century viewers<sup>4</sup>.

English tourist diaries and guidebooks, starting with Addison's *Remarks*, published just eighteen years after the Trinità de Monti antiquities were put on display in the Tribuna, described the sculptures in detail, demarcating them as canonical works and essential objects of study for the Grand Tourist (Addison 1718: 323-325). By the time John Breval published his account of Italy in 1738, he didn't waste words to explain the space and its contents as, he said, they were already so well known through the many other publications that came before his (Breval 1738: 156). The Tribuna was, as Wright recounted, «the *Buon Boccone*» the most treasured room in the Grand Duke's Gallery (Wright 1730: 405) in a city which, Breval wrote, was itself a «*bonne bouche* [...] the noblest Magazine of antient [*sic*] Monuments, and modern Sculptures and Paintings, in the World» (Breval 1738: 132). In the center of the room, surrounding a *pietre dure* table, were six antique statues, including the three from Trinità de Monti. The *Medici Venus* was most often discussed (Haskell, Penny 1981: 325-328). According to the Richardsons, the *Medici Venus* was «such a *Leggiadra* Figure, that by it the other two *Venuses* [the *Venus Urania* and the *Venus Victrix*] look[ed] Robust», though they too had their charms (Richardson, Richardson 1754: 56, Haskell, Penny 1981: 320-321, 332-333, Hale 1976). The *Dancing Faun's* head was repeatedly attributed to Michelangelo, made «in such manner, as to leave little room to lament the Loss of the old one» (Wright 1730: 409, Haskell, Penny 1981: 205-208). The *Knife Grinder* was known by various names, such as the *Arrotino* or *Scythian Slave*, depending on the author's interpretation of its enigmatic iconography (Haskell, Penny 1981: 154-157). The *Wrestlers*, as Wright recounted, were known in England through several copies that were already there (Wright 1730: 411, Haskell, Penny 1981: 337-339).

<sup>4</sup> Many of my ideas about the cyclical influence of popular culture, museum display, and the creation of knowledge developed from Moser 2009.

## 2. A Kaleidoscope of Copies both Ancient and Modern

While guidebook descriptions were central to learning about famous pieces of sculpture awaiting the Grand Tourist, period writers also reveal that some of their knowledge of admired ancient sculptures came from copies they had seen before they arrived in Italy. Copies of sculpture, in various forms, in England are often mentioned in tourist guidebooks and diaries when describing the original in Italian collections. Such publications contained few, if any, illustrations; therefore referencing a copy known in the author's home country would have allowed readers to imagine the original by comparison. The language of aesthetic value was thus key for describing art.

The Grand Tourist's desire to possess and display the experience of Italy, and all of its historic and cultural connotations, became materially embodied in the endless array of souvenirs that came to fill European palaces and, especially, British country houses in the eighteenth century (Pinelli 2001, Pinelli 2010, Scott 2003, Guilding 2014, Coltman 2006, Coltman 2009). Most prevalent were console-sized bronzes and porcelain figures made after famous works, which by the second half of the eighteenth century were even advertised in printed lists circulated by the Roman sculptors Giovanni Zoffoli and Francesco Righetti<sup>5</sup>. But copies after antiquities came in a range of materials and sizes, including fragments of marble restored after a lauded model, full-scale copies in gesso or bronze, and console-sized figurines, to summarize some kinds of the three-dimensional copies that were available. Two-dimensional copies such as prints, paintings, and drawings also circulated widely.

In his *Italian Journey*, written between 1786-1788, Johann Wolfgang von Goethe poetically recorded his arrival in Rome by reflecting on the imaginary city he had carried with him in his mind. «Everything I have known for so long through paintings, drawings, etchings, woodcuts, plaster casts and cork models is now assembled before me. Wherever I walk I come upon familiar objects in an unfamiliar world; everything is just as I imagined it, yet everything is new» (Goethe 1970: 129). In October of 1769, Goethe had visited the *Antikensaal* in Mannheim, a collection of plaster casts begun by Electoral Prince Johann Wilhelm in 1707. This «forest of living marble [...] a population of ideal beauty» as Goethe described it, included the *Medici Venus*, the *Wrestlers*, and the *Dancing Faun* as well as important pieces displayed in Rome at that time (Goethe 1824: 399). In 1710, Cosimo III de' Medici had sent a collection of plaster casts made after sculptures in his Gallery to the Elector Palantine, the husband of his daughter Anna Maria Luisa (Lankheit 1962:

<sup>5</sup> Copies of Zoffoli and Righetti's pricelists sent from Rome between 1794 and 1796 are held in the Victoria and Albert Museum Print Room (D.1479-1898). They are also reproduced in Haskell and Penny, 1980: appendix.



document 280, Cosimo to Elector Johann Wilhelm, San Cresci, 14 July 1710). We must assume they were among those seen by Goethe. His visit to the *Antikensaal*, where he experienced classical statues in the round for the first time, left an impression on Goethe that would influence his encounter of the originals (Schrieter 2010: 125-126, Goethe 1824: 401).

Jonathan Richardson the younger, in the influential publication he co-authored with his father, also wrote of his encounter with casts before his trip to Italy in 1720-1721. He too had seen the *Medici Venus* in copy before the original. He wrote:

I confess before I saw this Statue, I had some prejudice against it, from what I had observ'd in the Casts; and it has some faults; but it has [...] such a Fleishy Softness, one would think it would yield to the Touch. It has such a Beauty, and Delicacy; such a Lightness (Richardson, Richardson 1754: 56).

Like Goethe, Richardson's comparison between original and copy highlights the complex relationship between them. While the cast had given Richardson an indication of what he could expect in Florence, the imperfections of the cast influenced his ideas about the quality of the original. It was not until he saw the marble *Venus* in the Tribuna, and its «fleshy softness,» that he could fully comprehend its beauty, which overpowered the other faults that he saw even in the original. This passage emphasizes that while some types of knowledge could be gained through copies, there was an inexpressible value in *seeing* the original. The fact that so many writers stress the indescribable power of the original thus gave the act of viewing it value.

Goethe laid out a range of materials for copies, both two and three-dimensional. While these pieces reproduced the same iconography and basic composition, they did so through different relationships to the original. It is important therefore to underline that all copies do not transcribe the original in the same way, for the materials from which they are crafted and the technical means through which they are constructed determine which aspects of the original can be emphasized<sup>6</sup>. As the Richardsons' description reveals, copies did not always transcribe the original well, or with the same faithfulness. In a copy, each of the aesthetic components of the original – iconography, size, dimensionality, color, surface texture, and medium – can be either be transcribed or disregarded, but enough of the original must remain for the copy to point back to it. As a result, different types of copies mediate the experience of the original in diverse ways, thereby provoking a spectrum of responses to the original.

Copies, like guidebooks, therefore construct an original's fame by conditioning viewers into a particular way of seeing the object and praising

<sup>6</sup> For more on the reproduction of sculpture see: Hughes, Ranfft 1997, Krauss 1979, Bartsch *et al.* 2010.

its virtues even before the moment of encounter with the original. Like the words selected by an author as he writes his guidebook, including references to the writers of the past and the selection of words to depict the original to the reader, the artist uses the 'language' embodied in his material to do the same. It is a material language of value that highlights particular aesthetic values – iconography, size, dimensionality, color, surface texture, and medium. Both artist and author look at the original and decide how best to describe it to their audiences. They select what they believe to be significant and determine what qualities can be brushed aside (Elsner 2010). The artist selects and rephrases, telling his beholder about the original, not in words, but through his own actions and his manipulation of material. The copy, like the descriptive text found in a guidebook, then, must also be 'read', for it has the potential to reveal the period taste and cultural significance of an original. Therefore, the copy must not be understood as an mimetic derivative that uncritically represents the original, but instead as a descriptive form that visually and materially (re)presents the original. The original and the copy, therefore, are not two polar opposites, but rest within networked spectrum where all types of copies and the original simultaneously influence the meaning and the reception of the others<sup>7</sup>.

### 3. Edward Wright's Language of Value

The author Edward Wright traveled to Italy between 1720 and 1722 as the "bear leader,"<sup>8</sup> or educational guide, of George Parker, whose father, Thomas Parker, had recently become Lord Chancellor in England and was decorating a new estate worthy of this position (O'Connor 1998, O'Connor 2005, Zikos 2005, Molesworth 2010: 116-119). Wright's *Some Observations Made in Traveling through France, Italy, Etc*, was published after their return from Italy. Parker and Wright arrived in Florence in late October of 1721 and by mid-November had already made two trips to the Grand Duke's Gallery, where they were escorted by the custodian Sebastiano Bianchi (BL, Stowe MS 750: f. 389-390 George Parker to Lord Parker 29/18 November 1721 Florence). Wright's publication, like many period guidebooks, clearly parrots the information they received during their tour by Bianchi (Conticelli 2015: 96 and 112-115).

Throughout his descriptions of the antiquities of the Tribuna, Wright intermixes poems, Latin epigrams with English translations, historic infor-

<sup>7</sup> One of the most influential writings on the relationship between the original and copy, and the originality of the copy for me is: Bartsch, Becker & Schrieter 2010.

<sup>8</sup> "Bear leader" was a term used to describe the role of the older men who looked after young Grand Tourists. In this role, the bear leader would serve as tutor, chaperone and guardian. Pier Leone Ghezzi parodied such practices in his drawing "Caricature of Dr. James Hay as a bear leader" in which a small elegantly-dressed cub is dragged through the Italian landscape by Hay. Ghezzi's drawing is British Museum 1946,0713.98, but there are many prints after it.

mation, and references to copies and prints to capture the experience of the original marbles' impact. While he believed that «to attempt a description of this Miracle of Sculpture [the *Medici Venus*], would be to injure it», a few lines later Wright included a poem that, he suggested, could give a more lively account of the *Venus*' perfections than even the casts that he assumed his readers knew (Wright 1730: 406-408). Other guidebooks also mention the inexpressible beauty of the *Venus* (Addison 1718, 324; Bianchi 1759: 192), but what is interesting is that Wright used not only words but also the reader's assumed encounters with copies to capture the statue's enigmatic beauty.

Wright concluded his description of the «four capital statues» of the Tribuna by mentioning bronze casts of them which were made in 1711 by the Florentine sculptor Massimiliano Soldani Benzi for the English Duke of Marlborough, John Churchill (Ciechanowiecki, Seagrim 1973, Avery 2003, Avery 2005). Marlborough had commissioned the bronze copies from Soldani to decorate his new palace at Blenheim after a series of military victories, which had won the Duke considerable esteem across Europe. After mentioning the Marlborough bronzes, Wright then described Parker's subsequent commission to Pietro Cipriani, who he notes was a student of Soldani who had assisted with the Marlborough statues (Wright 1730: 412). Though Cipriani was an artist unknown to English patrons at the time<sup>9</sup> by associating him with Soldani, Wright gave the commission a nominal value and allowed him to argue for its quality.

Wright's narrative about Lord Parker's commission is often taken as a factual account. He, like many other guidebook writers of the time, wrote in the first person and therefore presents his account as first hand and even diary-like, although it was published years after his return. But comparing Wright's passage about the commission with letters actually written at the time, as well as period practices of commissioning copies, it is clear that his account should not be taken as fact.<sup>10</sup> It is therefore more productive to use Wright's story as a tool for understanding what Lord Parker valued in these copies, how Wright's rhetorical structures emphasized that value, and by extension to elucidate period views about the value of copies more generally.

Beyond simply associating Parker's copies with Marlborough's, Wright asserted the commission's prestige by including Cipriani's promise that the casts «should at least equal *Soldani's*, and be the most exact that ever were made». Wright thus used a language of comparison to express the value of these copies. They would «at least» equal Soldani's now well-known copies in bronze, which when they were completed in 1711 were said to be «little inferior to the Originals, even in the Opinion of the Criticks» (BL,

<sup>9</sup> Lord Parker's son never even mentions the artist's name in his correspondence with his father, see: British Library, Stowe MS 750.

<sup>10</sup> I explore the details of this commission in my dissertation.

Add MS 61153, 204-205: John Molesworth to Marlborough, 29 March 1711 (Florence). The aesthetic quality and social value of Cipriani's copies were therefore created not by describing their unique qualities, but instead through a chain of reference to other known works, first to Soldani's bronzes for Marlborough, and then to the originals, which had «greatly delighted» George Parker when he saw them in the Grand Duke's Gallery (Wright 1730: 412). Wright went further, though, to suggest that Cipriani's copies would be more exact than Soldani's. The competition for prestige, in this case, was not just between copy and original, but also between the two copies and thus their owners as well.

A similar language of comparative description was also particularly helpful for dealers and artists selling works to patrons from afar during the Grand Tour. For example, in the dealer Gavin Hamilton's letters to his patron, William Petty Shelburne, Second Earl of Bowood<sup>11</sup>, Hamilton described potential purchases through comparisons to famous works. Some contrasts were practical, such as when Hamilton wrote that a *Venus* he had sold to John Corbet was not fit for Shelburne's gallery «as it is only the size of the Venus of Medecis [*sic*]» (Christie's 1930: 87, Hamilton to Shelburne, Rome, 7 May 1773). But in other cases, the use of comparison was also a comment on the quality of the work. Hamilton had discovered, among other pieces, «a boy laughing with a bird in his hand» in his excavation at Monte Cagnolo. He described it as similar to the one at the Villa Borghese, but «much finer and more entire» (Christie's 1930: 89, Hamilton to Shelburne, Rome, 16 January 1774, Bignamini, Hornsby 2010: v. I, 103). Through this mode of description, the freshly excavated sculpture was endowed with multiple layers of value and meaning through its relation to a known work. First, the figure of a boy with a bird in his hand, which would have been otherwise just a fragment from Monte Cagnolo, gained a more highly-esteemed identity through being related to a similar model known in the Villa Borghese<sup>12</sup>. Second, because the Monte Cagnolo boy was associated with the Borghese collection, the statue was deemed a worthy possession and thus created a correlation between Shelburne's taste and that of the Borghese family. But further, because the piece was of higher quality than the Borghese example, it bestowed Shelburne's own collection with added prestige. In later correspondence, Hamilton again used juxtaposition, in this case to another admired collection, to incite Shelburne with

<sup>11</sup> Shelburne later, Marquis of Lansdowne, undertook his Grand Tour, which had significant consequence for his collecting, in 1771. See: Ingamells 1997: 852, Bignamini, Hornsby 2010: v. I, 321-322, Christie's 1930.

<sup>12</sup> Bignamini further suggests that the documented location of an excavation became an indicator of quality through a similar triangulation of knowledge of and respect for the ancient owner, the contemporary patron's own self-fashioning, and the fragment. For this idea see: Bignamini, Hornsby 2010: v. I, 1-16. For the Borghese collection in the eighteenth century, see: Paul 2008, Coliva *et al.* 2011.

the desire to purchase: «as to the Amazon, your Lordship will find it one of the best of its kind, in particular the head, which surpasses much any that I have yet seen, not excepting that of the Pope's Museum, so much esteemed» (Christie's 1930: 86, Hamilton to Shelburne, 4 March 1773, Rome, Coltman 2009: 1-6). Much more could, and should, be said about the exemplary statues that dealers used in their letters for comparison as they illustrate the types of objects Grand Tourists hoped to possess, and thus the qualities that were valued in particular ancient pieces during the period. Crucially for the argument I am developing here, this comparative language, which gave value to unknown works of art, reveals how a canon of important sculpture was produced through the repetition of textual and material descriptions of famous sculpture.

A major criterion for British collectors' potential purchases was the appropriateness of the iconography for the function of the space in which the sculpture would be displayed. Figures of Bacchus, for example, were frequently placed in dining rooms, while busts of scholars adorned libraries. Particular pairings of figures further played off an understanding of ancient texts or mythology, such as couplings of Cupid and Psyche; but were also influenced by combinations displayed in Italian collections, as is illustrated by the frequent appearance of sets of copies of the *Medici Venus* with the *Dancing Faun*. British collectors' methods of display thus derived from the experience of viewing sculpture on the Grand Tour, but it could also be suggested by simply reading about such collections in guidebooks and diaries.

Further, correspondence between patrons and dealers reveals that their exemplars used to build collections derived from Italian ones, as well as the desire to compete with other Britons. Sculptures of quality assembled and displayed in a British collection could thus compete with what could be described as the 'original' collections in Italy. Such comparisons were only made possible through a knowledge of collections in both countries. This knowledge was accessible due to guidebooks that created a common knowledge of collections.

Returning to Wright's passage on the lineage of Parker's copies thus illuminates how he utilized common knowledge about the originals and copies to argue for the commission's value. The first bronze casts of the Tribuna's famous statues were made by Soldani for Prince Adam Andreas of Liechtenstein between 1694 and 1702 (Lankheit 1962: 139-148, 326-338). When the commission was negotiated, Soldani warned that he needed to obtain a license from the Grand Duke Cosimo III before the project could proceed, further cautioning that the license would be difficult to acquire, especially for the *Medici Venus*, because when the Grand Duke had taken it from Rome he had intended to make a cast to send back to the garden where it was originally displayed (Lankheit 1962: document 645, Massimiliano Soldani Benzi to Prince Johann Adam Andreas von Liechtenstein, Florence,

9 July 1695). In January of 1710, the Tuscan envoy to Britain, Jacopo Giralaldi, wrote to Cosimo III on the Duke of Marlborough's behalf, similarly asking for permission for Soldani to make copies of the Tribuna's famous sculptures (Ciechanowiecki, Seagrim 1973: note 5, Jacopo Giralaldi to Cosimo III, London, 24 January 1710, ASE, MdP 4234, 206). Interestingly, to cast these bronzes, Soldani re-used molds made for the Elector Palantine's plaster casts, those which had so deeply influenced Goethe.

Wright and Parker found themselves in a similar situation in 1722, when they also discovered that the Grand Duke would not allow anyone to make new molds from the statues in his gallery. Cipriani also had to resort to old molds. And he, too, asked for permission from the Grand Duke, as Wright recounted,

to have recourse to the originals for the more exact putting the parts together (for want of which, casts often differ more from the originals, than one would easily imagine; as has happened particularly in most of the casts of the Venus) (Wright 1730: 412).

In this phrase Wright, as Richardson did in his description of casts of the *Venus*, reveals a hierarchy among modern copies. Some copies were more exact and better put together than others and were able to more accurately capture the «Air of the Original», as Wright described it (Wright 1730: 268). This exactness, which Cipriani offered in his casts and that Wright praised, resulted from access to the original, which the Grand Duke controlled. Wright's description thus also gave Cipriani's copies value by emphasizing that, because of the Grand Ducal system of control, not everyone could have a copy made, and therefore exact copies demonstrated that the patron, in this case Parker, had the connections required to obtain the license and, consequently, access to the original. An exact copy, therefore, materialized a relationship to the original marble, the original collection, and the original owner.

The copies English collectors most often desired were of the most renowned and important works in Italian collections. A copy of a well-regarded original could thus be read not only as evidence that the purchaser was aesthetically discerning, but, further, that he had the diplomatic and social connections that would allow for such a copy to be made. Wright so clearly emphasized this by not only mentioning that Cipriani was granted access to studying the originals in the Tribuna, but through another anecdote about a bust of *Plautilla* that Parker also purchased. Wright recorded that Parker was given not only the bronze cast, but also

the very Mold, which was made on purpose for him, with the Leave of his Royal Highness [Cosimo III]; who insisted that the Mold should not be left at Florence, for the Cast to become common there, but should either be broken to pieces, or carried away by my Lord (Wright 1730: 412).

The truth of this statement needs to be further investigated, as Cipriani made copies of the same bust in 1739 (Warwickshire Country Record Office, CR136/B3520: Pietro Cipriani's receipt for casts made for Roger Newdigate, 1 December 1739), but Wright's use of this anecdote is important in underlining the rarity and singularity of certain copies, and thus the value of the copies as individual objects in their own right.

Looking closely at the text of guidebooks and period correspondence that describe the Grand Duke's Gallery, it becomes clear that navigating and experiencing the space was not an autonomous act, but one that was dictated by the rituals of the Medici court and guided by Bianchi. The Richardsons, citing Bianchi's authority, even included in their description of the *Dancing Faun* the statement that the Grand Duke had not let new molds of the statue be taken because previous ones had left discolored spots on its face. They suggested that as a result, subsequent casts, including those for the Duke of Marlborough, were made from earlier molds (Richardson, Richardson 1754: 57). This story that was propagated by the Richardsons through their guidebook helped to reinforce the value of copies and to emphasize the fragility of the original. As I have mentioned, Jonathan Richardson, Jr. had seen copies of the *Medici Venus* in England before he saw the original in Florence (Richardson, Richardson 1754: 56). But the original held for him a distinctive beauty that could only be understood there in the Tribuna. His appreciation of the original was therefore dependent upon his encounter with the copy and the comparison between them.

## Conclusion

The Tribuna's antiquities' sudden rise in renown can appear to be tied to the Grand Tour, its consumeristic behavior, and the concurrent rise of a taste for the neoclassical. But the production of copies of sculpture, made in Florence in various media, also further extended knowledge of the originals by distributing their image and form far beyond the city, as Salmon and Wright both recognized. The interrelation between Grand Tourists' perceptions, expectations, and notions of value as expressed in these texts, therefore, suggests that the fame of the original was reinforced by the structures of the court and the productions of copies by its artists. For that reason it is essential to understand the interlaced network of text, copy, and original that helped to transform the Trinità de Monti marbles into the famous statues of the Tribuna. Doing so raises interesting questions about the production, and not just the consumption, of a taste for the antique<sup>13</sup>.

With so many written descriptions and copies of ancient sculpture cir-

<sup>13</sup> The Italian response to the Grand Tour is less discussed than the British experience of it. Some key texts on the former question are: Bignamini, Hornsby 2010, Hornsby 2000, Norlander 2009.

culating, thereby forming a common set of cultural references, we can assume that visitors to Parker or Marlborough's estates instantly recognized the originals their bronzes copied, where they came from, and how difficult they would have been to acquire. To be appreciated the copy thus had to be understood in relation to the original, and a comprehension of the original rested on a knowledge of written texts. Yet, the written texts were formed through the experience of beholding the original, which was often mediated by copies first seen in a distant place. Looking for agency in this tangle, then, exposes that cultural patrimony rests within a network of experiences and interlocking languages – both verbal and material – that connect the beholder, the original, the text, and the copy. It is difficult to understand where one transcription ends and another begins.

## References

### Archival resources:

Archivio di Stato Firenze (ASF): Mediceo del Principato (MdP) 3397 and 4234  
 British Library: Stowe 750  
 Warwickshire Country Record Office: CR136

### Printed sources:

- Addison, J. 1718, *Remarks on Several Parts of Italy, &c: In the Years 1701, 1702, 1703*, second edn, Shakespeare's Head, London.
- Avery, C. 2005, "Soldani's Mythological Bronzes and his British Clientele", *Sculpture Journal*, XIV: 8-29.
- Avery, C. 2003, "The Duke of Marlborough as Collector and Patron of Sculpture" in ed. E. Chaney, *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, Yale University Press, London: 427-464.
- Bartsch, T., Becker, M., Bredekamp, H. & Schreier, C. 2010, *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, De Gruyter, New York.
- Bartsch, T., Becker, M. & Schreier, C. 2010, "The Originality of Copies. An Introduction" in eds. T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp & C. Schreier, *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, De Gruyter, New York: 27-46.
- Bianchi, G. 1759, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella galleria Mediceo-Imperiale di Firenze* v. 1, Stamperia Imperiale, Florence.
- Bignamini, I. & Hornsby, C. 2010, *Digging and Dealing in Eighteenth-century Rome*, Yale University Press, New Haven.
- Bolter, J.D. & Grusin, R. 2000, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.



- Boyer, F. 1932, "Les Transfert des Antiques des Médicis de Rome a Florence", *Gazette des Beaux-Arts*, 106: 211-216.
- Breval, J. 1738, *Remarks on Several Parts of Europe, Chiefly Relating to Their Antiquities and History. Collected Upon the Spot in Several Tours Since the Year 1723*, H. Lintot, London.
- Chard, C. 2001, "Antique Sculptures as Sights and Wonders: The Unease of Viewing and Commenting" in ed. A. Pinelli, *Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting, Recherche di storia dell'arte*, Carocci, Rome: 9-20.
- Chard, C. 1992, "Nakedness and Tourism: Classical Sculpture and the Imaginative Geography of the Grand Tour", *Oxford Art Journal*, 18(1): 14-28.
- Christie's 1930, *Catalogue of the Celebrated Collection of Ancient Marbles: the Property of the Most Honourable the Marquess of Lansdowne*, Christie's Manson & Woods, London.
- Ciechanowiecki, A. & Seagrim, G. 1973, "Soldani's Blenheim Commission and other Bronze Sculptures after the Antique" in eds. K. Lankheit & W. Hartman, *Festschrift Klaus Lankheit: zum 20. Mai 1973*, DuMont Schauberg, Cologne: 180-184.
- Coliva, A., Fabrèga-Dubert, M., Martinez, J. & Minozzi, M. 2011, *I Borghese e l'antico*, Skira, Milan.
- Coltman, V. 2009, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain Since 1760*, Oxford University Press, Oxford.
- Coltman, V. 2006, *Fabricating the Antique: Neoclassicism in Britain 1760-1800* University of Chicago Press, New York.
- Conticelli, V. 2015, "Il taccuino di Sir Roger Newdigate: gli Uffizi e la Tribuna nelle carte di un viaggiatore del Grand Tour (1739/1744)", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LVII(1): 91-128.
- Elsner, J. 2010, "Art History as Ekphrasis", *Art History*, 33(1): 10-27.
- Erll, A. & Rigney, A. (eds) 2009, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, de Gruyter, New York.
- Gitelman, L. 2006, *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, MIT Press, Cambridge.
- Goethe, J.W. 1970, *Italian Journey*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Goethe, J.W. 1824, *Memoirs of Goethe*, Henry Colburn, London.
- Goldberg, E.L. 1983, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton University Press, Princeton.
- Guilding, R. 2014, *Owning the Past: Why the English Collected Antique Sculpture, 1640-1840*, Yale University Press, New Haven.
- Hale, J.R. 1976, "Art and Audience: The Medici Venus c. 1750-1850", *Italian Studies*, 31(1): 37-58.
- Haskell, F. & Penny, N. 1981, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven.
- Hornsby, C. (ed) 2000, *The Impact of Italy: The Grand Tour and Beyond*, British School at Rome, London.

