

STORIA DELL'URBANISTICA

ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA
DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO
fondato da Enrico Guidoni
Anno XXIX – Serie Terza – 2.1/2010

**I PUNTI DI VISTA
E LE VEDUTE DI CITTÀ
SECOLI XIII-XVI**

2010
2.1

STORIA DELL'URBANISTICA - I PUNTI DI VISTA E LE VEDUTE DI CITTÀ - SECOLI XIII-XVI

STORIA DELL'URBANISTICA

2.1/2010

I PUNTI DI VISTA E LE VEDUTE DI CITTÀ SECOLI XIII-XVI

a cura di Ugo Soragni, Teresa Colletta



EDIZIONI KAPPA

ISBN 978-88-6514-062-8



9 788865 140628



EDIZIONI KAPPA



STORIA DELL'URBANISTICA

ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTA E DEL TERRITORIO

fondato da Enrico Guidoni

Anno XXIX – Serie Terza 2.I/2010

ISSN 2035-8733

DIPARTIMENTO *CASA E CITTÀ* DEL POLITECNICO DI TORINO
DIPARTIMENTO DI *URBANISTICA E PIANIFICAZIONE* DELL'UNIVERSITÀ DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI *STUDI URBANI* DELL'UNIVERSITÀ "DI ROMA TRE"
DIPARTIMENTO DI *ARCHITETTURA E COSTRUZIONE* DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA "LA SAPIENZA"
DIPARTIMENTO DI *CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI* DELL'UNIVERSITÀ
"FEDERICO II" DI NAPOLI
DIPARTIMENTO *CITTÀ E TERRITORIO* DELL'UNIVERSITÀ DI PALERMO
DIPARTIMENTO DI *ARCHITETTURA* DELL'UNIVERSITÀ DI CAGLIARI

Comitato scientifico

Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Bernard Gauthiez, Hidenobu Jinnai, Paolo Micalizzi, Costanza Roggero, Carla Giuseppina Romby, Walter Rossa, Tommaso Scalesse, Mario Schwarz, Amadeo Serra, Ugo Soragni, Donato Tamblé, Alessandro Viscogliosi

Redazione

Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Gabriele Corsani, Antonella Greco, Stefania Ricci, Guglielmo Villa

Segreteria di Redazione

Federica Angelucci, Giada Lepri (coordinatrice), Luigina Romaniello, Maurizio Vesco

Corrispondenti

Vilma Fasoli, Luciana Finelli, Maria Teresa Marsala, Francesca Martorano, Masaru Miyawaki, Laura Zanini

I contributi proposti saranno valutati dal Comitato scientifico che sottoporrà i testi ai *referees*, secondo il criterio del *blind peer review*

Direttore responsabile: Ugo Soragni

Redazione: c/o Guglielmo Villa – Dipartimento ARCOS – via Antonio Gramsci, 53 – 00197 Roma – tel. (06) 4991.9223 – *e-mail:* guglielmo.villa@uniroma1.it

Design & Editing: Studio Mariano

Editore: Edizioni Kappa, piazza Borghese, 6 – 00186 Roma – tel. (06) 6790356

Amministrazione e Distribuzione: via Silvio Benco, 2 – 00177 Roma – tel. (06) 273903

Copyright ©2011 by Edizioni Kappa – Roma – www.edizionikappa.com

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 29-4-1982 n. 174

Il presente volume è stato pubblicato con il contributo di:

 **FONDAZIONE**
Cariverona

In copertina: Veduta prospettica di Salerno (fine XVI sec.), Biblioteca Angelica, Roma (da N. MURATORE, P. MUNAFÒ, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*).





EDITORIALE

Questo secondo numero della Terza Serie raccoglie alcuni degli argomenti e dei contributi presentati nei quattro convegni nazionali svoltisi (tra il 2004 e il 2005) su “I punti di vista e le vedute di città” (secoli XIII-XX), a conferma dell’intenzione di “Storia dell’urbanistica” di mantenere e consolidare il proprio ruolo indiscusso di periodico di settore più aggiornato e autorevole, conquistato all’indomani stesso della sua apparizione sulla scena editoriale (1981).

A dispetto delle difficoltà che, a seguito della scomparsa del suo fondatore, avrebbero potuto comprometterne o ridimensionarne la distanza dai veti editoriali o accademici, o metterne in discussione la tradizionale indipendenza di orientamento tematico e critico, “Storia dell’urbanistica” rassicura la comunità scientifica sulla sua perdurante capacità di proporre e affrontare argomenti decisivi per la conoscenza e la comprensione dell’urbanistica medievale, moderna e contemporanea.

Le parole con cui Enrico Guidoni apriva l’editoriale del primo numero della Seconda Serie, in coincidenza del quale la rivista assumeva la veste di annuario (1995), mantengono intatta la loro attualità. In quell’occasione l’insigne cattedratico ebbe ad affermare che “Storia dell’urbanistica” riprendeva le proprie pubblicazioni “per aderire alla necessità di rendere pubblici i risultati di concrete occasioni di riflessione scientifica”, individuate nelle ricerche universitarie, nei congressi e nei seminari, “luoghi ideali per l’aggiornamento metodologico e per la messa a punto di nuove prospettive storiografiche”.

“Storia dell’urbanistica” continua a svolgere il proprio ruolo di avanguardia affidandosi allo sviluppo e all’approfondimento delle linee di ricerca tracciate da Guidoni nell’arco di un insegnamento quarantennale, cui si sono affiancate le esperienze e gli studi dei suoi allievi, rappresentati largamente negli organi della rivista. A questo gruppo “storico”, accomunato da una libertà totale dai condizionamenti metodologici e critici con i quali continuano viceversa a fare i conti gli studiosi più conservatori, si sono aggiunti negli ultimi anni numerosi giovani ricercatori, protagonisti di promettenti ricerche e sperimentazioni.

La varietà dei percorsi formativi che caratterizza i collaboratori della rivista, e la ricchezza dei rispettivi settori di impegno lavorativo (università, conservazione dei beni culturali, libera professione), non impedisce di riconoscere l’esistenza di convincimenti condivisi, accomunati dallo sforzo paziente e tenace di superare, attraverso l’impegno sul campo, molti luoghi comuni della storiografia, additabili – in primo luogo – nel rifiuto di riconoscere e approfondire il legame tra l’arte di costruire le città in età rinascimentale, barocca e contemporanea e la sapienza urbanistica dei secoli del medioevo, nella quale si rintracciano viceversa molti dei principi, delle regole e delle tecniche impiegate successivamente.

Le ragioni dell’ancora diffusa sottovalutazione del contributo recato dai secoli XI-XIV al-





la forma e alla qualità della città italiana ed europea, vanno ricercate nell'incapacità di prescindere dalla mancanza quasi totale di documenti cartografici anteriori il secolo XV e dalla difficoltà conseguente di considerare l'articolazione materiale delle strade e delle piazze, e il loro rapporto con i monumenti e le case, il terreno privilegiato della sperimentazione e dell'applicazione, in chiave rigorosamente comparativa, degli strumenti della ricerca storico-urbanistica.

I prossimi tre numeri di "Storia dell'urbanistica" affronteranno i seguenti argomenti monografici, di cui segnaliamo sin d'ora il taglio innovativo e originale: "La progettazione paesaggistica nella manualistica dei secoli XIX e XX" (3/2011), "Le città di fondazione dal tardo medioevo al novecento" (4/2012), "Le torri e la città. Prospettive e vedute d'artista dal novecento ad oggi" (5/2013).

La pubblicazione del presente numero della rivista è stata resa possibile dal contributo finanziario della Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, che ha confermato – anche in questa circostanza – la propria sensibilità e lungimiranza. "Storia dell'urbanistica" rivolge un sentito ringraziamento alla fondazione e al suo presidente Paolo Biasi.

U.S.



 INDICE

<i>Editoriale</i> di Ugo Soragni	V
XIII-XV SECOLO <i>a cura di Ugo Soragni</i>	
<i>Introduzione</i> di Ugo Soragni	3
La veduta di Padova di Giusto de' Menabuoi (1382-1383) nella cappella Belludi della Basilica del Santo a Padova <i>Umberto Daniele</i>	7
Una carta del territorio tra Chieri e Moncalieri del 1457 <i>Enrico Lusso</i>	21
Vedute di Roma dai Prati di Castello: Benozzo Gozzoli (1463) e Attavante degli Attavanti (1483) <i>Alessandro Camiz</i>	39
I punti di vista privilegiati per le vedute di Urbino Rinascimentale <i>Paola Raggi</i>	58
La veduta di Arezzo nella tavola con il S. Rocco di Bartolomeo della Gatta (1479 ca.) <i>Daniela Corrente</i>	70
Paesaggi e città di Dürer, da Innsbruck a Trento (1494-1495) <i>Irina Baldescu</i>	86
XVI SECOLO <i>a cura di Teresa Colletta</i>	
<i>Introduzione</i> di Teresa Colletta	105
Le "innovazioni" dell'iconografia urbana del Cinquecento europeo nella scelta dei punti di vista <i>Teresa Colletta</i>	111
Il ritatto di Messina del 1554 <i>Nicola Aricò</i>	139



Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la <i>Cosmographia</i> del Münster del 1550	160
<i>Marco Cadinu</i>	
Le immagini dei centri del Principato Citra nella raccolta di Angelo Rocca della fine del XVI secolo	175
<i>Irma Friello</i>	
Piazza di Monte Cavallo e la via Pia in una veduta del XVI secolo	186
<i>Paolo Micalizzi</i>	
Las vistas de tres ciudades castellanas de Hoefnagel y Van den Wyngaerde: la importancia del punto de vista en las representaciones de las ciudades del siglo XVI	196
<i>Jose Miguel Remolina</i>	
Il punto di vista del principe. Le vedute di città nel salone del cinquecento in palazzo vecchio	207
<i>Giuseppina Carla Romby</i>	
Le vedute di Parigi del XVI secolo	220
<i>Laura Zanini</i>	
ABSTRACTS	231



INTRODUZIONE

Ugo Soragni

La rappresentazione prospettica rinascimentale di alcune importanti città e capitali italiane segna la nascita, tra la metà del quattrocento e l'inizio del cinquecento, della veduta urbana moderna, destinata ad affermarsi e consolidarsi nella seconda metà del XVI secolo, quando, sotto la spinta della cosiddetta "rivoluzione delle immagini" che si accompagna alla progressione delle discipline scientifiche e tecnologiche, anche il disegno della città diventa strumento insostituibile di conoscenza e di comunicazione.

Gli studi di Enrico Guidoni hanno saputo enucleare e mettere in luce in più circostanze il predominio conquistato dagli artisti nella costruzione delle vedute urbane, additandone il ruolo esercitato nella messa a punto di "un filo conduttore che collega tra loro gran parte delle vedute più innovative": Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia, Roma 2002.

Il contributo di Guidoni all'analisi delle vedute urbane del rinascimento ha avuto il merito di richiamare l'attenzione sul protagonismo dei pittori, i quali, nell'esercitarsi con successo nella pratica prospettica, orientano e guidano la scelta dei punti di vista, la selezione e la rappresentazione degli elementi monumentali e naturalistici, l'ambientazione paesaggistica.

L'attribuzione ad artefici "praticamente sconosciuti, mediocri o comunque non specialisti come maestri di prospettiva" di alcuni capolavori della rappresentazione urbana (come la veduta di Napoli della cosiddetta Tavola Strozzi o la Venetie MD, ricondotte, rispettivamente, alla responsabilità di Francesco Pagano o Francesco Rosselli e di Jacopo de' Barbari), deve cedere dunque il passo all'individuazione di paternità artistiche commisurate al valore assoluto e all'originalità di tali creazioni, anche attraverso il superamento della confusione tuttora dominante tra ideatori, collaboratori ed esecutori, siano questi ultimi "perspettivi" o, come nel caso di de' Barbari, incisori.

Se le operazioni tecniche richieste dalle vedute prospettiche urbane coincidono con rilievi e misurazioni particolarmente complessi, eseguiti sulla scorta delle direttive formulate dall'artista cui è attribuita la responsabilità del lavoro, è a quest'ultimo che va ricondotta in toto la responsabilità dell'elaborazione conclusiva, perfezionata ricorrendo ad una fusione, spesso sapiente ed equilibrata, tra attendibilità (o riconoscibilità) descrittiva e topografica e criteri di rappresentazione rispondenti alle esigenze politiche o propagandistiche sottese alla veduta.

Considerazioni analoghe sono possibili per il secolo XIV, quando i pittori sperimentano l'applicazione della prospettiva con il fine di rappresentare la magnificenza e la potenza del-



le città che ritraggono, di cui sottolineano ed enfatizzano gli elementi costitutivi (mura, porte, torri e monumenti) e la loro conformazione geometrica, reale o "ideale". La straordinaria veduta giottesca di Padova, eseguita da Giusto de' Menabuoi nella Basilica del Santo (1382-83), testimonia dello "splendore raggiunto dalla città sotto i Carraresi", meritando di essere considerata "l'archetipo di ogni successiva mitografia patavina sul piano visivo: da allora l'immagine di Padova superbamente serrata nelle cinte murarie medievali rappresenterà un topos frequentatissimo da tutta la cartografia per l'intera età moderna." (Daniele). Lo studio della veduta di Giusto, della quale si possono ricostruire i punti di stazione più elevati impiegati e di cui è possibile dimostrare la sostanziale esattezza topografica – dimostratasi superiore a quella finora riconosciuta – rivela l'impiego di più punti di vista, funzionali a consentire la rappresentazione (o il nascondimento) dei monumenti principali e a permetterne, in alcuni casi, la visione simultanea da più lati (Palazzo della Ragione).

La carta del territorio compreso tra Chieri e Moncalieri (1457), disegnata per permettere la risoluzione di alcune annose vertenze giudiziarie, si caratterizza per la commistione tra i criteri adottati nella rappresentazione degli insediamenti urbani e degli edifici (del tutto paragonabili a quelli di alcune tra le vedute quattrocentesche come quella di Roma di Pietro del Massaio) e nella costruzione degli allineamenti geometrici per la rilevazione topografica. Se i primi servono a connotare e rendere riconoscibile, con un grado di libertà piuttosto elevato, la localizzazione di ciascuno dei nove "quadranti" ortogonali in cui la carta è suddivisa, il valore probatorio del documento va rintracciato proprio nelle linee di suddivisione territoriale: "Se superiamo la sensazione trasmessa dalla rappresentazione a volo d'uccello dei singoli nuclei residenziali, è dunque chiaro che la restituzione dell'assetto insediativo dell'area non sia da intendersi come una semplice veduta descrittiva, ma costituisca un inedito tentativo di ottenere una resa planimetrica." (Lusso).

Lo studio delle vedute prospettiche di Roma eseguite dai Prati di Castello da Benozzo Gozzoli (1463) e Attavante degli Attavanti (1483) "ha consentito di individuare alcuni aspetti significativi del rapporto tra progetto urbano e rappresentazione della città nel XV secolo" (Camiz), permettendo di individuarne i punti di vista corrispondenti e di riconoscerne gli allineamenti topografici utilizzati, confermando che, diversamente dai luoghi comuni della storiografia, i loro autori (rispettivamente un pittore e un miniatore) si rivelano all'atto pratico depositari di una sapienza tecnica che permette l'impiego di strumentazioni topografiche raffinate (goniometri), nel contesto di una padronanza della perspectiva artificialis apparentemente insospettabile.

L'individuazione dei punti di vista privilegiati adoperati dai cartografi e dai vedutisti tra XVI e XIX secolo per la rappresentazione di Urbino apre scenari interpretativi importanti per la comprensione del rapporto tra siti urbani e paesaggio, dimostrando che "l'equidistanza dei monumenti dai punti di vista e la simmetria esistente tra i luoghi esterni ed i monumenti della città" (Raggi) sospinge la ricerca degli architetti rinascimentali verso una collocazione e un orientamento dei loro edifici rispondente alla scelta di visuali privilegiate, condizionate da punti di osservazione accuratamente considerati e soppesati in fase progettuale.

Il San Rocco di Bartolomeo della Gatta (Arezzo, Museo statale di arte medievale e moderna), eseguito intorno al 1478, coincide con la prima veduta di Arezzo pervenutaci rispondente a criteri di esattezza topografica e descrittiva determinabili e misurabili, aprendo un capitolo nuovo nella rappresentazione della città dopo l'immagine "astratta e simbolica" offerta da Piero della Francesca (1452-59) e consolidandone un punto di osservazione destinato ad essere utilizzato per i secoli a venire (Corrente).

Albrecht Dürer compie il suo primo viaggio in Italia nel 1494-95, seguendo un itinerario che lo porta da Norimberga a Venezia e, dopo un prolungato soggiorno nella città laguna-





re, lo conduce a Innsbruck, passando per Verona e Trento. Le testimonianze artistiche di questo viaggio e del periodo immediatamente successivo al rientro in patria comprendono numerosi disegni acquerellati, riguardanti città, paesaggi e formazioni geologiche, all'interesse per le quali non deve essere stata estranea l'influenza degli studi di Leonardo. Sull'aprontamento di questo corpus pesa certamente la presenza dell'amico Pirckbaymer, di ritorno a sua volta da un periodo di studi umanistici e filosofici a Padova, come sembrerebbero indicare le tracce di un possibile "percorso iniziatico", anticipatore del pattern sociologico che caratterizza il grand tour intrapreso dai gentiluomini nordici dei secoli XVII e XVIII (BalDESCU).

Le insistite rappresentazioni di Trento e, soprattutto, la straordinaria veduta della rocca di Arco (Parigi, Musée du Louvre), riflettono una consuetudine diffusa nelle figurazioni di paesaggio rinascimentali, che si avvalgono— nel loro realismo apparente— della capacità di giustapporre tra loro vedute eseguite da più punti di vista, spesso "saldate" in corrispondenza di elementi architettonici o naturalistici. In questo caso la rappresentazione si arricchisce di significati correlabili all'ascesa iniziatica verso la sapienza e la conoscenza. Non è certamente casuale che la veduta montuosa dell'acquerello parigino sia riprodotta, in versione semplificata ma riconoscibile, dal pittore padovano Giulio Campagnola nel fondale dell'affresco padovano della Scoletta del Carmine rappresentante lo Sposalizio di Maria (1505-06 c.). Nell'affresco la veduta della rocca è inserita alle spalle di un gruppo di pittori, al centro dei quali compare un inconfondibile ritratto di Dürer, conosciuto e frequentato dal giovane artista e, ovviamente, dallo stesso Giorgione, in occasione del suo secondo viaggio in Italia.





PARTE PRIMA
ITALIA, XIII-XV SECOLO





**LA VEDUTA DI PADOVA DI GIUSTO DE' MENABUOI (1382-1383)
NELLA CAPPELLA BELLUDI
DELLA BASILICA DEL SANTO A PADOVA**

Umberto Daniele

Osservando la straordinaria veduta a volo d'uccello affrescata sulle pareti della cappella Belludi, nella basilica di Sant'Antonio a Padova (fig. 2), paiono ancora echeggiare le parole rivolte da Petrarca al signore di Padova, Francesco da Carrara il Vecchio: "non so se v'abbia, in Italia o fuori, altra città superbamente munita di mura al par della tua"¹. Padova è raffigurata alle spalle di sant'Antonio, mentre questi ne annuncia al compagno, il beato Luca Belludi, la liberazione dalla tirannia di Ezzelino da Romano. Testimonianza preziosa dello splendore raggiunto dalla città sotto i Carraresi, la veduta può essere considerata l'archetipo di ogni successiva mitografia patavina sul piano visivo: da allora l'immagine di Padova superbamente serrata nelle cinte murarie medievali rappresenterà un *topos* frequentatissimo da tutta la cartografia per l'intera età moderna. L'affresco si annovera tra i capolavori di Giusto de' Menabuoi, il grande giottesco toscano, attivo dapprima in Lombardia e dal 1370 a Padova². La decorazione della cappella del Santo, posta all'estremità nord del transetto e dedicata ai santi Filippo e Giacomo, ma meglio nota con l'originaria titolazione al beato Luca, ne costituisce il coronamento della carriera, in quanto si tratta dell'ultima sua opera pervenutaci, databile tra il 1382 e il 1383³ (fig. 1). Giusto vi conferma le doti di grande frescante e di abile prospettico, già palesatesi nella decorazione del Battistero del Duomo, di poco precedente. Come in quel caso, anche gli affreschi del Santo risultano inoltre indirettamente legati ai fasti carraresi, in quanto i committenti, i fratelli Manfredo e Naimerio Conti, furono amministratori privilegiati delle finanze della Signoria⁴.

Per la precocità e per l'eccezionalità, la veduta ha sempre attirato l'attenzione degli storici dell'architettura e dell'urbanistica, che le hanno dedicato una vasta bibliografia⁵. Si deve però

¹ F. PETRARCA, *Senili*, traduzione a cura di G. Fra casseti, Padova 1922, lib XIV, Ep. I, *Qualis esse debeat qui rem publicam gerit* (Sui doveri del principe).

² F. FLORES D'ARCAIS, *Giusto de' Menabuoi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Milano 1996, pp. 10-14, con bibl. precedente.

³ Sulla cappella, consacrata il 12 settembre 1382, v. in particolare S. BETTINI, *La Cappella Belludi di Giusto de' Menabuoi* (1944), in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di C. Semenzato, Padova 1984, pp. 67-74; *La Cappella del Beato Luca e Giusto De' Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio*, a cura di C. Semenzato, Padova 1988; L. BAGGIO, *Aspetti della committenza e della decorazione pittorica nella cappella del beato Luca Belludi*, "Il Santo", 28 (1988), fasc. 2-3, pp. 177-205; M. M. DONATO, "Pictorie studium". *Appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le "città liberate" di Altichiero e di Giusto al Santo)*, "Il Santo", 34 (1999), 1-2, pp. 467-504.

⁴ B. KOHL, *Giusto de' Menabuoi e il mecenatismo artistico in Padova*, in *Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova*, a cura di A. M. Spiazzi, Trieste 1989, pp. 13-40.

⁵ Si vedano, in particolare, G. FABRIS, *La cronaca di Giovanni da Nono*, "Bollettino del Museo Civico di Pado-



rimarcare che, forse anche a causa delle cattive condizioni di lettura dell'affresco prima dell'intervento di restauro del 1988, si è trattato di un'attenzione limitata alle principali e più riconoscibili emergenze architettoniche, trascurando del tutto nell'analisi, ad esempio, tanto le chiese minori quanto il tessuto viario. In particolar modo, a causa di una scarsa fiducia sulla sua referenzialità, non è stata adeguatamente presa in considerazione la veduta nel suo *insieme*, per quanto essa risulti certamente condizionata da semplificazioni dovute al simbolismo medievale. Da questo è dipesa anche la generale indifferenza o la massima genericità nello stabilirne la posizione del punto di vista (ipotizzato, ad esempio, sulle torri del Santo⁶ solo a causa della forzata dislocazione in primo piano della Basilica, che invece è ovviamente solo ideologica)⁷.

Inoltre la veduta ha subito una curiosa emarginazione anche rispetto al *corpus* delle opere di Giusto, poiché, contrariamente agli affreschi con ambientazioni architettoniche, essa non è stata finora direttamente collegata alla cultura prospettica dell'artista toscano: una cultura da porre in stretta relazione con la rapida evoluzione della *perspectiva communis* in atto a Padova nel secondo Trecento e da indagare più attentamente.

Nel corso dell'analisi cercheremo di dimostrare come, in realtà, la veduta contenga maggiori indici di affidabilità di quanto si pensi, verificando la possibilità di inferire da essa la collocazione dei punti di stazione elevati impiegati per il rilevamento; riteniamo, anzi, che essa debba porsi come uno dei capisaldi della moderna veduta prospettica, in quanto frutto di un consapevole impiego della prospettiva centrica nella rappresentazione della forma urbana. La veduta di Giusto risulta infatti assimilabile, non solo sul piano simbolico ma anche per quanto riguarda l'impiego di metodi prospettici già sostanzialmente basati sulla proiezione centrale, alla stessa ideologia urbana che, più di un centinaio d'anni dopo, sarà sottesa alla famosa incisione siglata "Venetie MD" con la prospettiva di Venezia vista dall'alto. Come vedremo, entrambe le vedute – pur rappresentando ambiti culturali in sé non paragonabili – sottopongono la *forma urbis* a deformazioni dovute alla prassi del rilevamento e allo stesso tempo riescono a rispettare i rapporti intercorrenti tra le principali emergenze architettoniche, viste come ideali perni di una maglia prospettica sostanzialmente coerente⁸. Proprio per questa osservanza di tali leggi "interne" alla rappresentazione, esse restituiscono di ciascuna città un'immagine più dinamica e vitale, per quanto scorretta.

Preliminarmente dovremo però affrontare due problemi, il primo dei quali non è mai stato preso in considerazione dalla letteratura critica: parliamo del clamoroso ribaltamento polare del punto di vista assunto da Giusto rispetto alle consuetudini dell'epoca. Padova è infatti colta da sud, prospettando verso l'osservatore la cortina muraria che dal Castello giungeva alla Porta delle Torreselle, mentre le rappresentazioni coeve, per quanto ben più sche-

va", 8 (1932), pp. 1-33 e 9 (1933), pp. 167-200, ora in Id., *Cronache e cronisti padovani*, a cura di L. Lazzarini, Padova 1977, pp. 68-71; F. CESSI, *Padova attraverso i secoli: piante, stampe, disegni*, Padova 1960², p. 22; BAGGIO, *Aspetti della committenza*, op. cit., pp. 199-201.

⁶ C. BELLINATI, *Iconografia e teologia negli affreschi di Giusto De' Menabuoi*, in *La Cappella del Beato Luca*, op. cit., p. 77-102.

⁷ Si veda, per una analoga rappresentazione ideale, la veduta di Padova dell'anonimo Monogrammista BEB (datata al 1570 ca) in *Padova. Piante e vedute (1449 - 1865)*, a cura di S. Ghironi, G. Mazzi, Padova, 1988², n. 9. Cfr. anche G. MAZZI, *Il Santo come costante nell'iconografia urbana di Padova*, in *S. Antonio 1231-1981*, catalogo della mostra [integrare con il luogo e la data della mostra] Padova 1981, [integrare con il nome del curatore del catalogo] Padova 1981, pp. 390-391.

⁸ Per il metodo di rilievo e le deformazioni della veduta di Venezia si veda *A Volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra [integrare con il luogo e la data della mostra] a cura di G. Romanelli, S. Biadene, C. Tonini, Venezia 1999.





Fig. 1. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella Belludi. Affreschi di Giusto de' Menabuoi (1382-1383). L'affresco con *Sant'Antonio che annuncia al beato Luca Belludi la liberazione di Padova* si sviluppa sulle due pareti accanto alla finestra posta a sinistra dell'altare.

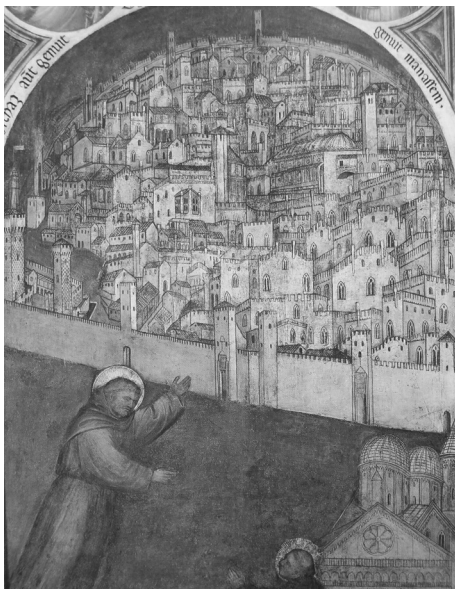


Fig. 2a. Giusto de' Menabuoi, *Sant'Antonio annuncia al beato Luca Belludi la liberazione di Padova dalla tirannia di Ezzelino da Romano*, affresco, 1382-1383. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella Belludi.

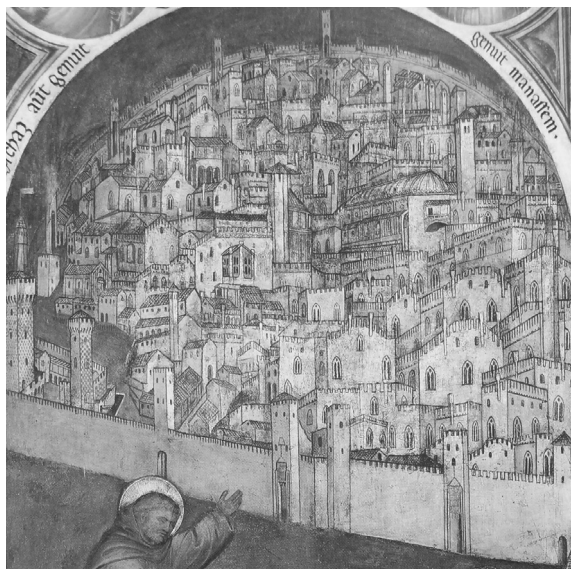


Fig. 2b. Giusto de' Menabuoi, *Sant'Antonio annuncia al beato Luca Belludi la liberazione di Padova dalla tirannia di Ezzelino da Romano*, 1382-1383: particolare con la veduta di Padova. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella Belludi.





matiche – tra le quali va almeno menzionato il modellino della città proveniente dalla tomba di Ubertino da Carrara (fig. 3) e conservato nella Chiesa degli Eremitani⁹ – sono tutte accomunate da una veduta da nord, col punto di vista posto di fronte alla Porta dei Molini. Forse la scelta intendeva essere coerente con il tema agiografico, poiché in tal modo viene pressoché occultato il nesso di carattere laico reggia-palazzo comunale, privilegiato dalle precedenti vedute, cui è contrapposto quello religioso Duomo-Santo¹⁰. È comunque interessante notare che, al contrario, anche la famosa descrizione urbana data da Giovanni Da Nono nella *Visio Egidii* (a suo tempo considerata quasi una possibile fonte per la veduta¹¹) fa iniziare l'ideale *tour* delle mura dalla medesima Porta dei Molini, confermando dunque l'originalità dell'impostazione di Giusto.

È stato già sottolineato invece dagli studiosi l'inopinato isolamento ottico dell'*urbs vetus*, definita dall'ansa fluviale, rispetto all'espansione medievale, che ormai comprendeva le recenti mura carraresi. Chiusi entro le mura duecentesche, i limiti urbani paiono in larga misura corrispondere a quelli dell'originario nucleo castrense della *Patauium* romana. Viene tuttavia ignorata, nel primo piano, tanto la presenza del ramo del Bacchiglione quanto quella dei relativi ponti, cosicché la definizione topografica si arresta tanto metafisicamente quanto bruscamente a ridosso delle mura.

Le ragioni che possono essere addotte per spiegare la prima scelta iconografica potrebbero essere, almeno in parte, le stesse per la seconda. Le elenchiamo sinteticamente: 1) rispetto al soggetto dell'affresco e al più che probabile coinvolgimento della comunità francescana nella commissione, il rivolgersi a sud della città, turrita e “levitante” come la Gerusalemme Celeste¹², si giustificerebbe come il palese segno della devozione dell'ordine verso la Chiesa di Roma¹³; 2) insieme al ribaltamento polare, la “chiusura” della città potrebbe servire – magari in sottordine – ad emarginare simbolicamente la comunità ebraica, che proprio negli anni in cui Giusto attendeva agli affreschi del Santo stava invece conquistando nuovi spazi *a nord* della cerchia antica, come segnala la concessione da parte di Francesco Novello, datata 8 maggio 1384, di istituire un secondo cimitero ebraico presso Ponte San Leonardo; 3) riteniamo, tuttavia, che in realtà le due scelte siano rivelatrici, a partire dall'accurata descrizione delle porte nella cinta muraria per giungere al ruolo di *segno* del potere svolto dal castello, degli interessi del principale committente, il soprintendente ai dazi Naimerio Conti. Dalla metà del secolo si era assistito ad un crescendo di spregiudicate operazioni fiscali sul regime daziario, culminante sotto il principato di Francesco il Vecchio. Mentre si accentua, con una diversa tassazione sulla molitura, l'elitaria separazione della città rispetto al territorio¹⁴, viene trasforma-

⁹ Sul modellino v. le schede di F. ZULIANI in *Padua Sidus Preclarum. I Dondi dall'Orologio e la padova dei Carraresi*, catalogo della mostra, [integrare con il luogo e la data della mostra], Padova 1989, pp. 189-190 (che vi riconosce, ai lati di porta Molini, porta Altinate a sinistra e porta S. Giovanni a destra), e di G. TIGLER [integrare con il titolo del saggio di questi] in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra (Padova 2000), a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, p. 260.

¹⁰ Va osservato che anche il punto di vista opposto, da nord, verrà ben presto sostanzialmente abbandonato nelle successive rappresentazioni topografiche (anche non condizionate da esigenze cartografiche territoriali, come invece fu quella di Francesco Squarcione) in favore di orientamenti da ovest o da est.

¹¹ FABRIS, *La cronaca di Giovanni da Nono*, op. cit., p. 70, ritiene che dalla cronaca, redatta probabilmente tra il 1328 e il 1334, Giusto “abbia tratto la prima ispirazione per il suo dipinto, così che i due documenti sarebbero tali da integrarsi a vicenda, tanto più che tra essi intercorre appena un mezzo secolo, nel quale intervallo, date le condizioni dei tempi, non potevano avvenire profondi mutamenti edilizi”.

¹² Cfr. BAGGIO, *Aspetti della committenza*, op. cit., p. 201.

¹³ Ugualmente legata al soggetto sacro è la possibilità che la porta delle Torreselle, riconoscibile a destra lungo la cortina muraria sud (cfr. infra), venga particolarmente evidenziata nell'affresco in quanto da essa, come ricorda una in situ lapide del 1819, entrò nel 1237 Ezzelino, trionfante sulla città vinta.

¹⁴ Del 1351 è l'istituzione del “boccatico”, tassa che gravava sul distretto patavino ben più della precedente tas-





ta la funzione pubblica dei fondaci – gravitanti attorno al palazzo pubblico, ideale perno della veduta – che da istituzioni di pubblica utilità divengono aziende commerciali e al contempo strumenti di controllo del nuovo potere economico. Sarà proprio il sistema annonario ad essere il perno della centralizzazione voluta da Francesco, dando “forma operativa al dirigismo signorile”¹⁵.

Ma passiamo ora ad esplorare nei dettagli la città dipinta.

Idealmente la veduta prende avvio, per così dire, dalla mole del castello, sulla cui vivace policromia araldica spiccano le due torri o “zilie” ezzeliniane. Edificato tra il 1237 e il 1242 dall'architetto Zilio Milanese come *castrum* ezzeliniano, esso era stato da poco rinnovato (1374) per opera dell' “ingegniero” Nicolò della Bellanda¹⁶. A poca distanza dal castello si aprono, sulla cerchia di mura più antica, le due porte urbane di San Luca, più nota come di Santa Maria in Vanzo, e delle Torricelle. Queste sono ben identificabili sia per le pesanti saracinesche che ne difendono l'accesso, sia in quanto intervallate da torri minori, prive di porte, la cui presenza è confermata dalla cartografia antica¹⁷. A partire dalle porte si possono tracciare nella veduta due assi prospettici, fra loro paralleli nella planimetria, che collegano rispettivamente la prima di esse alla principale porta a nord della città, la Porta dei Molini, e la seconda alla torre del Palazzo degli Anziani o *Turris Alba* (figg. 4 e 5, 1a-b e 2a-2b). L'ideale prosecuzione verso sud di questi assi conduce presso i due principali punti di vista, impiegati sia per cogliere la dislocazione dei principali edifici, sia per stabilire la costruzione prospettica, secondo pratiche del tutto consone alla mobilità del punto di fuga riscontrabile nella pratica prospettica coeva. Essi dovevano coincidere con due torri o campanili, gli stessi che nel corso delle operazioni di rilevamento delle planimetrie della città nei secoli successivi furono definiti “punti sublimi”, ossia elevati¹⁸. Considerando la relativa diminuzione delle grandezze, i due punti di vista devono essere situati ad una distanza dalle mura attorno ai duecento metri, corrispondenti a circa cinquanta pertiche padovane, disponendosi quindi sulla cinta muraria intermedia che fiancheggiava il ramo delle Acquette (detto anche *Flumexellum*): ossia sullo spalto di San Daniele¹⁹, iniziato da Marsilio da Carrara nel 1337 e terminato

sa fissa sulla molitura, che penalizzava la campagna rispetto alla tassa al minuto riservata alla città. Cfr. S. COLLODO, *Il sistema annonario nelle città venete: da pubblica utilità a servizio sociale (secoli XII-XIV)*, in *Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XII-XIV*, Convegno Internazionale di studi (Pistoia, 9-12 ottobre 1987), Pistoia 1990, pp. 385-415, ora in Eadem, *Società e istituzioni in area veneta: itinerari di ricerca (secoli XII-XV)*, Fiesole 1999, pp. 47-67, in part. pp. 55-56.

¹⁵ COLLODO, op. cit., pp. 59-62; Eadem, *Signore e mercanti: storia di un'alleanza*, in “Nuova rivista storica”, 71 (1987), pp. 489-530, ora in eadem, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova 1990, pp. 329-406, in part. pp. 389-383 per l'autocratica trasformazione subita dal fondaco dei panni, trasferito nel 1375 dalla reggia presso il Duomo in contrada S. Martino.

¹⁶ Per questo e gli altri interventi di edificazione della cinta muraria, cfr. i documenti riportati da A. VERDI, *Appunti per una cronologia sulla costruzione delle mura medievali di Padova*, in *Le mura ritrovate. Fortificazioni di Padova in età comunale e carrarese*, a cura di A. Verdi, catalogo della mostra (Padova, 1989), [s.l., ma Padova] 1989², pp. 28-33.

¹⁷ Cfr. ad esempio l'incisione *Carta delle “Muraglie Vecchie”* di Vincenzo Dotto allegata al volume di A. PORTENARI *Della felicità di Padova*, Padova 1623. A destra di Porta Torreselle si profila la torre e la porta di S. Egidio.

¹⁸ Cfr. l'esempio del Valle nella descrizione datane di Simone Stratico, discussa da A. PASE, *Ipotesi per una ricostruzione della triangolazione effettuata da Giovanni Valle per la costruzione della Pianta di Padova*, in *Padova. Il volto della città. Dalla pianta del Valle al fotopiano*, a cura di E. Bevilacqua e L. Puppi, catalogo della mostra (Padova 1987), Padova 1987, pp. 144-146.

¹⁹ Sullo spalto di San Daniele si vedano G. E. B. GATARI, *Cronaca carrarese*, “RR II SS”, XVII, 1, n. e. a cura di A. Medin e G. Tolomei, Città di Castello 1903, p. 138; C. GASPAROTTO, *Padova ecclesiastica 1239: note topografico-storiche*, in [integrare con il nome dell'autore del volume] *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, 1, Padova 1967, pp. 43, 137-139, 154. A. F. MARCIANÒ, *Padova 1399: le processioni dei Bianchi nella testimonianza di*



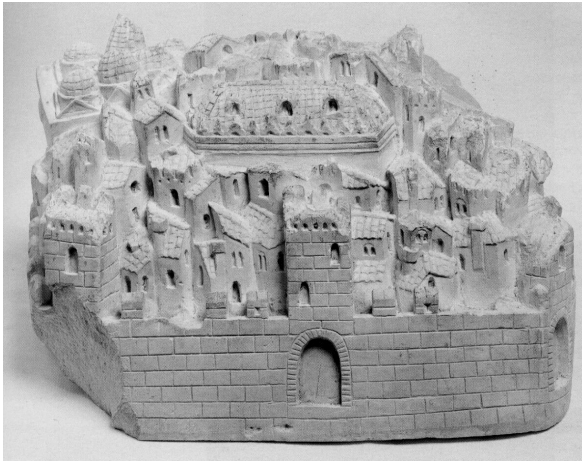


Fig. 3. Modellino della città di Padova, frammento del monumento funebre a Ubertino da Carrara. Padova, Chiesa degli Eremitani.

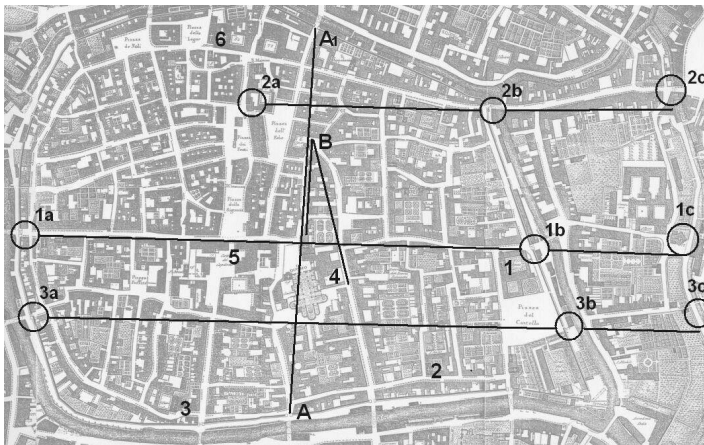


Fig. 4. Asse e monumenti identificabili nella veduta di Giusto de' Menabuoi. Poli degli assi prospettici: 1a - Porta dei Molini; 1b - Porta di Santa Maria in Vanzo; 2a - Porta delle Torricelle; 2b - Torre del Palazzo degli Anziani; 3a - Porta di San Leonardo; 3b - Porta della piazza del castello (o di Sant'Agata). Edifici: 1 - chiesa di Sant'Agata; 2 - chiesa di Sant'Anna; 3 - chiesa abbaziale di San Pietro; 4 - Vescovado; 5 - porta del castello; 6 - chiesa di Sant'Andrea. A-A1: Decumano massimo (Porta dei Tadi - Porta San Lorenzo). B: bidente viario.