- Hughes, A. & Ranfft, E. (eds) 1997, *Sculpture and Its Reproductions*, Reaktion Books, London.
- Ingamells, J. 1997, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, Yale University Press, New Haven.
- Krauss, R. 1979, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, 8: 30-44.
- Lankheit, K. 1962, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670-1743*, F. Bruckmann, Munich.
- Marvin, M. 2008, *The Language of the Muses: The Dialogue Between Roman and Greek Sculpture*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Molesworth, W. 2010, *John Molesworth (1679-1726) As a Patron of Art: Complacence, Connoisseurship and Commissions*, (M.Litt thesis) Trinity College, Dublin.
- Moser, S. 2009, "Archaeological Representation: the Consumption and Creation of the Past" in eds. B.W. Cunliffe, C. Gosden & R.A. Joyce, *The Oxford Handbook of Archaeology*, Oxford University Press, Oxford: 1048-1077.
- Norlander, S. 2009, *Portraiture and Social Identity in Eighteenth-century Rome*, Manchester University Press, Manchester.
- O'Connor, T.P. 2005, "Lord Parker on the Grand Tour" in *The Macclesfield Sculpture: The Fruits of Lord Parker's Grand Tour 1720-22* Christie's, London: 10-10-13.
- O'Connor, T.P. 1998, "The Fruits of the Grand Tour: Edward Right and Lord Parker in Italy, 1720-22", *Apollo*, CXLVIII(147): 23-30.
- Paul, C. 2008, *The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*, Ashgate, Burlington.
- Pinelli, A. 2010, *Souvenir: l'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Laterza, Roma.
- Pinelli, A. (ed) 2001, *Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting, Recherche di storia dell'arte*, Carocci, Rome.
- Richardson, J.S. & Richardson, J.J. 1754, *An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France, &c. with Remarks*, second edn, Lord Bacon's Head, London.
- Salmon, T. 1757, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale: con nuove osservazioni e correzioni degli antichi, e moderni viaggiatori*, Giambattista Albrizzi, Florence.
- Schrieter, C. 2010, "'Moulded from the best originals of Rome' Eighteenth-Century Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany" in eds. R. Frederiksen & E. Marchand, *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin: De Gruyter, Berlin: 121-142.
- Scott, J. 2003, *The Pleasures of Antiquity: British Collectors of Greece and Rome*, Yale University Press, New Haven.
- Sweet, R. 2012, *Cities and the Grand Tour: The British in Italy, c. 1690-1820*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sweet, R. 2010, "British Perceptions of Italian Cities in the Long Eighteenth Century" in eds. K. Kondo & M. Taylor, *British History 1600-2000: Expansion*

- in Perspective*, Institute of Historical Research, London: 153-176.
- Whitehead, J. 1983, "The Noblest Collection of Curiositys' British visitors to the Uffizi, 1650-1789" in eds. P. Barocchi & G. Ragionieri, *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Leo S. Olschki, Florence: 287-307.
- Wright, E. 1730, *Some Observations Made in Travelling Through France, Italy &c. in the Years 1720, 1721, and 1722*, second edn, Ward and Wicksteed, London.
- Zikos, D. 2005, "From the Workshop of Cipriani: Bronzes and Plasters for the 1st Earl of Macclesfield" in *The Macclesfield Sculpture: The Fruits of Lord Parker's Grand Tour*, Christie's, London: 27-31.

## Auf dem Weg zum Reiseführer. Wenn Kunstkritik Einzug in Stadtbeschreibungen hält

### Abstract

The second half of the 18<sup>th</sup> century seems to be a period where textual types like travelogues, descriptions of cities and art criticism were clearly delimited against each other. Every type brought into focus another perspective: a narrative, a descriptive or a judgemental one. However, we can find many passages where the limits between the text types blur and the reader is suddenly confronted with a hybrid text. Two examples illustrate the interface between descriptions of cities and art criticism: the contributions of the art critic La Font de Saint-Yenne to the 1765 edition of the *Description historique de la ville de Paris* de Piganiol de La Force and an excerpt from the *Umständliche Beschreibung Dresdens* (1781/1782) by Hasche. These case studies give a synchronic view on the late 18<sup>th</sup> century European literature and show how the textual interaction of two genres produces constitutive elements of modern guidebooks.

Keywords: Enlightenment, descriptions of cities, art criticism, textual types, guide books

### Zusammenfassung

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheint als eine Epoche, in der Textsorten wie Reiseberichte, Stadtbeschreibungen und Kunstkritik klar gegeneinander abgegrenzt sind. Sie sind in ihrem Charakter entweder narrativ, deskriptiv oder urteilend. Dennoch finden sich in den Texten im-

\* Hochschule für Wirtschaft, Technik und Kultur, Berlin

mer wieder Passagen, in denen die Grenzen zwischen den Textsorten verschwimmen und der Leser plötzlich mit einem hybriden Text konfrontiert ist. Der Beitrag betrachtet zwei Beispiele, die insbesondere die Schnittstelle zwischen Stadtbeschreibungen und Kunstkritik untersuchen: die Mitarbeit des französischen Kunstkritikers La Font de Saint-Yenne an der 1765 erschienenen Ausgabe der *Description historique de la ville de Paris* von Piganiol de La Force und ein Ausschnitt aus der *Umständliche Beschreibung Dresdens* (1781/1782) des sächsischen Historikers Hasche. Diese beiden Fallstudien tragen zu einer synchronen Sicht auf die europäische Literatur des späten 18. Jahrhunderts bei und zeigen auf, wie in der Interaktion zweier Textsorten konstitutive Elemente des modernen Reiseführers entstehen.

Schlüsselwörter: Aufklärung, Stadtbeschreibungen, Kunstkritik, Textsorten, Reiseführer

## Einführung

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts scheint auf den ersten Blick eine Zeit zu sein, in der Textsorten wie Reiseberichte, Stadtbeschreibungen und Kunstkritik klar definiert und gegeneinander abgegrenzt sind. Gattungsgeschichtlich wurden bis heute in der Forschung vor allem Reiseberichte (Brenner 1990; Babenko 1997; Fuchs 2009; Hentschel 2010) und die Kunstkritik (Venturi 1964; Dresdner 1968/2001; Crow 1985; Leduc-Adine 1991; Wrigley 1993; Foehr-Janssens, Saint-Jacques 2002; Kluge 2009; Vogt 2010) eingehend untersucht, eine epochenübergreifende Betrachtung der Textsorte Stadtbeschreibung (Kauffmann 1994) steht noch aus. Jeder dieser drei Texttypen rückt einen anderen literarischen Aspekt in den Fokus, sei es einen narrativen in den Reiseberichten, einen deskriptiven in den Stadtbeschreibungen oder einen urteilenden in der Kunstkritik. Dennoch weisen die Texte dieser Zeitspanne immer wieder Passagen auf, in denen die Grenzen der Textsorten verschwimmen und der Leser plötzlich mit einem hybriden Text konfrontiert ist.

Letztlich sind Reiseführer oder auch Stadtführer ein Ergebnis der gegenseitigen Bereicherung und damit der Synergien zwischen den genannten drei Textsorten. Die ersten Reiseführer sind bereits aus dem 16. Jahrhundert bekannt und das 18. Jahrhundert gibt den Stadtführern den entscheidenden Entwicklungsimpuls. Die heutige Gestalt beider touristischer Führer in Inhalt und Form ist jedoch das Ergebnis einer über mehrere Jahrhunderte erfolgten Entwicklung als autonomes Genre. Chabaud definiert drei konstitutive Merkmale dieser Textsorte (2000: 72-74): die Selektion von zielgruppenspezifisch notwendigen Informationen, die Anordnung der Einträge mittels einer Nomenklatur (was durchaus als Ergebnis aufklärerischen Denkens gewertet werden kann) und die besondere sprachliche und typografische Ausgestaltung des Textes, die des-

sen funktionellen Charakter folgen. Letzterer ist erstens bestimmt durch einen utilitären Aspekt, denn der Reisende soll durch den geografischen Raum geführt werden. Zweitens hat der Führer den Reisenden über Topografie und Geschichte zu informieren und drittens bedarf es eines kleinen Buchformates, damit das Werk *in situ* genutzt werden kann. Diese Kriterien sind in ihrer Gesamtheit bei Stadtbeschreibungen, wie sie in diesem Artikel behandelt werden, noch nicht vollständig ausgeprägt. Aber es wird im Folgenden anhand von zwei Fallbeispielen die Schnittstelle zwischen Stadtbeschreibungen und Kunstkritik und damit eine wichtige Entwicklungsetappe hin zum Stadtführer ins Blickfeld genommen.

Das erste Beispiel bezieht sich auf ein französisches Werk, eine Beschreibung der Stadt Paris aus dem Jahre 1765. In einer Neuauflage der *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, ursprünglich aus der Feder von Jean-Aymar Piganiol de la Force, finden sich korrigierte und ergänzte Beiträge eines der ersten anerkannten Kunstkritiker im modernen Sinne, Étienne La Font de Saint-Yenne. Seine Beiträge sind dabei den Themen Urbanismus und Architektur gewidmet. Das zweite Fallbeispiel lenkt den Blick nach Sachsen auf eine Stadtbeschreibung von Dresden. Johann Christian Hasche veröffentlichte 1781 und 1783 den ersten bzw. zweiten Band seiner *Umständlichen Beschreibung Dresdens mit allen seinen äußern und innern Merkwürdigkeiten*. Genauer betrachtet werden soll an dieser Stelle ein Ausschnitt dieses Werkes, welcher die 1764 eröffnete Dresdner Kunstakademie betrifft. Selbst wenn die zwei Beispiele zunächst sehr ähnlich gelagert erscheinen, so offenbaren sie doch große Unterschiede: Paris und Dresden sind zwar im späten 18. Jahrhundert in ihrer Bedeutung beide europäische Städte ersten Ranges, doch ist Paris damals mit seiner Einwohnerzahl von über einer halben Million rund zehnmal so groß wie Dresden. Dies lässt einen ersten Rückschluss auf den Umfang der Stadtbeschreibungen zu, der im ersten Beispiel natürlich wesentlich größer ausfällt. Es wird sich auch in der späteren Analyse zeigen, dass beide Texte unterschiedliche Strategien benutzen, um das Erbe der damals noch sehr jungen Kunstkritik in die übliche Vorgehensweise beim Abfassen von Stadtbeschreibungen zu integrieren. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie beide einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung des modernen Reise- bzw. Stadtführers als Textsorte leisten.

### **I. Ein Kunstkritiker ergänzt und verändert einen Historiker: eine Stadtbeschreibung von Paris aus dem Jahr 1765**

Im Jahre 1742 erschien in Paris eine achtbändige Stadtbeschreibung unter dem Titel *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de St. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons & châteaux des environs de Paris*. Veröffentlicht wurde sie von Jean-Aymar Piganiol de la Force (1673-1753), einem Literaten, der sowohl in Geographie als auch

Geschichte unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. große Verdienste erwarb und es in seiner Karriere bis zum königlichen Chronisten schaffte (Dezobry, Bachelet 1889). Die Stadtbeschreibung hatte letztlich so einen Erfolg, dass sie nach dem Tod von Piganiol de la Force mit dem Titel *Description historique de la ville de Paris et de ses environs* 1765 erneut aufgelegt wurde, diesmal in einer zehnbändigen erweiterten und aktualisierten Ausgabe.

In beiden Auflagen der Stadtbeschreibung werden neben architektonischen und landschaftsarchitektonischen Besonderheiten, die nach Stadtteilen geordnet sind, ebenso institutionelle Charakteristika Frankreichs sowie berühmte Personen betrachtet. Die auf die Gegenwart bezogene topographische Analyse verbindet sich also mit einer Darstellung zur Historie der Nation bzw. der Stadt Paris. Insofern konvergieren in diesem Text die geographische und geschichtliche Sichtweise auf ein und denselben Gegenstand, um zwei unterschiedlichen Leserzielgruppen ein Instrument für die Betrachtung von Paris bzw. von Frankreich zu bieten. Auch ohne die potenzielle Leserschaft explizit zu nennen, wird im Verlaufe des Textes deutlich, dass sich das Werk sowohl an die einheimische Bevölkerung als auch an Reisende aus dem In- und Ausland richtet.

Für die Mitarbeit an der Ausgabe von 1765 konnten die Herausgeber der Neuauflage den Kunstkritiker Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) und den Architekten Pierre Patte (1723-1814) gewinnen. Ersterer zeichnet für textliche Überarbeitungen und damit für den Einzug der Kunstkritik in die Stadtbeschreibung verantwortlich, Letzterer hingegen wurde mit zusätzlichen Kupferstichen zur Illustration des Werkes beauftragt. Damit veränderten diese beiden Mitarbeiter den Charakter der Stadtbeschreibung nachhaltig. Sprache und bildliche Darstellung formen eine neue Einheit, und indem der Text an Subjektivität und Anschaulichkeit gewinnt, somit seine rationale Herangehensweise um eine emotionale Note bereichert wird, kann er seine ihm zuge dachte Funktion als Stadt-/Reiseführer besser erfüllen. Er informiert nicht nur seine Leser, sondern überzeugt und verführt geradezu zum Reisen.

Um die Leistung von La Font de Saint-Yenne zu würdigen, soll an dieser Stelle der Kontext der damals noch sehr jungen Disziplin und Textsorte der Kunstkritik kurz umrissen werden (Crow 1985; Wrigley 1993; Kluge 2009). Sie hat in ihrer modernen Form ihre Ursprünge im Frankreich der 1720er und 1730er Jahre und ist in ihrer Entwicklung eng an die Existenz der Salons, d.h. der Kunstausstellungen der Königlich Akademien für Malerei und Skulptur gebunden (Van de Sandt 1984). Als im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts Literaten und Philosophen immer stärker den moralischen und ästhetischen Verfall der französischen Gesellschaft beklagen, beginnen die Künstler eine engere Beziehung zu ihrem Publikum aufzubauen, indem sie ihre Werke regelmäßig öffentlich zur Schau stellen. Als bald treten Kunstkritiker auf den Plan und geben sich als Sprachrohr des Publikums aus. Sie treten gleichermaßen in

Dialog mit den Künstlern und der Öffentlichkeit. Obwohl das Äußern kritischer Gedanken in Bezug auf Kunst an sich nichts Neues darstellt, weist die moderne Kunstkritik wesentliche Neuerungen auf: Sie lässt erstens neben den positiven nun auch negative Urteile zu, bezieht sich zweitens ausschließlich auf zeitgenössische Kunst und nimmt drittens Werke in den Fokus, die ausgestellt und damit bewusst dem Publikum preisgegeben sind<sup>1</sup>. Der erste Prototyp dieser neuen Textsorte stammt von La Font de Saint-Yenne, der mit seinem bürgerlichen Hintergrund ein markantes Beispiel für soziale Mobilität im 18. Jh. ist. Nach einer Karriere am Hof der französischen Königin, die ihm auch den Zugang zur Kunstwelt eröffnete, erarbeitete er sich in der Pariser Gesellschaft seinen Platz als Kunstkritiker und Schriftsteller. Zwölf Jahre bevor Denis Diderot seinen ersten *Salon* verfasste, veröffentlichte La Font de Saint-Yenne 1747 seine *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*. Dieser Text ist einerseits eine kritische Betrachtung der im Salon von 1746 ausgestellten Werke und andererseits eine Art Querschnittsanalyse der damaligen künstlerischen Situation in Frankreich. Den *Réflexions* folgten zahlreiche weitere Schriften, in denen sich La Font mit Malerei, Skulptur, Architektur und Städtebau auseinandersetzt. Sein wohl größtes Verdienst als Kunstkritiker ist, dass er es letztlich nie bei einer Kritik an der künstlerischen Produktion und am Umgang mit Kunst belässt, sondern dass er auch die Gründe für den Verfall und damit für seine Kritik anführt und daraus Lösungsmöglichkeiten ableitet. Beispielsweise kritisiert er die Verwahrlosung der Bausubstanz des Louvre, schreibt dies der nachlässigen Politik zu und fordert folgerichtig eine aktive Kunst-/Baupolitik und damit einhergehende Kontrollmechanismen. Insofern ist La Font de Saint-Yenne weit mehr als einer der ersten modernen Kunstkritiker, er ist

<sup>1</sup> Kunstkritik als solche existiert bereits seit der Antike. Die im 18. Jahrhundert entstandene moderne Form der Kunstkritik ist in ihrer Definition sehr eng gefasst. Erst mit der Entstehung der Kunstakademien und ihrer Ausstellungen, in denen die Arbeitsergebnisse der Akademiemitglieder präsentiert werden, fokussiert die Kunstkritik erstmalig auf zeitgenössische Kunst und behält diese Eingrenzung in der folgenden Entwicklung bei. Dadurch, dass die Werke der Akademiker bewusst zur Schau gestellt werden, erhalten Kunstkritiker eine Legitimation sich zu äußern. Für die Kunstkritik bilden die turnusmäßig wiederkehrenden Akademieausstellungen zudem den Ausgangspunkt für eine systematische Besprechung von Kunstwerken, für eine Standardisierung und das regelmäßige Erscheinen von Kritiken. In der Anfangszeit der 1720er und 1730er Jahre erscheinen die ersten Versuche der Kunstkritik vorwiegend in Zeitungen und Zeitschriften, wie z.B. im *Mercure de France*, und sind damit noch stark journalistisch geprägt. Dem Höflichkeitsideal der Zeit geschuldet ist hier auch der stets positive Charakter in den Besprechungen von Kunstwerken. Dies ändert sich allerdings mit dem im nachfolgenden Abschnitt besprochenen, selbständig erschienenen Text von La Font de Saint-Yenne, der eine neue Kunstkritik nun gemäß der oben erwähnten Definition hervorbringt (Kluge 2009). Die Definition selbst stammt aus einer Rezension des *Journal de Trévoux* zu den 1747 veröffentlichten *Réflexions* von La Font de Saint-Yenne (*Journal de Trévoux* octobre 1747: 2069). Hier erkannten die Zeitgenossen La Fonts offenbar sehr frühzeitig die Tragweite des Ansatzes.



gleichzeitig auch Reformers und überstrahlt in seiner Bedeutung damit Zeitgenossen wie den Abbé Le Blanc, Lieudé de Sepmanville, Saint-Yves oder Baillet de Saint-Julien.

Die uns nicht namentlich bekannten Herausgeber der 1765er Ausgabe der *Description historique* widmen in ihrem Vorwort eine sich über fünf Seiten erstreckende Passage der Person La Font de Saint-Yennes (Piganiol de La Force 1765: vol. I, vij-xj), um dessen offenbar beachtlichen Anteil an der Neuauflage zu würdigen. Sie vermerken darin, dass die Mitarbeit La Fonts inhaltliche Änderungen und Ergänzungen in Bezug auf den Text von 1742 umfasst, aber auch strikte Urteile, wozu zum damaligen Zeitpunkt auch negative zählen. La Font wird den Lesern als Kunstliebhaber und Literat präsentiert, dessen Handlungsmaximen Religion und Patriotismus, Unparteilichkeit und guter Geschmack, Demut und Moral sind. Darin spiegeln sich neben den gesellschaftlichen Leitprinzipien der Mitte des 18. Jahrhunderts auch die Ideale eines Kunstkritikers und des *honnête homme* wider. Dem Leser werden die Errungenschaften präsentiert, die auf gedankliche Anstöße von La Font zurückgehen. Dazu gehören die Ausstellung von Bildern aus der königlichen Sammlung im Palais du Luxembourg 1750 sowie die bauliche Fertigstellung des Louvre. Die Einführung endet mit einem Überblick über frühere Veröffentlichungen von La Font, der auch eine Art Werbung für den Erwerb dieser Werke enthält. Diese Textpassage des Vorworts ist im doppelten Sinne bedeutsam: Dem damaligen Leser wird suggeriert, dass die Neuauflage qualitativ nicht nur der alten gleichkommt, sondern diese auch übertrifft, was auf die Expertise des Mitverfassers zurückzuführen ist. Dem heutigen Leser hingegen wird ein Mittel an die Hand gegeben, um den Umfang von La Fonts Mitarbeit an dieser Ausgabe zu würdigen. Schließlich sind die Interventionen La Fonts im Text nicht markiert. Es bleibt folglich nur ein genauer Textvergleich zwischen den zwei Auflagen und ein Abgleich mit früheren Werken La Fonts, um dessen Anteil konkreter zu erfassen.

Für eine genauere Textanalyse wurden an dieser Stelle zwei Einträge der Stadtbeschreibung benutzt: der Artikel zum Louvre (Piganiol de La Force 1765: vol. II, 231-269) und der zum Stadttor La Porte Saint Honoré (Piganiol de La Force 1765: vol. III, 26-27). Gegenstand der Untersuchung waren der Selektionsprozess in der inhaltlichen Gestaltung und die generelle Auffassung des Kunstkritikers in Bezug auf Kulturerbe sowie die Argumentationsweise, das Vokabular und sprachliche Techniken zur Darstellungen von Subjektivität.

In dem Beitrag zum Louvre arbeitet La Font inhaltlich in verschiedene Richtungen. Er beschreibt in einer sehr langen und in der Gedankenführung stringenten Textpassage den immer noch andauernden Streit um die Autorschaft der Louvrefassade, wofür die Architekten Le Vau und Perrault in Frage kamen. La Font argumentiert auf der Basis von neu zugänglichen schriftlichen Quellen und deklariert schließlich Perrault als

Gewinner. Letztlich beziehen sich diese Ausführungen auf ein Ereignis, das 1765 bereits fast ein Jahrhundert zurücklag. In der Gegenwart verankert waren hingegen die Leistungen des *Surintendant général des bâtiments du roi*, des Marquis de Marigny, in Hinblick auf die Fertigstellung des Louvre. Hier findet sich im Text ein Thema wieder, das wie ein roter Faden auch das sonstige literarische Schaffen La Fonts durchzieht. Die von ihm vertretene Position, dass Kulturerbe eine kollektive und damit nationale Angelegenheit sei, fand um die Mitte des 18. Jahrhunderts immer weitere Verbreitung und führte dazu, dass sowohl die staatliche Kunstpolitik als auch die Bürger von der Öffentlichkeit in die Verantwortung genommen wurden. Eine letzte im Text von 1765 neu zu findende Textstelle erklärt die Konstruktion einer Öffnung in einem der Längsflügel des Louvre, sodass Kutschen und Fußgängern ein neuer Weg eröffnet wurde. Diese Ausführungen sind sehr kohärent mit den von La Fonts stets vertretenen Ideen zur Verbindung von Funktionalität und Ästhetik in Architektur und Urbanismus.

In dem Textabschnitt zur Porte Saint Honoré, einem Stadttor, das bereits 1733 abgerissen worden war, ersetzt La Font einen kompletten Absatz der Auflage von 1742 durch einen eigenen. Darin preist er die ästhetische Funktion von Stadttoren. Architektur sei ein Aushängeschild einer Nation, insbesondere, wenn auswärtige Reisende in die Stadt kommen. Schließlich sei Paris die schönste und berühmteste Stadt des Universums:

On ne peut que blâmer la démolition de ces portes [...] On auroit dû en élever de plus belles, & en arc de triomphe [...] Quoi de plus nécessaire que de présenter un beau monument à l'aspect des Etrangers qui arrivent par ce côté, qui doit leur annoncer, avant d'y entrer, la ville la plus belle & la plus célèbre de l'univers [...] Mais loin de remplacer cette porte, on a laissé élever en cet endroit des maisons dont les façades sont d'un goût misérable. [sic] (Piganiol de La Force 1765: vol. III, 26-27).

Hierin wird der Gedanke der kulturellen Suprematie Frankreichs deutlich und dass Ästhetik letztlich auch in politischer Hinsicht eine bedeutende Rolle spielt. Das Zitat veranschaulicht gleichzeitig, wie La Font seine Argumentationsketten aufbaut. Ein Fakt (der Abriss von Stadttoren) wird zunächst kritisiert. Dem schließen sich Lösungsvorschläge bzw. Alternativen an (man hätte schönere Stadttore und in Triumphbogenform errichten sollen), auf die wiederum Ausführungen zur generellen Bedeutung von Architektur folgen. Schließlich holt er seine Leser wieder auf den Boden der Tatsachen, indem er die tatsächlichen Folgen der Ausgangsproblematik darlegt (statt das Stadttor neu aufzubauen, entstanden Häuser mit hässlichen Fassaden).

In Hinblick auf das Vokabular wäre zu erwarten, dass mit der Kunstkritik auch verstärkt wertendes Vokabular, z.B. in Form von

Adjektiven, erscheint. Dies ist allerdings nicht der Fall. Auch die Ausgabe von 1742 enthält bereits positiv konnotierte Wörter wie «très-belle», «magnifique» und einzelne mit negativer Bedeutung wie «médiocre». Auffällig ist hingegen, dass Letztere jetzt wesentlich häufiger auftreten, was der Forderung der oben definierten modernen Kunstkritik nach positiver und gleichermaßen negativer Beurteilung geschuldet ist. Auch eine Häufung von Begriffen wie «nation», «postérité» und «citoyen» ist zu beobachten. Diese wurden in den 1760er Jahren nicht nur von Kunstkritikern in Bezug auf kulturelle Prozesse und Kulturpolitik benutzt, sondern sind ebenso häufig bei Philosophen wie Rousseau aufzuspüren.

Zwischen den Ausgaben von 1742 und 1765 gibt es keinen, wie vielleicht zu vermuten wäre, grundlegenden Strategiewechsel zwischen einer neutralen, beschreibenden Darstellung und einer subjektiven, urteilenden. Die Unterschiede sind wesentlich subtiler. Bereits der Text von 1742 enthält wertende Passagen, z.T. auch negative. In der Auflage von 1765 nimmt hingegen die Stärke der negativen Kritik eklatant zu und Urteile erscheinen nun in Form von langen Argumentationsketten. Ein zweiter Unterschied manifestiert sich in der Person, die das Urteil äußert. Beide Auflagen kennen bereits die Ich-Form. Während 1742 neben dieser Ich-Form auch die «connoisseurs», d.h. die Kunstkenner, als Urteilsinstanz fungieren, erweitert sich das Repertoire dann 1765 auf «le public» (die Öffentlichkeit), «les Citoyens» (die Bürger) und die unpersönliche Ausdrucksweise mit «on» (man). Insofern arbeitet der Kritiker hier multiperspektivisch, ein Verfahren, das auch aus kunstkritischen Schriften der damaligen Zeit bekannt ist. Er hat die Wahl zwischen einer persönlichen, unpersönlichen oder personalisierten Ausdrucksweise und erweitert im gleichen Zug auch den Adressatenkreis von Kunst. Nicht mehr nur die Kunstkenner urteilen über Kunst, sondern die breite Öffentlichkeit wird zur Urteilsinstanz erhoben und zusätzlich zum aktiven Akteur in kulturellen Prozessen.

Diese generelle Entwicklung ist auch in anderen Ländern Europas zu beobachten. Jedoch tritt Kunstkritik nicht überall zum gleichen Zeitpunkt auf und ebenso wenig in der gleichen Ausprägung. Das nun folgende Fallbeispiel aus dem deutschen Sprachraum soll gemeinsame Entwicklungslinien mit Frankreich aber auch eigenständige, aus der eigenen Kultur heraus entstandene Charakteristika aufdecken.