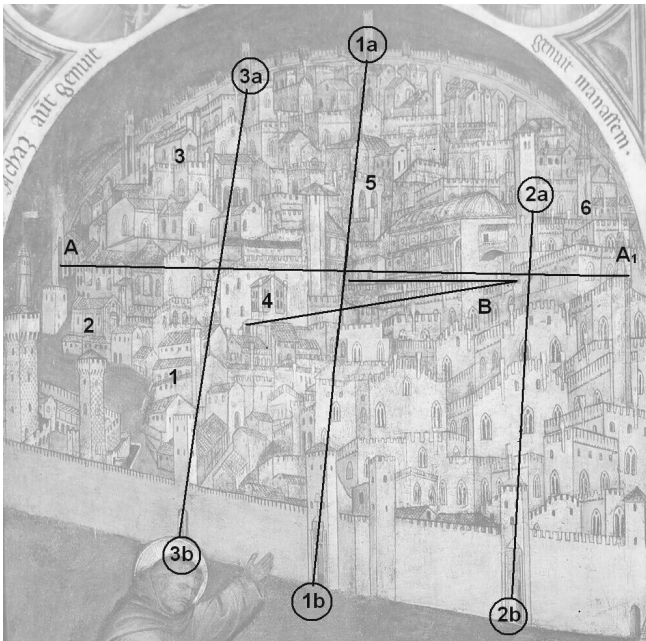


Fig. 5. Asse e monumenti identificabili nella veduta di Giusto de' Menabuoi, riportati sulla pianta settecentesca di Padova incisa da Giovanni Valle. Oltre a quelli identificati nella didascalia di fig. 4, si riconoscono: 1c - Ex torre del Torresino; 2c - Porta del Pra; 3a - Porta di San Leonardo; 3b - Porta della piazza del castello; 3c - Ex torre lungo lo spalto di San Daniele.



Fig. 6. Vincenzo Dotto, *Carta delle "Muraglie Vecchie"*, incisione di allegata ad A. Portenari, *Della felicità di Padova*, Padova 1623, particolare con la doppia cinta muraria a sud della città.

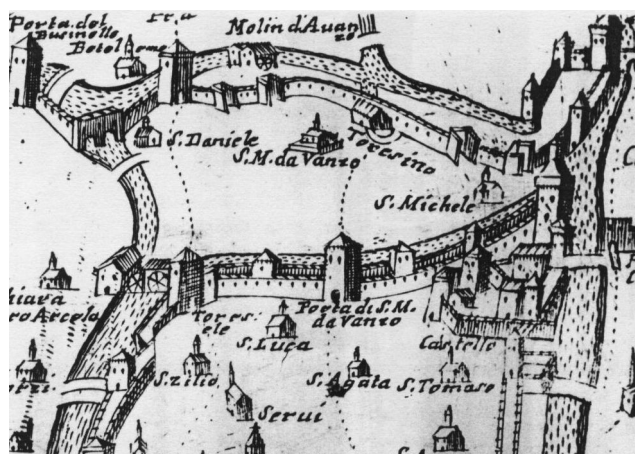


Fig. 8. Giusto de' Menabuoi, *Vocazione di Pietro*, affresco. Padova, Battistero del Duomo. Particolare con il Vescovado di Padova.

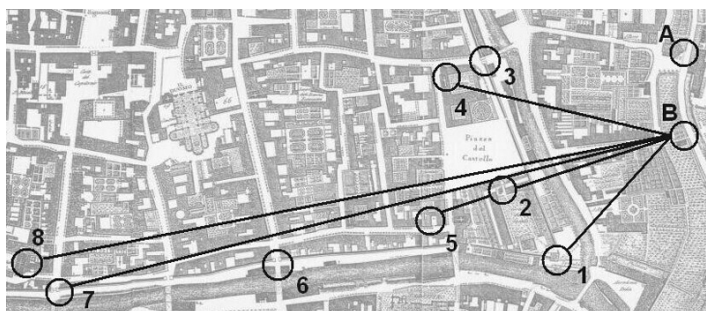


Fig. 7. Assi prospettici riconoscibili nella parte sinistra della veduta di Giusto de' Menabuoi, riportati sulla pianta di Padova incisa da Giovanni Valle. A – Ex torre del Torresino; B – Ex torre sullo spalto di San Daniele; 1 – Torre ovest del castello; 2 – Torre est del castello; 3 - chiesa di Sant'Agata; 4 - Porta di Santa Maria in Vanzo; 5 - chiesa di Sant'Anna; 6 - Porta di San Giovanni; 7 - Porta di San Pietro; 8 - chiesa abbaziale di San Pietro.

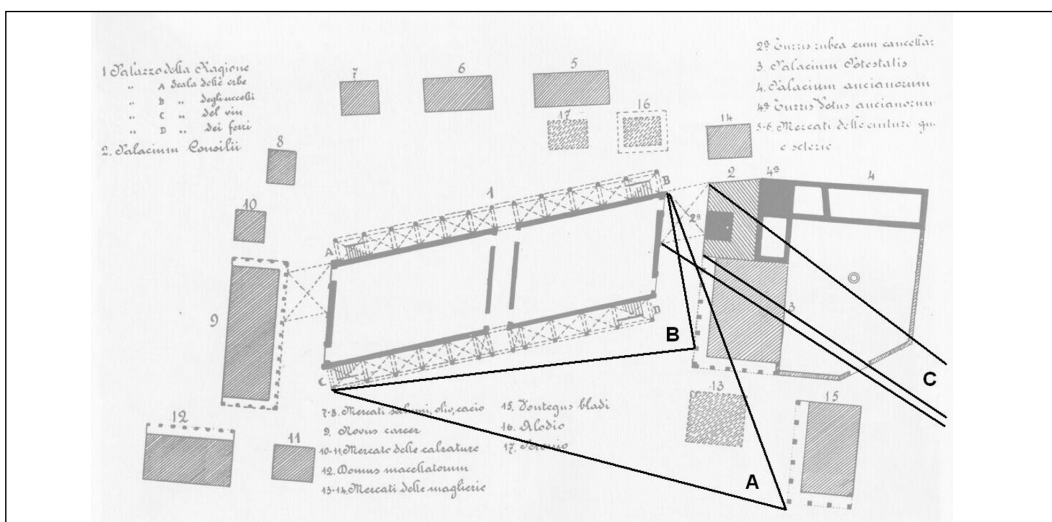


Fig. 9. Punti di vista del Palazzo della Ragione riconoscibili nella veduta, riportati sulla pianta degli edifici comunali di Padova di Fabris. A – Punto di vista apparente, dal Fondaco delle Biade; B – Punto di vista ravvicinato, dal Palazzo degli Anziani; C - Punto di vista lontano, da Porta di San Lorenzo.





entro il 1345 da Ubertino, che dalla fortificazione detta il Soccorso conduceva al Santo²⁰ (figg. 6 e 5, 1c e 2c).

Il primo punto coincide con l'alta torre svettante sulla Porta del Pra, la porta che conduceva alla spianata di Prato della Valle, di cui conosciamo l'aspetto imponente grazie all'anonima veduta cinquecentesca del cosiddetto Monogrammista BEB²¹. Per l'altezza, che raggiungeva circa i venticinque metri²², e per la posizione eccentrica, la torre dev'essere ritenuta il punto di vista privilegiato sia per l'impostazione incidentale della veduta, sia per la verifica ottica delle emergenze urbane. Tuttavia la posizione del punto di vista, leggermente decentrata a sinistra rispetto all'asse Torricelle-Torre degli Anziani, porta anche a non escludere che sia stato utilizzato il vicino campanile della chiesa di San Daniele, non a caso forse impiegato diversi secoli dopo da Giovanni Valle come punto di rilevamento per il disegno della settecentesca pianta di Padova²³ e il cui aspetto è riprodotto in una pianta della zona sud orientale di Padova eseguita da Francesco Bacin nel 1767²⁴. Il primo "punto sublime" è stato impiegato anche come elemento di controllo della parte destra della veduta, per riallineare la posizione reciproca dei principali edifici rispetto a questo fronte prospettico. Lo dimostra la presenza del campanile e della chiesa a destra del Palazzo della Ragione, che per la posizione non dovrebbe essere identificata con la scomparsa San Martino²⁵, altrimenti allineata al Palazzo, ma con la retrostante Sant'Andrea: entrambe chiese in cui diverse tradizioni vedevano collegate la memoria dei più antichi culti cristiani e la celebrazione del potere gentilizio.

Il secondo punto, allineato lungo l'asse porta Molini-porta Santa Maria in Vanzo, coincide invece nettamente con la scomparsa torre che diede il toponimico alla chiesa di Santa Maria del Torresino, ricostruita nel Settecento, nel cui spessore murario sono peraltro inglobate parti dell'antico muro carrarese²⁶. Nei documenti del Quattrocento essa veniva ancora citata come "turricola" e il suo aspetto ci è stato tramandato da un affresco conservato nella chiesa²⁷. Anche dalle piante prospettiche seicentesche la torre risulta essere la più alta tra le torrette che controllavano il tratto di mura tra il Soccorso e la Porta del Pra. Questo secondo punto sublime è stato impiegato da un lato come punto d'osservazione ravvicinato dell'area urbana occidentale e dall'altro come espediente per aggiustare la veduta dei principali edifici lungo la cortina muraria occidentale interna, la sola ben visibile nella veduta, riallineando tutta la parte sinistra dell'immagine da quest'angolazione. Lo dimostra la posizione delle due chie-

Giovanni di Conversino, Padova 1980, p. 69, n. 10.

²⁰ Se ne veda la ricostruzione in VERDI, *Le mura ritrovate*, op. cit., pp. 138-140.

²¹ GHIRONI, MAZZI, *Padova. Pianta e vedute*, op. cit., n. 9. La torre era l'unica della città "a presentare alla sommità una bertesca sporgente su beccatelli a protezione delle caditoie per il tiro piombante", come ricorda VERDI, *Le mura ritrovate*, op. cit., p. 138.

²² Cfr. in tal senso il rilievo di G. Bombarda datato 4 marzo 1783 (Arch. di Stato di Padova, *Rason Vecchie*, b. 3/4), che mostra l'aspetto e le misure delle due torri poste a guardia della porta delle Torricelle, riprod. in VERDI, *Le mura ritrovate*, op. cit., p. 81, con le simili misure della torre di porta del Prà riprodotta nell'anonima veduta del c.d. Monogrammista BEB di cui alla nota precedente.

²³ PASE, *Ipotesi per una ricostruzione della triangolazione*, op. cit., pp. 144-146, sch. 34, dove viene ipotizzata, accanto alla base misurata tra Ognissanti e S. Francesco di Paola "un'altra base misurata da S. Croce a S. Daniele, anche se nell'elaborato finale non v'è traccia di tali misurazioni".

²⁴ Bibl. Comunale di Padova, RIP, VII, 1012. V. a scheda di W. Pili in [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume] *Padova. Il volto della città*, op. cit., pp. 154-156, sch. 45. Il campanile è colto dalla Specola alla metà dell'Ottocento in una veduta di Marco Moro riprodotta da Cessi, in *Padova attraverso i secoli*, op. cit., p. 145.

²⁵ Anche per le dimensioni contenute, come testimoniato dalle visite pastorali e dall'incisione settecentesca di Francesco Bellucco riprodotta da CESSI, op. cit., p. 15.

²⁶ Cfr. VERDI, *Le mura ritrovate*, op. cit., p. 143.





se prossime alla piazza del castello, rispettosa della realtà topografica solo l'area viene inquadrata dal punto di vista del Torresino.

Mentre a destra si riconoscono senza dubbio, inglobati nelle pertinenze del convento, il campanile e il fianco della soppressa chiesa di Sant'Agata (allora ancora dedicata a Santa Cecilia²⁸), a sinistra sembrerebbe profilarsi, seminasosta dalla torre orientale del castello, la chiesa di San Tommaso, che nelle schematiche vedute barocche appare infatti isolata a nord del castello²⁹. Se così fosse risulterebbe però errata la disposizione assiale della chiesa (E-O al posto di N-S), che sarebbe inoltre nascosta dalla mole del castello. Si tratta perciò della chiesa domenicana di Sant'Anna, rifabbricata nel 1303, che si affacciava sulla via costeggiante il tratto di mura tra porta San Tommaso, qui nascosta dalla cinta settentrionale del Castello, e porta San Giovanni, visibile invece più a nord.

Si noti tuttavia che nella veduta la torre est del castello si sovrappone al fianco della chiesa. Ciò lascia supporre che si debba identificare un terzo punto di vista, sussidiario al precedente, da porsi ovviamente sullo spalto di San Daniele, lì dove giunge il prolungamento del terzo asse identificabile nella veduta, teso da porta San Leonardo, riconoscibile a sinistra di Porta Molini, alla porta aperta sulle mura sotto la torre posta sulla verticale del capo di sant'Antonio (figg. 4 e 5, 3a-b). La definizione di questo terzo punto di vista, coincidente con una torre scomparsa cui afferiva la via individuabile nella planimetria settecentesca del Valle (fig. 5, 3c), permette di identificare anche altri monumenti. Poco discosto dalla porta successiva a quella di San Leonardo, da individuarsi come quella di San Pietro³⁰, sorge un altro edificio sacro, di cui si scorgono il fianco meridionale, l'abside e il campanile. Tanto in planimetria, quanto prospetticamente, esso si pone a concludere un allineamento che dal Torresino passa presso il campanile di Sant'Agata (fig. 7). È la chiesa abbaziale di San Pietro *in palatio*, così chiamata poiché sorgeva sull'area del *palatium* del fisco imperiale del sec. III e dunque, probabilmente, sulle fondazioni della basilica palatina di Patavium. La memoria di quelle origini sopravviveva sia nelle condizioni di privilegio dell'abbazia, di proprietà demaniale e di giurisdizione regia, sia nel titolo di "canonichesse" di cui si fregiavano le monache.

Si tratta di un indizio prezioso, da collegare a quello costituito dal riconoscimento della chiesa di Sant'Andrea all'estremità opposta del decumano massimo. L'autore di questa cartografia a volo d'uccello sembra voler segnalare la presenza, nel tessuto urbano, di simbolici segni di un potere di lontana ascendenza imperiale: di una "felicità" (secondo Portenari) in cui sono garanti anche i segni dell'antica unità "romana" tra stato e chiesa e non solo i singoli monumenti che caratterizzavano il nuovo volto della città, materialmente emergenti dal tessuto urbano. Questi ultimi sono simbolicamente ridotti alla triade costituita dalla 'recente' Basilica di Sant'Antonio, dal rinnovato Palazzo della Ragione, e – curiosamente non ancora identificato, anche se già raffigurato dallo stesso artista nel Battistero, al centro della veduta parziale di Padova posta in alto a destra nella *Vocazione di Pietro* (fig. 8), – dalla più antica versione del Vescovado, che con la sua tetragona massa muraria da castello copre il Duomo,

²⁷ *Padova e le sue mura*, a cura di E. Franzin, Padova 1982, p. 24.

²⁸ La posizione della chiesa e delle sue pertinenze è riprodotta in un rilievo di L. Mazzi, datato 17 dicembre 1718 e riprodotto in VERDI, *Le mura ritrovate*, op. cit., p. 139.

²⁹ A partire dalla citata *Carta delle "Muraglie Vecchie"* di Dotto, attraverso le varianti costituite dalle incisioni di G. Viola Zannini (1599 ca), G. Von Braun (1617), F. Bertelli (1658) e successive. Per i riscontri iconografici si vedano GHIRONI, MAZZI, *Padova. Piante e vedute*, op.cit. e VERDI, *Le mura ritrovate*, op. cit., pp. 39-43.

³⁰ In modo dubitativo, tuttavia, in quanto sulla cortina nord-occidentale non è raffigurata una delle porte accertate: si tratta o di Porta di S. Pietro o di Porta dei Tadi. Propendiamo per l'assenza di quest'ultima, in quanto legata al vicino Traghetto (v. infra), anch'esso non raffigurato, e soprattutto perché le tre rimanenti si distribuiscono tra le porte di S. Tommaso e dei Molini in modo topograficamente corretto.





di cui emerge solo il campanile e il profilo curvilineo del Battistero. Il palazzo vescovile mostra un paramento esterno ingentilito da una doppia loggia a sporto, coronata da acroteri laterali, evocante raffinatezze ormai internazionali, di marca avignonese³¹.

È già stato lamentato “il perdersi tra le altre case del grande complesso edilizio della Reggia carrarese”³² e del Traghetto, il passaggio sopraelevato e fortificato che congiungeva la Reggia alle mura poco oltre porta dei Tadi: mancanza assai strana per un “pittore di corte” come Giusto, anche se a sua discolpa possono essere addotte le finalità religiose della scena. Non pare tuttavia che si debba valutare in modo così negativo questa zona della veduta. Se la relativa scarsa altezza rendeva il Traghetto un fuoco visivo poco o nulla emergente tra le abitazioni (per non dire della sua vocazione strategica, che ne suggeriva un politicamente corretto “occultamento”) la collocazione di S. Pietro permette invece di definire la posizione topografica della Strada Maggiore, oggi via Dante, che chiudeva a nord il perimetro del quadrilatero della Reggia; inoltre, immediatamente a sud dell’allineamento di edifici che definisce quella via, il diradarsi del fitto assieppamento di edifici segnala qui, come in altri punti, la presenza di una piazza. Ecco quindi profilarsi l’attuale Corte del Capitano, la più ampia della Reggia, sulla quale si vede prospettare uno di quei *pozuoli* che, sveltanti su logge, costituivano la *facies* cortese del nuovo potere carrarese, tanto piramidale e rigido nella gerarchizzazione interna (giunta a compimento proprio con Francesco il Vecchio)³³ quanto aggiornato e leggiadro nei segni architettonici. Un’amicale eleganza, tutta interna al complesso, bilanciava quindi il severo profilo delle mura e l’incombere della torre d’ingresso, poi ricostruita da Falconetto, che nella veduta s’incunea tra il duomo e il palazzo pubblico, esibendo le sue due aperture centinate sovrastate dalle caditoie.

Dei monumenti maggiori la veduta ripropone dunque l’aspetto grazie a una ripresa ravvicinata, effettuata da uno o più punti privilegiati, secondo il consueto dinamismo della prospettiva medievale. In tal modo l’isolamento dell’edificio e la sua identificabilità tendono ad equivalersi visivamente, secondo il principio della chiarezza prospettica³⁴. Il Palazzo della Ragione e la Basilica di Sant’Antonio sono colti d’angolo, stazionando sull’affaccio delle principali vie sulle rispettive piazze, secondo una prassi inaugurata da Giotto e rispondente alle nuove organizzazioni spaziali delle città trecentesche. Da tempo i segni di queste modalità percettive sono state individuate anche a Padova, in particolare per l’espansione trecentesca nel settore sud-orientale, gravitante attorno al Santo con una serie di vie curve o di direttrici a “fondale prospettico”, di cui proprio la Via del Santo è uno degli esempi più notevoli³⁵.

Del Palazzo della Ragione viene accentuata la disposizione obliqua, con una apparente ripresa dall’angolo del Fondaco delle Biade, che ne sottolinea il ruolo eversivo rispetto all’antico schema cardodecumanico. In realtà il pittore ha combinato due vedute, entrambe basate su punti di vista rialzati; la prima, che definisce la massa dell’edificio, è stata studiata dalla sommità del Palazzo del Podestà; al contempo una seconda veduta, posta più lontano, ossia

³¹ Si noti che il terzo asse prospettico, tanto nella planimetria quanto nella veduta, risulta tangente al fronte ovest del Vescovado. Per l’aspetto del palazzo nel Settecento, visto da sud, v. l’incisione di Francesco Bellucco riprodotta da CESSI, *Padova attraverso i secoli*, op. cit., p. 90.

³² BAGGIO, *Aspetti della committenza*, op. cit., p. 200.

³³ B. KOHL, *Carrara, Francesco il Vecchio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 649-656; [integrare con l’iniziale del nome] COLLODO, *La pratica del potere*, in “Studi di storia medioevale e diplomatica”, 9, (1986), pp. 111-133, ora in Eadem, *Una società in trasformazione*, op. cit., pp. 297-328.

³⁴ E. GUIDONI, *Progetti urbanistici, spazi pubblici, collocazioni visuali e prospettiche degli edifici monumentali*, in *Arnolfo di Cambio urbanista*, a cura di E. Guidoni, Roma 2003, p. 12.

³⁵ U. SORAGNI, *Progetti, modelli, tecniche: sviluppo delle città e tessuto stradale nelle città venete tra XII e XIV sec.*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348). Espansioni urbane, tessuti viari, architetture*, Atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 dicembre 1997), a cura di E. Guidoni e U. Soragni, Roma 2002, pp. 98-99.





sulla vicina Porta di San Lorenzo, permette di cogliere anche il Volto della Corda, a memoria della prossimità con l'inflessibile sede di amministrazione della giustizia. Così nell'immagine si combinano le diverse impressioni spaziali che si potevano avere entrando in Piazza delle Erbe dalle vie che fronteggiano il Palazzo (fig. 9).

Non è stata inoltre finora notata la presenza di un allineamento viario orizzontale, corrispondente al decumano massimo (da porta dei Tadi a porta San Lorenzo: cfr. figg. 4 e 5, A-A1), che proprio in corrispondenza della piazza delle Erbe sintetizza l'allargarsi del tessuto viario a creare la piazza. Il palazzo che, più in basso, sembra allinearsi alla direzione dei piani del Palazzo della Ragione, segnala la presenza di un moderno bidente viario, ancora rintracciabile nella planimetria del Valle (figg. 4 e 5, B). È solo uno dei diversi bidenti che caratterizzano la parte destra della veduta, dove l'infittirsi delle alte masse turrette dei palazzi gentili pare segnalare la direzione principale dello sviluppo urbano.

Certamente l'area più a nord del secondo decumano appare simbolicamente condensata, se non proprio rattrappita, entro il simbolico arco di cerchio che limita geometricamente la forma urbana, secondo consolidati modelli di rappresentazione³⁶. È una convenzione che, per molti versi, permarrà anche in analoghe ricostruzioni para-prospettiche tra Cinque e Seicento, tra le quali va almeno ricordata la focalizzazione del centro "romano" di Verona nella veduta a volo d'uccello di Giovanni Caroto (1538-40 ca)³⁷; il che non diminuisce comunque il valore della sperimentazione prospettica compiuta da Giusto nella parte del perimetro urbano più *immediatamente* visibile.

Nella veduta si apprezzano infatti i risultati di una lucida analisi dei problemi legati all'apparire o meno degli edifici rispetto al punto di vista assunto; e, in termini che potremmo definire metalinguistici, lo stesso principio viene applicato anche al punto di vista da assumere per una corretta percezione della veduta. L'artista tiene infatti conto anche della diversa inclinazione delle due pareti contigue su cui è dipinto l'affresco (fig.10), rispettando l'ideale punto di stazionamento elevato dell'osservatore e mantenendo coerente l'allineamento delle linee delle mura rispetto a una loro ideale proiezione centrica, fin quasi a fingere uno "sfondamento" illusorio della parete, che permetterebbe di vedere la città retrostante³⁸. Per questo crediamo che la veduta di Giusto sia da connettere strettamente alla ripresa d'interesse nel secondo Trecento per le teorizzazioni contenute nel *De aspectibus* di Ibn-al-Haytham, detto Alhazen, che, com'è noto, porteranno nel primo Quattrocento alla teorizzazione della prospettiva euclidea tramite la loro elaborazione da parte di Biagio Pelacani nelle *Quaestiones de perspectiva*, redatte e lette a Pavia, Bologna, Padova e Firenze a partire dal 1374.

La gnoseologia empirista delineata nei primi due libri del *De aspectibus*, basata sull'analisi dei problemi di rifrazione della luce, contraddice la scuola di pensiero che, da Euclide e Tolomeo fino a Peckham e a Witelo, delineava la *perpectiva communis* essenzialmente come metafisica della luce, per contrapporre la certezza immediata dell'intuizione, cioè il *visus* (l'evidenza sensibile) dei fenomeni. Giusto opera a Padova in anni cruciali per l'evoluzione della scienza prospettica: anni in cui, soprattutto dopo l'arrivo di Pelacani, viene discussa l'importanza, per una visione corretta, del raggio perpendicolare (*radius perpendicularis*) alla frontalità del corpo, l'unico che non viene deviato né rifratto. All'antica importanza dell'ampiezza dell'angolo ottico si sostituiva quindi la proporzione delle distanze degli oggetti dal

³⁶ E. GUIDONI, *La città rotonda. Geometria e simbolo della perfezione urbana*, in *La città antica e la sua eredità*, Modena 1996, pp. 4-6.

³⁷ M. GIRARDI, *Giovanni Caroto, Veduta di Verona I*, in *A Volo d'uccello*, op. cit., p. 49, n. 10.

³⁸ Considerando che l'orientamento delle due pareti su cui si sviluppa la veduta, rivolte a O e N-O, permetterebbe di avanzare questa suggestiva ipotesi (di cui sono debitore a Irina Baldescu, che qui ringrazio).





Fig. 10. Giusto de' Menabuoi, *Sant'Antonio annuncia al beato Luca Belludi la liberazione di Padova dalla tirannia di Ezzelino da Romano*, affresco, 1382-1383. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella Belludi. Veduta dal basso, che evidenzia il disporsi dell'affresco su due pareti contigue.

Fig. 11. Giusto de' Menabuoi, *An-nunziata*, affresco. Padova, Battistero del Duomo.





punto di vista, definita in termini pre-albertiani *remozione*³⁹.

Tutto ciò risulta inoltre coerente con i metodi di rilievo topografico coevi. Nella trattatistica italiana erano stati già illustrati strumenti in cui si possono riconoscere i principi della tavoletta pretoriana (ufficialmente inventata solo alla fine del Cinquecento da Giovanni Richter, detto Pretorius), come ad esempio lo strumento descritto nel 1346 da Domenico da Chivasso nella sua *Practica geometriae*⁴⁰. Anche la bussola veniva impiegata nei rilievi topografici fin dalla fine del XIII secolo, cioè molto tempo prima della menzione teorica fattane da Leon Battista Alberti nei *Ludi matematici* e, successivamente, da Raffaello nella lettera a Leone X⁴¹; mentre nell'opera di Arnolfo di Cambio (in cui, come in Giusto, si coniugavano “una profonda conoscenza dell'eredità classica e una altrettanto significativa componente pittorico-rappresentativa”⁴²) si trovano tracce dell'uso di strumenti solo più tardi illustrati, quale il *finitorium*, descritto nel *De Statua* da Alberti e derivato dall'astrolabio, basato sul principio delle coordinate polari con in più la verticalità⁴³. Particolare peso, infine, acquista ai fini della nostra ricerca la notizia di una perdita “carta facta per man de un maestro Iacomo de Dondi fisico, el qual fo subtilissimo homo in l'arte de pinger, e così questa carta era facta in description con pentura”⁴⁴. Si tratterebbe non solo della più antica carta topografica del padovano conosciuta, precedente quella di Annibale Maggi, ma di un'opera dovuta a Jacopo Dondi dell'Orologio: a confermare degli stretti rapporti intercorrenti tra la scienza impartita nello *Studium* e gli esiti maturi della ricerca topografico-prospettica.

Questa serie di indicazioni dovrebbe, da sola, far già sospettare che il prospettico di questa veduta e, estensivamente, delle altre rappresentazioni architettoniche presenti negli affreschi di Giusto non debba identificarsi con lo stesso capobottega, ma con un esperto di architettura e segnatamente con un ingegnere. Nei dipinti di Giusto le strutture architettoniche, che coniugano al nitore costruttivo un'analicità nei dettagli pienamente gotica, assumono spesso un ruolo di protagonista, tanto che si è da tempo ipotizzato che il maestro toscano avesse “una conoscenza, se non una consuetudine, con la progettazione architettonica”⁴⁵. L'ideologia arnolfiana cui appaiono informate risulta in contraddizione, se non talora in conflitto, con la potente sintesi plastica di ascendenza romanica dei personaggi che le abitano. Se volgiamo rapidamente lo sguardo alle più significative costruzioni spaziali di Giusto, permane infatti la sensazione di un collegamento fin troppo labile tra architetture e figure, tanto che queste ultime sembrano spesso giustapposte agli scenari retrostanti⁴⁶. La più clamorosa conferma deriva dall'astratta spazialità di uno dei capolavori assoluti di Giusto, l'*An-*

³⁹ G. FEDERICI VESCOVINI, *L'influence du De Aspectibus (Kitab al Manazir) d'Albazen dans le moyen âge latin*, “Archives internationales d'histoire des sciences”, 40 (1990), pp. 220-238; Eadem, *La prospettiva del Brunelleschi, Albazen e Biagio Pelacani a Firenze*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera, il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze 1997), Firenze 1980, pp. 333-348 e, per una sintesi, Eadem, *Prospettiva*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Milano 1998, pp. 750-55.

⁴⁰ D. STROFFOLINO, *Tecniche e strumenti per “misurare con la vista”*, in *A Volo d'uccello* cit., p. 49, n. 10.

⁴¹ G. BOFFITTO, *Gli strumenti della scienza e la scienza degli strumenti*, Firenze 1929, pp. 57-58; STROFFOLINO, *Tecniche e strumenti*, op. cit., p. 50, n. 18.

⁴² E. GUIDONI, *Arnolfo urbanista: un artista universale*, in *Arnolfo di Cambio urbanista*, a cura di E. Guidoni, Roma 2003, p. 12.

⁴³ GUIDONI, *Arnolfo urbanista: un artista universale*, op. cit., pp. 29-30.

⁴⁴ Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Cod. Marc. cl. X lat 381, c. 22v; V. LAZZARINI, *Di una carta di Jacopo Dondi e di altre carte del padovano nel Quattrocento*, in “Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova”, 47 (1930-31) (ora in Idem, *Scritti di paleografia e diplomatica*, Padova 1969, p. 252); G. BOZZOLATO, *Opere edite e inedite di Jacopo Dondi*, in *Padua Sidus Preclarum*, op. cit., p. 61, sch. 7., con bibl.

⁴⁵ A. M. SPIAZZI, *Padova, in La pittura nel Veneto. Il Trecento*, Milano 1992, p. 135.

⁴⁶ Si tratta peraltro di una costante facilmente isolabile in gran parte della prassi pittorica *veneta* del Trecento, dalle architetture della cappella Scrovegni a quelle della cappella Cavalli a S. Anastasia in Verona. Il problema, com'è ovvio, non può essere adeguatamente discusso in questa sede.





nunciazione del Battistero (fig. 11); dove è proprio l'apriori dell'invaso spaziale, predeterminato rispetto alle figure ad esso visibilmente aggiunte, a determinare quella dimensione estatica così finemente descritta da Longhi⁴⁷ e che fece definire a Bettini "surrealistico" lo stile del maestro toscano⁴⁸. Se, com'è vero, *ars sine scientia nihil est*, siamo di fronte a uno di quei casi in cui la sentenza dev'essere rovesciata; poiché fu la luce strutturale di cui è intriso il colore di Giusto a trasformare in magia pittorica la scienza prospettica sulla quale egli basava le sue conquiste.

⁴⁷ R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "La Critica d'Arte", 5 (1940), p. 180.

⁴⁸ S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padova 1944, p.56, che ritiene frutto di un'esperienza "di seconda mano" e un segno di squilibrio stilistico il carattere realistico dell'architettura nell'opera di Giusto.





UNA CARTA DEL TERRITORIO TRA CHIERI E MONCALIERI DEL 1457

Enrico Lusso

1. Le ragioni della carta e una proposta di datazione

Nella tarda estate del 1457, il vicecastellano di Moncalieri condannava Giovanni Picco di Cavour a morte, stabilendo che la sentenza fosse eseguita presso il *Podius Arinellorum*, località prediale sui confini di Trofarello. Il 19 settembre furono erette le forche e il condannato impiccato. Nella notte successiva, però, alcuni uomini del mandamento chierese si recarono sul posto, svelsero le forche e rimossero il cadavere, trasportandolo oltre quelli che a loro giudizio erano i confini del distretto. Il vicecastellano di Moncalieri ordinò quindi che il patibolo fosse ripristinato, emanando disposizioni contro chiunque presumesse anche soltanto di rimuoverlo nuovamente. Ma il 23 settembre circa tremila chieresi in armi si schierarono presso il poggio, demolirono le forche e rivendicarono apertamente la giurisdizione sull'area¹. In effetti, si può affermare che gli uomini di Chieri avevano ragione: già nel 1425 i libri delle *exquadre finium* locali ricordavano infatti come il "podium ubi sunt furche illorum de Trufarello", fino alla *strata Montiscallerii* fosse di pertinenza chierese². Sul momento, però, le vicende presero tutt'altra piega, tanto che fu costretto a intervenire personalmente il duca Ludovico di Savoia, il quale inviò una commissione costituita da tre funzionari con il compito di indagare sui fatti e istruire un processo presso il tribunale di Torino³.

Non è questo il luogo per analizzare le fasi processuali, peraltro già note e commentate da

¹ Il primo a occuparsi della carta fu F. GHIRARDI, *Disegnatore piemontese, 1457. "Tippo di diverse terre dipendenti dal dirretto dominio della città di Chieri, cioè Trufarello, Revigliasco, Celle, Peceto, Rivera, Testona. Confini colle medesime e con Moncaglieri"*, in *Giacomo Jaquiero e il gotico internazionale*, Catalogo della mostra (Torino, aprile-giugno 1979), a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino 1979, pp. 307-309. Lo stesso autore torna sull'argomento in F. GHIRARDI, *La mappa del territorio di Chieri, 1457*, in *Ricerche a Testona per una storia della comunità*, Catalogo della mostra (Moncalieri, 20 dicembre 1980-18 gennaio 1981), Savigliano 1980, pp. 57-60. Recentemente si è occupato delle vicende connesse alla realizzazione della carta R. COMBA, *Carta del territorio di Moncalieri sino ai suoi confini con Pecetto, Trofarello e Chieri, disegnata in occasione di una contestazione territoriale con il comune di Chieri*, scheda 3 in *Viaggio nella memoria del territorio: percorso nell'Archivio Storico di Moncalieri*, Catalogo della mostra (Moncalieri, 16 marzo-20 maggio 2002), Moncalieri 2002, pp. 83-84. Per una prima analisi del quadro culturale di produzione mi permetto di rimandare a E. LUSSO, *Tippo di diverse terre dipendenti dal dirretto dominio della città di Chieri[...] 1457*, scheda n. 3 in *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Catalogo della mostra (Torino, 7 febbraio-14 maggio 2006), a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, Ginevra-Milano 2006, p. 31.

² Archivio Storico del Comune di Chieri (di seguito ASCChieri), art. 145, par. 1, vol. 2, *xxiv finis*.

³ GHIRARDI, *La mappa* op. cit., pp. 58-59; COMBA, *Carta del territorio*, op. cit., scheda 2 in *Viaggio nella memoria*, op. cit., pp. 80-82: 81.





chi, a suo tempo, individuò la carta nell'Archivio Storico del Comune di Chieri (fig. 1)⁴. Basti sapere che il processo istruttorio si aprì il 27 gennaio 1458 e si concluse poco più di quattro mesi dopo con un nulla di fatto dal punto di vista giuridico⁵, ma con alcune indicazioni utili a puntualizzare la finalità della carta e la sua datazione. Ludovico, convinto dalle istanze degli avvocati chieresi, che reclamavano il diritto del comune a giudicare i fatti sulla base di clausole comprese nella dedizione ai Savoia del 1347⁶, il 2 giugno 1548 dichiarava decaduta la commissione ducale, rimettendo il processo nelle mani del vicario chierese – all'epoca Amedeo di Challant⁷, esponente di spicco della nobiltà di corte – con l'auspicio che, prima di ogni ulteriore decisione, fossero definiti chiaramente i confini del territorio oggetto della contesa⁸.

In base a questa indicazione, la carta chierese è stata prudenzialmente datata al 1457-1458, ritenendola frutto se non direttamente delle decisioni ducali, quantomeno della volontà chierese di legittimare la propria posizione⁹. Di certo sappiamo che nel maggio-giugno 1458 il comune di Moncalieri procedette alla verifica dei confini, tracciando una mappa dell'area contesa in cui sono indicati i manufatti e le infrastrutture che, a giudizio delle autorità del luogo, definivano i limiti della giurisdizione¹⁰. La rappresentazione, molto schematica, fu redatta con ogni probabilità da un notaio, il quale percorrendo la via da Revigliasco alla Ca' dei Moriondi (odierna frazione Moriondo)¹¹, annotò, man mano che li incontrava, tutti i riferimenti utili a sostenere la posizione moncalierese. Si tratta dunque di un elaborato piuttosto modesto dal punto di vista grafico, ma la cui finalità risulta comunque chiara e comprensibile. Chiarezza e comprensibilità che invece mancano alla carta "chierese", ovviamente non in senso generale, ma con riferimento alla specifica motivazione che, qualora fosse questa la risposta alla mappa di Moncalieri, dovremmo attenderci di riconoscere alla base della sua stesura. Se si osserva la rappresentazione, non si può infatti fare a meno di notare come manchino del tutto indicazioni per capire quale fosse il luogo della contesa – rappresentato in basso a sinistra senza alcuna specifica oltre alla presenza delle forche – e, soprattutto, i riferimenti necessari come strade e termini (che in questa zona sono documentati come esistenti proprio nel 1458¹²) a palesare i motivi per cui Chieri ritenesse proprio quel lembo di terra. Di contro sono rappresentati nuclei abitati che distavano parecchio dal poggio degli Arinelli, come Pecetto, Revigliasco o la cappella del colle della Maddalena, sullo spartiacque collinare, del tutto pleonastici al fine della determinazione del confine con Moncalieri.

Di fronte a questi dati, in modo più o meno esplicito si è sostenuto che le quattro rette perpendicolari che definiscono i nove quadranti in cui è svolta la rappresentazione possano corrispondere ai confini tra i vari insediamenti¹³. L'ipotesi trova sicuramente un fondamento nella realtà, ma, espressa in termini assoluti, non pare corrispondere al vero. Se è possibile che la retta verticale di sinistra in qualche misura visualizzi i limiti orientali del contado di Moncalieri¹⁴, la linea di destra quelli tra Revigliasco e Pecetto e quella orizzontale superiore, almeno

⁴ ASC Chieri, art. 20, par. 1, n. 126.

⁵ GHIRARDI, *La mappa* op. cit., pp. 59-60; COMBA, *Carta del territorio*, op. cit., scheda 2, p. 81.

⁶ *Appendice al "Libro rosso" del comune di Chieri*, a cura di F. Gabotto, Pinerolo 1913 (Biblioteca della Società Storica Subalpina, di seguito BSSS, 76), pp. cxli sgg., doc. 159 (19 maggio 1347).

⁷ Si veda, per esempio, ASC Chieri, art. 137, par. 2, vol. 6, f. 280.

⁸ Nuovamente GHIRARDI, *La mappa*, op. cit., p. 60; COMBA, *Carta del territorio* op. cit., scheda 2, pp. 81-82.

⁹ ID., *Carta del territorio*, op. cit., scheda 3, p. 84.

¹⁰ ID., *Carta del territorio*, op. cit., scheda 2, p. 79-82.

¹¹ Cfr. C. BONARDI, *Moncalieri. Forme insediative sul territorio nel XVI secolo*, in *Viaggio nella memoria*, op. cit., pp. 23-36: 29-30.

¹² Vedi oltre, testo corrispondente alle note 70-71.

¹³ GHIRARDI, *Disegnatore piemontese*, op. cit., p. 307; GHIRARDI, *La mappa*, op. cit., p. 57.

¹⁴ Vedi oltre, testo corrispondente alle note 33 sgg.