## **2. Ein Historiker wird zum Kunstkritiker: eine Stadtbeschreibung von Dresden aus den Jahren 1781/1783**

Johann Christian Hasche (1744-1827) stammte aus Sachsen, war Theologe und Historiker und hatte u.a. bei Christian Fürchtegott Gellert in Leipzig studiert. Seine Werke sind dem Gedankengut der deutschen Aufklärung verbunden und haben in den meisten Fällen die Geschichte Sachsens oder der Stadt Dresden zum Gegenstand. Hasche thematisiert da-

rin Entwicklungen von Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur und unterzieht diese wissenschaftlichen Analysen (Eigenwill 2005). Der erste Band seiner *Umständlichen Beschreibung Dresdens mit allen seinen äußern und innern Merkwürdigkeiten historisch und architektonisch* erschien 1781, der zweite folgte 1783 mit dem leicht veränderten Titel *Umständliche Beschreibung Dresdens mit allen seinen innern und äußern Merkwürdigkeiten historisch und architektonisch*. Die Grundkonzeption von Hasche ähnelt dem Beispiel Piganiols, indem die Darstellung von Geschichte mit einer aktuellen topographischen Beschreibung verbunden wird. Zeit und Raum stellen demnach hier ebenso die leitenden Prinzipien dar. Die zwei Bände umfassen insgesamt vier Teile, von denen jeweils einer der Geschichte, der Topographie, der politischen Struktur und den Institutionen sowie der Wissenschaft und Kunst gewidmet ist. Obwohl das Werk als eine wissenschaftliche Abhandlung zur Geschichte und Architektur der Stadt angelegt ist und der Autor im Vorwort ankündigt objektiven Kriterien zu folgen, liefert der Text selbst mitunter den Beweis des Gegenteils. Ein Grund dafür ist der Einfluss der Kunstkritik, die neben einer an Objektivität ausgerichteten Analysefunktion auch subjektive Komponenten im Urteilsprozess beinhaltet.

In Sachsen fasste die Kunstkritik später Fuß als in Frankreich, gekoppelt ist sie aber auch hier an das Ausstellungswesen. Nach Ende des Siebenjährigen Krieges wurde 1764 in Dresden die Kunstakademie neu gegründet und von vornherein als ein Instrument der Kunstpolitik betrachtet, um das Land aus einer tiefen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krise zu führen. Die Akademie hielt ab 1764 regelmäßige Ausstellungen ab, die ab diesem Zeitpunkt in der Presse rezensiert wurden, z.B. in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* von Christian Felix Weiße oder im *Deutschen Museum* bzw. *Neuen Deutschen Museum* von Heinrich Christian Boie. Im Vergleich zu Frankreich basiert die moderne Kunstkritik in Sachsen damit von Anfang an nicht auf selbstständigen Streitschriften, sondern auf Rezensionen in Zeitschriften und Zeitungen. Sie bleibt in der Erscheinungsweise und Textgestaltung im Verlauf des gesamten späten 18. Jahrhunderts wesentlich stärker journalistisch geprägt als die Frankreichs (Vogt 2010, Kluge 2013). Nach einer als experimentell zu bezeichnenden Phase von 1764 bis 1774, in der die Kunstkritik sich als Textsorte etablieren konnte und eine erste Generation von Kunstkritikern zu Wort kommt, folgte eine Phase der Konsolidierung, die bis 1786 andauerte (Kluge 2013). In dieser Phase haben wir es mit einer zweiten Generation von Autoren zu tun, die beginnt ihre Vorgänger zu kritisieren. Eine Welle von Kritik der Kritik ist (ebenso wie in Frankreich nach dem Erscheinen von La Font's *Réflexions*) die Folge und führt zu einem stärkeren polemischen Ton in den Texten. Obwohl die Kunstkritik im deutschsprachigen Raum sich in ihrer Entstehung als Textsorte zunächst am französischen Modell orientiert, weist sie dennoch eine Reihe von 'deutschen' Merkmalen auf. Dazu gehört, dass die Kunstkritiker meistens keine unab-

hängigen Literaten sind, sondern andere berufliche Hintergründe haben. Es können Akteure der Kunstpolitik sein, aber auch Künstler, Journalisten oder wie in unserem Fall ein Historiker und Theologe. Die Kunstkritik erscheint in Sachsen wesentlich zukunftsorientierter als die französische, diskutiert die angewandten Künste ebenso wie über die 'Hochkunst' und befördert die Idee, dass Kunstwerke für einen Markt produziert werden und Kunst somit zum wirtschaftlichen Wachstum beitragen kann. All diese Ausprägungen liegen im damaligen politisch-wirtschaftlichen Kontext Sachsens begründet.<sup>2</sup>

Im Vorwort des ersten Bandes gibt Hasche an, dass ihm Patriotismus als Beweggrund zu seiner Schrift trieb und er zur Bildung der Öffentlichkeit beitragen wolle. Bezüglich seiner Zielgruppen scheint er zwiegespalten zu sein: In erster Linie wendet er sich an die einheimische Leserschaft und damit die Bewohner Dresdens. Fremde als zweite anvisierte Gruppe spielen lediglich eine untergeordnete Rolle, doch sind eigens für sie zusätzliche Informationen und ein Index am Ende des zweiten Bandes geplant (Hasche: 1781, vol. I, xiv-xx). Damit erkennt Hasche nicht nur unterschiedliche Bedürfnisse der einzelnen Zielgruppen, sondern integriert in seine Stadtbeschreibung auch Elemente eines Reiseführers, dessen Merkmale bereits oben erläutert wurden. Im Vorwort des zweiten Bandes stellt er nochmals klar, dass sein Werk sich nicht an Reisende oder Ausländer wendet, doch relativiert er gleichzeitig seine Aussage, indem er die Hauptzielgruppe nun wesentlich größer beschreibt. Sie umfasst alle, die sich für Dresden, seine Geschichte und Architektur interessieren. Er erkennt die praktischen Grenzen seines Werkes für Besucher der Stadt, denn schließlich trage keiner zwei dicke Oktavbände während des Rundganges mit sich herum (Hasche: 1783, vol. II, ix). Doch scheint später in dem Textabschnitt zu Kunstgalerien und Kunstsammlungen die Unterscheidung der potenziellen Leserschaft auf einmal keine Rolle mehr zu spielen:

[...] und der Leser, sey er fremd oder einheimisch, lernt gewiß Dresdens Verfassung, Gallerien, Kabinete, öffentliche und Privatsammlungen nirgends richtiger, genauer und vollständiger, da ich so glücklich gewesen, alles was ich beschrieb meist mit eignen Augen zu sehen [...] [*sic*] (Hasche 1783: vol. II, p. xi).

<sup>2</sup> Im Zuge des Sächsischen Rétablissement wurde ab 1763 von Seiten der sächsischen Krone zusammen mit bürgerlichen Kreisen versucht, der Krisensituation nach dem Siebenjährigen Krieg mit einem umfassenden Reformprogramm zu begegnen. Dazu werden u.a. die ansässigen Manufakturen stärker kontrolliert und die Kunst ebenso wie das Bibliothekswesen zusätzlich gefördert. Verfolgt wird damit bei Weitem nicht nur ein aufklärerisches Bildungsideal, sondern auch der ganz pragmatische Versuch, die Wirtschaftsentwicklung über die Produktion von Kunstwerken und Luxusartikeln, z.B. Porzellan, zu forcieren. Weder die Kunst noch die Kunstkritik weisen daher das gleiche Ausgangsniveau oder die gleiche Ausrichtung wie in Frankreich auf.

Hier geht es primär nicht mehr um die Zugehörigkeit des Lesers zur Gruppe der Einheimischen oder Fremden, sondern um sein Interesse an Kunst. Gleichzeitig positioniert sich der Autor als Kunstkenner und rechtfertigt damit die eigene kunstkritische Vorgehensweise. Hasche beschreibt sowohl die Kunstgalerie des sächsischen Kurfürsten als auch private Sammlungen. Im Stile einer wissenschaftlichen Abhandlung führt er Listen der ausgestellten Werke auf und bezeugt, was er als Quellen benutzt hat bzw. wer ihm Zugang zu den Sammlungen verschafft hat. Im Vordergrund der folgenden kurzen Analyse soll jedoch der Abschnitt über die damals noch sehr junge Kunstakademie (Hasche 1783: 225-234) stehen, denn hier besteht potenziell die Möglichkeit, dass Kunstkritik an zeitgenössischen Werken Eingang in die Stadtbeschreibung findet.

In der Auswahl der inhaltlichen Punkte folgt Hasche zunächst einem sehr traditionellen Ansatz im Sinne einer Stadtchronik und topografischen Stadtbeschreibung. Er beginnt mit einer Schilderung der Geschichte des Akademiegebäudes, nennt im Anschluss die generellen Ziele der Institution und erläutert deren Arbeitsweise. Er legt die Entwicklung der Kunstausstellungen dar und gibt detaillierte Informationen, wie der Leser sich diese vorzustellen hat: das Datum der Eröffnung, die Aussteller, die Anordnung und Einrichtung der Ausstellungsräume und die Teilnahmemöglichkeit für Frauen. Es folgen ein Abschnitt zur Entwicklung der Akademie und ihrer Vorläufer seit 1697, Erläuterungen zum hierarchischen Aufbau der Institution, eine Liste aller Mitglieder und eine genaue Beschreibung der Räumlichkeiten. An dieser Stelle würde der Leser einer Stadtbeschreibung sich für gewöhnlich am Ende wähnen. Hasche fügt hier jedoch eine vier Seiten umfassende Berichterstattung zur Kunstausstellung von 1781 ein und versetzt sich damit in die Rolle eines Kunstkritikers, der zeitgenössische und öffentlich zur Schau gestellte Kunstwerke begutachtet. Die Textpassage endet mit einer sehr langen und präzisen Beschreibung eines Porzellan-Tafelaufsatzes aus der Meißener Manufaktur und mündet schließlich in ein zusammenfassendes Urteil zur Idee und Umsetzung dieses Werkes der dekorativen Kunst.

In der Besprechung der Ausstellungsstücke wendet Hasche die übliche Strategie an und beginnt mit der Historienmalerei, bevor die anderen und nicht so hoch angesehenen Genres und am Ende die dekorative Kunst folgen. Statt eine Vielzahl von Gemälden und Objekten zu besprechen, beschränkt er sich nur auf diejenigen, die ihn am stärksten beeindruckt haben. Insofern fällt auch seine Kritik ausschließlich positiv aus, denn er kritisiert ja bereits mittels des Selektionsprozesses. Aus diesem Grund ist auch das Vokabular der urteilenden Aussagen durchgängig positiv konnotiert und es kommen beispielsweise Adjektive wie «sinnreich», «trefflich» und «meisterhaft» zum Einsatz.

Ähnlich wie La Font benutzt auch Hasche als Erzähler und Kritiker sehr unterschiedliche Perspektiven. Er schreibt in der Ich-Form, um sei-

nen eigenen Standpunkt deutlich zu machen, belässt es aber an anderen Stellen bei unpersönlichen Formulierungen, wo er praktisch die Meinung der Öffentlichkeit nur bestätigt.

Die Beschreibung des Tafelaufsatzes aus Porzellan am Ende der Ausstellungsbesprechung lässt der Autor mit einer Textpassage enden, die sowohl inhaltlich als auch in ihrer sprachlichen Umsetzung ein Paradebeispiel für die Kunstkritik des späten 18. Jahrhunderts ist:

Wie herrlich, wie sinnreich alles erfunden! aber [*sic*] auch mit welcher Pracht ausgeführt! Ein Denkmal das unsre Künstler verewigen muß [*sic*]; denn man kann es ohne staunende Bewunderung nicht anschauen (Hasche 1783: vol. II, 234).

Es wird nicht nur auf den Inventionsprozess, sondern gleichermaßen auf die künstlerische Ausführung verwiesen. Das Kunstwerk der Gegenwart wird in seiner Bedeutung für die Zukunft erkannt und es steht stellvertretend für die hohe Qualität der zeitgenössischen Kunst insgesamt. An diesem Textausschnitt ist ebenso gut nachvollziehbar, wie mittlerweile literarische Prinzipien Einzug in die Kunstkritik gehalten haben: Alliterationen und Ausrufesätze in unmittelbarer Häufung sowie eine ausdrucksvolle Lexik, die Sachverhalte stark überhöht. Hierin ist ein Prinzip zu erkennen, das die deutsche Kunstkritik von der französischen, angefangen bei La Font bis hin zu Diderot und dessen Nachfolgern (La Font de Saint-Yenne 1754: 128; Diderot 1763/1984: 226), übernommen hat.

Verwunderlich ist an dem doch recht ausführlichen Bericht zur Kunstausstellung allerdings, dass Hasche nicht mit den gleichen literarischen Mitteln arbeitet, die an anderen Stellen seiner Stadtbeschreibung in Verbindung mit Kunstwerken und Galerien vereinzelt zum Tragen kommen und die durchaus gängige Prinzipien der deutschsprachigen Kunstkritik der 1770er und 1780er Jahre waren (Kluge 2013: 269) – Anekdoten und fiktionale Führungen. Bereits im Vorwort zum ersten Band hatte er angekündigt Kunstbeschreibungen mit Anekdoten zu durchweben, um seine Leser auch zu unterhalten (Hasche 1781: vol. I, xviii). Außerdem konstruiert er in anderen Textpassagen, z.B. bei der Vorstellung der Kunstkammer des Kurfürsten, fiktionale Rundgänge durch Kunstsammlungen, nimmt quasi seine Leser mit auf die Entdeckungsreise zu den Kunstwerken (Hasche 1783: vol. II, 277-288).

### 3. Kunstkritik in Stadtbeschreibungen: ein Resümee

Bei den vorangegangenen zwei Beispielen, La Fonts Mitarbeit an Pigioli's *Description historique* und Hasches *Umständliche Beschreibung*, liegt grundsätzlich ein ähnlicher Sachverhalt vor. Kunstkritik und damit Urteilsbildung und Subjektivität halten Einzug in Stadtbeschreibungen,

die *per se* einen deskriptiven und neutralen Ansatz verfolgen.

Doch unterscheiden sich die zwei Beispiele auch in sehr vielen Punkten. Sie stammen aus zwei unterschiedlichen Kulturräumen – Frankreich und Sachsen. Die betrachteten Textpassagen behandeln verschiedene Spielarten von Kunst – Architektur und Urbanismus auf der einen Seite und Kunstausstellungen auf der anderen. Die Texte erscheinen zeitlich versetzt – der eine 1765, der andere 1781/1783. Gemeinsam ist aber beiden, dass sie knapp 20 Jahre nach dem jeweiligen Entwicklungsbeginn der Kunstkritik in Frankreich bzw. Sachsen entstehen und damit auf bereits bestehende Arbeitsweisen und Ergebnisse zurückgreifen können. Es ist historisch nicht belegt, ob sich die beiden Autoren persönlich kannten. Wir können aber davon ausgehen, dass Hasche auf die am Sächsischen Hof und in bürgerlichen Bibliotheken zirkulierenden Schriften der französischen Kunstkritik sowie die seiner deutschsprachigen Zeitgenossen Zugriff hatte und diese Kenntnis für sein eigenes Werk durchaus benutzt. Die Autoren selbst – La Font als ‘professioneller’ Kunstkritiker, der einen bestehenden Text überarbeitet, und Hasche, der als Theologe und Historiker in seinem Text selbst vorübergehend die Rolle des Kunstkritikers übernimmt, – haben verschiedene berufliche Hintergründe, verfolgen leicht divergierende Schreibintentionen und legen den Schwerpunkt nicht auf die gleiche Zielgruppe. Insofern ergibt sich im Detail dann doch eine sehr heterogene Situation.

Trotz der erwähnten Unterschiede lassen beide Texte aber insgesamt eine annähernd synchrone Sichtweise auf veränderte Konzeptionen von Stadtbeschreibungen, die durch die Kunstkritik hervorgerufen wurden, im späten 18. Jahrhundert zu. Die Ergebnisse dieser Beeinflussung lassen sich inhaltlich und sprachlich klar identifizieren. Die Autoren wenden sich aktuellen Entwicklungen und gleichzeitig ästhetischen Kriterien zu (Jollet 2000: 174), rücken Architektur und Urbanismus oder auch die inzwischen im gesellschaftlichen Leben fest etablierten Kunstausstellungen in den Fokus. Kulturerbe, zu dem Reiseführer einen intellektuellen und physischen Zugang verschaffen (Jollet 2000: 167, 172), wird als fester Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses in den Vordergrund geschoben. Darüber hinaus wählen die Autoren genau aus, was sie in ihren Texten besprechen und was nicht, wobei dieser Selektionsprozess gleichzeitig eine Wertung impliziert. Sowohl die Argumentationsstrategien als auch syntaktische Strukturen und Lexik sind aus der zeitgenössischen Kunstkritik nahezu unverändert übernommen. Subjektivität und damit auch persönlich geprägte Schreibweisen gewinnen in den ansonsten eher neutral und wissenschaftlich gehaltenen Stadtbeschreibungen zunehmend an Raum. Es geht nicht mehr nur um räumliche und zeitliche Deskription, d.h. geographische Topographie und historische Chronik, sondern um die Vermittlung der Stadt an die Zielgruppe der Reisenden und damit um menschliche Empfindungen. Ähnliches ist im Übrigen auch bei Reiseberichten zu



beobachten, wo ebenso Elemente der Kunst- und Architekturkritik implementiert werden (Sow 2000: 155-165). Autoren bedienen sich zusätzlich gern narrativer Techniken, sodass die Texte stellenweise einen literarischen Duktus erhalten. Insofern nähern sich die Stadtbeschreibungen auch den Reiseberichten immer stärker an.

Reisende werden als Zielgruppe entweder gleichberechtigt den Einheimischen gegenübergestellt oder sind zumindest in einigen Textabschnitten wie in den Beschreibungen der Kunstgalerien stärker im Fokus des Erzählers. Wenn sich Gewichtungen zwischen Zielgruppen verändern, sind textuelle Veränderungen eine konsequente Folgeerscheinung. Der Einfluss der Kunstkritik auf Stadtbeschreibungen führt zur Auflösung der starren Grenzen zwischen diesen beiden Textsorten, sodass ein hybrider Text entsteht, eine frühe Form des modernen Reiseführers, der sich später wiederum in verschiedene Arten von Führern ausdifferenzieren wird. Ein Stadt- oder Reiseführer bedient nach wie vor aus Stadtbeschreibungen stammende deskriptive Elemente, ergänzt sie aber um narrative, so wie es auch die Reiseberichte praktizierten, und um urteilende, die der Kunstkritik entstammen. Er gibt damit eindeutig das Prinzip der Neutralität auf und beginnt ein normatives Element auszuprägen (Chabaud 2000: 76-77), von einem Vermittler wird er zum Konstrukteur des Raumes bzw. der Zeit, der Wahrnehmung und individueller sowie kollektiver Wertvorstellungen (Cohen 2000: 653). Dass diese Entwicklung an mehreren Punkten in Europa nahezu gleichzeitig einsetzt, zeigt einmal mehr, dass die Entstehung von Reiseführern ein transeuropäisches Phänomen darstellt.

## Bibliografie

- [s.a.] 1747, «Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France», article CIX, *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts (Journal de Trévoux)*, octobre 1747, Chaubert, Paris: 2069.
- Babenko N. 1997, „Reisebeschreibungen in der Textsortenklassifikation“, in F. Simmler (ed.), *Textsorten und Textsortentraditionen*, Peter Lang, Bern: 205-213.
- Brenner P.J. 1990, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur: ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Niemeyer, Tübingen.
- Chabaud G. 2000, «Les guides de Paris du XVIIe siècle au début du XIXe siècle. Remarques sur une construction historique», in G. Chabaud, É. Cohen, N. Coquery, J. Penez (eds.), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Belin, Paris: 71-80.
- Cohen É. 2000, «Perspectives», in G. Chabaud, É. Cohen, N. Coquery, J. Penez (eds.), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Belin, Paris: 651-654.
- Crow T.E. 1985, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven & London.
- Dezobry Ch., Bachelet Th. 1889, *Dictionnaire général de biographie et d'histoire*, 2 vols., C. Delagrave, Paris.

- Diderot D. 1763/1984, «Salon de 1763», in G. May and J. Chouillet (eds.) 1984, Diderot, D., *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, Paris.
- Dresdner A. 1968/2001, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Verl. der Kunst, Amsterdam/Dresden.
- Eigenwill R. 2005, *Hasche, Johann Christian*, in Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (ed.), *Sächsische Biografie*, <<http://www.isgv.de/saebi/>> (12/15).
- Foehr-Janssens Y., Saint-Jacques D. 2002, «Genres littéraires», in P. Aron, D. Saint-Jacques and A. Viala (eds.), *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, Paris.
- Fuchs A. 2009, „Reiseliteratur“, in D. Lamping (ed.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Kröner, Stuttgart: 593-600.
- Hasche J.C. 1781, *Umständliche Beschreibung Dresdens mit allen seinen äußern und innern Merkwürdigkeiten historisch und architektonisch*, vol. I, Schwickertscher Verlag, Leipzig.
- Hasche J.C. 1783, *Umständliche Beschreibung Dresdens mit allen seinen innern und äußern Merkwürdigkeiten historisch und architektonisch*, vol. II, Schwickertscher Verlag, Leipzig.
- Hentschel U. 2010, *Wegmarken. Studien zur Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Jollet É. 2000, «L'accessibilité de l'œuvre d'art: les beaux-arts de Paris au XVIIIe siècle», in G. Chabaud, É. Cohen, N. Coquery, J. Penez (eds.), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Belin, Paris: 167-177.
- Kauffmann K. 1994, „Es ist nur ein Wien!“. *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik*, Böhlau, Wien.
- Kluge D. 2009, *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, VDG, Weimar.
- Kluge D. 2013, „Frankreich als Inspirationsquelle oder längst überholtes Modell für die Kunstkritik? Die Berichterstattung zu den Dresdner Kunstausstellungen 1764-1806“, *Das Achtzehnte Jahrhundert*, 37(2): 262-270.
- La Font de Saint-Yenne É. 1747, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Jean Neaulme, La Haye.
- La Font de Saint-Yenne É. 1754, *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province*, s.e., s.l.
- Leduc-Adine, J.-P. 1991, «Des règles d'un genre: la critique d'art», *Romantisme*, vol. 21(71): 93-100.
- Piganiol de La Force J.-A. 1742, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons & châteaux des environs de Paris*, 8 vol., Theodore Legras, Paris.
- Piganiol de La Force J.-A. 1765, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, 10 vols., Les libraires associés, Paris.
- Sow J.-C. 2000, «Les guides d'Italie du XVIIIe siècle et la formation d'une critique française de l'art italien moderne», in G. Chabaud, É. Cohen, N.

- Coquery, J. Penez (eds.), *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Belin, Paris: 155-166.
- Van de Sandt U. 1984, «Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781», in M.-C. Sahut and N. Volle (eds.), *Diderot et l'art, de Boucher à David. Les Salons (1759-1781)*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris: 79-84.
- Venturi, L. 1964, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino.
- Vogt M. 2010, *Von Kunstworten und -werten. Die Entstehung der deutschen Kunstkritik in Periodika der Aufklärung*, De Gruyter, Berlin.
- Wrigley, R. 1993, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Clarendon Press, Oxford.

III.

LES GUIDES ENTRE IMAGINAIRE  
ET PROPAGANDE



## Guide in divisa. Guide turistiche e manuali per le truppe d'occupazione negli anni Trenta e Quaranta del Novecento

### Riassunto

Nel corso del secondo conflitto mondiale, ma già durante alcuni conflitti degli anni Trenta, si assiste al fenomeno della produzione di materiali scritti e illustrati appositamente destinati ai militari delle truppe di occupazione. In essi si “rappresentano” i beni culturali (monumenti, opere d'arte, documenti, paesaggi ecc.), l'organizzazione amministrativa della società civile, gli usi e costumi del territorio che i militari incontreranno nel territorio nemico. Sono questi modelli a costruire la cultura e le modalità dell'occupazione.

Parole chiave: “Guide” per i soldati, patrimonio culturale, occupazione militare, stereotipi culturali, propaganda

### Résumé

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, mais déjà lors de certains conflits des années 1930, on assiste à la production de guides spécialement destinées aux militaires des troupes d'occupation. Ces publications sont parfois illustrées. Elles donnent des informations et, plus en général, véhiculent une représentation de l'histoire, du patrimoine culturel (monuments, œuvres d'art, documents conservés dans les archives, paysages etc.), de l'organisation administrative, de la structure sociale, ainsi que des usages et des codes culturels dans les territoires soustraits à l'ennemi. Finalement,

\*Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia

ces guides contribuent à construire des modèles, destinés à influencer les modalités et la culture de l'occupation.

Mots-clés: «Guides» pour les soldats, patrimoine culturel, occupation militaire, éditions, stéréotypes culturels, propagande

## Introduzione

Molti dei conflitti del XX secolo sono caratterizzati dall'idea di dotare i combattenti di strumenti che siano adeguati alla conoscenza sui territori in cui essi sono impegnati. Tali strumenti sono di solito guide che mettono a disposizione dati più ampi delle specifiche indicazioni operative militari, alla luce della necessità di vivere in quei luoghi per periodi prolungati.

L'idea è l'inevitabile conseguenza di vari fattori connessi con il modificarsi della natura dei conflitti e con il coinvolgimento crescente dei civili nei teatri di guerra: il mutare del rapporto tra élites dominanti e società locali; il generarsi di rapide modificazioni del sistema delle comunicazioni di massa; il radicale trasformarsi degli eserciti e del ruolo del combattente.

Benché nel passato si fossero prodotte elaborazioni di materiali simili (ad esempio, le relazioni dei viaggiatori che, fin dall'antichità, avevano preceduto tutte le espansioni coloniali), la peculiarità degli strumenti novecenteschi, messi a disposizione degli eserciti e degli apparati delle società in caso di guerra, assumono finalità e destinatari fino a quel momento sconosciuti.

A loro volta queste guide divengono rilevantissimi documenti per analizzare la cultura e il progetto dei loro produttori.

### 1. Guide per i soldati e guide ai campi di battaglia

La *Guide of Limoges* (Ducourtieux 1918) è sicuramente uno dei più interessanti esempi di guida destinata ai militari prodotti negli anni della prima guerra mondiale<sup>1</sup>: realizzata da privati, come la gran parte dei materiali della propaganda di guerra fino a quel momento elaborati, è ricca di inserti pubblicitari ed è rivolta ai militari di un esercito volontario. Il testo è caratterizzato dalla schematicità, dalla scrupolosità, dalla praticità e dalla dotazione cartografica che sono le virtù di ogni seria guida turistica concepita nella tradizione classica 'Baedeker'.