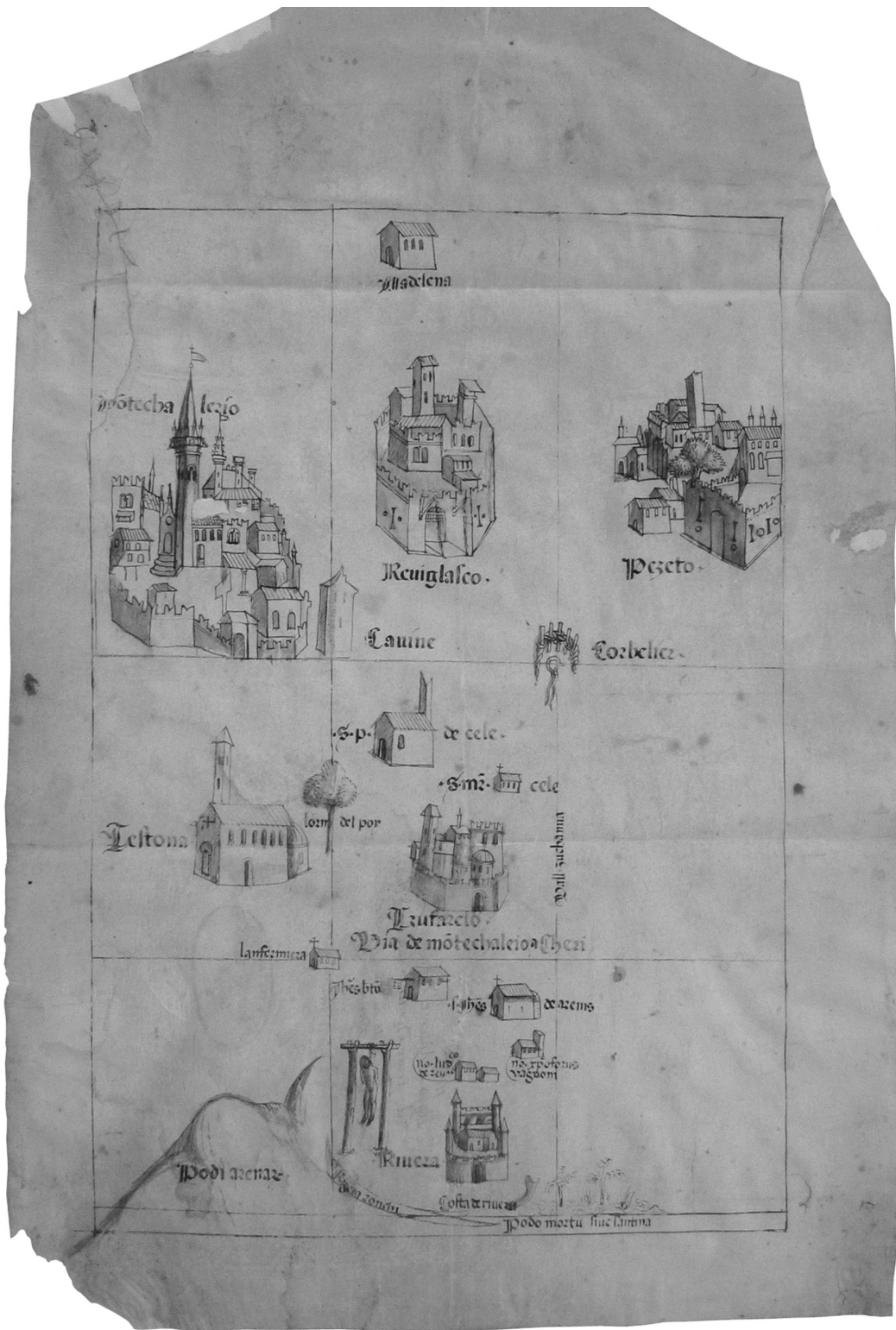


Fig. 1. Anonimo, [Tippo di diverse terre dipendenti dal diretto dominio della città di Chieri, cioè Trufarello, Revigliasco, Celle, Peceto, Rivera, Testona. Confini colle medesime e con Moncalieri], 1457 (ASCChieri, art. 20, par. 1, n. 126).



in parte, i confini del contado di Celle, espressi in modo chiaro in un atto di divisione dello stesso tra i *domini* di Revigliasco e quelli di Trofarello del 2 maggio 1447¹⁵, all'epoca dei fatti tuttavia non esisteva più alcun confine tra Moncalieri e Testona, parte di un unico distretto¹⁶. Allo stesso modo, non esistevano confini a sud di Pecetto e a sud di Trofarello. Come si dirà, è invece verosimile che le quattro linee rappresentino la costruzione geometrica che sta alla base della rappresentazione, mentre i loro incroci in punti ben definiti restituiscano i cardini ottici in base ai quali furono compiuti i rilievi topografici. È pur vero che almeno in tre casi tali punti corrispondono ad altrettanti termini dei confini locali, ma è possibile che per la loro individuazione ci si fosse attenuti a un procedimento analogo a quello che è documentato nella quattrocentesca revisione dei confini di Celle appena citata – nel corso della quale essi furono aggiornati avendo cura di porre i riferimenti “*recta linea*”¹⁷ – o, nel 1455, in area monferrina, in occasione del posizionamento di un termine presso il confine dei comuni di Livorno Ferraris e Bianzè¹⁸, e che esso abbia suggerito la possibilità di utilizzarli come traguardi per il tracciamento di due dei quattro assi visuali che regolano la restituzione geometrica del territorio.

In ogni caso, sembrerebbe da scartare l'ipotesi che la carta rappresenti l'elaborato cui le autorità chieresi affidarono il compito di illustrare le proprie ragioni davanti alla commissione ducale. Piuttosto è probabile che si tratti di un documento preliminare, un'immagine di insieme del contesto territoriale pertinente al luogo conteso fatta redigere dagli stessi commissari prima di istruire il processo – e, dunque, con ogni probabilità ancora nel 1457 – per avere chiaro sia l'oggetto del contendere, sia il generale assetto dell'area. E ciò, si badi, non è in contraddizione con la situazione che vede la carta conservata presso gli archivi chieresi: quando Ludovico di Savoia decretò che la causa fosse rimessa nelle mani del vicario chierese, le carte processuali, ivi compresa la rappresentazione grafica, dovettero necessariamente essere inviate al tribunale locale. Nell'ottobre del 1458 i libri dei pagamenti comunali registrano dunque, non a caso, la liquidazione a Bartolomeo Benso delle spese sostenute per un viaggio “*in Sabaudia*” e per aver alloggiato a casa sua “*certos commissarios occaxione furcharum*”¹⁹. La causa era ormai da tempo in mano chierese, e, forse, il pagamento ricorda proprio il viaggio compiuto per recuperare gli atti. Si dovrà dunque ammettere che la carta chierese

¹⁵ *Sommario nella causa delegata con regie patenti dei 23 e 10 ottobre 1788 all'eccellentissimo e reverendissimo consiglio della Sacra Religione dei Santi Maurizio e Lazzaro, tra la città di Cbieri nella qualità di signora direttrice dei feudi di Revigliasco, Celle e Rivera ed il signor patrimoniale di detta Sacra Religione, s.l., s.d.* [ma Torino 1795], vol. a stampa presso ASCChieri, art. 51, par. 1, vol. 13/1, pp. 161 sgg.: “*Quod unus terminus et finis foret et ponetur iuxta et prope rivum vallis Sucanae et extendetur dictus terminus et finis eundo versus mane usque ad dictum rivum et a dicto rivo usque ad fontem Corbellerium et a dicto fonte recta linea versus sero usque ad viam qua itur de Trufarello Reviliascum et etiam in loco qui dicitur Cavinierius et ibi foret alius finis et terminus inter possessiones*”.

¹⁶ Interessante a riguardo un altro documento di divisione del 1443 del contado di Celle conservato presso ASCCheri, art. 20, par. 1, n. 51 (23 febbraio 1443), in cui si fa riferimento alla “*villa quedam appellata villa Cellarum cum finibus et territorio eiusdem ville Cellarum, cui villa et finibus Cellarum coherebant antiquitus villa seu locus et fines Testone, Reviglaschi et locus sive fines Pecetti et modernis temporibus dicto fini Cellarum [...] coherent finis Reviglaschi, finis Montiscalerii, item finis Pecetti atque finis Ceresoliarum*”, chiaro indizio dell'ormai consumato assorbimento dell'abitato di Testona entro il distretto moncalierese.

¹⁷ *Sommario nella causa delegata*, op.cit., pp. 116 sgg.

¹⁸ AST, Corte, *Monferrato confini*, vol. L, n. 2, f. 22 (23 maggio 1445): “*Item dicimus quod a supradicto termino de Mangino eundi versus mediam noctem perticas LXXVIII pro ut se extendit fosatum quod dividit boscum nominatum per illos de Liburno Sexene et per illos de Blanzate Collerina a boschis et pratis hominum Blanzate versus mediam noctem ponatur unus terminus qui recta linea miret descendendo ad alium terminus quem pronuntiam poni debere a termino ponendo in medio supradicte bosie nominate per illos de Blanzate La Gorra et per illos de Liburno de Fornellis*”.

¹⁹ ASCChieri, art. 137, par. 2, vol. 6, f. 274.





redatta nel 1458 dietro consiglio del duca sia andata persa o, dal momento che solo Moncalieri si trovava ormai nella condizione di doversi giustificare, mai realizzata.

Tale acquisizione se da un lato non sposta di molto i termini del discorso, dall'altro fornisce una spiegazione plausibile del motivo per cui, per una lite di confine in fin dei conti banale, sia stato redatto un documento grafico di una qualità inconsueta – almeno per gli *standards* subalpini del tempo²⁰ –, riferibile dunque a una committenza colta e aggiornata quale poteva essere quella della corte sabauda dopo l'intensa attività di promozione delle arti intrapresa da Amedeo VIII²¹ più che a quella delle magistrature chieresi. Ciò tuttavia, come vedremo, non esclude la possibilità che le operazioni di rilievo e di restituzione della carta siano state gestite localmente, facendo ricorso a professionisti attivi sul territorio.

2. La costruzione della carta: punti topografici e tecniche di rappresentazione

Come si è detto, l'area della rappresentazione è ripartita in nove riquadri da quattro rette, ognuno dei quali, a eccezione di quelli sottostanti l'abitato di Pecetto, occupato da un edificio o da un insediamento facilmente riconoscibile grazie alla presenza di iscrizioni. Moncalieri occupa così il primo quadrante in alto a sinistra, Revigliasco quello centrale e Pecetto quello di destra; nel settore centrale, sempre da sinistra a destra, sono raffigurati la canonica di Santa Maria di Testona e, al centro del foglio, Trofarello, con alle spalle quando restava dell'insediamento di Celle, già definito nel 1252 come “quedam villeta sine forcia inter Montem Callerium et Carium”, ossia le chiese di San Pietro e di Santa Maria²². La zona inferiore, in pianura, è occupata dall'area fluviale del Po: nel comparto di sinistra è rappresentato il poggio oggetto della contesa e, al centro, oltre alla forca, il castello di Rivera insieme ad alcuni nuclei rurali. L'ultimo quadrante a destra, vuoto, è definito inferiormente dal corso del rio Santena (oggi Banna) e da un'area che la rappresentazione lascia intendere come paludosa.

Il grado di verosimiglianza della rappresentazione appare piuttosto elevato: non solo la caratterizzazione degli insediamenti trascende gli stilemi all'epoca più comuni, ma per alcuni elementi è possibile trovare puntuali riscontri documentari e materiali. È il caso, per esempio, della chiesa testonese, esistente nel 1037²³, la cui miniatura riproduce fedelmente quello che, in parte, è ancora l'assetto attuale dell'edificio: c'è il campanile sul fianco settentrionale della facciata, c'è l'abside semicircolare, c'è una definizione del prospetto con portale lunettato e finestra cruciforme in prossimità dell'incontro dei salienti del tetto che rimanda effettivamente a modelli architettonici dell'XI secolo²⁴. Oppure è il caso del castello di Rivera – ossia il nuo-

²⁰ Unico esempio noto, oltre a quello moncalierese citato in precedenza, è rappresentato dalla cosiddetta Carta di Casteldelfino (Cuneo) del 1422: F. DE DAINVILLE, *Cartes et contestations du XV^{ème} siècle*, “Imago Mundi”, 24 (1970), pp. 99-121; R. COMBA, *L'insediamento rurale fra medioevo ed età moderna*, in *Piemonte*, a cura di V. Comoli, Roma-Bari 1988, pp. 19-24.

²¹ La bibliografia sul tema è decisamente ampia. Si segnalano, tra i principali, i lavori di A. GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino s.d. [ma 1966], *passim*; E. CASTELNUOVO, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, “Ricerche di storia dell'arte”, 9 (1978-1979), pp. 5-12; Id., *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, op. cit., pp. 30-57; S. BAIOCO, *Il procedere degli studi sulla cultura jaqueriana*, in *Jaquerio e le arti del suo tempo*, a cura di W. Canavesio, Torino 2000, pp. 11-25, e la recente sintesi di E. CASTELNUOVO, *L'arte e gli artisti ai tempi di Amedeo VIII*, in *Corti e città*, op. cit., pp. 145-152.

²² *Documenti inediti e sparsi sulla storia di Torino (998-1300)*, a cura di F. Cognasso, Pinerolo 1914 (BSSS, 65), pp. 218-220, doc. 214 (22 maggio 1252). A proposito delle vicende dell'abitato scomparso si rimanda ad A.A. SETTIA, *Insediamenti abbandonati sulla collina torinese*, “Archeologia Medievale”, 2 (1975), pp. 237-328: 256-257.

²³ *Cartario dell'abbazia di Cavour*, a cura di B. Baudi di Vesme, E. Durando, F. Gabotto, Pinerolo 1900 (BSSS, 3/I), pp. 8-12, doc. 2.

²⁴ Riflessioni in G. IENI, *L'architettura*, in *Il millennio di Testona e la chiesa di Santa Maria nei documenti*, nel-





vo *castrum de Cellis* che nel 1228 i signori di Revigliasco si erano riservati di edificare con il contributo economico del comune di Chieri²⁵ – oggi conservato solo nella stratificata porzione signorile, con i resti delle quattro torrette cilindriche angolari²⁶, ma nella carta raffigurato con l'adiacente ricetto, documentato per la prima volta nel 1448²⁷. Ma è anche, soprattutto, il caso degli insediamenti di Pecetto e Moncalieri. Il primo (fig. 2) è un borgo nuovo chierese costituito nel 1224 mediante la costruzione di una torre circondata da fossato²⁸ e in seguito ampliato con l'aggiunta di un *receptum* residenziale, documentato per la prima volta nel 1453²⁹ e raffigurato nella carta in primo piano³⁰. Il secondo (fig. 3), anch'esso un insediamento di nuova fondazione sorto entro il terzo decennio del XIII secolo³¹, appare riassunto nell'accurato disegno dell'area della *platea*, cardine dell'abitato, riprodotto la chiesa di Santa Maria al centro di un contesto urbano che trovava i propri fulcri nel mercato coperto di fronte a essa, nella *domus comunis*, in quella che pare essere la facciata a vela dell'ospedale di Santa Croce e nel retrostante castello³².

la religiosità, nell'architettura (1996-1996), Torino 1996, pp. 29-47; C. Tosco, *Architettura e scultura landolfiana, in Il rifugio del vescovo. Testona e Moncalieri nella diocesi medievale di Torino*, a cura di G. Casiraghi, Torino 1997, pp. 161-205.

²⁵ Per dettagli a proposito della coincidenza dei due edifici, suggerita da E. PIOLATTO, *Castel Rivera: il regesto di un'antica fabbrica. Proposte metodologiche per il restauro*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, rell. M. Dalla Costa, C. Bonardi, A. Mazzeri, a.a. 1996-1997, pp. 18-42, si rimanda a E. LUSSO, *Castel Rivera, Trofarello*, in *Atlante castellano. Strutture fortificate della provincia di Torino*, a cura di M. Viglino Davico, A. Bruno jr., E. Lusso, G.G. Massara, F. Novelli, Torino 2007, pp. 105-106.

²⁶ Torri che, *en passant*, sono, insieme a quella "maestra" collocata a metà circa del lato occidentale, tra gli esempi più precoci di strutture di questo genere in area subalpina. Sul tema, cfr. C. Tosco, *Il recinto fortificato e la torre: sviluppi di un sistema difensivo nel tardo medioevo*, in *Ricetti e recinti fortificati nel basso medioevo*, Atti del convegno (Torino, 19 novembre 1999), a cura di R. Bordone, M. Viglino Davico, Torino 2001, pp. 77-103, e A. LONGHI, *Le architetture fortificate dei Falletti nelle Langhe*, in *I Falletti nelle terre di Langa tra storia e arte: XII-XVI secolo*, Atti del convegno (Barolo, 9 novembre 2002), a cura di R. COMBA, Cuneo 2003, pp. 61-80.

²⁷ *Sommario nella causa delegata*, op. cit., p. 168.

²⁸ Il "Libro rosso" del comune di Chieri, a cura di F. Gabotto, F. Guasco Di Bisio, Pinerolo 1918 (BSSS, 75), pp. 153, doc. 85 (15 gennaio 1224). La prima citazione della torre è del 1227 – ivi, p. 154, doc. 86 (11 gennaio 1224) –, mentre riferimenti al fossato sono ne *I più antichi catasti del comune di Chieri (1253)*, a cura di M.C. Daviso di Charvensod, Torino 1939 (BSSS, 161), p. 171. Per dettagli: M. MONTANARI PESANDO, *Villaggi nuovi nel Piemonte medievale. Due fondazioni chieresi nel secolo XIII: Villastellone e Pecetto*, Torino 1991 (Biblioteca Storica Subalpina, di seguito BSS, 208), pp. 114 sgg.; E. LUSSO, *Sistemi di difesa del territorio nel Piemonte meridionale nell'età di Federico II*, in *Cultura artistica, città e architettura nell'età federiciana*, Atti del convegno (Caserta, 30 novembre-1 dicembre 1995), a cura di A. Gambardella, Roma 2000, pp. 199-220.

²⁹ MONTANARI PESANDO, *Villaggi nuovi*, op. cit., pp. 93 sgg., e pp. 121-122. Al contrario dell'Autrice ritengo il *castrum* distinto dal *receptum*: troppe sono le abitazioni definite "in recepto" nel catasto del 1538 (ASSChieri, art. 143, par. 1, vol. 60) per pensare di poterle collocare tutte entro il perimetro del castello. Non solo, ma si direbbe che le mura citate nell'occasione (ivi, ff. 24, 25: beni "retro castrum sive ad fossatos comunis", confinanti con i *moenia comunis*) siano indistinte rispetto alle strutture che proteggevano il castello (ivi, f. 30). Non sono però in grado di stabilire se il *castrum*, alla metà del XV secolo, corrispondesse all'originario spazio residenziale programmato dai chieresi oltre due secoli prima o se si trattasse di una sorta di specificazione funzionale dell'area immediatamente a ridosso della torre.

³⁰ Si noti la porta aperta in corrispondenza dell'asse retto dell'insediamento, citata ivi, f. 171v.

³¹ Cfr. C. BONARDI, *Il disegno del borgo: scelte progettuali per il centro di potere*, in *La torre, la piazza, il mercato. Luoghi del potere nei borghi nuovi del basso medioevo*, Atti del convegno (Cherasco, 19 ottobre 2002), a cura di EAD., [integrare con luogo e data di pubblicazione] pp. 39-67: 44.

³² A proposito della fondazione e dell'assetto urbano di Moncalieri si vedano i contributi di C. LA ROCCA, *Da Testona a Moncalieri. Vicende del popolamento sulla collina torinese nel medioevo*, Torino 1986 (BSS, 192), pp. 183 sgg.; C. BERTOLOTTI, *Moncalieri medievale: una forma urbana sui percorsi della strada di Francia*, in *Luoghi di strada nel medioevo fra il Po, il mare e le Alpi Occidentali*, a cura di G. Sergi, Torino 1996, pp. 247-261; M. VIGLINO DAVICO, *Insediamento urbano e territorio: immagini cartografiche e segni "materiali"*, in *Moncalieri, territorio e arte dal medioevo al XX secolo*, a cura di M. Viglino Davico, G.G. Massara, Moncalieri 2000, pp. 53-83. Per l'ospedale di Santa Croce cfr. E. LUSSO, *Alle radici dell'assistenza di età moderna. Ospedali urbani dei secoli XIV*



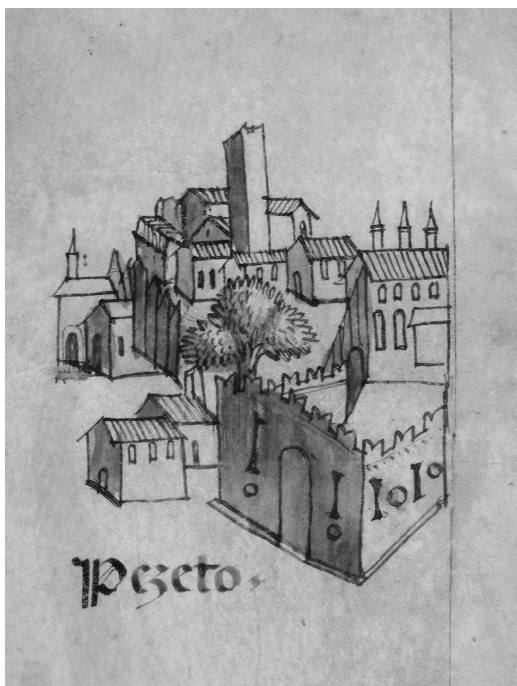


Fig. 2. Particolare dell'abitato di Pecetto dal Tippo del 1457 (ASCChieri, art. 20, par. 1, n. 126).



Fig. 3. Particolare dell'abitato di Moncalieri dal Tippo del 1457 (ASCChieri, art. 20, par. 1, n. 126).



Fig. 4. Anonimo, [Carta dell'area di confine fra Moncalieri, Trofarello e Chieri], metà sec. XVI (ASCMoncalieri, serie V, parte I, n. 67; da R. COMBA, scheda 4 in *Viaggio nella memoria* cit., p. 85). Si noti, accanto alla rappresentazione dell'abitato di Trofarello (a sinistra), l'individuazione del poggio dell'Olmo.