Durante la prima guerra mondiale si crea anche un singolare legame, ad oggi poco indagato e solo nell'ambito degli studi sulla propaganda, tra la guerra e l'editoria destinata ai consumi di massa, in particolare con gli stampatori di fascicoli illustrati e quelli interessati a produrre guide turisti-

<sup>1</sup> Il testo che indica in copertina i destinatari dell'edizione (*For American soldiers*) si compone di 24 pagine, più una mappa. Il testo è consultabile nel web al sito <<https://gallica.bnf.fr>>.

che. In Francia vi è il caso delle *Guide Michelin*. Nel settembre 1917, terzo anniversario della prima battaglia della Marna, André Michelin promuove, con l'Office National du Tourisme, il Touring-Club de France e un gruppo di giornalisti, una visita-pellegrinaggio nel territorio dell'Ourcq in occasione della quale viene presentato il primo volume delle *Guides Illustrée Michelin des Champs de Bataille*, dedicato a *l'Ourcq, Chantilly, Senil, Meaux*. Scopo dichiarato dell'opera sarà: «conserver le souvenir des grands faits de la première guerre mondiale; développer le tourisme sous forme de pèlerinages patriotiques sur les lieux du conflit; œuvrer au profit de la 'Repopulation Française' en développant la natalité pour compenser l'hécatombe, les bénéfices de la vente des guides étant reversée à l'Alliance Française»<sup>2</sup>.

Nel giro di poche settimane, al primo volume ne seguirà un secondo dedicato a *Marais de Saint-Gond, Coulommiers, Provins, Sézanne* ed un terzo, a conclusione della trilogia su La Marne, nel 1918, dedicato a *Trouée de Revigny, Châlons, Vitry-le-François, Bar-le-Duc*. Tra il 1917 e il 1925 usciranno 32 titoli per un totale di oltre 3000 pagine di testo, 1000 carte e mappe e circa 5000 fotografie, di cui si venderanno più di 2 milioni di copie. Michelin darà inoltre alle stampe 23 titoli in inglese (tre dei quali approntati per le truppe degli Stati Uniti), uno in tedesco (*Verdun Argonnen*, 1929) e, nel 1919, quattro in italiano. Questi ultimi verranno pubblicati come edizioni dell'Agenda Italiana Pneumatici Michelin e saranno dedicati ai campi di battaglia del fronte italiano: 1. *Introduzione Storico-Geografica*; 2. *Isonzo*; 3. *Piave, Cadore Carnia*; 4. *Trentino*.

L'esempio sarà ripreso in Italia tra il 1927 e il 1931 dal Touring Club Italiano che stamperà in sette volumi la collana *Sui Campi di Battaglia* così organizzata in forma definitiva: *La Nostra Guerra* (vol. introduttivo, 1930); 1. *Il Trentino, il Pasubio e gli Altipiani* (1931); 2. *Il Monte Grappa* (1928); 3. *Il Cadore, la Carnia e l'Alto Isonzo* (1929); 4. *Il Medio e Basso Isonzo* (1927); 5. *Piave e il Montello* (1929); 6. *I Soldati Italiani in Francia* (1931)<sup>3</sup>.

## 2. La Consociazione Turistica Italiana al servizio del regime fascista

La preparazione delle guide ai campi di battaglia avviene parallelamente al processo di allineamento dell'Associazione alle esigenze del regime fascista che, proprio in quegli anni, stava consolidando le articolazioni e i caratteri totalizzanti delle sue strutture di propaganda<sup>4</sup>.

A metà degli anni Trenta, al compimento dell'aggressione italiana all'E-

<sup>2</sup> Cfr. *Les Guides illustrés Michelin des Champs de Bataille 1914-1918. Les Cartes des Batailles de France 1944-1945*, Association des Collectionneurs des Guides et Cartes Michelin, Le Havre 2009, edizione réservée aux adhérents.

<sup>3</sup> Cfr. Ghersi 2012: 207-208, 293-295. L'iniziativa della Michelin in Italia era stata ripresa già in precedenza da privati, come Enrico Galante, che aveva dato alle stampe il volume di 110 pp., illustrato (Galante: 1925).

<sup>4</sup> Sulle vicende del TCI in questa fase cfr. Lonati 2013.



tiopia conclusasi con la proclamazione dell'Impero', il sodalizio ha ripensato complessivamente il proprio ruolo e la natura stessa delle proprie pubblicazioni. Ironia del caso, nel 1937, al cambiamento di denominazione imposto dal fascismo – d'ora in poi esso sarà la Consociazione Turistica Italiana (C.T.I.) – sfugge proprio la nuova versione della guida dedicata alla Libia. Il volume ha un impianto ben diverso rispetto all'edizione del 1929, allora intitolato *Possedimenti e Colonie*. Nel frattempo, infatti, vi era stata la repressione della rivolta araba, la riconquista del Fezzan, l'occupazione dell'Oasi di Cufra e la ridefinizione del confine con l'Egitto.

L'introduzione ha i toni del proclama: «Oggi l'Italia ha il suo grande Impero Coloniale, meraviglioso sogno che il Duce ha reso realtà, e Tripolitania e Cirenaica [...] hanno raggiunto nell'ardente clima fascista uno sviluppo che può ben dirsi superiore a ogni più benevola aspettativa».

E prosegue: «il Touring, constatando l'assoluta impossibilità di contenere ancora in un solo volume la descrizione delle colonie e dei possedimenti italiani, ha creduto opportuna scinderla in tre guide distinte: una dedicata alla Libia [...], una all'A.O.I. – opera che è stata già iniziata e che apparirà alla fine del 1937 –, una terza alle Isole dell'Egeo» (*Libia* 1937: 5)<sup>5</sup>.

Quest'ultima non vedrà però mai la luce.

Nel volume *Libia* molto spazio è dedicato alle opere di colonizzazione fascista ed alla valorizzazione del patrimonio archeologico di epoca romana. Il vecchio testo è riscritto nelle parti dedicate alle vicende dell'occupazione italiana avvenuta negli anni 1911 e 1912, ma la nuova edizione evita accuratamente di richiamare vicende più recenti relative ai rapporti con le popolazioni delle varie zone. La guida diviene il ventiquattresimo volume della *Guida d'Italia della C.T.I.*

La guida dell'*Africa Orientale Italiana* ha toni decisamente diversi ed è frequente la possibilità di trovarsi di fronte a segnalazioni turistiche decisamente inquietanti. Un esempio:

«Si segue a ritroso per poche centinaia di m. il Marèb, quindi si passa nella V. dell'affluente *Mequàm* e, attraversato il torrente, la si risale. Km. 126, a pochi passi a sin., il *Cimitero di Mài Lahlà*, ove sono sepolte le 85 vittime dell'eccidio del Cantiere della Soc. Naz. Trasporti Gondrand (13 feb. 1936). Una banda di forse 2000 uomini di Ras Immirù, infiltratasi attraverso l'Adi Abò, sorprese il cantiere nella notte e fece orrendo scempio dei dirigenti e degli operai. Al posto d'onore sono l'Ing. Ces. Rocca, nato a Milano nel 1890, direttore del Cantiere; Lidia Maffioli Rocca, nata a Domodossola nel 1896; l'ing. Co. Rob. di Colloredo Mels, nato a Udine nel 1906. Accanto al cimitero sono conservate le forche, ove furono giustiziati vari autori dell'eccidio» (*Africa Orientale Italiana* 1938: 239).

<sup>5</sup> Il testo è firmato: Direzione generale TCI.

### 3. Le guide per le occupazioni militari italiane

Con questa pubblicazione inizia in un certo senso una vicenda tutta nuova legata alla redazione di guide dedicate alle 'avventure militari' del fascismo in Albania, Grecia, Croazia e Tunisia.<sup>6</sup>

La guida *Albania* esce nel 1940 come venticinquesimo volume della *Guida d'Italia della C.T.I.* e si apre con queste parole del presidente del sodalizio:

«Il 7 aprile 1939-XVII le nostre unità di terra, di mare e d'aria furono richieste e calorosamente accolte dal popolo albanese [...]. Non si creda che questo nuovo volume, rapidamente allestito, sia frutto di improvvisazione [...] altri eventi storici, di incalcolabili conseguenze stanno maturando e la storia intesse le fila delle nuove grandi fortune d'Italia. *Ad maiora!*» (*Albania*: 5, 7)<sup>7</sup>.

La guida venne realizzata in varie edizioni di cui una per l'Ufficio propaganda dello Stato Maggiore dell'Esercito ed una per l'Ufficio Assistenza Truppe Albania del Ministero degli Esteri

La guida *Grecia* esce nella prima metà del 1941. Si legge nell'introduzione: «Mentre l'Italia insieme all'alleata Germania, combatte per dare all'Europa un'era di pace, di prosperità e di giustizia, può apparire singolare la pubblicazione di una Guida turistica della Grecia, nazione che si è posta al servizio del nemico e contro la quale le nostre Forze Armate hanno affrontato una durissima e vittoriosa lotta in terra, sul mare e nel cielo. Una Guida non è, però, sempre e soltanto destinata ad essere compagna e consigliera del turista in viaggio: vuole anche essere un'opera di divulgazione. [...] Questa 'Guida' non ha, tuttavia, la pretesa di eguagliare quella d'Italia, né per esattezza di dati, né per completezza di informazione: e ciò a causa della rapidità con la quale ha dovuto essere compilata nel volgere di poche settimane e del fatto che gli itinerari, pur basati su pubblicazioni, documenti, contributi di collaborazione degni di fede, non hanno potuto, per ovvie ragioni, essere controllati sui luoghi» (*Grecia* 1941: 3)<sup>8</sup>.

Il volume è dedicato «[a]i camerati del Corpo di occupazione della Grecia» e comprende anche un *Dizionario di voci e frasi più comuni*. Va sottolineato che il testo non include Rodi e le minori isole italiane dell'Egeo, non essendo ritenuti parte del territorio nazionale greco.

La guida *Croazia* esce nel 1942. Nell'introduzione si legge: «Il 10 Aprile 1941 veniva proclamato a Zagabria il nuovo Stato di Croazia, sorto, con l'aiuto delle armi italiane e germaniche, dallo sfascio della Jugoslavia, ibrida creazione di Versaglia. A distanza di poco più di un anno esce la presente

<sup>6</sup> Per un primo approccio intorno questi temi cfr. Mignemi 2007.

<sup>7</sup> Il testo è firmato: «Il Presidente della Consociazione Turistica Italiana Senatore Carlo Bonardi. 28 ottobre 1939-XVII».

<sup>8</sup> Il testo è firmato: «Consociazione Turistica Italiana. 5 aprile 1941-XIX».

Guida che vuole innanzi tutto celebrare questo evento decisivo per la storia croata e rendere omaggio alla giovane Nazione, entrata subito, sotto la guida del Poglavnik Dr. Ante Pavelić, nel sistema del Tripartito per collaborare all'instaurazione dell'Ordine nuovo in Europa [...]. Questa pubblicazione vuole però anche contribuire a diffondere tra gli Italiani la conoscenza del nuovo Stato [...]. Tale conoscenza non deve limitarsi a quella delle bellezze paesistiche e artistiche della Croazia, ma estendersi anche alla sua storia, all'economia e alla cultura [...]. Ecco perché la C.T.I. ha voluto che lo Sguardo d'Insieme che nei volumi della sua 'Guida d'Italia' precede la parte itineraria, fosse in questa guida particolarmente ampio [...].

Avvertiamo pure che, data la situazione eccezionale, i dati sull'attrezzatura alberghiera, sui servizi di comunicazione e altre indicazioni di carattere pratico debbono considerarsi degni di verifica [...]. Dei numerosi mutamenti toponomastici avvenuti fino al licenziamento della Guida si è tenuto conto sia nel testo, sia nelle piante delle città: altri, però, sono tuttora in corso». E conclude: «il nuovo Stato ha soltanto un anno di vita e [...] il suo sviluppo procede mentre ancora divampa la guerra sui cinque continenti» (*Croazia* 1942: 5-6)<sup>9</sup>. Anche questa guida include un piccolo dizionarietto Italiano-Croato.

La guida *Tunisia* esce nel 1943 e si autodefinisce «un auspicio, un atto di fede, oltre che un'opera di pura divulgazione». Infatti essa «vede la luce nel momento in cui la Tunisia, a seguito dell'aggressione anglo-americana al Nord-Africa francese, è divenuta aspro campo di battaglia: le truppe italo-tedesche vi combattono una dura lotta per fronteggiare il meditato attacco nemico contro l'Europa. Così quel suolo che per quasi un secolo ha veduto l'esplicazione delle generose virtù colonizzatrici della nostra razza, è ora testimone delle sue virtù militari» (*Tunisia* 1943: 5)<sup>10</sup>.

#### 4. *Soldier's Guide* e *Zone Handbook* nel secondo conflitto mondiale

All'inizio del conflitto, dopo l'occupazione della Polonia, il 10 maggio 1940 quando le armate tedesche penetrano in Francia le loro avanguardie si muovono con estrema sicurezza grazie alle aggiornatissime carte stradali Michelin di cui sono state ampiamente approvvigionate<sup>11</sup>. Anche gli Alleati, dopo lo sbarco in Normandia, nel giugno 1944, faranno ampi rifornimenti nei magazzini editoriali Michelin, dotando gran parte dei loro reparti<sup>12</sup>. Se la disponibilità di una cartografia aggiornata è uno strumen-

<sup>9</sup> Il testo è firmato: «Il Presidente Senatore Carlo Bonardi».

<sup>10</sup> Il testo è firmato: «Il Presidente Senatore Carlo Bonardi».

<sup>11</sup> Lo stesso, per altro, avverrà in Italia nel settembre 1943 grazie alle cartografie della Consociazione Turistica Italiana.

<sup>12</sup> La vulgata della storia aziendale vorrebbe anche che si fosse predisposta negli Stati Uniti anche una ristampa aggiornata della *Guide* del 1939 distribuita agli ufficiali delle unità impiegate nello sbarco. Cfr. <<http://oldmaps.free.fr>> e <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Michelin>> (12/15).

to fondamentale per l'occupazione di un territorio, valore strategico rilevantissimo è affidato a strumenti che consentano di sostenere questa fase fornendo ai militari un'adeguata informazione sugli assetti sociali, amministrativi, economici nonché su usi e costumi presenti in esso.

Da questo punto di vista va sottolineato che, per quanto sia stata di notevole interesse la vicenda italiana delle guide predisposte dalla Consociazione Turistica, non vi sono possibilità di paragone con quanto verrà attuato negli Stati Uniti dopo il 7 dicembre 1941.

La mobilitazione totale e lo sforzo di mettere a frutto ogni esperienza, realizzata in precedenza nel campo del coinvolgimento di tutti i settori della società, saranno preoccupazioni costanti rivolte ai militari inviati a combattere sui vari fronti. Accanto agli *Zone Handbook* verrà dato adeguato spazio alle *Soldier's Guide* la cui produzione crescerà a livello esponenziale anno dopo anno: prima realizzata e stampata tutta in patria poi, a partire dallo sbarco in Sicilia, prodotta nei territori occupati. Dai due titoli stampati nel 1942 si passa ai tredici del 1943 e ai dieci del 1944 (cfr. tab. 1 *Soldier's Guide* stampate negli USA).

Tab. 1: *Soldier's Guide* stampate negli USA (1942-1944).

Nazione o città	Anno	Pagine	Tipo di illustrazioni	Ente produttore	Collana	Area
Australia	1942	52	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Australia e area Pacifico
Northern Ireland	1942	IV + 37	Fotografica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Europa
North Africa	1943	44	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Africa
Egypt	1943	IV + 57	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Africa
West Africa	1943	IV + 39	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Africa
Burma	1943	76	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Asia

146 Adolfo Mignemi

China	1943	IV + 64	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Asia
Iran	1943	VI + 49	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Asia
Iraq	1943	44	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Asia
Netherlands East Indies	1943	IV + 78	Grafica	Services of Supply United States Army	A Pocket guide to	Asia
Syria	1943	64	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Asia
New Caledonia	1943	IV + 58	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	Pocket guide to	Australia e area Pacifico
New Guinea and the Solomons	1943	IV + 79	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Australia e area Pacifico
New Zealand	1943	VI + 44	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A short guide to	Australia e area Pacifico
Great Britain	1943	37	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A short guide to	Europa
Hawaii	1944	II + 46	Grafica	War and Navy Department Washington D.C.	A Pocket guide to	Australia e area Pacifico
France	1944	72	Grafica	U.S. Government Printing Office	Pocket guide to	Europa
Germany	1944	II + 50	Mappe	War Department Washington D.C.	Pocket guide to	Europa

Italian cities	1944	VI + 90	Mappe	War Department Washington D.C.	Pocket guide to	Europa
Paris and the cities of Northern France	1944	VI + 86	Mappe	War Department Washington D.C.	Pocket guide to	Europa
The cities of Belgium and Luxembourg	1944	VI + 42	Mappe	War Department Washington D.C.	Pocket guide to	Europa
The cities of Denmark	1944	VI + 52	Mappe	War Department Washington D.C.	Pocket guide to	Europa
The cities of Netherlands	1944	VI + 52	Mappe	War Department Washington D.C.	Pocket guide to	Europa

I volumetti sono abbastanza diversificati tra loro. Usano tecniche illustrative diverse: dalla grafica – tutta di buona qualità, anche se ora tradizionale, ora umoristica – alla fotografia (in un solo caso nei materiali stampati negli USA, molto nelle produzioni stampate in Europa).

Sul piano dei contenuti, propongono in generale le tipiche informazioni delle guide turistiche a cui, di volta in volta, sono aggiunti dizionarietti con frasari e indicazioni di pronuncia, spazi per note, riproduzioni delle segnaletiche stradali tipicamente nazionali ecc. I testi in qualche caso (pochi per fortuna, ad es. Siria e Iraq) sono riproposti quasi integralmente, a conferma della frettosità di alcune compilazioni. Dal punto di vista geografico essi coprono con ampiezza tutte le nazioni divenute teatro di guerra o quelle ritenute potenzialmente tali<sup>13</sup>.

La circolazione degli opuscoli è molto ampia (a giudicare, ad esempio, dalla loro presenza in vari archivi e biblioteche) e dura sicuramente oltre il termine del conflitto<sup>14</sup>. Vi furono alcuni casi di produzione di materiali dai

<sup>13</sup> I testi sono consultabili nel web al sito <<https://archive.org>>. Purtroppo, l'eterogenea provenienza dei materiali da varie biblioteche pone di fronte a riproduzioni di diversa qualità, talvolta anche incompleti.

<sup>14</sup> Un caso di sicuro interesse è dato dalla copia della *Pocket Guide to Germany* appartenuta al pittore Aldo Carpi, internato nel campo di concentramento di Gusen, che la ricevette al momento della liberazione del campo e la corredò di vari appunti. È interessante richiamare l'attenzione anche sulla fascetta autoadesiva, apposta all'opuscolo probabilmente nella fase di occupazione del territorio tedesco, nella quale si legge: «This booklet is issued in the interest of informing you about the country you occupy. Nothing contained herein should be considered a relaxation of the Non-Fraternization Policy. *Keep faith with the American soldiers who have died to eliminate the German warmakers. DO NOT FRATERNIZE*».

contenuti discutibili che finirono per provocare anche qualche situazione di imbarazzo nei rapporti tra i comandi militari e le popolazioni locali. Va comunque ricordato che di norma alle spalle di questi materiali vi erano lavori scientifici di grande impegno, commissionati dal governo USA a studiosi di chiara fama. Tra i casi più noti vi è il saggio di Ruth Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword*, sulla cultura giapponese, divenuto un classico dell'antropologia culturale su quel Paese<sup>15</sup>.

Circa i casi di materiali dai contenuti discutibili che finiranno per provocare anche qualche situazione di imbarazzo nei rapporti tra i comandi militari e le popolazioni locali vi sono la guida pratica distribuita ai soldati sbarcati in Sicilia ed agli americani di stanza in Francia. Della prima si tratterà più avanti. La seconda è concepita come una serie di domande-risposte che avrebbero dovuto consentire la miglior comprensione della Francia e dei francesi. In essa si passano in rassegna 112 questioni: dal preteso orgoglio nazionale alla parsimonia con la quale i francesi usano l'acqua e il sapone nell'igiene personale<sup>16</sup>.

### 5. Lo sbarco in Sicilia del 1943

L'operazione *Husky* comporta anche un notevole rivolgimento nella produzione dei *Zone Handbook* e delle *Soldier's Guide*. Il *Foreign Office* predispose un *Sicily Zone Handbook*, classificato *Secret*, destinato agli ufficiali. Il documento si presenta diviso in tre parti: *People and Administration; Economic conditions; Local Information and Who's who*, il 'Chi è' così diffuso nella tradizione anglo-americana. Il manuale, ha scritto Rosario Mangiameli, «offre un testo ricco di sorprese per le impensabili curiosità che contiene, come per esempio la registrazione della frequenza giornaliera di lettori nelle più importanti biblioteche di Palermo, Messina e Catania, le statistiche della produzione libraria. Un tentativo di analizzare fin nel profondo, nei limiti del possibile, la società isolana anche in aspetti estranei alla guerra e alle priorità della sua conduzione.

Ma l'incongruenza è apparente: guardando con più attenzione l'indice del volume e scorrendone il contenuto, quella iniziale impressione di innocua guida per le vacanze, di stravagante e pignola erudizione si va perdendo ed emergono le logiche spaventose della guerra totale che non può trascurare alcun aspetto del nemico se vuole giungere al dominio com-

<sup>15</sup> La ricerca realizzata nel 1944 fu data alle stampe nel 1946 dall'editore Houghton Mifflin Comp, di Boston. Analoghi lavori, opera di vari studiosi, furono dedicati all'analisi psico-analitica della personalità di Hitler e di alcuni criminali di guerra, nonché allo studio delle strutture politiche e socioeconomiche di vari Paesi.

<sup>16</sup> USA Army. European Theater of Operation, *112 Gripes about the French*, [Imp. Bellenand], Fontenay aux Roses [1945]. Il testo è stato riedito in fac-simile da Hermé (Paris 1994) e tradotto in francese nel 2003 con il titolo: *Nos Amis les Français. Guide pratique à l'usage des GI's en France 1944-1945*.

pleto su di esso, e si tinge di forti caratteri ideologici e perfino religiosi evocando lo spirito di crociata, la necessità della palingenesi per gli sconfitti» (Mangiameli 1994: VIII)<sup>17</sup>.

Notevolmente diversa è la *Soldier's Guide to Sicily* che pur condivide la stessa rappresentazione antropologica dell'isola e dei suoi abitanti proposta dallo *Zone Handbook*. Il testo è destinato a tutti i militari di truppa e il gen. Eisenhower, comandante in capo delle forze Alleate impegnate nell'operazione, che vuole ad ogni costo la realizzazione dell'opuscolo, ne apre il testo con un'introduzione dai toni di un vero e proprio proclama: «Remember that this time it is indeed enemy territory which we are attacking, and as such we must expect extremely difficult fighting. [...] The task is difficult but your skill, courage and devotion to duty will be successful in driving our enemies closer to disaster and leading us towards victory» (*Soldier's Guide to Sicily* 1943: 1)<sup>18</sup>.

È utile leggere quanto è stato scritto a proposito di questo testo da Andrea Camilleri: «Se si salta il capitoletto dedicato ai monti e ai fiumi e si cancellano i nomi delle città, la Guida sarebbe valida anche per la Sardegna, la Corsica e per qualsiasi altra regione del sud d'Italia. È una raccolta esemplare di stereotipi, luoghi comuni, conoscenze superficiali, omissioni vistose. Tra le dominazioni non è citata quella spagnola, non si parla delle province di Trapani e di Agrigento, non si fa cenno alle consuetudini di vita della popolazione e del carattere dei siciliani. Sull'ultimo punto, la guida produce una perla del tipo: "Il siciliano è ancora, tuttavia, noto per l'estrema gelosia nei confronti delle sue donne, e in un momento di eccesso fa ancora ricorso al coltello"».

Una Sicilia vista attraverso compare Turiddu e comare Lola di mascanana memoria» (Camilleri 2013: 10).

Camilleri prosegue ricordando che «mai vidi in mano a un soldato americano una copia della Guida».

D'altro canto i reparti d'assalto, quelli che aprivano combattendo la strada al grosso dell'esercito, erano composti esclusivamente da militari figli o nipoti di siciliani emigrati negli Usa e [...] tutti parlavano il dialetto. Conoscevano benissimo la terra dei loro padri e non avevano bisogno di guide» (*ibid.*: 10-11). Aggiunge infine: «nelle pagine della Guida si può scorgere la malcelata valutazione, orgogliosa e colonialistica, che gli alti comandi davano del loro compito: portare anche la loro idea di civiltà nei territori liberati. Ma Guerra e Civiltà sono parole di segno opposto. Metterle allora sullo stesso piano fu un errore soprattutto politico, errore dal quale

<sup>17</sup> Il volume include una riproduzione anastatica del manuale.

<sup>18</sup> Il fascicolo di 32 pp. includeva anche una carta della Sicilia e quattro fotografie di paesaggio: Palermo; The North Coast-Termini Imerese; View Near Segesta; Temple of Juno (Agrigento). La guida avrebbe un autore, Jim Taylor, rivendicato in questo ruolo da un sito di carattere biografico familiare: <[http://burgesses.info/memorabilia/soldiers\\_guides.html](http://burgesses.info/memorabilia/soldiers_guides.html)> (12/15).



pare che gli USA non si siano mai voluti emendare. Vuoi vedere che la guida che venne fornita ai soldati americani per la Guerra del Golfo era sup-  
pergiù uguale a questa?» (*ibid.*: 19).

## 6. Le *Soldier's Guide* e le necessità strategiche

Guerra e civiltà sono parole di segno opposto e la 'Campagna d'Italia' pone, fin dal suo inizio, il problema del combattere su un territorio caratterizzato da un patrimonio storico-architettonico ed artistico ricco e diffuso, considerato tale dalla sensibilità culturale internazionale (oggi si direbbe percepito come 'patrimonio dell'umanità').

I bombardamenti ed i continui scontri armati polverizzano letteralmente le opere d'arte e le testimonianze che l'archeologia, trasformatasi negli ultimi due secoli da amore per le arti delle antichità classiche in disciplina tesa allo studio di ogni testimonianza materiale del passato, ha spesso faticosamente restituito.

La guerra spiana tessuti urbani di origini spesso molto antiche e, come talvolta era accaduto già nel lontano passato, ritrasforma antichi edifici in precarie abitazioni per disperati in fuga; paradossalmente spesso riporta in luce strutture di cui si era persa memoria, come accade a Paestum, preparando un campo d'aviazione, e a Palestrina, con i bombardamenti. Altre volte, cancella documenti unici come le navi di Caligola a Nemi. La sensibilità delle armi non esiste. Anche la vicenda dei *Monument's Men*, intorno ai quali si è di recente costruita una letteratura di carattere retorico, è una pura risposta politica alle inquietudini della società civile lontana dalle esplosioni, dal sangue e dalla morte, dal fronte e dai combattimenti<sup>19</sup>. A differenza del Camposanto distrutto dai bombardamenti il 27 luglio 1944, la torre di Pisa non è stata polverizzata nei giorni successivi dai cannoni del *91st Infantry Division* americana per puro caso<sup>20</sup>. Le *Soldier's Guide* sono esattamente il riflesso di queste contraddizioni: non sono espressione di un progetto pedagogico nei confronti dei soldati e sono sempre subalterne alle necessità strategiche dei comandi militari. Lo evidenzia molto bene *Soldier's Guide to Italy* compilata, a differenza di *Soldier's Guide to Sicily*, dai comandi americani. Sul piano linguistico e dei contenuti alcune pagine sono inequivocabili. Già nelle prime righe dell'introduzione si precisa: «This booklet is designed equally for American and British

<sup>19</sup> Sulla questione offre pagine illuminanti anche lo stesso testo di Edsel 2014. Sull'uso delle mostre di immagini di guerra nella propaganda interna da parte degli Stati Uniti si veda anche Brandwov, Ewing (2007) e Biscioni (2007).

<sup>20</sup> Cfr. Weckstein 1999. A proposito di questa casualità, può essere utile rileggere anche le note autobiografiche di Amedeo Maiuri (1959: 63-65) in merito ai danni arrecati dai soldati americani ai materiali del Museo Spinelli nel testo delle sue memorie che rielabora le reticenze delle note diaristiche coeve date alle stampe però solo nel 1956 (Maiuri 1956: 162).

soldiers. Do not therefore be surprised if some parts do not altogether apply to you. To begin with, Americans are much more familiar Italians than British are, so Italy will not seem quite such a strange country to them, while if you are an American of Italian origin you will be sure of a warm welcome anywhere. Still, you should remember that Italians in their own country, after 20 years of Fascism, are by no means the same as Italians you may have known in America, and in any case the relations of an occupying force with the occupied nation can never be easy»<sup>21</sup>.

Il testo, dunque, consente di cogliere il carattere composito delle diverse nazioni, che sono presenti nella forza armata di invasione inviata in Italia, e di vedere riflesses anche in questo tipo di documentazione le molteplici divergenze che caratterizzeranno le operazioni militari su questo territorio. A proposito dei contenuti<sup>22</sup>, è stato sottolineato che gli estensori «hanno avuto cura di sottolineare le differenze che intercorrono tra italiani e tedeschi nelle modalità di adesione ai rispettivi regimi», ragione per la quale «la politica di Gran Bretagna e America sarà di trattare gli italiani in modo diverso dai tedeschi». Rispetto alle abitudini alimentari, si ricordano «l'impiego del pane, della 'pasta' (macaroni) e della 'polenta' ('a sort of pudding eaten in the north', p. 10), l'uso dell'olio di oliva al posto del burro, la passione italiana per il caffè, il fatto che il té – al contrario – 'non sia mai stato molto popolare'».

Analogamente alla *Soldier's Guide to Sicily*, l'accento è posto sui rapporti con le donne: «almeno al sud 'non si dà che una ragazza viaggi da sola in treno, ed è assai raro che si metta a parlare con un estraneo [...]. Non pensate quindi che vi sarà facile in Italia rimorchiare una ragazza rispettabile senza incorrere in una lite furibonda, e ricordatevi che non pochi tedeschi hanno posto prematuramente fine ai loro giorni proprio facendo tentativi del genere' (p. 13)».

Richiamando i contenuti della propaganda di guerra si avvertono i lettori che se una donna li dovesse avvicinare per chiedere loro una sigaretta, 'non è certo perché voglia fumare' (p. 14)» e, ritornando agli stereotipi generali, si definiscono gli italiani «come individualisti, non troppo rispettosi della legge (si cita il detto 'fatta la legge, trovato l'inganno', p. 20), emotivi, vanitosi, amichevoli e cortesi». Infine, «brevi note riguardano pesi e misure, posizione geografica, la storia, il governo e la monarchia, il regime fascista, la Chiesa, la storia dell'arte, le industrie, le vie di comunicazione, le principali città, le condizioni igienico-sanitarie».

<sup>21</sup> *Soldier's guide to Italy*, [Information & Education Section, Hq., MTOUSA ?], s.l. s.d., p. 1. L'opuscolo è di 32 pagine. Alla luce dei contenuti e dei richiami storici è possibile datarne la realizzazione alla fine 1943, dopo l'armistizio.

<sup>22</sup> Purtroppo, non disponendo di una riproduzione completa della guida, ci siamo dovuti avvalere di alcune sintesi, in particolare di quella consultabile in <<http://www.milistory.net/forum/soldiers-guide-italy-interalleata-vt18637.html>> (12/15).

## 7. Le Guide per una capitale occupata

La conquista di Roma, nel giugno 1944, offre anche su questo versante interessanti spunti. Il racconto che fa Mark Clark nelle sue memorie della conquista della città si sviluppa tra episodi narrati con toni paradossali per altro contraddetti, nelle loro dinamiche, dalle stesse immagini fotografiche realizzate dagli operatori militari, come nel caso del cartello stradale all'ingresso della città<sup>23</sup>. La conclusione che egli ci consegna non è da meno, quasi stesse ricordando una gara: «un prete ci aveva dato il benvenuto e un ragazzo in bicicletta ci aveva guidati. [...] pensai, noi siamo arrivati a Roma prima che Ike varcasse la Manica e sbarcasse in Normandia [...]. Avevamo vinto la corsa per Roma per due soli giorni» (Clark 2010: 387). In un certo senso, è inevitabile che alla città più famosa del mondo occidentale si dedichi un particolarissimo impegno volto a narrarne la storia e le bellezze artistiche in piccoli opuscoli che ogni soldato vorrà portare a casa in ricordo della sua partecipazione alla conquista di *Roma caput mundi*.

Le *Soldier's Guide* dedicate a Roma sono numerose. Purtroppo, allo stato attuale della ricerca, siamo stati spesso costretti a registrare dei dati molto incompleti poiché è stato impossibile esaminare direttamente le copie integrali dei testi. Quanto di seguito riprodotto corrisponde pertanto alle uniche informazioni che ci è stato possibile raccogliere<sup>24</sup>. Data la rilevanza anche di questi semplici dati bibliografici, per indirizzare il futuro sviluppo della ricerca in questo campo, ci è parso utile condividerli con i lettori. Ecco dunque il breve elenco, probabilmente incompleto, ma con l'indicazione di quanto è stato comunque possibile rintracciare nella rete bibliotecaria nazionale:

1) *Rome. Allied Soldiers Souvenir Guide prepared by British Army Education and U.S. Special Services Rome Area Command*, s.l., s.d., pieghevole di 8 pp., ill. fotografiche, con una pianta della città, in copertina disegno lupa capitolina, formato mm. 195 x 88.

2) *Soldier's Guide to Rome*, («has been written by Monuments and Fine Arts Sub-Commission of the Allied Control Commission [...] was designed and produced by Psychological Warfare Branch, A.F.H.Q. Italy») Roma 1944, opuscolo di 42 pp., ill. fotografiche, con in 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> di copertina la testa dell'Apollo del Belvedere, su fondo verde; in 2<sup>a</sup> di cop. ripresa fot. zenitale del centro di Roma e nel frontespizio fot. lupa capitolina; alle pp. 19-20 pianta della città su fondo rosso; formato mm. 182 x 120. L'impianto del testo è

<sup>23</sup> Il cartello stradale con scritto Roma, che Clark si porterà negli Stati Uniti, reca il foro di un proiettile sparato da un cechino, di cui egli narra nelle sue memorie, ma tutte le fotografie mostrano che quel foro esisteva prima dell'arrivo dei generali e di Clark che si dispongono in posa sotto l'insegna. Cfr. Clark 2010: 385.

<sup>24</sup> Le fonti principali sono state le inserzioni di vendita proposte dal sito *Ebay* (<<http://www.ebay.com>>) nelle quali solitamente compaiono la riproduzione della copertina, il colophon, l'indice del fascicolo, l'eventuale cartina allegata e l'esempio di qualche pagina illustrata.

un percorso di tipo storico artistico da «Ancient Rome» a «Modern Rome»<sup>25</sup>.

3) *See Rome in a Day. Souvenir and Guide Book*, Canada Club Rome, Roma 1944, opuscolo di 24, pp. ill. fotografiche, con copertina a colori realizzata dall'illustratore G. Buffoni; in 4<sup>a</sup> di cop. è disegnato l'itinerario di visita proposto e ripartito in 58 schede che illustrano i principali monumenti ed edifici antichi e contemporanei della città. Il percorso parte ed arriva a piazza Esedra, ove ha sede il Club<sup>26</sup>.

4) *See Rome. Guide for Jewish Soldiers* («published by The Jewish Services Club. Rome»), Roma (Tip. del Senato del dott. G. Bardi) 1944, opuscolo di 64 pp., ill. fotografiche, testo in ebraico e inglese. La copertina riproduce una fotografia con uno scorcio dalla Colonna traiana verso l'Altare della Patria, contiene una pianta ripiegata della città.

5) *A Soldier's Guide... Rome* («compiled and published by Information & Education Section, Hq., MTOUSA [Mediterranean Theatre of Operation USA]»), Roma, 1945, opuscolo di 94 pp., ill. fotografiche, con in copertina un disegno dell'arco di Tito. Il fascicolo è organizzato per itinerari, che seguono una premessa storica sulla città; il testo è concluso da «A List of Clubs, Theaters, Restaurant and Church». Esso ebbe probabilmente varie edizioni e aggiornamenti. Quella del 1945 riporta dati aggiornati all'1 marzo di quell'anno e invita a visitare le Cave Ardeatine dove il 24 marzo 1944 i tedeschi avevano massacrato per rappresaglia 335 prigionieri italiani.

6) *A Soldier's Guide to Rome* («prepared by Morale Services Section. Hq. SOS NATOUSA [North African Theater of Operations]»), Roma 1945, opuscolo di 48 pp., ill. fotografiche, con pianta ripiegata della città. La copertina è a due colori (nero e rosso) e mostra un disegno con veduta dall'alto di piazza S. Pietro e la scritta Rome in rosso; il frontespizio è illustrato dall'arco di Costantino; formato mm 171 x 120. Il fascicolo raccoglie notizie storiche su Roma, informazioni su «Economic and Industrial Survey» e sui monumenti; il testo è organizzato in sei «Tour» ed è completato da un piccolo dizionario e frasario inglese-italiano.

Per completare il quadro delle guide militari dedicate a Roma è doveroso richiamare anche la pubblicazione di 38 pagine, destinata ai soldati tedeschi dal titolo *Blitzfuhrer durch Rom fur deutsche Wehrmachtangehorige* («herausgegeben vom deutschen General beim Hauptquartier der italienischen Wehrmacht (Wehrmacht Att.)»), Roma (Tip. Fausto Failli) 1942, ill. con disegni a colori. L'opuscolo è materialmente compilato dal tenente Fritz Lampe e illustrato da Fulvio Bianconi. È interessante notare che il testo rappresenta la città in guerra con i suoi monumenti mascherati dalle strutture di difesa antiaerea<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Copie della pubblicazione sono segnalate dal Sistema bibliotecario nazionale (SBN).

<sup>26</sup> L'opuscolo è riprodotto e consultabile in <<http://wartimecanada.ca>>.

<sup>27</sup> Copie della pubblicazione sono segnalate da SBN. Sull'opuscolo cfr. Lampe 1991: 273-282.

## 8. Nelle terre del *Grand Tour*: Toscana, Umbria ed Emilia

Durante i mesi tra l'estate 1944 e l'aprile 1945 vengono messe a punto altre *Soldier's Guide* dedicate ai territori che sono progressivamente occupati dagli Alleati. Esse fanno seguito alle forti impressioni suscitate, ad esempio, dalla distruzione di Montecassino e sono impegnate a sottolineare gli aspetti artistico-monumentali che connotano il territorio italiano. Come già sottolineavamo, si tratta di una operazione molto strumentale con la quale gli alti comandi militari Alleati impegnati nel conflitto rispondono alle preoccupazioni e alle critiche dell'opinione pubblica interna circa una condotta della guerra poco rispettosa delle sorti dei beni culturali ed artistici. Di tali guide, a seguire, si forniscono i dati di quelle di cui siamo riusciti a trovare traccia:

1) *A Soldier's Guide to Florence* («prepared by Morale Section Hq SOS NATOUSA and the Subcommittee for Monuments and Fine Arts Allied Control Commission»). L'opuscolo è illustrato fotograficamente ed include una pianta ripiegata della città. In copertina, stampata in rosso, è l'immagine del S. Giorgio scolpito da Donatello per la chiesa di Orsanmichele.

2) *A Soldier's Guide to Tuscany. Siena Pisa Lucca*, («prepared by Information and Education Section, MTOUSA»). L'opuscolo di 47 pp., ill. fotograficamente, reca in copertina la fotografia di una via con torri a S. Geminiano ed in 4ª la riproduzione di una statua rinascimentale danneggiata. All'interno, in 2ª di cop., è una pianta schematica della Toscana (Livorno, Firenze e Roma sono indicate nella trasposizione inglese dei nomi) e nel frontespizio è l'immagine del grifone di Pisa con in calce la precisazione «This guide has been passed by the United States censor and may be mailed home».

3) *A Soldier's guide to Umbria*, edito a cura di Information and Education Section, Hq., MTOUSA. L'opuscolo di 39 pp., ill. fotograficamente, propone in copertina l'immagine della navata principale della chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi.

4) *A Soldier's Guide to Emilia*, edito a cura di Information and Education Section, Hq., MTOUSA<sup>28</sup>. L'opuscolo di 46 pp., ill. fotograficamente, propone una copertina disegnata raffigurante i portici di Bologna, con in primo piano una signora in abiti ottocenteschi.

Come si è già avuto modo di sottolineare, l'analisi dei contenuti dei testi rivela numerose particolarità di queste singolari guide, essendo state scritte mentre la guerra era in corso per cui non si potevano prevedere i danni arrecati dai combattimenti. La guida dell'Emilia rende esplicita questa situazione quasi con sarcasmo: «As this is being written it is not known what

<sup>28</sup> Copia della pubblicazione è segnalata da SBN.

the fate will be of many of the great architectural monuments of the region. Some of the towns included in this guide have already been liberated, but others, including Bologna, still remain to be freed and here much damage has already been done in the war to drive the German invaders back through the Alpine passes. In most cases, however, the extent of the damage is not known, and as the war still rages in Emilia additional destruction will most certainly be wrought. Much, however, is certain to escape the ravages of war, and the soldier is urged to see what he can of the historic monuments of Emilia while he has the opportunity» (*A Soldier's Guide to Emilia* s.d.: 8).

Abbiamo parlato di sarcasmo perché, in tutta probabilità, chi compilava e illustrava queste pagine ben conosceva ad esempio la situazione di Rimini e del Tempio Malatestiano, ampiamente danneggiato già dalla prima metà del 1944.

Seppure in ritardo avrà almeno due *Soldier's Guide* anche la città di Napoli<sup>29</sup>. Un opuscolo di 35 pagine verrà messo a punto dal Southern District Peninsular Base Section delle forze armate USA; l'altro di 48 pagine, con illustrazioni fotografiche, verrà predisposto e stampato dalla Information and Education Section del MTOUSA.

Non è assolutamente facile percorrere le ipotesi di ricerca sottolineate nel corso di questa schematica presentazione. Spesso infatti, come si è avuto modo di vedere, i materiali non sono facilmente reperibili e ci siamo in più occasioni dovuti affidare alle sommarie indicazioni fornite dagli avvisi d'asta dei materiali. L'incompletezza della catalogazione dei materiali a stampa delle biblioteche italiane, poi, impedisce in moltissimi casi di poter rintracciare copia delle opere stampate in questo Paese. In generale, allorché i documenti compaiono in formato digitale anche in siti affidabili, non è difficile trovarsi di fronte a riproduzioni incomplete o organizzate con criteri assolutamente non omogenei. Confidiamo che questo primo approccio all'argomento possa suscitare per il futuro diverse sensibilità e quindi percorsi nuovi e facilitati di ricerca.

## Bibliografia

*Africa Orientale Italiana* 1938, Consociazione Turistica Italiana, Milano.

*Albania* 1940, Consociazione Turistica Italiana, Milano.

*A Soldier's Guide to Emilia* s.d., Information and Education Section, Hq., MTOUSA, s.l.

Biscioni R. 2007, "Fotografia, guerra e patrimonio artistico nelle due guerre mondiali", in Labanca e L. Tomassini (a cura di), *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Unicopli, Milano: 93-137.

<sup>29</sup> Anche per le guide di Napoli valgono le stesse considerazioni fatte sulla reperibilità dei materiali relativi alla città di Roma.

- Brandwov T., e Ewing W. A. (a cura di) 2007, *Edward Steichen. Un'epopea fotografica*, Skira, Milano.
- Camilleri A. 2013, *Il motto del buon soldato in Guida del soldato in Sicilia*, Sellerio, Palermo.
- Clark M. W. 2010, *Le campagne d'Africa e d'Italia della 5ª Armata Americana*, LEG, Gorizia (ed. orig. 1950 *Calculated Risk*, Harper, New York).
- Croazia 1942, Consociazione Turistica Italiana, Milano.
- Edsel R. M. 2014, *Saving Italy. The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, W. W. Norton & Company, New York.
- Galante E. 1925, *Gorizia e i suoi campi di battaglia. Guida storico-pratica illustrata*, Tip. G. Paternolli.
- Gherzi F. 2012, *La signora in rosso. Un secolo di guide del Touring Club Italiano*, Biblohaus, Macerata.
- Grecia 1941, Consociazione Turistica Italiana, Milano.
- Ducourtieux P. 1918, *Guide of Limoges*, Ducourtieux et Gout, Limoges.
- Libia 1937, Touring Club Italiano, Milano.
- Lampe C. 1991, "L'unico atto di guerra del 'tenente' Fritz Lampe", in *Strenna dei Romanisti 18 aprile 1991*, Ed. Roma Amor 1980, Roma.
- Lonati S. 2013, *La scoperta dell'Italia. Letteratura, geografia e turismo nella rivista 'Le Vie d'Italia'*, Touring Club Italiano, Milano.
- Maiuri A. 1956, *Taccuino napoletano. Giugno 1940 - Luglio 1944*, Vajro ed., Napoli.
- Maiuri A. 1959, *Vita d'archeologo. Cronache dell'archeologia napoletana*, Montanino ed., Napoli.
- Mangiameli R. (a cura) 1994, *Foreign Office. Sicily Zone Handbook 1943*, S. Sciascia ed., Caltanissetta-Roma.
- Mignemi A. 2007, "Occupazioni militari italiane e beni culturali tra guerre coloniali e seconda guerra mondiale", in N. Labanca e L. Tomassini (a cura di), *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Unicopli, Milano: 77-83.
- Soldier's Guide to Sicily* 1943, Great Britain Army. Middle East Forces (The Printing and Stationery Services, M.E.F. 2754/2/6-43), [Cairo].
- Tunisia 1943, Consociazione Turistica Italiana, Milano.
- Weckstein L. 1999, *Trough my eyes, 91st Infantry Division in the Italian Campaign*, Hellgate Press, Central Point (Oregon).

## ***Le photobook comme guide touristique: le cas d'À travers Israël (1950-1951)***

### **Résumé**

L'album de photos *À travers Israël* (1950-1951) fait partie d'une série de huit volumes intitulée *L'Encyclopédie d'Israël en images*, publiée entre 1950-1952 par une initiative privée avec une aide gouvernementale. C'est le seul parmi les albums qui se présente explicitement comme un guide touristique ayant pour but de «[...] mettre sous les yeux du touriste ou du voyageur visitant Israël les différents aspects du pays, tels qu'ils se présentent dans ses principaux centres, avec leurs particularités diverses et leur caractère d'ensemble». Or, en même temps, il se présente comme un lieu de mémoire collective de l'État juif offrant «un aliment pour l'étude et la réflexion, la nostalgie et le souvenir» (*À travers Israël*, 1950-51: 7). La présente étude a pour but d'explorer la manière dont cet album qui se dit guide touristique combine les deux tâches: d'une part, fournir une information pratique au visiteur désireux de connaître la topographie et l'Histoire du pays; d'autre part, répondre à la vocation de la série qui entend promouvoir l'État naissant en participant à la construction d'une mémoire collective en même temps qu'à la représentation d'Israël avec ses paysages, ses institutions et ses populations diverses. L'analyse des images (photos, cartes et symboles) et du texte (préfaces et légendes) ainsi que l'analyse de la vision d'ensemble du volume (la mise en page, les objets typiquement photographiés et les formules rhétoriques récurrentes) montre que cet album participe à la tendance typique des guides touristiques de l'époque de la fondation de l'État, qui consiste à construire une image du projet sioniste en même temps qu'à décrire les paysages. De ce fait, *À travers Israël* maintient un rapport de complémentarité entre les objectifs du guide et ceux de l'album.

\*Université Bar-Ilan, Israël



Mots-clés: Guides touristiques, imaginaire collectif, album de photos, propagande, vigilance commémorative

### Abstract

*A Tour through Israel* (1950-1951) is one of a series of eight photobooks, known as the *Encyclopedia of Israel in Images*, produced between 1950 and 1952 by a private publisher with state support. It is the only volume in the collection to present itself as a tourist guide book designed to «[...] serve as a guide and an inspiration to tourists and sightseers [...] set[ting] out to portray the principal sights of Israel, in their generally characteristic aspects as well as in their specific beauty» (*A Tour through Israel*, 1950-1951: 7). As it sets off to preserve memory by offering «Pleasure and thought, memories and hopes for the future» (*ibid.*), it actively contributes to producing this memory. The purpose of this study is to explore the way in which this photobook combines the tasks of a guidebook which is to provide practical information to the tourist who wishes to discover the topography and History of Israel, and the functions of the *Encyclopedia*, closer to propaganda, as it sets off to construct a positive image of the Zionist enterprise. A multimodal reading of the images (photos, maps and symbols), the text (prefaces and legends), and the general layout of the volume and its recurrent rhetorical formulae shows that this album reflects in fact current trends in guidebooks to Israel of the period following the foundation of the State, where not only is practical information given, but also the guides seem to participate in the fabrication of a touristic image magnifying the importance of the Jewish foundation and development of the State.

Keywords: Guide books, travel guide books, imaginary, photobook, propaganda, collective memory

### Introduction

Le *photobook* – livre comportant des photographies expliquées par un texte – est associé à la fois à la propagande et à l'expression artistique ou poétique (Parr et Badger 2014 [2004]: 6-11). Propagande car il a servi dans l'Histoire à la fabrication des mémoires et des imaginaires collectifs dans des régimes totalitaires mais aussi démocratiques. Artistique ou poétique, car il constitue aussi un objet d'art (*ibid.*: 60-115). Or les premiers *photobooks* sont étroitement liés à la topographie et au voyage (*ibid.*: 12-33). Coïncidant avec le début de la photographie, les livres de voyage apparaissent au moment de la montée du phénomène de tourisme<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A titre d'exemple, les photographes de Francis Frith d'Égypte et de la Terre Sainte de 1856-1859 ont conduit à la fondation de la société *Frith and Company of Reigate*, la plus grande mai-

Les huit volumes de *L'Encyclopédie d'Israël en images*, parus entre 1950-1952, sous l'égide d'Isaiah Klinov, constituent des *photobooks* qui participent à la construction de l'imaginaire collectif de l'État d'Israël, fondé en 1948, le documentant, mais aussi le façonnant. Or parmi les huit volumes, il y en a un – *À travers Israël* (1950-1951) qui se donne explicitement comme un guide touristique. Il s'agit alors de comprendre comment ce volume marie les tâches du guide touristique, à savoir, il fournit une information pratique au visiteur désireux de connaître la topographie et l'Histoire d'Israël, mais possédant peu d'information directe (Cohen 1974: 1), et les fonctions propres à la série de *L'Encyclopédie*, qui penche plutôt vers la propagande de l'État naissant dans la mesure où elle participe à la construction d'une mémoire collective, en même temps qu'elle représente et décrit le pays, ses paysages, ses institutions et ses habitants.

Dans ce qui suit, je présente l'histoire du *photobook* en Israël en le contextualisant dans le cadre des développements de la photographie engagée en Israël et de l'histoire mondiale du *photobook*. J'expose brièvement l'histoire du guide touristique en Israël qui précède la publication de *L'Encyclopédie* et qui lui est contemporaine, je spécifie les caractéristiques propres à *L'Encyclopédie*, pour me consacrer à l'analyse du volume *A travers Israël*<sup>2</sup>. J'explore ses composantes verbales, visuelles, ainsi que sa mise en page et les éléments péritextuels (discours préfaciels, titres, légendes).

## I. Documentation, photographie et propagande en Israël avant et après sa fondation

A partir des années vingt et jusqu'en 1948 principalement, se développe une industrie photographique juive en Israël qui contribue à la construction de l'image du nouveau Juif et à la production des symboles qui ont participé à la constitution de l'*ethos* sioniste. Jusqu'à la fondation de l'État en 1948, l'organisme de propagande sioniste (la *Hasbara*) fonctionnait dans le cadre formel des fonds nationaux. Le KKL (*Keren Kayemet le'Israël*) et le *Keren Hayesod* constituaient dès le départ des agents de l'idéologie en formation. La photographie faisait partie intégrante de ce mécanisme de propagande en présentant de façon contrôlée le paysage local (Oren 1997: 13-31). Les fonds encourageaient une photographie institutionnelle et monopoliste, pour répandre des images visuelles du pays. Les photographes, souvent immigrés d'Allemagne<sup>3</sup>, et qui dans la plupart des cas travaillaient

son d'édition des photographies topographiques des années 1860 et 1870, les albums et livres de photos de laquelle ont déterminé les futures générations des guides touristiques populaires (Parr et Badger 2014: 18).

<sup>2</sup> Pour une étude intégrative de la série d'albums, voir Yanoshevsky G. 2017.

<sup>3</sup> Intellectuels, artistes et photographes, ils importent une forte conscience de l'usage des images photographiques et de masse média et travaillent sous l'influence de l'Avant-garde et de la «nouvelle photographie» – le nouvel objectivisme et le nouveau photojournalisme (Sela

comme journalistes, n'étaient pas forcément idéologues mais travaillaient avec l'institution pour des raisons financières (Oren 1997: 16; Sela 2000; Raz 2010). Il n'en reste pas moins qu'ils participaient volontairement à l'effort de produire une image positive du pays (Oren 2007: 15).