Ciò che, tuttavia, interessa maggiormente notare sono alcuni dettagli riferibili alla posizione topografica dei manufatti raffigurati in corrispondenza di tre dei quattro incroci delle rette ortogonali, che rispondono alle denominazioni di *Lanfermiera* (*Enfirmeria* nei documenti), *Cavine* (*Cavinerium*) e *Corbelier* (*Fons Corbellerium*). Oltre al fatto che la loro collocazione difficilmente possa ritenersi casuale, come si è detto, sembra da escludere l'eventualità di vedere in essi unicamente dei termini limitanei. Se questo può valere, in parte, per la retta verticale di sinistra, che allinea i manufatti già indicati nel 1221 in un atto di divisione dei pascoli di Celle come riferimenti confinari del territorio testonese, descritto “a finibus Ruviglaschi per viam Serre versus meridiem usque ad ulmum podii et ab illo ulmo per eandem viam usque ad locum ubi solebat esse infermeria usque ad Arinellas recte sicut vadit via”³³, *Cavinerium*, da collocare nei pressi dei confini di Revigliasco, nel XIV secolo era invece saldamente nelle mani moncalieresi, come ricorda lo strumento di definizione dell'estensione della diciassettesima sorte³⁴. Non si vede poi la necessità, entro il contesto di produzione del documento, di individuare il termine dei confini tra Pecetto, Revigliasco e Celle, all'epoca soggetti alla giurisdizione chierese³⁵.

Neppure le diciture “via de Montechalerio a Cheri” e “vall Zuchanua” giustificano un eventuale uso delle rette orizzontale inferiore e verticale destra per indicarne, rispettivamente, il tracciato e la giacitura: a confronto con la naturalezza con cui è rappresentata la zona fluviale del Po Morto e, in generale, gli agglomerati residenziali, appaiono troppo rigide e poco aderenti a quella che era la reale orografia dei luoghi. Si dovrà dunque pensare che le quattro rette e i tre punti di intersezione rappresentino, in effetti, qualcos'altro.

Le sorprese giungono nel momento in cui si trasferiscono i dati su una base cartografica attuale. Nel fare questo – soprattutto, nell'individuare la posizione dei tre “oggetti” in corrispondenza degli incroci – prezioso è l'aiuto offerto dalle mappe moncalieresi, coeve e successive. Nel dettaglio, *Lanfermiera* è localizzata dalla carta prodotta nel 1458 dal comune per la medesima contesa lungo il margine meridionale della via di Francia, in corrispondenza dell'incrocio tra questa e quella che nel 1350 è detta “via que est citra Sanctum Petrum Cellarum”³⁶. *Cavinerium*, l'abbiamo visto, era a ovest della stessa via, nei pressi dei confini di Revigliasco. Il *fons Corbellerium* è già collocato da documenti del XIII secolo nella *vallis Sucanarum*, odierna Valle Sauglio, con ogni probabilità in regione Valvera³⁷. Aggiungiamo infine anche la posizione del *Lorm del Poy*, individuato lungo la retta verticale sinistra e segnalato da una carta cinquecentesca come adiacente alla stessa strada che, costeggiando Celle, conduceva a Revigliasco, a nord di Moriondo, nei pressi di un diverticolo che la collegava, più a ovest, con la *via francigena* (fig. 4)³⁸.

e XV nel territorio storico delle diocesi di Torino e di Asti, in *I luoghi delle cure in Piemonte. Medicina e architettura tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di E. Dellapiana, P.M. Furlan, M. Galloni, Torino 2004, pp. 45-59: 49.

³³ Il confine proseguiva poi “ab Arinellis per oram privati sicut vadit recte usque ad campum Lungorum et ab illo loco recte usque ad introitum vallis Rigolfi et ab illo loco infra vallem usque ad rianam Ronchi et ab illa riana sicut vadit usque in Padum Mortuum”: *Appendice al “Libro rosso”* cit., p. XLII, doc. 42 (19 settembre 1221). Per dettagli si veda il recente contributo di P. PRESENDA, *Il limite territoriale tra Moncalieri e Trofarello tra XVI e XVII secolo*, in *Viaggio nella memoria*, op. cit., pp. 37-42.

³⁴ LA ROCCA, *Da Testona a Moncalieri*, op. cit., p. 131, nota 152.

³⁵ Cfr., per esempio, *Statuti civili del comune di Chieri (1313)*, a cura di F. Cognasso, Pinerolo 1913 (BSSS, 76/II), p. 98, cap. 301 (*De castris et villis iurisdictionis Carii manutenendis*).

³⁶ LA ROCCA, *Da Testona a Moncalieri*, op. cit., p. 131, nota 152.

³⁷ Vedi oltre, testo corrispondente alla nota 45.

³⁸ La carta in questione è stata pubblicata da R. COMBA, *Carta di un'area di confine fra Moncalieri, Trofarello e Chieri, disegnata probabilmente in occasione di una contestazione territoriale*, scheda 4 in *Viaggio nella memoria* cit., pp. 85-86.





Una volta individuate, le quattro rette parrebbero corrispondere ad altrettanti assi ottici, selezionati per definire una sorta di griglia topografica che costituisse l'ossatura della descrizione territoriale. Nello specifico, la linea orizzontale superiore pare individuata traguardando un qualche edificio moncalierese di facile riconoscibilità collocato nei pressi del Po – e la mente non può che correre al ponte turrato, citato sin dal 1248³⁹ e ancora rappresentato alla metà del XVI secolo nella pianta delle fortificazioni dell'abitato di Francesco Orologi (fig. 5)⁴⁰ –, da un poggio a sud-est di Pecetto, lungo la dorsale collinare che digrada verso l'ospedale di San Giovanni di Arene⁴¹. La linea orizzontale inferiore, che, come nel disegno, pur non ricalcandola, segue la direzione della via di Francia⁴², è costruita traguardando lo stesso manufatto. In questo caso sembra possibile individuare anche la struttura da cui furono compiuti i rilevamenti: la torre-porta del ricetto di Cambiano (fig. 6)⁴³. Proseguendo, la linea verticale destra pare costruita traguardando il colle della Croce (uno dei punti più alti dello spartiacque della collina torinese) e seguendo lo sviluppo di valle Sauglio, con ogni probabilità da una torre del castello di Santena, che viene a trovarsi sul prolungamento verso sud dell'asse ottico. La linea verticale sinistra, infine, sembra individuata traguardando lo stesso rilievo e allineando l'infermeria, il poggio dell'Olmo e il *locus* di Cavine. La volontà, in questo caso, di costruire l'asse di riferimento topografico a partire da alcune località di terminazione tra i comuni di Chieri e Moncalieri – e, in subordine, di allinearli allo stesso punto – sembrerebbe condizionare il punto di vista, che viene a localizzarsi nei pressi del modesto rilievo dove furono erette le forche. Forse l'eccesso di definizione di punti topografici di riferimento rispetto a quelli geometricamente necessari, reso manifesto dall'inserimento anche dell'"olmo del poggio" lungo l'asse visuale, può trovare una spiegazione proprio nella necessità di individuare al di là di ogni dubbio l'esatta posizione del punto di vista.

Le considerazioni che si possono fare sono molte. Preliminarmente però, è da verificare che i punti di vista siano effettivamente quelli indicati e non, piuttosto, i punti di convergenza, cioè l'ipotizzata torre del ponte di Moncalieri e il colle della Croce. In effetti, nulla vieta di immaginare che se la torre moncalierese risultava visibile dalla dorsale collinare a sud-ovest di Pecetto, a maggior ragione da essa si potesse vedere buona parte del teatro collinare. A tale proposito non sembra neppure determinante la sistematica raffigurazione dei vari nuclei come rivolti verso la pianura: un conto è la definizione geometrica dello spazio della rappresenta-

³⁹ J.L.A. HUIILLARD BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Friderici secundi*, VI/II, Parisiis 1861, p. 660, doc. novembre 1248; si veda anche E. LUSSO, *Torri extraurbane a difesa di mulini nel Piemonte medievale*, in *Case e torri medievali*, III, Atti del convegno (Viterbo-Vetralla 29-30 aprile 2004), a cura di E. De Minicis, E. Guidoni, Roma 2005, pp. 48-59: p. 52.

⁴⁰ F. OROLOGI, *Brevi ragioni del fortificare di Francesco Horologi, vicentino*, ms. in Biblioteca Nazionale di Firenze, *Magliabechiano XIX*, 127, n. 32, recentemente pubblicato in M. VIGLINO DAVICO, *L'iconografia per le fortezze*, in *Fortezze "alla moderna" e ingegneri militari del ducato sabaudo*, a cura di EAD., Torino 2005, pp. 89-169: 120.

⁴¹ Dell'ospedale, antica fondazione gerosolimitana citata per la prima volta nel 1204 – *Appendice al "Libro rosso"* cit., p. XXIX, doc. 39 (4 marzo 1204) –, resta traccia toponomastica in una cascina a sud-est di Trofarello.

⁴² A proposito del tracciato della via di Francia in questa zona e in questo periodo si veda M. DAMONTE, *Da Firenze a Santiago di Compostella: itinerario di un anonimo pellegrino nell'anno 1477*, "Studi Medievali", s. III, 13 (1972), pp. 1043-1071: 1067: "Villanuova, un chastelletto; passasi per drento o rasente le mura. Cho' di Chiesa, un chastelluccio; passasi rasente le mura. In tutte queste ciptà, ville e chastella v'è assai hosterie. Ora comincia il terreno del ducha di Savoia. Masi; parecchi chasi, una hosteria. Moncholieri, un bello chastello in poggio; passasi per drento ed è molto dovizioso; e nel duomo, cioè in chiesa, ècci il corpo del beato Bernardo; fa molti miracoli".

⁴³ La *turris* è citata a più riprese, insieme al ricetto (definito anche *castrum*) di cui costituiva l'accesso principale, nel catasto del quartiere chierese di Arene del 1311: ASCChieri, art. 143, par. 1, vol. 15, ff. 230, 235v, 239v, f. 213v.



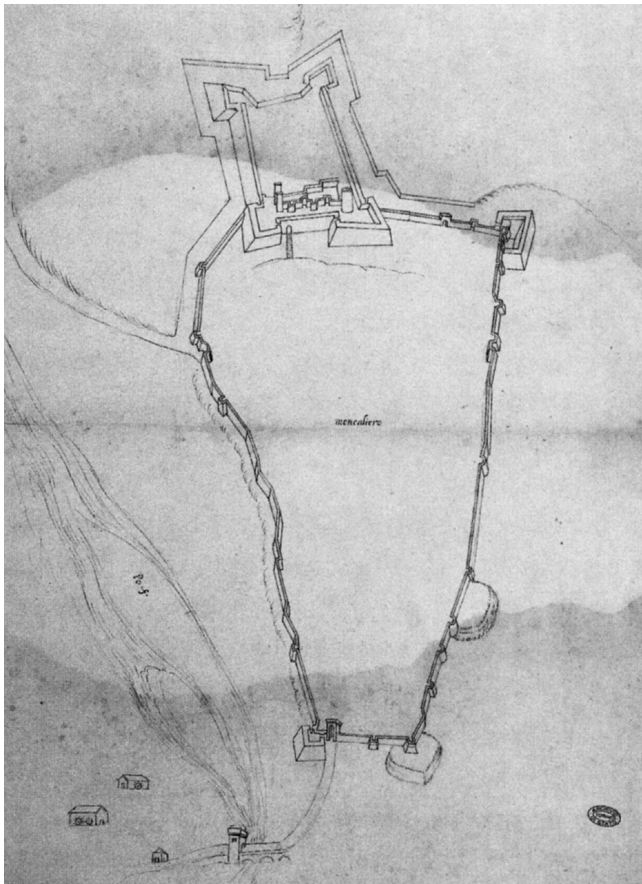


Fig. 5. Anonimo, *Moncaliero*, metà sec. XVI (AST, Disegni, serie IV, n. 482). La rappresentazione, coeva e molto simile per contenuti a quella di Francesco Orologi, *Moncaliero*, ca. 1559 (da *Brevi ragioni del fortificare di Francesco Horologi, vicentino*, ms. in Biblioteca Nazionale di Firenze, *Magliabechiano* XIX, 127, n. 63), mostra, in basso, il ponte turrato sul fiume Po.



Fig. 6. La torre-porta del castrum di Cambiano (foto E. Lusso).



zione, un altro è la rappresentazione stessa. In realtà però, è sufficiente un sopralluogo per rendersi conto di come, dall'angolazione di Moncalieri, non sia visibile la fonte di Corbellerio, coperta dalla dorsale che si stacca a sud di Revigliasco, così come dal colle della Croce – zona peraltro storicamente boscosa e, dunque, di difficile accessibilità⁴⁴ –, non sia agevole cogliere le estreme propaggini collinari. Che invece l'area pianeggiante fosse quella privilegiata per osservare la collina è testimoniato da un documento del 1223, in cui il notaio incaricato di redimere la solita causa confinaria, giunto nei pressi del punto in cui la *riana Ronchi* – segnata sulla carta immediatamente al di sotto della forca e ancora oggi individuabile grazie alla sopravvivenza dell'idronimo nella denominazione di una cascina – confluiva nel Po Morto, ricordava di aver visto “ad oculum Costa Riperie, ecclesia Sancti Iohannis de Arenis, rivo vallis Sucane et ipsa valle Sukanarum, fonte Corbellerio et loco dicto Cavinerio”⁴⁵. Non bisogna poi sottovalutare l'accessibilità dei luoghi. Utilizzando i punti di osservazione citati l'incaricato della costruzione geometrica della carta si sarebbe mosso sempre all'interno del territorio chierese, e avrebbe avuto facile accesso sia alla torre di Cambiano, porta di un ricetto soggetto alla giurisdizione comunale (che, tra l'altro, è tuttora un caposaldo topografico IGM)⁴⁶, sia al castello di Santena, feudo rurale di quella famiglia Benso un cui esponente, Bartolomeo, come si è detto, diede alloggio nel 1458 ai commissari ducali assegnati alla causa⁴⁷.

L'adozione di una griglia di riferimento topografico come quella descritta presentava indubbi vantaggi, primo fra tutti quello di collocare con un discreto margine di precisione – pur, sembrerebbe, senza l'ausilio di strumenti atti a misurare angoli piani come quello descritto in quegli stessi anni da Leon Battista Alberti nella *Descriptio urbis Romae*⁴⁸ –, gli insediamenti all'interno dei singoli quadranti. Non solo, ma ipotizzarne l'esistenza significa suggerire anche spiegazioni per alcune, macroscopiche, anomalie che interessano il rapporto stabilito nel disegno tra la chiesa di Santa Maria di Testona, l'abitato di Moncalieri e i luoghi rappresentati nel quadrante centrale (uno su tutti, *Cavinerium*). In effetti, se il punto di vista fosse la pianura, come lascerebbe intendere l'orientamento, prossimo a quello reale, della chiesa, Te-

⁴⁴ Si veda per esempio il volume del 1425 conservato presso ASCChieri, art. 145, par. 1, vol. 2, dove le *finis* del quartiere Vairo, allontanandosi dal centro abitato, risultano indefinite nei loro confini, genericamente indicati “usque ad nemora”.

⁴⁵ *Sommario nella causa delegata* cit., pp. 165-166.

⁴⁶ È probabile che l'abitato di Cambiano abbia un'origine “nuova”: al castello-ricetto e alla villa che accanto a esso sorgeva (anch'essa munita di *fossata* perimetrali: ASCChieri, art. 143, par. 1, vol. 15, ff. 211v-239v, 245), facevano infatti da contraltare una *villa vetula* o *vegla* (ivi, ff. 215, 216v, 237v, 238v, 219v) e un *castellerium* (ivi, ff. 205, 219v, 234, 235; in un'occasione individuato “desubter Cambianum”: ivi, f. 233v), termine questo che si tende ad associare a una struttura difensiva in abbandono. Considerando come la prima menzione del *castellerium* risalga al 1253 – *I più antichi catasti* cit., p. 127 – non è da escludere che l'insediamento, anch'esso dipendenza dei conti di Biandrate – *Appendice al “Libro rosso”* cit., p. iv, doc. 6 (4 luglio 1034) –, abbia seguito, dopo il passaggio alla giurisdizione chierese, un'evoluzione analoga a quella di Pecetto (vedi sopra, testo corrispondente alla nota 28). Ciò spiegherebbe peraltro il motivo per cui ambedue gli abitati siano stati a lungo considerati appendici del quartiere intramuraneo di Arene e con frequenza inclusi nelle dichiarazioni catastali chieresi. In ogni caso, che la manutenzione del *castrum* di Cambiano fosse prerogativa comunale è testimoniato dagli *Statuti civili*, op. cit., p. 66, cap. 260 (*De castris seu casali Cambiani mantenendo*).

⁴⁷ A proposito del castello di Santena, citato sin dal 1029 – *Le carte dell'archivio del duomo di Torino*, a cura di G. Borghesio, C. Fasola, Torino 1931 (BSSS, 160), p. 12, doc. 5 (12 maggio 1029) –, e dei legami instaurati nel tempo con la famiglia chierese dei Benso cfr. A.A. SETTIA, *L'incastellamento nel territorio chierese fra XI e XV secolo secondo le fonti scritte (cenni)*, “Quaderni della sezione Piemonte Valle d'Aosta dell'Istituto italiano dei castelli”, 1 (1976), pp. 9-18: 14, e A. MANNO, *Il patriato sabauda. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, II, *Dizionario genealogico degli antichi stati continentali della monarchia di Savoia*, Firenze 1906, p. 240.

⁴⁸ F.P. DI TEODORO, *La “Descriptio urbis Romae”*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Catalogo della mostra (Roma, 24 giugno-16 ottobre 2005), a cura di F.P. Fiore, Ginevra-Milano 2005, pp. 176-179.





stona e Moncalieri risulterebbero allineati orizzontalmente e non sovrapposti. Una visuale del genere si ha però in corrispondenza della torre di Cambiano: è dunque probabile che, forse per motivi pratici come la dimensione della pergamena utilizzata o per il sostanziale disinteresse verso un'area piuttosto lontana dalla zona interessata dalla contesa, una volta restituito il rilievo non si sia provveduto a ruotare la rappresentazione del settore di 90 gradi attorno all'ideale perno di Testona. Se si fosse optato per una tale scelta, però, si sarebbe incorso in un errore ancora più grossolano, e cioè quello di collocare Moncalieri al di sotto della retta orizzontale superiore.

Tuttavia, è da chiedersi se una tale costruzione, logica prima ancora che grafica, possa ritenersi verosimile. È infatti evidente che, per essere posta in essere, essa presuppone la conoscenza da parte di chi fu incaricato dei rilievi, che si avvale quantomeno dell'ausilio di un traguardo ottico, di alcune regole della prospettiva centrale. Volendosi attenere alle indicazioni che emergono attualizzando lo schema geometrico della mappa, non si può fare a meno di notare come, nel momento in cui il rilevatore si apprestò a trasferire su carta i dati acquisiti, egli sembra aver proceduto, seguendo un procedimento inverso rispetto a quello canonico, a "raddrizzare" e segnare parallele le quattro linee di riferimento, le quali, nella realtà, riguardavano punti ben individuati. Ma a chi osservasse da un traguardo ottico, questi dovevano necessariamente apparire piuttosto lontani, assimilabili pertanto a fughe all'infinito. Si tratta senza dubbio di un'ingenuità, dovuta a un uso empirico e intuitivo delle regole prospettiche, ma, d'altro canto, essa confermerebbe le già rilevate distorsioni del settore moncalierese e darebbe ragione della difficoltosa collocazione della cappella sul colle della Maddalena, forse indicata erroneamente al posto del vicino colle della Croce, un punto di fuga, tanto da essere restituita circa al centro delle due rette verticali, o forse collocata in quel punto per mantenere i corretti rapporti con l'asse ottico verticale di destra.

Se superiamo la sensazione trasmessa dalla rappresentazione a volo d'uccello dei singoli nuclei residenziali, è dunque chiaro che la restituzione dell'assetto insediativo dell'area non sia da intendersi come una semplice veduta descrittiva, ma costituisca un inedito tentativo di ottenere una resa planimetrica. Per quanto inconsueto possa apparire tale esito e per quanto la cautela, giustificata dalla necessità di verifiche su una casistica più ampia, consigli comunque di porre il problema ancora in termini dubitativi, vi sono tuttavia indizi che depongono a favore di tale interpretazione. In primo luogo, rimanendo nel contesto della stessa carta, si rileva l'esistenza di un ulteriore, evidente allineamento tra i castelli di Rivera, Trofarello e Revigliasco che punta anch'esso sul colle della Croce, verificabile planimetricamente nella loro rigida successione entro i quadranti definiti dalle due rette verticali. Gli insediamenti furono, con ogni probabilità, riguardati da un punto rilevato rispetto al piano di campagna in prossimità di Villastellone – altra villanova chierese⁴⁹ –, forse da una delle numerose *bizoche* documentate in quest'area (fig. 7)⁵⁰. Soprattutto, però, legittimano l'ipotesi più generali riflessioni di natura culturale. Alla metà del XV secolo, la misurazione della realtà attraverso il ricorso alle regole della *perspectiva*, sebbene trovasse applicazione soprattutto nella determi-

⁴⁹ A proposito della fondazione cfr. MONTANARI PESANDO, *Villaggi nuovi*, op. cit., pp. 23 sgg.

⁵⁰ Suscita infatti un certo interesse l'indicazione di un manufatto turriforme – probabilmente la *bizocha Piscatoris* citata nella prima *finis* di Chieri, presso i confini con Santena (ASCChieri, art. 145, par. 1, s.f.) – a nord-est dell'abitato in una copia della carta cinquecentesca di F. DE MARCHI, *Raccolte di piante di fortificazioni del capitano Francesco de' Marchi di Bologna, Codice cartaceo segnato di classe 17 par. 1 esistente nella Libreria Magliabechiana copiato dall'arch. o Carlo Chirici l'anno 1833*, ms. in Biblioteca Reale di Torino, *Saluzzo* 297, n. 110. Tuttavia, vuoi per l'alterazione dei luoghi, vuoi per l'indeterminatezza della ricostruzione delle visuali, non è da escludere che il punto di vista possa collocarsi sulle mura che, dopo il 1385, cinsero l'abitato – MONTANARI PESANDO, *Villaggi nuovi* cit., p. 136, doc. 2 (8 febbraio 1385).



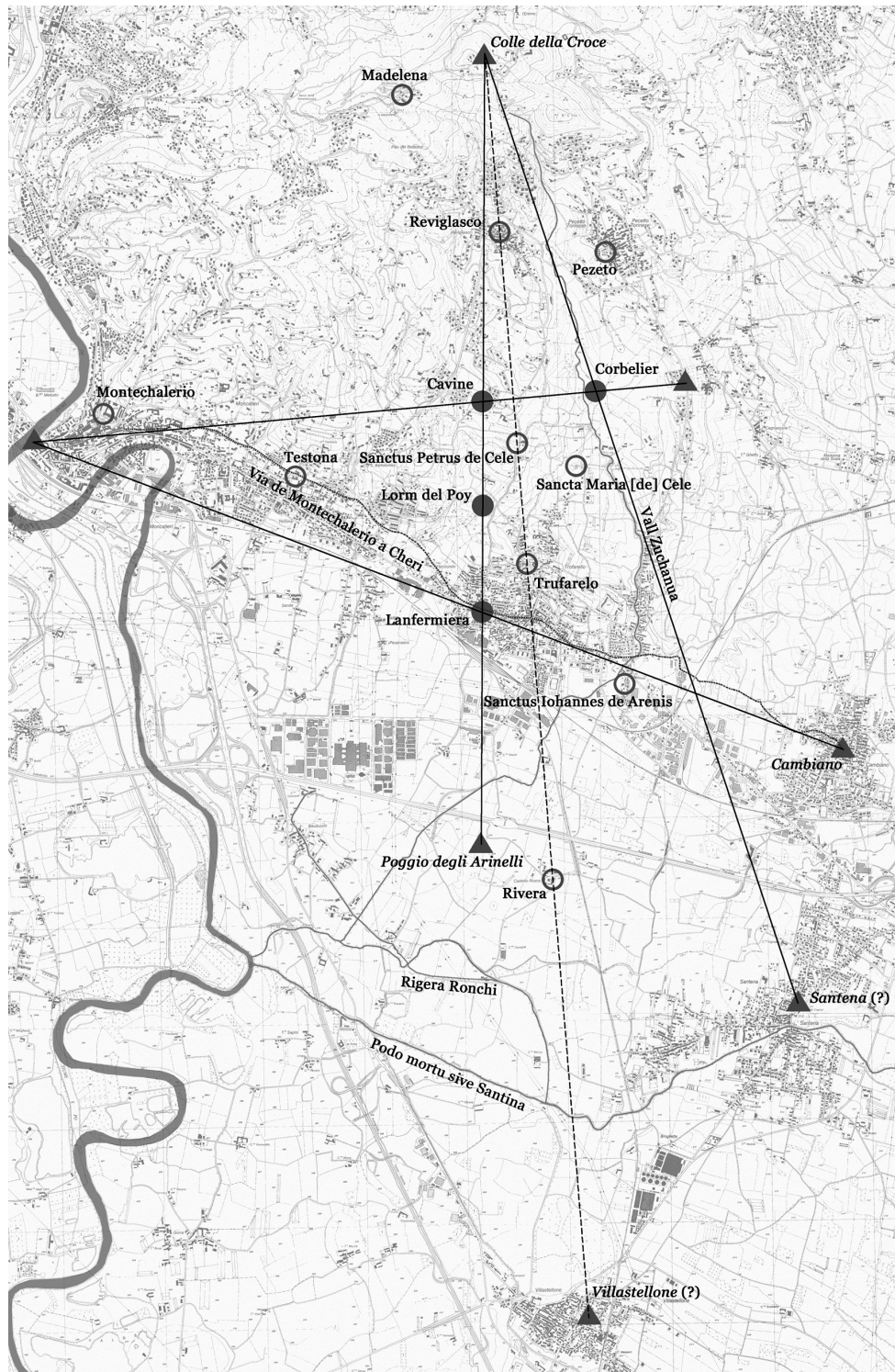


Fig. 7. Trasposizione dello schema geometrico della mappa chierese del 1457 su una base cartografica attuale. I triangoli individuano i punti di ripresa e i traguardi; i cerchi pieni gli incroci degli assi ottici e alcuni punti notevoli per la definizione della loro giacitura; i cerchi vuoti gli insediamenti e gli edifici rappresentati nella carta. Sono altresì indicati l'assetto idrografico e la viabilità presenti sul documento (elaborazione grafica E.



nazione dell'altezza di un manufatto non raggiungibile, possibile sulla base dei principi della geometria euclidea, era pratica largamente diffusa⁵¹. Al punto che già Villard de Honnecourt dimostrava di essere a conoscenza di un sistema per misurare una distanza orizzontale ricorrendo a rilevamenti, effettuati con traguardi ottici mobili montati su telai, da due punti di ripresa accessibili e riguardando un unico punto in lontananza⁵².

Se, dunque, le conoscenze teoriche tardomedievali erano tali da confermare che la pratica agrimensoria facesse occasionalmente ricorso a regole di base della prospettiva geometrica, è però da notare come, nel contempo, lo studio e l'approfondimento disciplinare fosse prerogativa quasi esclusiva dei pittori. Ciò, tuttavia, non rappresenta un ostacolo a quanto si va suggerendo; anzi, per certi versi, rende conto di un ulteriore aspetto che il confronto tra il contesto tecnico di produzione e l'esito grafico pone in evidenza: la carta deve necessariamente considerarsi frutto della collaborazione di più figure professionali, ovvero certamente un topografo, che coordinò un'*équipe* di rilevatori cui fu affidata la misurazione dell'area, e, altrettanto certamente, un pittore, che curò in seguito anche la restituzione grafica. La "mano" con cui furono realizzate le architetture singole o raggruppate in insediamento, l'uso di ombreggiare con inchiostro a tratteggio di penna e, per meglio definire la profondità, a pennello, la tendenza a eccedere nel dettaglio naturalistico (si notino la riproduzione del ponte levatoio con bolzoni e catene di Revigliasco, le bombardiere e le feritoie lungo le cortine murarie di Pecetto, l'intreccio di giunchi a protezione della fonte di Corbellerio, l'impiccato stesso nonché la definizione volumetrica degli alberi) rimandano infatti, inequivocabilmente, a una formazione pittorica dell'artefice ultimo della carta.

Se l'ipotesi di fondo è corretta, le scelte sulle modalità con cui procedere al rilievo del territorio, all'interpretazione dei dati acquisiti e alla loro restituzione si giocò dunque su un principio culturalmente condiviso, comprensibile e verificabile da tutti gli artefici coinvolti nella vicenda. Scelte cui, in ultima analisi, va riferita non solo la qualità del risultato, ma la stessa possibilità di progettare un'operazione che, alla luce dei fatti, fu estremamente complessa.

Non sappiamo in che termini possa essersi espressa tale collaborazione professionale; ma almeno un'occasione di confronto e dialogo probabilmente ci fu, quando, tracciata la griglia geometrica di riferimento, gli artefici della carta si trasferirono nei pressi di Villastellone: i topografi con il compito di verificare i rapporti tra gli insediamenti che sarebbero stati rappresentati al centro della composizione, acquisire i dati necessari per completare la parte inferiore del disegno e tracciare il corso del Po Morto, del rivo Santena e della *riana Ronchi*; il pittore per impostare la rappresentazione dei vari luoghi, i quali, seppure poi dettagliati da un punto di osservazione più ravvicinato, mostrano orientamenti congruenti con una visuale da questo punto⁵³. D'altra parte questo si colloca poco più a sud, ma lungo lo stesso allineamento, della confluenza della ritana nel Po Morto, il luogo cioè da cui, nel 1223, era possibile "vedere a occhio", l'intero teatro collinare.

3. Committenti e artefici

Prima di affrontare l'ultimo tema che si intende analizzare, è opportuno premettere che gli

⁵¹ Si vedano, a riguardo, M. DOCCI, D. MAESTRI, *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, Roma-Bari 1993, pp. 45 sgg.; F. CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano 2006, pp. 10-56.

⁵² Villard de HONNECOURT, *Disegni*, a cura di A. Erlande-Brandenburg, R. Pernoud, J. Gimpel, R. Bechmann, Milano 1987 (ed. or., *Carnet de Villard de Honnecourt*, Paris 1986), tav. 39.

⁵³ Oltre ad alcuni dettagli di casi analizzati nelle pagine precedenti (su tutti, Pecetto), si vedano, per esempio, la posizione della porta Piacentina e l'angolo di scorciatoia della chiesa di Santa Maria per quanto riguarda Moncalieri, il rapporto tra la chiesa di Quirico e le strutture del *castrum* nel caso di Trofarello e, in generale, l'orientamento ovest-est di tutti gli edifici di culto.





autori della carta sono destinati, al momento, a rimanere anonimi. Quello che, viceversa, si può tentare di ricostruire è il quadro culturale entro cui essa fu elaborata, permeabile, come si è detto, alle novità artistiche veicolate dalla corte sabauda, ma anche debitore del gusto – decisamente proiettato verso le Fiandre – e della volontà celebrativa di una classe mercantile, quella chierese, egemone nell'ambiente di diretta produzione della carta⁵⁴. La prima metà del XV secolo registra infatti, proprio a Chieri, un evento che fu insieme sintesi e laboratorio per le più aggiornate istanze artistiche dell'area subalpina: la fabbrica della collegiata di Santa Maria, avviata nel 1405 e conclusa, almeno nelle sue parti principali, nel 1436⁵⁵. Il cantiere, in parte finanziato dal comune, in parte dalle famiglie magnatizie chieresi – che fecero a gara per aggiudicarsi il patronato delle cappelle –, in parte dallo stesso Amedeo VIII di Savoia, divenne in breve tempo lo specchio della società chierese, all'epoca ancora culturalmente ed economicamente ricca, anche se ormai avviata verso il declino⁵⁶.

Attorno alla collegiata ruotano così personaggi talvolta poco conosciuti, ma sicuri testimoni dell'ampiezza culturale dell'evento: nel 1426 è citata la presenza a Chieri di un "magister Alemano de Alemania"⁵⁷; nel 1416 il pittore veneziano Gregorio Bono era incaricato da Amedeo VIII del rilievo del portale del duomo di Saint-Jean a Lione, con ogni probabilità per fornire il modello per la ghimberga chierese⁵⁸. Sul piano architettonico è poi stata a più riprese sottolineata una formazione "lombarda" dell'architetto e dei costruttori, provenienti forse dalla cerchia dei collaboratori di Bernardo da Venezia, attivo in molte delle maggiori fabbriche viscontee dell'epoca⁵⁹.

Una tra le figure più interessanti è, in ogni caso, quella di Guglielmo Fantini, pittore locale di scuola jaqueriana⁶⁰, ma vicino alle novità fiamminghe che ebbe modo di osservare direttamente nel trittico del Calvario commissionato dal banchiere Oberto Villa a Rogier van der Weiden nella seconda metà degli anni trenta⁶¹. Colpisce soprattutto, nel ciclo di affreschi sulle storie della Passione, realizzato verso il 1432-1435 nel battistero ceduto in patronato come cappella alla famiglia Tana⁶², un uso, per quanto intuitivo, già consapevole della caratterizzazione prospettica degli ambienti, ottenuta, adottando un punto di vista molto alto, con gli espedienti del pavimento a quadrotte bicrome e del soffitto ligneo cassettonato. Guglielmo, morto prima del 1466 e attivo almeno sino al 1450⁶³, ebbe dunque sicuramente modo di

⁵⁴ G. ROMANO, *Momenti del Quattrocento chierese*, in *Arte del Quattrocento a Chieri per i restauri nel battistero*, a cura di M. di Macco, G. Romano, Torino 1988, pp. 11-31; M. DI MACCO, *Due capolavori agli estremi di un secolo: la Madonna del portale maggiore e la Pala Tana*, ivi, pp. 32-48: 38 sgg.; R. PASSONI, *Opere fiamminghe a Chieri*, ivi, pp. 67-97.

⁵⁵ C. TOSCO, *L'architettura religiosa nell'età di Amedeo VIII*, in *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, a cura di M. Viglino Davico, C. Tosco, Torino 2003, pp. 71-114: 78-84, e la ricca bibliografia ivi citata. Alla costruzione del campanile, tuttavia, si attendeva ancora proprio nel 1458: ASCChieri, art. 53, par. 1, vol. 69, f. 22.

⁵⁶ Per le vicende sociali, politiche ed economiche di Chieri e delle sue famiglie nel XVI secolo cfr. L. ALLEGRA, *La città verticale. usurai, mercanti e tessitori nella Chieri del Cinquecento*, Milano 1987, *passim*.

⁵⁷ TOSCO, *L'architettura religiosa* C p. 83.

⁵⁸ CASTELNUOVO, *Giacomo Jaquerio*, op. cit., p. 33; TOSCO, *L'architettura religiosa*, op. cit., p. 83; G. DONATO, *L'architettura e i suoi complementi: uno sguardo sui due versanti alpini*, in *Corti e città*, op. cit., pp. 47-51.

⁵⁹ G. BERTAGNA, *Il cantiere della collegiata*, in *Duomo di Chieri. Quindici secoli di storia e fede*, a cura di E. Basignana, Pinerolo 1986, pp. 172-175; TOSCO, *L'architettura religiosa*, op. cit., p. 72.

⁶⁰ ROMANO, *Momenti del Quattrocento chierese* cit., pp. 16 sgg.; S. CASELLE, *Notizie sul battistero di Chieri e sui pittori chieresi*, in *Arte del Quattrocento a Chieri* cit., pp. 98-104.

⁶¹ PASSONI, *Opere fiamminghe*, op. cit., pp. 74 sgg.; E. ROSSETTI BREZZI, *La Savoia subalpina e la Fiandra: le prime reazioni alla "maniera moderna"*, in *Corti e città*, op. cit., pp. 289-291.

⁶² CASELLE, *Notizie sul battistero* cit., pp. 98-99; C. GHIBAUDI, *Notizie di opere d'arte nelle chiese di Chieri*, in *Arte del Quattrocento a Chieri*, op. cit., pp. 49-66: 54.

⁶³ Per l'anno della morte: CASELLE, *Notizie sul battistero*, op. cit., p. 102; per gli anni di accertata attività profes-





influenzare la scena artistica chierese negli anni che interessano.

Ma quale fu la committenza della carta? E, soprattutto a che personalità è possibile attribuirne la realizzazione? Abbiamo visto come la mappa sia con ogni probabilità un documento preliminare voluto dai commissari ducali per farsi un'idea dell'oggetto del contendere e come essa debba considerarsi frutto della collaborazione di almeno due professionisti di diversa formazione, ma con una base culturale condivisa. Difficile però pensare che il duca in persona ne avesse ordinato la realizzazione. Piuttosto, ed è questa una pratica ancora documentata in età moderna⁶⁴, è probabile chi si trovava nella condizione di doversi difendere – condizione, cioè, in cui si era posto il comune di Chieri nel momento in cui aveva ordinato la rimozione delle forche – fosse tenuto ad assumersi l'onere della produzione dei documenti necessari all'istruzione della causa.

È dunque probabile che l'incarico di redigere la carta sia stato demandato, seppure sotto il formale controllo dei funzionari ducali, alle magistrature chieresi. E in effetti, i libri mastri del comune, volumi che raccolgono i mandati di pagamento per prestazioni d'opera ordinate dal consiglio, sono a questo proposito tutt'altro che muti. La prima liquidazione “super facto furcharum Montiscallerii” è relativa a spese sostenute in Torino il 26 settembre 1457 da Antonio Bernardo⁶⁵. Lo stesso riceveva poi nei primi giorni di ottobre “pro supradicta causa”, ben 72 fiorini⁶⁶. Altro personaggio spesso presente in riferimento alla causa è, come detto, Bartolomeo Benso, che insieme ad Antonio veniva rimborsato nel settembre 1458 per spese sostenute alla fine dell'anno precedente⁶⁷. Ma se conosciamo alcuni aspetti del coinvolgimento dei due nella causa, il loro ruolo istituzionale è sfuggente. Non erano infatti sindaci né legali interpellati per l'istruttoria; non facevano parte né dei *suprastantes* comunali che si occupavano delle misurazioni⁶⁸, né erano membri delle *exquadre finium* incaricate della verifica e della manutenzione dei termini che individuavano i limiti del distretto. Di contro, entrambi sedevano, proprio negli anni della causa, nel *consilium sapientum*⁶⁹, un organo consultivo che parrebbe composto da figure prossime a quelle dei massari: dunque non necessariamente professionisti, ma esperti in varie branche del sapere che offrivano un supporto tecnico ai sindaci e al maggior consiglio e che, evidentemente, venivano di volta in volta incaricati di seguire e controllare l'evolversi di vicende la cui stessa materia li aveva chiamati in causa. Dei due *sapientes*, è però soprattutto Antonio Bernardo a essere attivo in prima persona, tanto che spesso lo si ritrova menzionato in rapporto a pagamenti relativi a cause di confini con un ruolo che parrebbe avvicinarsi a quello dell'organizzatore-supervisore delle campagne di rilievo. Nel 1458, di fatto conclusa la causa con Moncalieri⁷⁰, gli vediamo per esempio riconosciute

sionale: ROMANO, *Momenti del Quattrocento chierese* op. cit., p. 16.

⁶⁴ Si vedano le riflessioni di C. BONARDI, *Gabriele Bertazzolo e la pratica agrimensoria nel Monferrato tra Cinque e Seicento*, in *Carte e cartografi degli stati sabaudi dal XVI al XVIII secolo*, a cura di R. Comba, P. Sereno, I, Torino 2002, pp. 125-141.

⁶⁵ ASCChieri, art. 137, par. 2, vol. 6, f. 262. Nella medesima occasione si registrano spese “in locagio equi et manuli pro diebus quinque pro predicto facto furcharum Montischalerii”, “pro expensis cum locagio equi et famuli pro supradicta causa in alio viaggio”. Nulla si conosce del personaggio; non è da escludere però che possa trattarsi di un parente di quel Michele Bernardo che nel 1407 aveva fatto erigere la chiesa di Santo Stefano nel quartiere chierese di Gialdo e l'altare dell'Annunziata nella cappella omonima: GHIBAUDI, *Notizie di opere d'arte*, op. cit., p. 52.

⁶⁶ ASCChieri, art. 137, par. 2, vol. 6, f. 262: ricevuta di pagamento per quanto la comunità “concessit [...] Anthonio Bernardo pro supradicta causa die VIII octobris 1457”.

⁶⁷ Ivi, f. 297: rimborso per quanto anticipato “pro facto furcharum Montischalerii datis Bartolomeo Bencio et Anthonio Bernardo die XIII septembris 1457 et die XXV septembris dicti anni in summa florenos quatuor”.

⁶⁸ La carica era attribuita, nel 1458, ad *Anthonius de Maglano, Cristophorus Vernatus, Anthonius Bestanus, Iacobus de Ecclesia*: ASCChieri, art. 53, par. 1, vol. 69, f. 4v.

⁶⁹ Ivi, f. 39v.

⁷⁰ In realtà, gli ultimi esborsi per le pratiche di chiusura della causa risalgono al 10 luglio 1460: ASCChieri, art.





spese sostenute “super debato finium Santine ac Villestelonis [...] pro mensurando dictos fines et pro eius labore pro dicta comunitate” e per gli anticipi dati ai misuratori per una campagna di 48 giorni, pagati mezzo fiorino a giornata, e a due operai che “portaverunt stelas”⁷¹.

Mentre si concludeva il lavoro dell'*équipe* cui erano stati affidati i rilievi, coordinati probabilmente da un misuratore – di attivi all'epoca conosciamo *Napionus de Napionibus*, incaricato nel 1437 di verificare metricamente le denunce del nuovo catasto urbano⁷² e, dieci anni dopo, i confini del distretto di Celle⁷³ –, l'interpretazione geometrica e la restituzione grafica dei dati era quindi affidata, come detto, a un pittore. Pittore che, di certo, era un profondo conoscitore dei luoghi, in grado di selezionare criticamente, soprattutto nel caso delle miniature dei nuclei abitati, quelli che, alla luce delle fonti coeve, paiono essere gli edifici e gli spazi pubblici connotanti⁷⁴.