Le canon photographique engagé combinait un réalisme populaire, à savoir une description cohérente de la réalité, avec un texte ou titre interprétatif donnant une interprétation claire et tranchée à l'image et une avant-garde moderne, c'est-à-dire une photographie qui agrandit l'objet, en particulier par des portraits (Sela 2000: 42). L'influence soviétique et allemande se manifestait clairement dans le désir des institutions nationales de construire une image héroïque du nouveau Juif en *Eretz Israël*<sup>4</sup> – fier, déterminé, à la vitalité inépuisable, de physionomie européenne, dénué d'identité individuelle et se consacrant tout entier au travail. Cette image du pionnier qui réalise par son propre corps l'idéal sioniste, devenue symbole mythologique et élitiste, image utilisée afin de recruter des individus à travers les mouvements de travailleurs et les institutions nationales, s'opposait à une autre image – celle du Juif diasporique (Sela 2000: 40). Les mêmes images ont continué à servir à la construction d'un *ethos* sioniste jusqu'au milieu des années soixante. Elles avaient comme thèmes récurrents des portraits de soldats fiers, en marche, des regroupements humains pendant les fêtes, des ouvriers heureux au travail ou en route vers le travail, la culture de la terre avec des outils modernes, les *Homa umigdal* (tour et palissade)<sup>5</sup> comme symboles de la nouvelle présence juive sur le territoire.

Les images étaient publiées dans des albums, des calendriers, des cartes postales et des *photobooks*. Comme ailleurs en Europe et en Amérique, le *photobook* israélien est étroitement lié à la tradition de photojournalisme. D'autre part, il est inspiré des photographes soviétiques qui utilisaient des techniques de photographie narrative, «les récits en photos», en produisant des séries de reportages photographiés, avec des intitulés en expliquant très clairement le contenu. Le photojournalisme commence à se développer avant la fondation de l'État d'Israël avec des journaux comme *Haaretz* et *Davar* et la fondation de *Yediot Aharonot* en 1939 (Raz 2010: 37-38). Mais comme c'était le cas tant dans les pays totalitaires que dans certains pays démocratiques<sup>6</sup>, ce photojournalisme était d'un type particulier, car il participait à la fondation du pays. Il ne s'agissait pas de faire des reportages, mais de montrer un espace de vie utopique se développant, du point de vue technologique et de la colonisation, sans conflits politiques ou sociaux, sans violences inter-ethniques. La photographie juive du début des années

2000; Raz 2010: 14).

<sup>4</sup> Terme hébraïque employé couramment par les juifs pour désigner «la Terre d'Israël».

<sup>5</sup> Système de conquête rapide de la terre par la construction en 24 heures d'une colonie.

<sup>6</sup> Pour une discussion de l'usage du *photobook* dans les pays démocratiques et de dictature, cf. Parr, Badger 2014: 146-185.

vingt et jusqu'à la fondation de l'État en 1948 se centra exclusivement sur la construction d'une identité nationale juive même si elle servait en même temps à l'obtention de donations des Juifs du monde pour le Mouvement Sioniste en *Eretz Israël* (Oren 1997).

A partir de la fondation de l'État en 1948 et jusqu'à la guerre de Kippour en 1973, la photographie en Israël s'est caractérisée par deux tendances différentes: d'une part une photographie engagée, – continuant en ce sens la tendance qui avait marqué les années antérieures à la fondation de l'État), – et d'autre part une photographie documentaire, subjective et critique (Raz 2010: 41). Ainsi, les transformations de la photographie israélienne de ces années n'est pas sans rappeler celles de la France des années cinquante par exemple avec le culte de la saisie du «moment décisif» d'un Henri Cartier-Bresson (1952)<sup>7</sup>.

Avec la fondation de l'État, le contrôle de la photographie documentaire fut regroupé au sein du Bureau Gouvernemental de Presse. On continua à faire l'éloge du nouvel État, de l'*ethos* sioniste et des événements fondateurs de son Histoire. Aussi continua-t-on à documenter la construction, la colonisation agricole et les paysages israéliens, en même temps que les conflits militaires et des actions de représailles (Raz 2010: 44-45). En parallèle s'est développée une photographie documentaire critique, qui apparaissait de temps en temps dans les journaux. Il s'agit d'une photographie qui accompagnait des propos problématiques et conflictuels de la vie quotidienne en Israël de l'époque, tel *l'Aliyah* dans les baraques, l'assèchement des marais, le rapport aux Palestiniens, puis, après 1967, l'occupation.

## 2. Histoire de la photographie et du photobook en Israël

Comme objet discursif, les albums de photos sont un genre hybride, ou selon la définition de Yeshaiahu Nir «[...] un media situé sur la 'carte médiatique', entre le journal et le musée, entre communication, littérature et art [...]» (Nir 1995: 249). Qui plus est, selon Nir, ils participent par leur processus de rédaction à la production d'un récit ou d'un essai.

Dans ce sens, les livres de photos seraient une manière – lorsqu'ils se réfèrent au paysage national ou étatique –, de participer à la production d'une identité communautaire qui passe par une narration en images. En étudiant la manière dont la photographie est liée au phénomène plus large des discours d'identité nationale à partir des livres de voyages en photos, Martins montre comment les photographies, en forgeant des environnements spatiaux et historiques, contribuent à la création, au maintien ou au rejet des fictions portugaises récurrentes (Martins 2010: 85). Ainsi, dit-elle, l'image du «pays imaginé» (Anderson 1983: 6) est vue à travers un en-

<sup>7</sup> À ceci près qu'alors qu'en France il s'agissait d'une sorte de nouveau *branding* du pays, en Israël il s'agissait au contraire de justifier la fondation d'un État tout court.

semble de photos imageant et enregistrant la nation. Pour Martins il y a là une double mythologie, car il s'agit à la fois de photographie documentaire et de la création de mythes et de symboles locaux: d'un côté reportage de l'existant, ils sont de l'autre des symboles représentant une identité nationale (Martins 2010: 87).

Il en va de même pour les albums de photos en Israël, lesquels font partie intégrante de ce que l'on pourrait appeler le paysage photographique qui structure la conscience collective israélienne (Raz 2010: 45-46). Au-delà de la photo singulière et du photojournalisme, les albums de photos constituent le principal support des photos de l'époque (Oren 2007: 25-26). À partir de 1950, plusieurs albums (dont ceux de *L'Encyclopédie d'Israël en images* dont il est question ici) sont produits. Leurs thèmes concernent la sécurité militaire du pays et la continuation des missions d'immigration en Israël. Ces albums s'inscrivent dans une série de publications gouvernementales, entre 1951 et 1952, comprenant aussi des brochures de propagande qui font usage des photos du Bureau Gouvernemental de Presse, des archives de la KKL et de la *Keren Hayesod* et des photos de photographes individuels (Oren 2005: 120). Même si ce n'est pas le cas de la totalité des albums de photos, il s'agit au fond, comme le montrent bien Parr et Badger (2014 [2004]: 146-185), d'un instrument de propagande même dans les pays démocratiques, car en *donnant à voir*, en disant «ce fut ainsi», on façonne en fait la réalité. Ainsi, certains *photobooks* produits en Israël après la fondation de l'État peuvent être catégorisés comme propagande. À l'instar d'autres projets dans des pays démocratiques, tels le projet photographique de la FSA (*Farm Security Administration*), pendant la grande dépression et le *New Deal* de Roosevelt<sup>8</sup> ou bien l'activité de la *Direction de la Documentation et de Diffusion* et de sa maison d'édition, la *Documentation française*, dans la France d'après-guerre (Avisar 2016)<sup>9</sup>, ils servent simultanément d'enregistrement et d'outil de propagande et de (re)construction d'une image collective.

D'autre part, il existe en Israël après la fondation de l'État une production de *photobooks* qui raconte l'Histoire d'Israël, de façon plus ou moins officielle, plus ou moins poétique. Ainsi par exemple, le photographe Yaakov Ben-dov publie en 1952 un album de photos du pays, ici aussi avec couverture en cuir et relief en cuivre, *Visage d'Israël [Ele pneï Israël]* (1952), un livre de photos sans texte, basé sur les photographies de Zoltan Kluger;

<sup>8</sup> Sous Roy Emerson Stryker, la section historique de la FSA a initié un projet photographique entre 1935-1944, destiné à la fois à documenter la survie (the plight) des fermiers pauvres, mais en même temps d'éduquer le public américain, en lui faisant connaître l'Amérique. En fait, avec des buts quelque peu différents, les albums de photos d'Israël des années 1950 ressemblent par certains aspects aux albums de photographies documentaires des années 1930, et plus particulièrement aux photos de Dorothea Lang et de Paul Taylor, photographes employés par le projet photographique de la FSA.

<sup>9</sup> Le bureau est dirigé par Koch et la responsable de l'illustration est Eichart.

les années cinquante voient la parution de plusieurs albums consacrés à Jérusalem et au Sinaï<sup>10</sup>; il existe par ailleurs de nombreux albums de décade d'Israël et de Tsahal (Oren 2005: 120-126)<sup>11</sup>, des albums de victoire après la Guerre de six Jours (1967), ainsi que d'autres albums, plus poétiques comme la *Chanson du lac mourant* (sur le lac du Houla) de Peter Merom (1960), ou des albums subjectifs et critiques comme *Off the Beaten track* (1953) de Beno Rothenberg.

Ce n'est pas un hasard si les photographes participant à ce genre de projets sont aussi souvent des photojournalistes<sup>12</sup>, car le genre documentaire domine les *photobooks* de cette période (Parr et Badger 2014: 118). Dans le documentaire, l'accent est mis sur la contextualisation verbale de la photo, qui en nie l'ambiguïté. Dans les termes de Barthes (1964), il s'agit d'ancrer l'image, en «fix[ant] la chaîne flottante des signifiés de façon à combattre la terreur des signifiés incertains» (Barthes 1964: 44). Parr et Badger soulignent le fait que les mêmes photos, paraissant avec des titres différents, peuvent être utilisées pour soutenir différentes thèses, même contradictoires. Pour eux, le contexte de la photographie détermine entièrement son sens. Le format image/texte adopté par l'essai photographique – c'est-à-dire la conjonction des séquences de photos, des préfaces, des postfaces, des légendes et des titres – permet la compréhension du lecteur et la bonne interprétation des photos. En fait, la plupart des livres documentaires parus dans les démocraties manifestent une collaboration tout aussi étroite entre image et texte que dans les livres de propagande (Parr et Badger 2014: 118-119).

### 3. L'Encyclopédie d'Israël en images

Entre 1950 et 1952 paraît en Israël une série de huit *photobooks* connue aujourd'hui sous le nom de *L'Encyclopédie d'Israël en images* (Rosen 2011)<sup>13</sup>. Les volumes sont consacrés aux principaux thèmes de la fondation de l'État juif – ses pères fondateurs, ses lieux sacrés et sa géographie, ses combats, ses institutions, ses habitants et leur rites<sup>14</sup>. Quoique d'initia-

<sup>10</sup> Dont les albums de Beno Rothenberg, *Land of Israel*, 1958; *The Story of Jerusalem. A Pictorial report*, ed. Beno Rothenberg, 1967.

<sup>11</sup> A l'instar de Beno Rothenberg, *Land of Israel* (*ibid.*), Abraham Hermann et Yigal Yadin, *Israël a dix ans*, 1958; B.Z. Löwy, *Israël à vingt ans, mots et images*, 1968.

<sup>12</sup> On peut penser à Dorothea Lange en Amérique, André Papillon en France, Zoltan Kluger et Beno Rothenberg en Israël. Ce dernier, qui est le directeur photographique de *L'Encyclopédie d'Israël en images*, est l'auteur, en début des années 1950 de reportages photographiques pour l'hebdomadaire de gauche *Ha'olam Haze* (Ce Monde)

<sup>13</sup> Voir aussi: <[http://antiques.gift/israel-reborn-encyclopaedia-of-israel-in-pictures-series\\_7619004.html](http://antiques.gift/israel-reborn-encyclopaedia-of-israel-in-pictures-series_7619004.html)>.

<sup>14</sup> Les volumes sont regroupés selon les thèmes/titres suivants: 1) Chaim Weizmann, Premier président de l'État d'Israël, 1950, 2) Herzl, Le prophète de l'État, 1950, 3) The Struggle for Jerusalem, 1950 [seul album bilingue anglais/hébreu et qui n'est pas dirigé par Klinov, mais

tive privée – les albums, parus aux éditions La'am, sont commandités par Mishkovsky, un entrepreneur dont le but est lucratif (Nahmias 1997: 28-31) – ces albums s'inscrivent néanmoins dans une série de publications gouvernementales, entre 1951 et 1952, qui comprennent aussi des brochures de propagande, et utilisent des photos du Bureau Gouvernemental de Presse, des archives des fonds de collecte et des images de collecte, ainsi que des images de photographes indépendants (Oren 2005: 120). Ils peuvent d'autant plus être comptés parmi les publications à vocation de propagande, que cet entrepreneur engage comme directeur des albums Isaiah Klinov, ancien journaliste et alors directeur de la *Hasbara*<sup>15</sup>, le Bureau de Presse pour l'Information, la Radiodiffusion et les Films du Ministère de l'Intérieur, et Beno Rothenberg, photographe qui suit de près la fondation de l'État en le documentant sous un jour en général favorable (Oren 2007: 15). La vocation des albums, trilingues (hébreu, anglais, français), présentés dans une reliure de faux cuir style Bezalel ornée d'un relief en cuivre, dans un luxueux emboitage métallique, suggère un usage à but commercial, rhétorique et diplomatique: ils servent sans doute de cadeau aux futurs donateurs et soutiens du projet sioniste, ainsi que de cadeaux luxueux offerts à des amis<sup>16</sup>. Outre les objectifs rhétoriques relevant du besoin d'obtenir l'appui des donateurs et des soutiens, le style d'album Bezalel<sup>17</sup> suggère une tentative de produire un espace de mémoire collective qui imite le style de l'album de famille et qui puisse servir de mémoire nationale personnalisée pour chaque individu en possession de la collection ou participant à l'entreprise sioniste<sup>18</sup>.

Les albums de *L'Encyclopédie* s'inscrivent donc dans la tendance photographique à la fois documentaire et rhétorique de l'État d'Israël naissant, comme décrit ci-dessus. Ils se rapprochent néanmoins le plus du genre des albums documentaires des années trente en Europe et aux États-Unis, où le rapport entre image et texte est plus étroit qu'à tout autre moment de

par le photographe Beno Rothenberg], 4) Israël renaissant (Première année de l'État d'Israël), 1951, 5) Fêtes d'Israël, 1951, 6) À travers Israël, 1950/51, 7) Les enfants en Israël, 1952, 8) Israël, nation souveraine (le gouvernement d'Israël), 1952...

<sup>15</sup> Terme qui signifie littéralement en hébreu «explication», et qui, depuis la fondation du mouvement sioniste, puis de l'État juif, désigne le service de communication et de propagande (Cull *et al.* 2003; Schleifer 2003).

<sup>16</sup> Nous n'avons pas pu à ce jour, découvrir les archives de la maison d'édition La'am. Mais étant donné les conditions matérielles modestes de l'époque, et du fait qu'il s'agit d'une édition de luxe pour les normes de la période, il est fort probable que c'était l'usage prévu pour ce genre d'objet matériel.

<sup>17</sup> Albums artisanaux de l'École des Beaux-Arts de Bezalel, ils sont conçus pour accueillir et organiser les photos de famille.

<sup>18</sup> Au sujet de l'auditoire composite des albums, ainsi que de la question de la mémoire privée et collective, voir Yanoshevsky, G., 2016 «O auditório heterogêneo e a construção de uma nação por meio do álbum de fotografias Fêtes en Israël, 1951». Trad. Maria Helena Cruz Pistori. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. esp. ADARR, p. 75-91, Mai 2016, <<http://www.uesc.br/revistas/eidea/>>.

l'histoire du *photobook*, et où l'accent est mis sur (re)construction d'un mouvement ou d'un État.

#### 4. Le guide touristique: définition, frontières flexibles, particularité du guide d'Israël

Puisque notre objet d'étude dans le cadre de cet article est un seul volume de la série qui se dit guide touristique, il serait utile de spécifier ses caractéristiques, tout en décrivant le marché des guides touristiques en Israël et ses particularités dans les premières années de la fondation de l'État, à l'époque de la parution d'*À travers Israël* (début des années 1950).

Selon Erik Cohen (1974), le guide touristique comporte toute publication qui vise des voyageurs potentiels et qui contient une information détaillée sur les lieux d'intérêt du pays, aussi bien que des conseils pratiques (comment y arriver, où séjourner, et quoi voir). Il comporte d'habitude une liste alphabétique des lieux, avec des suggestions concernant les routes les plus avantageuses, et la combinaison des lieux d'intérêt qu'on peut visiter de façon efficace en un seul séjour. Les guides touristiques sont souvent produits par des personnes privées, qui n'ont pas d'intérêt commercial direct, mais ils peuvent aussi être rédigés par des agences gouvernementales ou par des agences de voyages désireux de vendre des tours (Cohen 1974: 3).

Outre leur fonction d'orientation du touriste, les guides touristiques participent à la construction de l'identité de la culture visitée et de la culture visitante (Buzard 1993; Koshar 1998, Furlough 2002, Baider, Burger, Goutsos 2004; Hallet, Kapan-Weinger 2010). Ils sont également porteurs matériaux des imaginaires touristiques (Salazar, Graburn 2014: 12) participant à la création des mythes touristiques (Selwyn 1996; Leite 2014 in Salazar, Graburn 2014: 265). La gamme des guides touristiques comporte des formats très institutionnalisés, formalisés et souvent mis à jour, comme les *Baedeker*, *Guide Bleu*, *Routard* et *Voir*, ce que Ferraris (2014: 177) appelle des *descriptions a priori* (Ferraris 2014) ainsi que des volumes moins bien déterminés, moins formatés et souvent individuels (i.e. qui ne sont pas mis à jour), que Ferraris appelle des *descriptions a posteriori*, comme les compte rendus de voyage et les *travelogues*. Les frontières génériques des guides touristiques sont donc relativement souples<sup>19</sup>. Par exemple, il existe des séries de guides – comme la collection *Petite Planète* créée par le cinéaste et photographe Chris Marker au Seuil –, qui refusent explicitement le label «guide touristique» et revendiquent le statut de «portrait de pays»<sup>20</sup>, même s'ils fournissent aussi des informations pratiques pour

<sup>19</sup> Contrairement à ce que dit Maingueneau (2014: 3), pour qui il s'agit d'un discours fort codifié et conventionnel.

<sup>20</sup> <<http://www.seuil.com/page-hommage-chris-marker.htm>> Sur la question du portrait du pays comme genre distinct, cf. Reverseau 2016.



le touriste. Alors qu'ils ne se définissent pas ainsi explicitement, d'autres types de livres comme les albums, les comptes-rendus de voyage comme *A pied, à Jérusalem* de de Fooz (2007) ou les livres de souvenir comme *Israël que j'aime* de Calef *et al.* (1966) –, donnent des renseignements sur un pays donné – tant visuels que verbaux – qui en font des outils pratiques pour le voyageur en même temps qu'un souvenir pour ceux qui ont déjà accompli leur périple.

Les premiers guides touristiques vers la Palestine apparaissent vers la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Contrairement aux livres de voyages écrits sur le pays par des visiteurs pendant des centaines d'années, constituant le plus souvent une description subjective de voyage personnel du visiteur, la tendance des guides de la fin de la période ottomane est de fournir aux visiteurs occidentaux de l'information pratique sur le pays, tout en confirmant et en illustrant l'existence des paysages de la Terre Sainte (Cohen- Hattab 2006: 235). Pendant le mandat britannique en Palestine, les grands changements dans les moyens de transports vers le pays ainsi que les transports à l'intérieur du pays ont eu pour résultat la parution des nouveaux guides touristiques. Avec les nouvelles découvertes archéologiques, l'accent est mis sur le rapport entre le passé et le présent (Cohen-Hattab, *ibid.*), à l'instar du guide touristique britannique de Harry Charles Lock, paru en 1922, puis des guides spécifiques des sites historiques et archéologiques du pays comme le guide de Metzudat Yerushalim (*ibid.*: 236). Aussi, en vue de l'expansion de la colonisation juive et du nombre croissant de touristes juifs, il y a eu une croissance considérable de la quantité de guides touristiques destinés aux touristes juifs. L'accent y est désormais mis sur les aspects juifs du pays et sur l'activité juive nouvelle. Grâce à des entreprises privées et publiques, aussi bien que des initiatives des mouvements sionistes, paraissent des guides touristiques majoritairement orientés vers les problématiques concernant la vie des juifs en Israël, et souvent en hébreu (et de façon moindre en anglais et en allemand (*ibid.*: 236). Jérusalem, la ville ancienne, mais surtout la ville nouvelle, occupe désormais une place majeure dans les guides (*ibid.*: 237).

Après 1948 – date de la fondation de l'État d'Israël – et jusqu'en 1974, Erik Cohen recense 28 guides touristiques, 12 publiés en Israël et 16 à l'étranger, dont 5 parus avant 56 (Cohen 1974: 10)<sup>21</sup>. Mais, à en croire Cohen, la liste n'est pas exhaustive<sup>22</sup>, ne comportant d'ailleurs que les guides touristiques *stricto sensu*. Autour de cette période, l'on pourra ajouter à la liste de certains albums, à l'instar de *Israël dix ans après*<sup>23</sup> (1958) et *Israël vingt ans*

<sup>21</sup> C'est la seule étude générale existant aujourd'hui sur les guides touristiques en Israël de cette période.

<sup>22</sup> Elle est basée sur les records de la bibliothèque nationale à Jérusalem, et demande, au moment de la recherche, une vérification de sources supplémentaires.

<sup>23</sup> *Israel after a decade*.

*après en mots et photos* (1968), qui auraient pu fonctionner comme guides pour le touriste local (en raison de leur rédaction en hébreu)<sup>24</sup>.

Selon Cohen, les lieux principaux recensés par les guides sont tout d'abord les grandes villes : Jérusalem, Tel-Aviv, Haïfa et Be'er-Sheva, puis des villes de taille moyenne mais avec un bagage historique important comme Saint Jean d'Acre, Tibériade, Safed, Nazareth, Ashkelon, Jaffa, Ramleh et Lydda (Cohen 1974: 14-15), puis d'autres villes de taille moyenne qui servent de stations balnéaires (Nahariya, Natanya, Hertzliya). Mais la place majeure est accordée aux villes de caractère religieux et archéologique. Le même accent est mis sur des sites qui ne sont pas habités comme Césarée, Beit-She'araym, Meguido, Massada, Kinnert, Houla, Rosh Hanikra. Les guides consacrent moins d'attention aux kibboutzim et aux villes en voie de développement. Si les sites arabes sont mentionnés, c'est pour des raisons d'intérêt ethnographique (*ibid.*).

En général, conclut Cohen, l'image touristique d'Israël, telle qu'elle se reflète dans les guides touristiques qu'il a examinés de la fondation de l'État jusqu'en 1974, est celle d'un intérêt accru pour l'héritage du passé, et surtout l'Antiquité: les sites et les colonies avec une importance historique et religieuse dans l'Histoire juive ou palestinienne, ou dans le Judaïsme et le Christianisme, sont le plus fréquemment mentionnés. L'accent sur la beauté scénique d'un lieu est étroitement lié au passé, car beaucoup d'entre eux sont associés à des événements historiques ou religieux (Cohen 1974: 18).

Par ailleurs les guides touristiques s'attardent sur des aspects d'Israël moderne. Même ici, signale Cohen, les événements marquants de l'Histoire moderne des colonies juives l'emportent sur l'actualité. D'où le grand nombre de mentions du «premier» (kibboutz, moshav, etc.).

L'image touristique d'Israël reflète donc de prime abord la conception sioniste du pays – à savoir, le lien entre le passé historique et la (re)colonisation juive moderne, avec une insistance sur les points marquants de l'histoire du christianisme qui s'adresse sans doute au touriste non-juif. En même temps, la composante arabe de la population a été largement minorée dans l'image touristique que donnent à voir les guides, même si leurs habitats représentent un potentiel touristique grâce à leur caractère «coloré» (*sic*) et «exotique» (*ibid.*).

En conclusion, Erik Cohen note que l'image touristique d'Israël qui ressort des guides touristiques semble être hautement sélective et fragmentaire, voire *déformée* (*sic*). Cette conclusion est renforcée par le fait que les guides insistent sur les sites inhabités et les vieilles villes, plutôt que sur

<sup>24</sup> Du même genre, mais plus proches davantage du format de guide touristique (comportant des informations pratiques), sont les albums comme *Derekh Eretz. A Nation Living in its Landscape*, 1983 ou encore *Israel Then, Now, and In-between*, 1998. Excédant la période de notre recherche, ils font pourtant partie d'un phénomène de foisonnement d'Albums – de décennie ou autre – qui peuvent servir aussi de guide touristique – un genre en soi qui mérite une étude à part entière.

des communautés de la vie actuelle d'Israël. D'où la conclusion de Cohen, pour qui le touriste est amené à visiter tout d'abord les sites archéologiques ainsi que les «vitrines» de la colonisation juive moderne et à contourner ainsi les problèmes plus ordinaires mais importants de l'Israël contemporain (*ibid.*: 19).

## 5. Le photobook en guide touristique: le cas de *À travers Israël*

L'enjeu de cet article est donc de comprendre le fonctionnement de ce volume dans la logique d'une série qui se veut à la fois construction et conservation de la mémoire collective, mais aussi volume indépendant informant le touriste. Comment cette double tâche s'accomplit-elle dans la tension entre les deux genres ? Par ailleurs, une tension existe-t-elle entre le *photobook* et le guide touristique israélien de l'époque ? Comment le *photobook* informe-t-il le guide touristique, et comment le guide touristique remplit-il sa mission tout en restant fidèle à l'esprit de la série ?

Dans ce qui suit, j'étudie l'organisation interne d'*À travers Israël*, en m'attardant sur ses discours préfaciels, les photos, la mise en page et les légendes, les rapports entre texte et image.

### 5.1. Les discours préfaciels

Si le volume *À travers Israël* (1950-1951) (ci-après *AI*) peut être rangé parmi les guides touristiques alors qu'il est de fait un *photobook*, c'est tout d'abord parce qu'il se déclare tel dans son titre et sa préface :

Le but de cet album est de mettre sous les yeux du touriste ou du voyageur visitant Israël les différents aspects du pays, tels qu'ils se présentent dans ses principaux centres, avec leurs particularités diverses et leur caractère d'ensemble. [...] Ce que nous désirons, c'est donner tant au visiteur qui l'a déjà vu lui-même qu'à celui qui n'a pas encore parcouru les sentiers du pays, mais qui en porte la nostalgie dans son cœur, une impression des paysages qui le constituent, et des aspects de la vie dynamique et nouvelle qui s'y forme peu à peu. [...] Puisse le lecteur – proche ou lointain – y trouver un aliment pour l'étude de la réflexion [*sic*], la nostalgie et le souvenir. (Préface d'*AI*, p. 7)<sup>25</sup>

Ainsi désigne-t-il un programme et des destinataires multiples: il s'agit d'avertir le touriste – voyageur ou autochtone –, qui prévoit de faire un tour du pays, des centres d'intérêt et des développements récents de l'État. Son but est aussi – pour ceux qui l'ont déjà visité – d'en préserver le souvenir sous forme d'album regroupant leurs expériences respectives. Or cet

<sup>25</sup> Toutes les citations qui suivent sont pris au volume *À travers Israël*.

album s'adresse aussi, et peut-être surtout, à ceux pour qui le pays reste un potentiel vers quoi ils aspirent: l'album joue dans ce cas le rôle d'*ersatz* du pays en fournissant au lecteur des *souvenirs potentiels*.

Aussi s'efforce-t-il de donner des informations pratiques au visiteur, chose qui se reflète au niveau de son organisation: son parcours est géographique. Il passe d'une ville à l'autre (Tel-Aviv, Jaffa, Jérusalem, Haïfa) et d'une région à l'autre (centre, Néguev [sud], nord), avec à chaque fois, et comme il est convenu dans les guides – des cartes de villes, des cartes régionales et des routes<sup>26</sup>. Cependant, si *À travers Israël* excède la simple fonction informative, c'est parce que ses discours préfaciels racontent une histoire qui mélange description et interprétation liant le passé au présent par une téléologie: le passé est présenté pour expliquer les développements du présent. Sur la ville ou sur la région actuelle, il raconte une histoire qui relève de sa signification géopolitique dans la fondation de l'État d'Israël. Ainsi par exemple, la ville de Tel-Aviv est décrite par des attributs la liant à la fondation d'un État juif et hébraïque:

Principal centre de l'État [...] La ville de Tel-Aviv-Jaffa [...] vibre d'une vie intense [...] créant le moule de la nouvelle vie juive, forgeant la langue populaire hébraïque. (*AI*, p. 8)

Aussi est-elle dépeinte en termes d'importance stratégique pour l'État hébraïque, siège de la Déclaration d'Indépendance:

Saignante et bombardée, elle a supporté fièrement l'horreur de la guerre à ses portes, et a eu le privilège d'entendre retentir en ses murs la Déclaration d'Indépendance de l'État Juif. (*Ibid.*)

De même, la description du Néguev lie le passé commercial important de cette région du sud avec les tentatives présentes de la colonisation juive du Néguev, puis son avenir: «les premiers essais de réalisation de la vision sioniste de Herzl [...]» (*AI*, p. 70), qui consistent en un plan de développement gouvernemental destiné à «exploiter les richesses économiques et la valeur colonisatrice du Néguev [*sic*]», programme qui, une fois réalisé, transformera le Néguev en «un foyer et une patrie pour une population nombreuse» (*ibid.*, je souligne). Ainsi, le point sud de la région – Eilat – conquis par les «jeunes enthousiastes», et lien d'Israël vers l'Afrique aussi bien que vers l'Occident par le canal de Suez – fait partie des «vastes débouchés sur lesquels s'ouvre la baie où flotte maintenant le drapeau juif – le drapeau israélien» (*ibid.*, je souligne). Les termes soulignés en gras illustrent à quel point la description des lieux est liée à la fondation de l'État, marquée non

<sup>26</sup> *AI*, pp. 5, 8, 40, 55, 7, 80, 98, 110, 120, 129. En total, il y a 11 cartes et plan de ville et de routes dont 6 de villes et 5 des routes (cf. table 1).

pas seulement par des aspects géographiques, mais aussi par des termes et symboles nationaux (patrie, drapeaux). Comme toute *L'Encyclopédie*, ce volume s'inspire des techniques de photographie narrative, «les récits en photos», typiques du photojournalisme russe des années vingt, où la saisie du contenu des photos dépend presque toujours de la mise en page et des légendes. Il répertorie et illustre ainsi les lieux dignes de visite touristique tout en leur conférant une importance dans la fondation de l'État.

## 5.2 Les images

Conformément au genre du *photobook* et à la série, *À travers Israël* foisonne d'images: sur un volume de 144 pages, 246 photos sont présentées, catégorisables en fonction de leur contenu visuel ou selon l'interprétation proposée en légende d'image (cf. Table 1, représentations visuelles). Ainsi, les catégories «tourisme», «paysage», «présence humaine», «formes d'habitation», «patrimoine», «moyens de transport», «instituts d'éducation et sciences», «gouvernance», «Aliyah» et «culture» reposent sur le contenu visuel de l'image, alors que d'autres catégories et sous-catégories («conflit», «passé/présent», «conquête du terrain», «diversité culturelle») sont extrapolées des légendes et de la mise en page, c'est-à-dire de l'ancrage textuel (Barthes 1964) offert au lecteur pour fixer la bonne interprétation de l'image.

Un examen statistique des photos révèle une supériorité numérique des paysages «humains» par rapport aux paysages «naturels»: sur 173 images de paysage, plus de deux-tiers, soit 122 photos représentent une œuvre humaine: sites archéologiques, immeubles et monuments, sites industriels et agricoles (cf. la répartition des images dans le tableau 1). Qui plus est, sur une cinquantaine d'images dites de la «nature», seules 7 représentent un paysage «vierge», sans présence humaine, et même dans ces rares cas, la légende rappelle la signification symbolique ou humaine du lieu (exemple: la légende de la photo de la rivière Jourdain indique: «Le Jourdain, fleuve sanctifié par la tradition juive et symbolisant la nostalgie du retour vers la patrie» [*AI*, p. 139]).

## 5.3 Mise en page et légendes

Si le guide vise à décrire le visage d'un État naissant, il le fait pourtant en combinant passé et présent. Ainsi, la représentation des sites archéologiques *stricto sensu* (13 photos), est secondée par une mise en page argumentative qui oriente le sens de l'observation et de la lecture<sup>27</sup> – un cadre

<sup>27</sup> Dans le cadre de l'analyse de la une, Kress et Van Leeuwen (1998) proposent une lecture multi-modale qui prend en compte la mise en page des photos et du texte. Ainsi, un regard dans le sens de la lecture rend l'objet à gauche (s'il s'agit d'une langue latine), la cause de

de justification où le passé et le présent se confondent sur la même page ou sur une double page (*page spread*), proposant ainsi un suivi entre le passé et un présent juif/hébraïque (Image 2 – «Modi'in – lieu de naissance et cimetière des Hashmonaïm», p. 50, face au «Monument érigé à la mémoire des héros d'Israël sur la route de Jérusalem», p. 51; «Les ruines de Kournoub de l'époque byzantine», face à la colonisation du Néguev, p. 73; l'aqueduc près d'Acre face aux faubourgs urbains proches de Haïfa, où «la construction se poursuit à un rythme accéléré», p. 115). Les images juxtaposées du passé et du présent – soit 7 en total – suggèrent au lecteur de ne considérer le présent que par rapport au passé, un passé qui donne une légitimation à la reconquête d'un territoire qui appartenait par le passé aux ancêtres juifs. On voit dès lors comment les légendes, qui narrent le contenu des images, en donnent la signification de sorte que l'occasionnel se voit transformé en événement symbolique, et les lieux traduits en symboles nationaux, ou en lieux de mémoire à travers un travail de «vigilance commémorative» à savoir le fait d'organiser la mémoire des événements historiques, des lieux ou des objets de façon volontaire (Nora 1997).

C'est le cas aussi dans le traitement de l'*Autre*, celui qui n'appartient pas directement à l'entreprise sioniste de l'État naissant, mais contre qui cette entreprise se bâtit. Et tout d'abord le mandat britannique dont les restes sont fort présents dans l'album: huit zones de conflits sont mentionnées, dont la rue Ben-Yehuda à Jérusalem (*AI*, p. 55) «qui fut en partie détruite à la suite d'un attentat perpétré par des terroristes anglais et arabes, [et] maintenant reconstruite» ou Athlit «village construit sur les terres du Baron de Rothschild en 1908. A côté se trouve le camp de détention où les autorités mandataires britanniques enfermaient les immigrants 'illégaux'. [...]» (*AI*, p. 96). Dans ce cadre exclusif de succession juive qui se bâtit dans le conflit, la place réservée aux Arabes – tant autochtones que des pays voisins, est minime. Le volume n'en contient que quelques mentions (moins de 10% du volume), et les Arabes y occupent la position de l'*Autre* soit qu'il dérange le projet sioniste soit que par sa fidélité il en confirme la valeur: ils sont présentés donc soit comme l'Ennemi des guerres récentes («Beth Eshel, village ouvrier, qui au moment de l'invasion égyptienne, dut faire face, isolé, au feu de l'ennemi et réussit à résister victorieusement», *AI*, p. 72), soit comme des entités étrangères qui s'y sont intégrées (Image 3 – «Sur toute l'étendue du Néguev, il existe encore des tribus de Bédouins, qui affirment leur fidélité à l'État d'Israël», *AI*, pp. 72-73; «Tribu de druzes; cette minorité ethnique et religieuse en Israël affirme sa loyauté envers l'État», *AI*, p. 135).

l'objet décrit/montré à droite. Des relations de causalité sont produites ainsi sur la page du journal, entre les différentes parties. Pour rappel, parlant du *photobook*, Parr et Badger (2014: 118-119) soulignent le fait que les mêmes photos, paraissant avec des légendes différentes, peuvent être utilisées pour soutenir différentes thèses, même contradictoires.

Le projet d'État naissant est donné aussi à voir par un grand nombre de photos (il y en a 33) concernant les institutions de la gouvernance tant à l'échelon régional que national<sup>28</sup>. L'accent est mis sur la gestion quotidienne de la ville (nettoyer Tel-Aviv, *AI*, p. 21) mais aussi sur des projets d'ordre stratégique telle que les projets HLM (*AI*, p. 17). On montre les conseils municipaux et étatiques et les syndicats (*AI*, pp. 20, 2, 24, 25, 27). L'attention se porte également sur la colonisation avec une insistance sur les «paysages à conquérir» (La conquête du sud: Eilat et le Néguev, *AI*, pp. 70-79) et sur le développement industriel et technologique (usines, *AI*, pp. 61, 82, 111-113; l'Institut Scientifique Weizman, qui est «renommé dans le monde entier pour ses recherches en biologie et en chimie physique», *AI*, p. 48 et l'Université Hébraïque de Jérusalem et sa faculté de médecine, *AI*, pp. 66-67). Ici aussi l'accent est mis dans le volume sur la composante humaine: c'est l'être humain qui est responsable du succès du projet. Ainsi les individus et les groupes sont montrés dans leurs fonctions (26 photos): ouvriers, infirmières, fonctionnaires, fermiers, postiers, policiers, universitaires, dirigeants, diplomates – l'album foisonne d'images montrant les professions des individus ou des groupes qui participent à la fondation de l'État, à la manière de l'esthétique du réalisme soviétique, avec la différence qu'ici les métiers sont plus diversifiés.

Parmi les projets de grande envergure, l'*Aliyah* (l'immigration des Juifs vers Israël) occupe également une place (7 photos): les immigrés sont représentés tant par des portraits qui captent leurs émotions (*AI*, p. 101), que par leurs moyens de transports (arrivée en bateau, *AI*, pp. 100-101) et ports de débarquement (Athlit, *AI*, p. 97) ainsi que leurs lieux d'accueil (les camps de transit, *AI*, p. 92). Ces immigrés qui arrivent sont montrés dans leur diversité culturelle (habits traditionnels de lieux de provenances, *AI*, p. 93) (image 4 – L'*Aliyah* – l'immigration des juifs vers Israël).

Même si l'album se concentre de la sorte sur le présent et l'avenir de l'État et du peuple en formation, il est également fortement ancré dans un passé qui relève de l'histoire et de la tradition juive. 25 photos sont consacrées au patrimoine: des musées et des objets de culte de la *diaspora* exposés dans les musées (Musée Bezalel d'art juif, «où l'on trouve des objets caractéristiques de la religion et de l'esprit juif de toutes les époques», *AI*, p. 56). Or cette insistance sur le patrimoine se manifeste aussi dans la représentation des lieux de rite religieux (le Mur des Lamentations, «vestige du mur occidental qui entourait le Temple. Des générations de Juifs ont versé des larmes sur ces pierres, et les cœurs juifs se sont toujours tournés vers lui avec nostalgie», *AI*, p. 64), historiques (tombeaux des rois), aussi bien que modernes et laïques (les tombeaux et les lieux de travail des

<sup>28</sup> J'inclus ici la catégorie de la Table 1 intitulée «gouvernance» qui comporte 7 photos, ainsi que les photos décrivant l'activité des autochtones juifs, et les portraits de groupe ou individus remplissant leurs fonctions (soit 26 photos).

grands hommes politiques [Herzl, prophète de l'État, *AI*, p. 62], et littéraires [Bialik, poète national, *AI*, pp. 14-15]).

D'où l'importance des citations bibliques – source inépuisable dans toute cérémonie officielle d'Israël, aujourd'hui comme hier – qui couronnent les dernières pages de l'album. Les dernières images (*AI*, pp. 143-144, image 6) représentent des gardiens : un gardien assis avec la légende: «Le gardien d'Israël ne bronche ni ne sommeille [*sic*] (*Psaumes* 121: 4)» (*AI*, p. 143). Alors que dans la bible il s'agit d'un appel à Dieu, le remerciant de son souci permanent du peuple, ici il s'agit plutôt d'une mention humaine: c'est un hommage rendu à tous ceux qui contribuent à la sécurité du jeune pays, menacé par ses ennemis. La fin de l'album est tournée vers un avenir sécurisé par les soins des gardiens (image 6) avec une légende tirée des prophètes, mais interprétée dans un contexte humain (grâce à la photo qui montre des hommes en chair et en os) plutôt que divin:

Leurs flèches seront aiguës, tous leurs arcs tendus; la corne des pieds de leurs chevaux sera regardée comme des cailloux et les roues de leurs chariots comme un tourbillon (*Isaïe*, 5: 28) [*sic*]. (*AI*, p. 144)<sup>29</sup>

La voix du guide touristique se voit alors transformée en parole prophétique où présent et passé se confondent. Elle renforce ainsi le ton général de l'album, qui inscrit la lutte permanente pour la réussite et la sécurité de l'État naissant dans un combat millénaire qui vise l'avenir. Dans le travail de la mémoire collective transparait une inscription historique à but géopolitique: le visiteur ou touriste reçoit alors une vision du pays qui baigne dans les enjeux culturels et religieux de l'État qui déterminent son image.

## Discussion et conclusion

Afin de conclure cet article, il nous faut examiner les questions soulevées par la manière dont le volume *À travers Israël* opère dans la tension entre les exigences d'un guide touristique (fournir des informations pratiques au touriste peu informé) et les caractéristiques propres à une série de *photobooks* qui participent au travail de «vigilance commémorative» à savoir l'organisation volontaire de la mémoire des événements historiques, des lieux ou des objets (Nora 1997).

Or il s'avère que cet écart n'est pas si grand, et qu'on ne peut pas vraiment parler de tension mais de complémentarité. Car, si *À travers Israël* participe, à l'instar des autres sept volumes de *L'Encyclopédie*, à l'entreprise de construction de la mémoire collective, il n'en reste pas moins qu'il ne

<sup>29</sup> C'est une mauvaise traduction et interprétation de: «Ses flèches sont aiguës, Et tous ses arcs tendus; Les sabots de ses chevaux ressemblent à des cailloux, Et les roues de ses chars à un tourbillon» (*Ésaïe* 5: 28).



trahit pas sa vocation de guide touristique, d'autant plus que celle-ci est fortement ancrée dans la façon dont les guides de l'époque représentent l'image d'Israël, après sa fondation. En fait, l'analyse de *AI* corrobore en grande partie les résultats d'Erik Cohen (1974) sur les centres d'intérêt dans les guides touristiques après la fondation de l'État et jusqu'en 1974. Les lieux principaux mentionnés sont les grandes villes et les villes de taille moyenne d'intérêt archéologiques et religieux, ainsi que des sites non-habités tels que Massada, qui représentent eux aussi un intérêt archéologique et religieux. Comme le suggère Cohen, l'image touristique d'Israël donnée dans *AI* insiste sur l'héritage du passé lointain, et surtout de l'Antiquité. Il s'agit également de lier la beauté scénique d'un lieu à sa signification historique, mais aussi stratégique.

Mais encore plus que dans les guides touristiques explorés par Cohen, l'accent est mis sur l'envergure du développement du pays par la colonisation et par le développement scientifique, technologique et agricole. D'où une présence accrue (contrairement aux trouvailles de Cohen) des colonies agricoles (les Kibboutzim, les moshavim et les moshavot, villes fondatrices), et de l'industrie lourde (surreprésentée ici par rapport aux guides touristiques «conventionnels»). Aussi, la présence de l'Autre dépasse le simple intérêt ethnographique: le mandat britannique cède la place de manière plutôt conflictuelle au *Yishuv* (entreprise de colonisation juive), et la présence de l'Arabe dans le volume, quoiqu'elle ne soit pas quantitativement importante (ne représentant, rappelons-le, que 10% du volume), n'est pas anecdotique mais stratégique: il s'agit de montrer le mode de (re-) conquête d'un territoire menacé de l'intérieur et de l'extérieur par un ennemi qui a la possibilité de s'accommoder des nouveaux conquérants et de vivre avec eux sur le mode de l'entente.

Si les guides touristiques de cette époque en Israël tendent à refléter la conception sioniste générale du pays, c'est sans doute parce qu'ils sont produits dans une période proche du moment de la fondation de l'État. Ceci est d'autant plus vrai pour *A travers Israël*, dont la rédaction commence en 1950, soit deux ans après la déclaration de l'indépendance. Ce volume, qui se donne comme tâche de «mettre sous les yeux du touriste ou du voyageur visitant Israël les différents aspects du pays tels qu'ils se présentent dans ses principaux centres, avec leurs particularités diverses et leur caractère d'ensemble [...]», ainsi qu'une «impression des paysages qui le constituent, et des aspects de la vie dynamique et nouvelle qui s'y forme peu à peu. [...]» (*AI*, p. 7), représente ce pays en voie de développement toute en proposant au lecteur/touriste une manière spécifique de le voir à travers l'optique du projet sioniste. Dans ce sens, il reste fortement ancré non seulement dans les besoins touristiques, mais aussi dans une entreprise de *Hasbara*, la propagande d'un pays qui se veut démocratique, et qui cherche à mettre en valeur la voie qu'il a empruntée aux yeux de ses soutiens, ainsi qu'à se justifier devant ses détracteurs.

## Bibliographie

- Anderson B. 1983, *Imagined Communities*, Verso, London.
- Avissar N. 2016, *Photoactivism: Political Iconography in France, 1944-1968*, PhD thesis, University of Virginia.
- Baider F., Burger M., Goutsos D. 2004 (eds.), *La communication touristique: Tourist Communication: Approches discursives de l'identité et de l'altérité: Discursive Approaches to Identity and Otherness*, L'Harmattan, Paris.
- Barthes R. 1964, «La rhétorique de l'image», *Communications*, 4: 40-51.
- Buzard J. 2001 [1993], *The Beaten Track, European Tourism, Literature and the Ways to Culture 1800-1918*, Clarendon Press, Oxford.
- Calef N., Kessel J., Molinard P. 1966, *Israël que j'aime*, Éditions Sun, Paris.
- Cartier-Bresson, H. 1952, *Images à la sauvette*, Paris, Editions Verve.
- Cohen E. 1974 «The touristic image of Israel. An analysis of Guidebooks». Working Paper no. 21, Tel-Aviv University, Dept. of Sociology.
- Cohn-Hattab K. 2006, *Voyager dans le pays: le tourisme en la terre d'Israël durant le mandat 1917-1948*, Yad Yitzak Ben-Zvi, Jérusalem (Hébreu).
- Cull N.J., Holbrook J. D., Welch, D. 2003, *Propaganda and Mass Persuasion: a Historical Encyclopedia, 1500 to the present*, ABC-Clio.
- De Fooz S. 2007, *À pied à Jérusalem: 184 jours, 184 visages*, Racine, Bruxelles.
- Ferraris F. 2014, «Temporal Fragmentation: Cambodian Tales», in N.B. Salazar, et N. *op. cit.*
- H. H. Graburn (eds.), *Tourism Imaginaries. Anthropological Approaches*, Berghahn Books, New York/Oxford: 172-193.
- Furlough E. 2002, «Une leçon des choses: Tourism, Empire, and the Nation in Interwar France», *French Historical Studies*, 25(3): 441-473.
- Gonen A. 1998, *Israel then now and in-between*, Ministry of Defence et Keter, Jérusalem et Tel-Aviv.
- Hallett R., Kaplan-Weinger J, 2010, *Official Tourism Websites. Tourism and Cultural Change*. Channel View Publications, Kindle Edition.
- Hermann A., Yadin, Y. 1958, *Israël a dix ans*, Massada, Tel-Aviv et Jérusalem.
- Kosher R. 1998, «'What Ought to Be Seen': Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe», *Journal of Contemporary History*, 33 (3): 323-340.
- Kress G., van Leeuwen T. 1998, «Front Pages: (The Critical) Analysis of Newspaper Layout», in A. Bell and Peter Garrett (eds.), *Approaches to Media Discourse*, Blackwell, Oxford/ Massachussets: 186-219.
- Levi B. Z. (ed.) 1968, *Israël à vingt ans, en mots et photos*, Bronfman, Tel-Aviv.
- Löwy B.Z. 1968, *Israël à vingt ans, mots et images*, Bronfman, Tel-Aviv.
- Maingueneau D. 2014, «Typologie des genres de discours institués», <<http://tinyurl.com/z2jmhvu>> (09/16).
- Martins S. S. 2010, «Between Present and Past: Photographic Portugal of the 1950s», in J. J. Baetens, H. Streitberger, H. Gelden (eds.), *Time and Photography*, Leuven University Press, Leuven: 85-102.

- Nahmias Y. 1997, «Histories and White Spots – the Middle Ages of Israeli Photography», *Camera*, 5: 28-31. (in Hebrew)
- Nir Y. 1995, «Three Comments on Photography», in M. Bar-Am (ed.), *The Last War, Photographs*, Keter, Tel-Aviv, 249-254 (Hébreu).
- Nora P. (ed.) 1997, *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, Gallimard, Paris.
- Oren R. 1997, «Constructing Place: Propaganda and Utopian Space in the Landscape in Zionist Landscape Photography, 1898-1948», *Devarim Hahadim*, 2: 13-31. (Hébreu)
- Oren R. 2005, *System and Themes: Aspects of Jewish Landscape Photography in Eretz Israel (1945-1963)*, PhD thesis, University of Haifa. (Hébreu)
- Oren R. 2007, «Photography has Taught Me Two Things (Beno Rothenberg, 'Photographer')», in G. Dolev (ed.), *Beno Rothenberg, Photographed and reported 1947-1957*, trans. by G. Aricha, Eretz Israel Museum, Tel-Aviv, 13-14.
- Parr M., Badger, G. 2014 [2004], *The Photobook: A History*, Phaidon, London/ N.Y., vol. 1.
- Raz G. 2010, *A Short History of Local Photography*, Sal Tarbut Arzi, Tel-Aviv (Hébreu).
- Rosen Y. 2011, *L'Encyclopédie d'Israël en images, Peintures de lumière*, blog, <<http://tinyurl.com/grokfgl>> (09/16) (Hébreu).
- Rothenberg B. 1953, *Off the beaten track*, Mazpen, Tel-Aviv.
- Rothenberg B. 1958, *Land of Israel*, Schocken, Jerusalem et Tel-Aviv.
- Rothenberg B. (ed.) 1967, *The Story of Jerusalem. A Pictorial report*, Am Oved, Tel-Aviv.
- Rothenberg B. 2007, *Photographed and Reported, 1947-1957*, Exhibition catalogue, Tel-Aviv, Eretz Israel Museum.
- Salazar N. B., Graburn N. H. H. 2014, *Tourism Imaginaries. Anthropological Approaches*, Berghahn Books, New York/Oxford.
- Schleifer R. 2003, «Jewish and Contemporary Origins of Israeli 'Hasbarah'», *Jewish Political Studies Review*, 15 (1-2), No. 1/2: 123-153.
- Sela R. 2000, *Photography in Palestine in the 1930s-1940s*, Tel-Aviv, Hakibbutz Hameuchad Herzliya Museum of Art (Hébreu).
- Selwyn T. (ed.) 1996, *The Tourist Image: Myths and Myth-Making in Tourism*, John Wiley, Chichester.
- Tidhar D. 1949, *Encyclopédia of the Founders and Builders of Israel*, 3: 1515. <<http://tinyurl.com/zqfydbn>> (09/16) (Hébreu).
- Yanoshevsky G. 2016, «O auditório heterogêneo e a construção de uma nação por meio do álbum de fotografias Fêtes en Israël, 1951. Trad. Maria Helena Cruz Pistori». *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. esp. ADARR, 75-91, May 2016, <<http://www.uesc.br/revistas/eidea/>> (09/16)
- Yanoshevsky G. 2017, «Portrait du pays en jeune état: L'Encyclopédie d'Israël en images 1950-1952» in A. Reverseau (ed.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*. Garnier, Paris (in press).
- Zaharoni I. (ed.) 1983, *Derekh Eretz, A Nation Living in its Landscape*, Ministry of Defence, Israel.

Table 1 - représentations visuelles - À travers Israël (1950-1951) - Nombre total d'images: 246<sup>1</sup>

Catégorie	Sous-catégorie	Sous-catégorie/exemples	Exemples
Tourisme - 1	Bureau de tourisme	A Tel-Aviv	
	Plans/cartes - 11	Régionaux, villes - 6	Israël, Néguev, Tel-Aviv, Jérusalem, Jaffa, Haïfa,
		Routes - 5	Tel-Aviv-Jérusalem Tel-Aviv- Haïfa Haïfa-Nazareth-Naharaim Haïfa-Tibériade-Safed Haïfa-Rosh Hanikra
Moyens de transport - 17			
		avion, train, chemin de fer, bus	Athlit, port des arrivées par la mer
Paysage - 173			
	Nature - 51	Paysages «vierges» sans présence humaine - 7 Avec présence humaine - 44	Le Néguev, le Hula (marais), Ein Gedi, la mer/les plages, Eilat, poste militaire

<sup>1</sup> Le total des images ne correspond pas forcément à la somme des vues, car différents recoupements sont proposés: ainsi, par exemple, le paysage «humain» comporte des images qui figurent aussi dans «formes d'habitation».

«Man-made» (œuvre de l'homme) - 122	Archéologie – 13	Aqeduc, tombeaux, Massada, Tombe de Sidne Ali, époque des Croisades
	Architecture - 62	Nouveaux Immeubles publics et Privés
	Industrie – 15	Industrie lourde, lignes de production, usines: Sedom (minéraux), textile, Conserveries
	Agriculture – 32	Kibboutzim, implantations, Kfar Shmariahu

Présence humaine  
– 140

Autochtones juifs, sabra – 26	Portraits de groupe Ou individus/ Fonctions	Le postier, les policiers, les gardiens, les infirmières, les ouvriers, les étudiants, des élèves visitant le musée, des joueurs de foot, sortie au théâtre, promenade sur la plage, marchant dans la rue, sur les ruines archéologiques, étudiants, observateurs
Immigration juive – 7		Arrivés aux ports (Avion, bateau), dans Les camps
Arabes et Bédouins – 8		Représentés par leurs Village ou villages (abandonnés ou restant sous le gouvernement d'Israël, en voie de réparation)

Formes d'habitation  
– 96

Villes 47	Quartiers, conseil municipal, croix rouge, hôpital, la banque, propriété de la ville - 24	Rehovot et Rishon, villages fondateurs, Moshavim (Ben-Shemen), Kibbutzim (Tel-Itzhag)
Villages 49 (colonies)	Juifs – 42	Ekron, premier village juif, camps d'immigrés
	Arabes – 7	Villages arabes abandonnés (Akir) et villages restés habités (Abu Gosh)
Patrimoine - 25		
Religieux, lieux de culte – 13	Mur des Lamentations, Tombeaux, lieux de prière	Tombeaux des saints, rabbins, la grande synagogue de la rue Allenby, mariage, prière, shabbat, synagogues, mosquée, églises
Laiques – 12	Tombeaux, musées, sites archéologiques	Poètes et écrivains, soldats, macabéens, Musée Bezalel, Rois d'Israël, Massada
Lieux de culte non-juifs	Chrétiens - 5 Musulmans - 3	Mosquée à Ness-Ziona, Muezin à Lydda, L'église de l'annonciation à Nazareth, Le couvent des franciscains à Jérusalem
Éducation, recherche et Développement - 7		
Université/sciences Yeshivot	Universités Hébraïque à Jérusalem, Technion à Haifa, Weizman Institute of Technology, École religieuse de Kfar Haro'eh	Bâtiments, laboratoires, enseignement

Travail juif – 46	
Personnes/groupes - 31	travailleurs au port, infirmières, ouvriers,
Formation et - 15 Entraînement	École, lycée, entraînement Physique, le premier lycée hébraïque du pays, école agricole pour jeunes filles, atelier professionnel pour garçons, troupes de jeunesse
Aliyah (immigration) – 11	
Arrivée – 3	Avion, mer (Ma'apilim)
Diversité culturelle - 8	Camps de réfugiés/ Immigrants
Provenance, rites et Apparence physique des immigrants	
Gouvernance – 7	
A l'échelon national	Séance du comité exécutif de la Confédération Générale du Travail; Le président de l'État reçoit dans son cabinet; réception des ambassadeurs; Réunion du conseil des Ministres – 6
A l'échelon local	Les membres de la mairie se réunissent – 1
Culture – 15	
"haute"/nationale – 10	Musées, théâtre National, orchestre national, association des journalistes, radio nationale, les journaux

Populaire – 5	Folklore Culture balnéaires	Danse folkloriques, plages, promenade
Représentation du conflit – 3	avec la population arabe autochtone et les pays arabes	Abu-Gosh, Reconstruction des rues arabes à Haïfa  Ramleh, Lod, Ness Ziona, Akir, Burma Road, Ben Yehuda street. Jérusalem Est – Université Hébraïque; Hôpital Hadassa, Beersheba, Beit-Eshel, Kibboutz Nitzanin, Yad-Mordechai, Eilat, Rosh Ha'ayin, les raffineries, Saint Jean d'Acre, Hanifa, Beit She'an, Naharyim, Kfar Hittim, Tel-Hai  Ben-Yehuda street, poste militaire à Eilat, Poste de police de Zichron Yakov, Atlit- camp de détention d'immigrants illégaux, Fortresse d'acre (prison au temps du Mandat), Pont d'Aziv, Kibbutz Yagour, Kibboutz Biria
Passé et présent – 6	Habité par le passé/ habité au présent	Ruines de Kournoub de l'époque byzantine et colonisation du Néguev; Arsuf (Croisade) et Herzlia; Hashmonaïm et héros d'Israël sur la route vers Jérusalem



Image 1 – *Le postier, les policiers, les infirmières, les ouvriers*

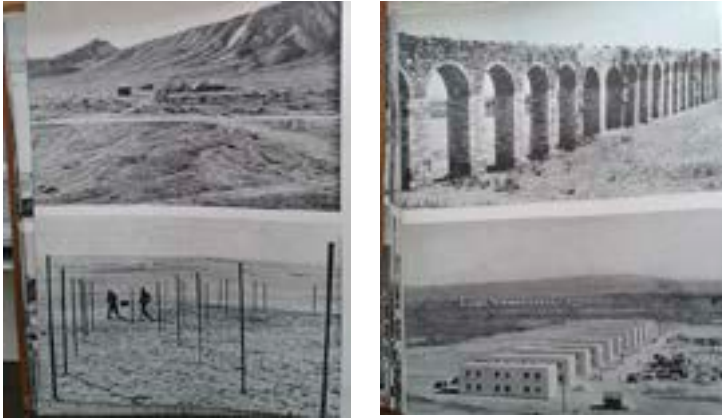


(de gauche à droite) *À travers Israël, p. 104 et p. 13*



(de gauche à droite) *À travers Israël, p. 83 et p. 113.*

Image 2 – *Passé et présent*



(de gauche à droite) À travers Israël, p. 73: Ruines de Kournoub et la colonisation du Néguev et p. 115: L'Aqueduc près de Saint Jean d'Acre et les faubourgs urbains près de Haïfa.



À travers Israël, p. 50-51: Modi'in, lieu de naissance et cimetière des «Hashmonaïm» (droite). Monument érigé à la mémoire des héros d'Israël sur la route de Jérusalem (gauche).

Image 3 – *La place réservée à l'Autre*



(de gauche à droite) À travers Israël, p. 72: Les bédouins dans le Néguev.

Image 4 – *L'Aliyah, l'immigration vers Israël*



(de gauche à droite) À travers Israël, p. 83: Immigrants dans les camps de transit; p. 101: Arrivée en bateau et des rencontres touchantes entre immigrés.



Image 5 – *Le Mur des Lamentations: une nostalgie juive*

*À travers Israël, p. 64*

Image 6 – *Le gardien d'Israël, du divin à l'humain*



*(de gauche à droite) À travers Israël, p. 143 et p. 144.*



STRUMENTI  
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

1. Brunetto Chiarelli, Renzo Bigazzi, Luca Sineo (a cura di), *Alia: Antropologia di una comunità dell'entroterra siciliano*
2. Vincenzo Cavaliere, Dario Rosini, *Da amministratore a manager. Il dirigente pubblico nella gestione del personale: esperienze a confronto*
3. Carlo Biagini, *Information technology ed automazione del progetto*
4. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), Paolo Mantegazza. *Medico, antropologo, viaggiatore*
5. Luca Solari, *Topics in Fluvial and Lagoon Morphodynamics*
6. Salvatore Cesario, Chiara Fredianelli, Alessandro Remorini, *Un pacchetto evidenze based di tecniche cognitivo-comportamentali sui generis*
7. Marco Masseti, *Lomini e (non solo) topi. Gli animali domestici e la fauna antropocora*
8. Simone Margherini (a cura di), *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999: manuale d'uso ver. 1.0*
9. Paolo Puma, *Disegno dell'architettura. Appunti per la didattica*
10. Antonio Calvani (a cura di), *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*
11. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *La riforma della Politica Agricola Comunitaria e la filiera olivicolo-olearia italiana*
12. Salvatore Cesario, *L'ultima a dover morire è la speranza. Tentativi di narrativa autobiografica e di "autobiografia assistita"*
13. Alessandro Bertirrotti, *L'uomo, il suono e la musica*
14. Maria Antonietta Rovida, *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*
15. Simone Guercini, Roberto Piovan, *Schemi di negoziato e tecniche di comunicazione per il tessile e abbigliamento*
16. Antonio Calvani, *Technological innovation and change in the university. Moving towards the Virtual University*
17. Paolo Emilio Pecorella, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2000. Relazione preliminare*
18. Marta Chevanne, *Appunti di Patologia Generale. Corso di laurea in Tecniche di Radiologia Medica per Immagini e Radioterapia*
19. Paolo Ventura, *Città e stazione ferroviaria*
20. Nicola Spinosi, *Critica sociale e individuazione*
21. Roberto Ventura (a cura di), *Dalla misurazione dei servizi alla customer satisfaction*
22. Dimitra Babalis (a cura di), *Ecological Design for an Effective Urban Regeneration*
23. Massimo Papini, Debora Tringali (a cura di), *Il pupazzo di garza. L'esperienza della malattia potenzialmente mortale nei bambini e negli adolescenti*
24. Manlio Marchetta, *La progettazione della città portuale. Sperimentazioni didattiche per una nuova Livorno*
25. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*
26. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *OCM seminativi: tendenze evolutive e assetto territoriale*
27. Pecorella Paolo Emilio, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2001. Relazione preliminare*
28. Nicola Spinosi, *Wir Kinder. La questione del potere nelle relazioni adulti/bambini*
29. Stefano Cordero di Montezemolo, *I profili finanziari delle società vinicole*
30. Luca Bagnoli, Maurizio Catalano, *Il bilancio sociale degli enti non profit: esperienze toscane*
31. Elena Rotelli, *Il capitolo della cattedrale di Firenze dalle origini al XV secolo*
32. Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*
33. Nicola Spinosi, *Invito alla psicologia sociale*
34. Raffaele Moschillo, *Laboratorio di disegno. Esercitazioni guidate al disegno di arredo*
35. Niccolò Bellanca, *Le emergenze umanitarie complesse. Un'introduzione*
36. Giovanni Allegretti, *Porto Alegre una biografia territoriale. Ricercando la qualità urbana a partire dal patrimonio sociale*
37. Riccardo Passeri, Leonardo Quagliotti, Christian Simoni, *Procedure concorsua-*

- li e governo dell'impresa artigiana in Toscana
38. Nicola Spinosi, *Un soffitto viola. Psicoterapia, formazione, autobiografia*
  39. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore. Seconda edizione rivista e accresciuta*
  40. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2002. Relazione preliminare*
  41. Antonio Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
  42. Aldo Burresti (a cura di), *Il marketing della moda. Temi emergenti nel tessile-abbigliamento*
  43. Curzio Cipriani, *Appunti di museologia naturalistica*
  44. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*
  45. Roberta Gentile, Stefano Mancuso, Silvia Martelli, Simona Rizzitelli, *Il Giardino di Villa Corsini a Mezzomonte. Descrizione dello stato di fatto e proposta di restauro conservativo*
  46. Arnaldo Nesti, Alba Scarpellini (a cura di), *Mondo democristiano, mondo cattolico nel secondo Novecento italiano*
  47. Stefano Alessandri, *Sintesi e discussioni su temi di chimica generale*
  48. Gianni Galeota (a cura di), *Traslocare, riaggregare, rifondare. Il caso della Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*
  49. Gianni Cavallina, *Nuove città antichi segni. Tre esperienze didattiche*
  50. Bruno Zanoni, *Tecnologia alimentare 1. La classe delle operazioni unitarie di disidratazione per la conservazione dei prodotti alimentari*
  51. Gianfranco Martiello, *La tutela penale del capitale sociale nelle società per azioni*
  52. Salvatore Cingari (a cura di), *Cultura democratica e istituzioni rappresentative. Due esempi a confronto: Italia e Romania*
  53. Laura Leonardi (a cura di), *Il distretto delle donne*
  54. Cristina Delogu (a cura di), *Tecnologia per il web learning. Realtà e scenari*
  55. Luca Bagnoli (a cura di), *La lettura dei bilanci delle Organizzazioni di Volontariato toscane nel biennio 2004-2005*
  56. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Una generazione che cambia. Civismo, solidarietà e nuove incertezze dei giovani della provincia di Firenze*
  57. Monica Bolognesi, Laura Donati, Gabriella Granatiero, *Acque e territorio. Progetti e regole per la qualità dell'abitare*
  58. Carlo Natali, Daniela Poli (a cura di), *Città e territori da vivere oggi e domani. Il contributo scientifico delle tesi di laurea*
  59. Riccardo Passeri, *Valutazioni imprenditoriali per la successione nell'impresa familiare*
  60. Brunetto Chiarelli, Alberto Simonetta, *Storia dei musei naturalistici fiorentini*
  61. Gianfranco Bettin Lattes, Marco Bontempi (a cura di), *Generazione Erasmus? L'identità europea tra vissuto e istituzioni*
  62. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2003*
  63. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
  64. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*
  65. Maria Antonietta Rovida (a cura di), *Fonti per la storia dell'architettura, della città, del territorio*
  66. Ornella De Zordo, *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*
  67. Chiara Favilli, Maria Paola Monaco, *Materiali per lo studio del diritto antidiscriminatorio*
  68. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2004*
  69. Emanuela Caldognetto Magno, Federica Cavicchio, *Aspetti emotivi e relazionali nell'e-learning*
  70. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi (2ª edizione)*
  71. Giovanni Nerli, Marco Pierini, *Costruzione di macchine*
  72. Lorenzo Viviani, *L'Europa dei partiti. Per una sociologia dei partiti politici nel processo di integrazione europea*
  73. Teresa Crespellani, *Terremoto e ricerca. Un percorso scientifico condiviso per la caratterizzazione del comportamento sismico di alcuni depositi italiani*
  74. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Cava. Architettura in "ars marmoris"*

75. Ernesto Tavoletti, *Higher Education and Local Economic Development*
76. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli (1917-1930)*
77. Luca Bagnoli, Massimo Cini (a cura di), *La cooperazione sociale nell'area metropolitana fiorentina. Una lettura dei bilanci d'esercizio delle cooperative sociali di Firenze, Pistoia e Prato nel quadriennio 2004-2007*
78. Lamberto Ippolito, *La villa del Novecento*
79. Cosimo Di Bari, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*
80. Leonardo Chiesi (a cura di), *Identità sociale e territorio. Il Montalbano*
81. Piero Degl'Innocenti, *Cinquant'anni, cento chiese. L'edilizia di culto nelle diocesi di Firenze, Prato e Fiesole (1946-2000)*
82. Giancarlo Paba, Anna Lisa Pecoriello, Camilla Perrone, Francesca Rispoli, *Partecipazione in Toscana: interpretazioni e racconti*
83. Alberto Magnaghi, Sara Giacomozzi (a cura di), *Un fiume per il territorio. Indirizzi progettuali per il parco fluviale del Valdarno empolese*
84. Dino Costantini (a cura di), *Multiculturalismo alla francese?*
85. Alessandro Viviani (a cura di), *Firms and System Competitiveness in Italy*
86. Paolo Fabiani, *The Philosophy of the Imagination in Vico and Malebranche*
87. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli*
88. David Fanfani (a cura di), *Pianificare tra città e campagna. Scenari, attori e progetti di nuova ruralità per il territorio di Prato*
89. Massimo Papini (a cura di), *L'ultima cura. I vissuti degli operatori in due reparti di oncologia pediatrica*
90. Raffaella Cerica, *Cultura Organizzativa e Performance economico-finanziarie*
91. Alessandra Lorini, Duccio Basosi (a cura di), *Cuba in the World, the World in Cuba*
92. Marco Goldoni, *La dottrina costituzionale di Sieyès*
93. Francesca Di Donato, *La scienza e la rete. L'uso pubblico della ragione nell'età del Web*
94. Serena Vicari Haddock, Marianna D'Ovidio, *Brand-building: the creative city. A critical look at current concepts and practices*
95. Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*
96. Massimo Moneglia, Alessandro Panunzi (edited by), *Bootstrapping Information from Corpora in a Cross-Linguistic Perspective*
97. Alessandro Panunzi, *La variazione semantica del verbo essere nell'Italiano parlato*
98. Matteo Gerlini, *Sansone e la Guerra fredda. La capacità nucleare israeliana fra le due superpotenze (1953-1963)*
99. Luca Raffini, *La democrazia in mutamento: dallo Stato-nazione all'Europa*
100. Gianfranco Bandini (a cura di), *noiloro. Storia e attualità della relazione educativa fra adulti e bambini*
101. Anna Taglioli, *Il mondo degli altri. Territori e orizzonti sociologici del cosmopolitismo*
102. Gianni Angelucci, Luisa Vierucci (a cura di), *Il diritto internazionale umanitario e la guerra aerea. Scritti scelti*
103. Giulia Mascagni, *Salute e disuguaglianze in Europa*
104. Elisabetta Cioni, Alberto Marinelli (a cura di), *Le reti della comunicazione politica. Tra televisioni e social network*
105. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*
106. Andrea Simoncini (a cura di), *La semplificazione in Toscana. La legge n. 40 del 2009*
107. Claudio Borri, Claudio Mannini (edited by), *Aeroelastic phenomena and pedestrian-structure dynamic interaction on non-conventional bridges and footbridges*
108. Emiliano Scampoli, *Firenze, archeologia di una città (secoli I a.C. – XIII d.C.)*
109. Emanuela Cresti, Iørn Korzen (a cura di), *Language, Cognition and Identity. Extensions of the endocentric/exocentric language typology*
110. Alberto Parola, Maria Ranieri, *Media Education in Action. A Research Study in Six European Countries*
111. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Scegliere di partecipare. L'impegno dei giovani della provincia di Firenze nelle arene deliberative e nei partiti*
112. Alfonso Lagi, Ranuccio Nuti, Stefano



- Taddei, *Raccontaci l'ipertensione. Indagine a distanza in Toscana*
113. Lorenzo De Sio, *I partiti cambiano, i valori restano? Una ricerca quantitativa e qualitativa sulla cultura politica in Toscana*
  114. Anna Romiti, *Coreografie di stakeholders nel management del turismo sportivo*
  115. Guidi Vannini (a cura di), *Archeologia Pubblica in Toscana: un progetto e una proposta*
  116. Lucia Varra (a cura di), *Le case per ferie: valori, funzioni e processi per un servizio differenziato e di qualità*
  117. Gianfranco Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della geografia. Una prospettiva storica*
  118. Anna Margherita Jasink, Grazia Tucci e Luca Bombardieri (a cura di), *MU-SINT. Le Collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. Ricerche ed esperienze di museologia interattiva*
  119. Ilaria Caloi, *Modernità Minoica. L'Arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*
  120. Heliana Mello, Alessandro Panunzi, Tommaso Raso (edited by), *Pragmatics and Prosody. Illocution, Modality, Attitude, Information Patterning and Speech Annotation*
  121. Luciana Lazzeretti, *Cluster creativi per i beni culturali. L'esperienza toscana delle tecnologie per la conservazione e la valorizzazione*
  122. Maurizio De Vita (a cura di / edited by), *Città storica e sostenibilità / Historic Cities and Sustainability*
  123. Eleonora Berti, *Itinerari culturali del consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*
  124. Stefano Di Blasi (a cura di), *La ricerca applicata ai vini di qualità*
  125. Lorenzo Cini, *Società civile e democrazia radicale*
  126. Francesco Ciampi, *La consulenza direzionale: interpretazione scientifica in chiave cognitiva*
  127. Lucia Varra (a cura di), *Dal dato diffuso alla conoscenza condivisa. Competitività e sostenibilità di Abetone nel progetto dell'Osservatorio Turistico di Destinazione*
  128. Riccardo Roni, *Il lavoro della ragione. Dimensioni del soggetto nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*
  129. Vanna Boffo (edited by), *A Glance at Work. Educational Perspectives*
  130. Raffaele Donvito, *L'innovazione nei servizi: i percorsi di innovazione nel re-tailing basati sul vertical branding*
  131. Dino Costantini, *La democrazia dei moderni. Storia di una crisi*
  132. Thomas Casadei, *I diritti sociali. Un percorso filosofico-giuridico*
  133. Maurizio De Vita, *Verso il restauro. Temi, tesi, progetti per la conservazione*
  134. Laura Leonardi, *La società europea in costruzione. Sfide e tendenze nella sociologia contemporanea*
  135. Antonio Capestro, *Oggi la città. Riflessione sui fenomeni di trasformazione urbana*
  136. Antonio Capestro, *Progettando città. Riflessioni sul metodo della Progettazione Urbana*
  137. Filippo Bussotti, Mohamed Hazem Kalaji, Rosanna Desotgiu, Martina Pollastrini, Tadeusz Łoboda, Karolina Bosa, *Misurare la vitalità delle piante per mezzo della fluorescenza della clorofilla*
  138. Francesco Dini, *Differenziali geografici di sviluppo. Una ricostruzione*
  139. Maria Antonietta Esposito, *Poggio al vento la prima casa solare in Toscana - Windy hill the first solar house in Tuscany*
  140. Maria Ranieri (a cura di), *Risorse educative aperte e sperimentazione didattica. Le proposte del progetto Innovascuola-AMELIS per la condivisione di risorse e lo sviluppo professionale dei docenti*
  141. Andrea Runfola, *Apprendimento e reti nei processi di internazionalizzazione del retail. Il caso del tessile-abbigliamento*
  142. Vanna Boffo, Sabina Falconi, Tamara Zappaterra (a cura di), *Per una formazione al lavoro. Le sfide della disabilità adulta*
  143. Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Welllitteratur. Ungheria*
  144. Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Percorsi di ricerca*
  145. Enzo Catarsi (a cura di), *The Very Hungry Caterpillar in Tuscany*
  146. Daria Sarti, *La gestione delle risorse umane nelle imprese della distribuzione commerciale*
  147. Raffaele De Gaudio, Iacopo Lanini, *Vivere e morire in Terapia Intensiva. Quotidianità in Bioetica e Medicina Palliativa*

148. Elisabete Figueiredo, Antonio Raschi (a cura di), *Fertile Links? Connections between tourism activities, socioeconomic contexts and local development in European rural areas*
149. Gioacchino Amato, *L'informazione finanziaria price-sensitive*
150. Nicoletta Setola, *Percorsi, flussi e persone nella progettazione ospedaliera. L'analisi configurazionale, teoria e applicazione*
151. Laura Solito e Letizia Materassi, *DIVERSE eppur VICINE. Associazioni e imprese per la responsabilità sociale*
152. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino, *Storia, identità e canoni letterari*
153. Barbara Montecchi, *Luoghi per lavorare, pregare, morire. Edifici e maestranze edili negli interessi delle élites micenee*
154. Carlo Orefice, *Relazioni pedagogiche. Materiali di ricerca e formazione*
155. Riccardo Roni (a cura di), *Le competenze del politico. Persone, ricerca, lavoro, comunicazione*
156. Barbara Sibilio (a cura di), *Linee guida per l'utilizzo della Piattaforma Tecnologica P.O.M.A. Museo*
157. Fortunato Sorrentino, Maria Chiara Pettenati, *Orizzonti di Conoscenza. Strumenti digitali, metodi e prospettive per l'uomo del terzo millennio*
158. Lucia Felici (a cura di), *Alterità. Esperienze e percorsi nell'Europa moderna*
159. Edoardo Gerlini, *The Heian Court Poetry as World Literature. From the Point of View of Early Italian Poetry*
160. Marco Carini, Andrea Minervini, Giuseppe Morgia, Sergio Serni, Augusto Zaninelli, *Progetto Clic-URO. Clinical Cases in Urology*
161. Sonia Lucarelli (a cura di), *Gender and the European Union*
162. Michela Ceccorulli, *Framing irregular immigration in security terms. The case of Libya*
163. Andrea Bellini, *Il puzzle dei ceti medi*
164. Ambra Collino, Mario Biggeri, Lorenzo Murgia (a cura di), *Processi industriali e parti sociali. Una riflessione sulle imprese italiane in Cina (Jiangsu) e sulle imprese cinesi in Italia (Prato)*
165. Anna Margherita Jasink, Luca Bombardieri (a cura di), *AKROTHINIA. Contributi di giovani ricercatori italiani agli studi egei e ciprioti*
166. Pasquale Perrone Filardi, Stefano Urbani, Augusto Zaninelli, *Progetto ABC. Achieved Best Cholesterol*
167. Iryna Solodovnik, *Repository Istituzionali, Open Access e strategie Linked Open Data. Per una migliore comunicazione dei prodotti della ricerca scientifica*
168. Andrea Arrighetti, *L'archeosismologia in architettura*
169. Lorenza Garrino (a cura di), *Strumenti per una medicina del nostro tempo. Medicina narrativa, Metodologia Pedagogia dei Genitori e International Classification of Functioning (ICF)*
170. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*
171. Alberto Gherardini, *Squarci nell'avorio. Le università italiane e l'innovazione tecnologica*
172. Anthony Jensen, Greg Patmore, Ermanno Tortia (a cura di), *Cooperative Enterprises in Australia and Italy. Comparative analysis and theoretical insights*
173. Raffaello Giannini (a cura di), *Il vino nel legno. La valorizzazione della biomassa legnosa dei boschi del Chianti*
174. Gian Franco Gensini, Augusto Zaninelli (a cura di), *Progetto RIARTE. Raccontaci l'Ipertensione ARTERIOSA*
175. Enzo Manzato, Augusto Zaninelli (a cura di), *Racconti 33. Come migliorare la pratica clinica quotidiana partendo dalla Medicina Narrativa*
176. Patrizia Romei, *Territorio e turismo: un lungo dialogo. Il modello di specializzazione turistica di Montecatini Terme*
177. Enrico Bonari, Giampiero Maracchi (a cura di), *Le biomasse lignocellulosiche*
178. Mastroberti C., *Assoggettamento e passioni nel pensiero politico di Judith Butler*
179. Franca Tani, Annalisa Ilari, *La spirale del gioco. Il gioco d'azzardo da attività ludica a patologia*
180. Angelica Degasperi, *Arte nell'arte. Ceramiche medievali lette attraverso gli occhi dei grandi maestri toscani del Trecento e del Quattrocento*
181. Lucilla Conigliello, Chiara Melani (a cura di), *Esperienze di gestione in una biblioteca accademica: la Biblioteca di scienze sociali dell'Ateneo fiorentino (2004-2015)*
182. Anna Margherita Jasink, Giulia Dionisio (a cura di), *Musint 2. Nuove esperien-*

- ze di ricerca e didattica nella museologia interattiva
183. Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*
184. Gian Luigi Corinto, Roberto Fratini, *Caccia e territorio. Evoluzione della disciplina normativa in Toscana*
185. Riccardo Bruni, *Dialogare: compendio di logica*
186. Daniele Buratta, *Dialogare: compendio di matematica*
187. Manuela Lima, *Dialogare: compendio di fisica*
188. Filippo Frizzi, *Dialogare: compendio di biologia*
189. Riccardo Peruzzini, *Dialogare: compendio di chimica*
190. Guido Vannini (a cura di), *Florentia. Studi di archeologia: vol. 3*
191. Rachele Raus, Gloria Cappelli, Carolina Flinz (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. II*