Resta dunque da chiedersi a quale degli artisti all'epoca presenti a Chieri possa essere stata commissionata la restituzione della carta. Ma il quesito potrebbe essere posto anche in altri termini: chi di loro aveva contatti sufficientemente stabili con la corte – per i quali fungeva da probabile intermediario il vicario Amedeo di Challant – tali per cui gli organi comunali non potevano che privilegiarne i servizi? Tra essi vi era ancora, senza dubbio, l'anziano Guglielmetto Fantini, a cui forse era destinato un pagamento nel 1458 “pro pictura listelorum et traborum” della nuova sala di riunione del palazzo della massaria chierese⁷⁵ e che, nel 1450, aveva contrattato il prezzo di una sua prestazione professionale per i duchi di Savoia alla presenza di Jean Bapteur⁷⁶. D'altra parte, alcuni dettagli calligrafici della carta (per esempio, l'intreccio di giunchi a protezione della fonte di Corbellerio, da confrontare con i graticci dell'orto degli Ulivi nel ciclo della Passione) richiamano da vicino stilemi cari al pittore chierese. A un livello più generale, tuttavia, è da attribuire maggiore rilievo alla presenza di artisti di provenienza e formazione mitteleuropea, uno dei quali era il “magister Gili pinctor de Alamania”, incaricato proprio nel 1458 di affrescare le armi sabaude “ad portam Harenarum”⁷⁷.

Non si vuole certo sostenere un'attribuzione basata su dati così labili. Tuttavia, il *milieu* culturale chierese che emerge da questa disamina, era sicuramente sensibile più all'universo figurativo transalpino e fiammingo che a quello italiano. Sebbene l'opinione di Panofsky, secondo cui, in materia di prospettiva, “la Francia precede gli altri” – opinione che lo portò a individuare, dopo la *regola* di Brunelleschi, i primi esempi di corretto orientamento dei piani nella fase stilistica dei van Eyck (Annunciazione, 1434-1436)⁷⁸ –, non sia più del tutto condi-

137, par. 2, vol. 6, f. 381.

⁷¹ Ivi, f. 351. Altri pagamenti ad Antonio Bernardo per lo stesso motivo sono registrati ivi, f. 364.

⁷² ASC Chieri, art. 145, par. 1, vol. 4, f. 4.

⁷³ *Sommario nella causa delegata*, op. cit., p. 163.

⁷⁴ Del caso di Moncalieri si è già discusso (vedi sopra, testo corrispondente alle note 31-32). Analoghe considerazioni valgono anche per Pecetto: si noti per esempio la scelta di enfatizzare, a fronte di più importanti opere difensive, lo steccato che circoscriveva l'originario *castrum* chierese, cardine urbano e simbolo giurisdizionale, oppure il dettaglio con cui fu restituito l'apparato architettonico di quella che pare essere la *domus comunis* – ASC Chieri, art. 143, par. 1, vol. 60 (1538), f. 121 –, affacciata sulla *platea* (ivi, ff. 10v, 51, 87, 156, 180) che costituiva la cerniera tra il primitivo nucleo fortificato e l'area di espansione del ricetto. Degna di nota è poi l'attenzione riservata all'individuazione degli olmi (due in tutto, uno sul poggio che dall'albero traeva il proprio nome e l'altro dinnanzi al castello di Pecetto), veri *topoi* medievali del “luogo ove si rende giustizia”: G. SERRA, *Contributo toponomastico alla teoria della continuità nel Medioevo delle comunità rurali romane e preromane nell'Italia superiore*, Cluj 1931, pp. 42-43; 269-270.

⁷⁵ ASC Chieri, art. 137, par. 2, vol. 6, f. 307.

⁷⁶ S. EDMUNDS, *New Light on Bapteur and Lamy*, “Atti della Accademia delle scienze di Torino”, 102 (1967-1968), pp. 501-554: 543. Nello stesso anno Guglielmetto siglava gli affreschi della chiesa di Santa Maria dei Morti a Martignano: ROMANO, *Momenti del Quattrocento chierese* op. cit., p. 20.

⁷⁷ ASC Chieri, art. 137, par. 2, vol. 6, ff. 301v-302.

⁷⁸ E. PANOFSKY, *La prospettiva come forma simbolica* (ed. or., *Die Perspektive als “Symbolische Form”*, in *Vorträ-*





visibile, è comunque innegabile che, in alpino subalpino, fu soprattutto l'*ars nova* a veicolare le più innovative istanze artistiche⁷⁹, ivi comprese le prime applicazioni consapevoli delle regole prospettiche. E, in questo senso, la carta del 1457 può legittimamente ambire a un ruolo di primo piano nello studio delle dinamiche culturali che si stabilirono allo scadere del lungo medioevo subalpino.

ge der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin 1927), in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Milano 1961, pp. 37-117: 66.

⁷⁹ ROSSETTI BREZZI, *La Savoia subalpina*, op. cit., pp. 289-291.



VEDUTE DI ROMA DAI PRATI DI CASTELLO: BENOZZO GOZZOLI (1463) E ATTAVANTE DEGLI ATTAVANTI (1483)

Alessandro Camiz

*“Non era vinto ancora Montemalo
dal vostro Uccellatoio, che, com'è vinto
nel montar su così sarà nel calo.”¹*

La disamina comparata di due vedute, segnatamente quella contenuta nella *Crocifissione* miniata dall'Attavanti nel 1483 per il messale del vescovo di Dol e quella della *Partenza di Sant'Agostino per Milano*, dipinta a fresco da Benozzo Gozzoli nella chiesa di S. Agostino a San Gimignano a partire dal 1463, ha consentito di individuare alcuni aspetti significativi del rapporto tra progetto urbano e rappresentazione della città nel XV secolo. L'individuazione sul territorio dei due punti di vista delle vedute mediante il riconoscimento degli edifici più significativi, l'individuazione degli allineamenti topografici e la loro trasposizione su di una pianta di Roma nel XV secolo (Guidoni)², ha consentito l'avvio di una riflessione sui luoghi privilegiati di osservazione della città di Roma nel secolo XV, con particolare attenzione al rapporto tra città costruita e la sua immagine. Questa comparazione tenterà di attribuire la realizzazione dei paesaggi delle vedute anche mediante il confronto e l'analisi delle tecniche compositive impiegate per altre vedute coeve. Inoltre l'inserimento di queste due vedute nella serie iconografica delle piante e vedute di Roma nel XV secolo sarà lo strumento per approfondire la conoscenza critica dell'immagine della città di Roma, dei suoi modelli e delle sue derivazioni. Infine il confronto con la veduta analitica contenuta nella *Descriptio Urbis Romae* dell'Alberti, con particolare riguardo ai capisaldi topografici del rilievo urbano, consentirà di ipotizzare l'impiego delle coordinate polari contenute nel testo albertiano come strumento per la costruzione prospettica di alcune vedute di Roma. La singolare corrispondenza tra i monumenti descritti nel rilievo albertiano e quelli rappresentati nel dipinto del Gozzoli consente di fare delle ipotesi circa il suo impiego per la costruzione del dipinto, che essendo stato realizzato in un luogo distante dalla città di Roma poteva trovare sicuro ausilio nell'impiego di uno strumento analitico e dei suoi capisaldi topografici come griglia di impostazione per la costruzione della veduta.

La serie delle vedute di Roma nel XV secolo, considerazioni comparative

Nel corso del XV secolo si possono notare alcune variazioni nei modelli figurativi usati per

¹ D. ALIGHIERI, *Paradiso*, XV, vv. 109-111.



la rappresentazione della città di Roma. Viene abbandonata gradualmente la rappresentazione della città in forma circolare, secondo il modello figurativo riferibile alla tavola argentea citata nel testamento di Carlo Magno³. Questo modello ha probabilmente ispirato numerose vedute tra le quali: la Bolla d'oro di Ludovico il Bavaro eseguita da Leonardo da Venezia (1328)⁴, la miniatura su pergamena della pianta di Roma dei fratelli Paolo, Ermanno e Giovanni di Limburg (1411-1416)⁵, la miniatura di anonimo della pianta di Roma (XV in.)⁶ e la pittura a fresco di Roma di Taddeo di Bartolo (1414)⁷. Nel secondo decennio del XV secolo cominciano ad affermarsi tre distinti modelli figurativi: una veduta prospettica realistica dai prati di Castello, una veduta dall'alto con punto di vista sulla sommità del Monte Mario che si approssima all'infinito -ovvero una pianta prospettica- ed infine una veduta intermedia con un punto di vista collocato alle pendici del Monte Mario lungo il percorso della via Francigena. Si noterà che anche il modello figurativo della Roma rotonda utilizza un punto di vista da nord-ovest, in alto e idealmente su monte Mario. Le vedute che seguono, sono invece riferibili al punto di vista basso, dai prati di Castello lungo la via che usciva dalla *posterula Castellii*: la *Gerusalemme* di Masolino da Panicale⁸ (1435)⁹, la *Veduta di Roma* di Giacomo da Fabriano tratta dal *De civitate dei* di Sant'Agostino (1456)¹⁰, la veduta compendiata di anonimo fiorentino (attribuita a Paolo Uccello (1397-1475) XV seconda metà)¹¹, la veduta di Niccolò Polani (1459)¹². Si inserisce in questa serie la *Partenza di S. Agostino da Roma* dipinta a fresco da Benozzo Gozzoli (1463)¹³. Tra le vedute prospettiche con punto di vista lungo la via Francigena nel tratto in salita sul Monte Mario possiamo riconoscere: la veduta di Roma M. Van Heemskerck, (1495)¹⁴, la veduta di Roma da Monte Mario di A. Wyn-gaerde¹⁵, la veduta di anonimo italiano, XVI sec., *Veduta di Roma da Monte Mario*¹⁶; la *Vue Générale de la ville de Rome* di anonimo. Si inserisce in questa serie, da un punto di vista intermedio alle pendici di Monte Mario lungo il tratto iniziale della via Francigena, la *Croci-*

² *La città di Roma nel quattrocento*, a cura di E. GUIDONI, *Planimetria ricostruttiva della rete viaria e dei principali edifici antichi e moderni all'anno 1500. Le porte della città e i monumenti traguardati dalla torre del Campidoglio* (L. B. ALBERTI, *Descriptio Urbis Romae*), Ricerche e elaborazione grafica di C. CRISTALLINI, in E. GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, pp. 112-113; vedi anche E. GUIDONI, *La città di Roma nel quattrocento*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma 1988, p. 243 e carta ripiegata in fondo al volume (dopo p. 260).

³ Il testamento di Carlo Magno (811) riporta, tra gli oggetti lasciati in eredità, due tavole in argento raffiguranti Bisanzio rettangolare e Roma rotonda: la tavola con Roma rotonda viene lasciata in eredità alla chiesa ravennate; cfr. EINHARDI, *Vita Karoli magni*, ed. Holder Egger, MGH, *Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum*, to. XXV, Hannoverae et Lipsiae 1911, p. 40; vedi anche E. GUIDONI, *L'Urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, p. 34.

⁴ Monaco, Archivio di Stato, oro stampato (diametro 5,5 cm); il testo recita + ROMA CAPUT MUNDI REGIT ORBIS FRENA ROTUNDI.

⁵ Chantilly, Musée Condé, ms. 65 (olim 1284), fol. 141v (diametro 18,5 cm).

⁶ Contenuta in un codice delle opere di Sallustio.

⁷ Pittura a fresco, Siena, cappella del palazzo comunale (diametro 130 cm.)

⁸ Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini), Panicale in Val d'Elsa 1383 - 1447.

⁹ Pittura a fresco, Castiglione Olona (VA), Battistero della Chiesa della Collegiata (100 x 120 cm).

¹⁰ Miniatura su pergamena a illustrazione del capoverso iniziale della parola "Interrea", Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Reg. lat. 1882, fol. 2r. (7 x 7,8 cm).

¹¹ Pittura su tavola da un cassone con scene di Virgilio, collezione James Jackson Jarves, New Haven, Connecticut, Yale University (12,2 x 21,3 cm).

¹² Miniatura su pergamena nel *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, Parigi, Biblioteca di Sainte-Geneviève, Cod. 218 (CC. L. in-fol. 12), fol. 2r.

¹³ S. Gimignano, coro della chiesa di S. Agostino.

¹⁴ Disegnata a penna su carta, Madrid, Biblioteca dell'Escorial, Cod. 28. II. 12, foll. 7v -8r (33 x 45 cm.).

¹⁵ Oxford Bodleian Library.

¹⁶ Disegno a penna (28,5x41,0 cm) contenente anche un alzato interno del Pantheon, Salisburgo, Biblioteca Universitaria, Inv. n. H. 193/2 v.





Fig. 1. Benozzo Gozzoli, Partenza di S. Agostino da Roma, S. Gimignano, coro della chiesa di S. Agostino (1465).



Fig. 2. Benozzo Gozzoli, Partenza di S. Agostino da Roma, S. Gimignano, coro della chiesa di S. Agostino (particolare) (1465).





fissione attribuita ad Attavante degli Attavanti (1483)¹⁷. Sono infine riconducibili ad un modello prospettico con punto di vista collocato sopra Monte Mario: la *Roma* di anonimo (XV prima metà)¹⁸, la *Veduta di Roma* di Leonardo di Besozzo (1395-1417)¹⁹. Il punto di vista si alza tendendo all'infinito nelle piante prospettiche dall'alto sempre rappresentate con il Monte Mario in basso: la *Roma piangente per la cattività avignonese* di Andrea Morena da Lodi (1447)²⁰, la *Pianta di Roma* di Alessandro Strozzi ([1450] 1474)²¹, la *Veduta di Roma* di Pietro del Massaio (1469)²², la *Veduta di Roma* di Pietro del Massaio (1471)²³, la *Veduta di Roma* di Pietro del Massaio (1472)²⁴. Esiste infine un ulteriore gruppo di vedute della città da nord-est al quale sono riconducibili: la *Veduta di Roma* (1538c)²⁵, la *Veduta di Roma* a sfondo della *Storia di Muzio Scevola* sul Cassone di Francoforte²⁶, la *Roma* raffigurata nel *Supplementum Chronicarum* (Venezia 1490) la *Roma* incisa da C. Stimmer²⁷, tutte caratterizzate da un medesimo punto di vista collocato nel settore nord est della città e con la porta Salaria in primo piano. Vi è dunque una netta prevalenza del punto di vista da nord-ovest nelle vedute di Roma nel XV secolo²⁸, che poi si sposta significativamente a nord-est all'inizio del XVI secolo, per poi ribaltarsi definitivamente da ovest (dal Gianicolo a partire dalla metà del XVI secolo). Il punto di vista da nord-est con delle significative variazioni di posizione ed altezza, ma sempre lungo la via Francigena, testimonia una diffusa volontà di rappresentazione della città da nord-ovest per cogliere quella immagine che si offriva dall'alto di sorpresa al pellegrino in arrivo a Roma per il giubileo, una volta oltrepassato il monte Mario ed offrendo in primo piano la Civitas leonina tra i due poli monumentali del *castrum sancti Angeli* e della *ecclesia s. Petri*. Non è un caso che durante il XV secolo la graduale diffusione della prospettiva, l'introduzione di nuove tecniche di assedio e difesa, registrano parallelamente sul piano simbolico e funzionale un nuovo modo di guardare le città, portando inevitabilmente ad un cambiamento del punto di vista, cambiamento che la storia delle vedute di Roma raccoglie e rende manifesto, trasponendo sul piano della raffigurazione il portato di un cambio di regime nella costruzione della città. Lo sfondo immateriale dei dipinti di inizio XV lascia il posto alle rappresentazioni realistiche del paesaggio (Alberti, *de Pictura*) si sviluppano le tecniche prospettiche e quelle cromatiche della prospettiva aerea che a partire dagli Elementi di Pittura di Alberti e poi con Trattato di Leonardo si diffondono tra i vari pittori. Così possiamo facilmente tracciare l'evoluzione di una tecnica pittorica specifica e confrontare i modi di rappresentare il paesaggio, valutando l'esattezza della costruzione prospettica, la posizione dell'orizzonte e del punto di vista, la posizione delle fu-

¹⁷ Miniatura su pergamena, Biblioteca civica di Lione, ms.5123 (B.27) (38 x 25 cm).

¹⁸ Disegno a penna acquerellato su carta, Torino, Biblioteca Reale, Ms. Varia 102, fol. 28r. (10 x 14,4 cm)

¹⁹ Acquerello su pergamena (9 x 17 cm).

²⁰ Miniatura su pergamena ad illustrare il capitolo XXXI de *Il libro del Dittamondo* di Fazio degli Uberti, Parigi, Bibliothèque Nationale, fondo italiano, ms. 81 (olim 8375), fol. 18r (22 x 14 cm).

²¹ Disegno a penna su pergamena, Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Cod. Redi 77, foll. VIIv-VIIIr (21,7 x 26,3 cm), da un originale del 1450.

²² Miniatura su pergamena dalla *Cosmographia* di Tolomeo, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5699, foglio 127 (59,5 x 43,5 cm)

²³ Miniatura su pergamena dalla *Cosmographia* di Tolomeo, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Lat. 4802, fol. 133 r (44 x 60 cm).

²⁴ Miniatura su pergamena dalla *Cosmographia* di Tolomeo, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. Lat. 266, f. 131 r.

²⁵ Mantova, Palazzo Ducale.

²⁶ Francoforte sul Meno, Museo.

²⁷ Da Sebastiano Münster, Basilea 1550

²⁸ Occorre notare come anche la *Forma Urbis* marmorea severiana (III d.C. in.) aveva il medesimo orientamento con il Nord Ovest in basso, e che quindi è possibile far risalire il modello figurativo di tutte queste piante e vedute a quella prima immagine, A. P. FRUTAZ, *op. cit.*, pp. 17-18.





Fig. 3. Attavante degli Attavanti, Crocifissione, Messale del Vescovo di Dol (1483).

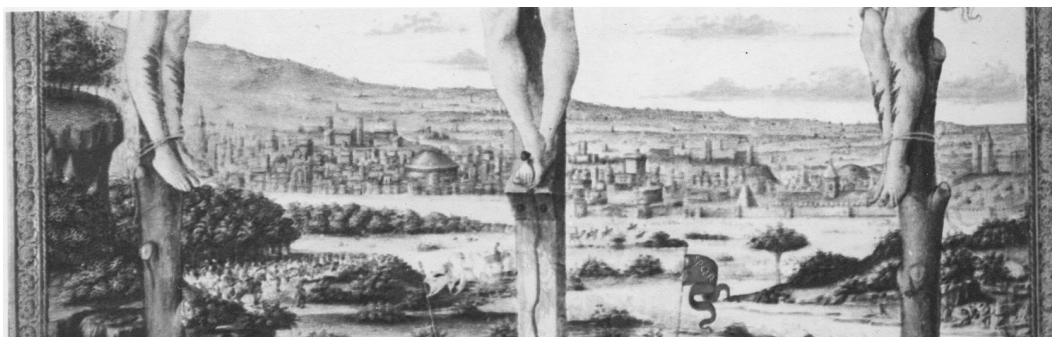


Fig. 4. Attavante degli Attavanti, Crocifissione, Messale del Vescovo di Dol (particolare) (1483).





ghe, il montaggio dei frammenti di vedute presi da punti di vista diversi, la corrispondenza della veduta dipinta con la città esistente negli stessi anni attraverso il confronto con le fonti documentarie ed archivistiche. Nel caso specifico di Roma questo cambiamento del modo di guardare la città è registrato in maniera interessante dal cambiamento del punto di vista più diffuso per la rappresentazione della città, sia in forma di veduta che in forma di pianta. Forse non è un caso che la maggior parte delle vedute e delle piante note sono viste da nord-ovest, quando improvvisamente verso la fine del XV secolo il punto di vista sposta a nord-est con la porta Salaria in primo piano. Questo cambiamento di punto di vista sembra avere qualche relazione con i percorsi di accesso alla città più utilizzati: ma la prevalenza della Salaria rispetto alla Trionfale o Francigena non sono sufficienti a spiegare una rotazione di 90 gradi nel punto di vista. Mentre cambia la città, di conseguenza muta anche la sua immagine collettivamente riconosciuta e questa variazione, oltre ad essere conseguenza di una modificazione della città, risponde ad un preciso programma figurativo dettato da specifiche esigenze egemoniche. Guardare la città ed essere guardati da essa corrisponde ad una presa di posizione precisa alla quale risponde sicuramente una funzione di controllo sul territorio visibile e sull'immagine collettivamente riconosciuta della città, sul simbolo. Inoltre il modo in cui la città è rappresentata consente di mettere in primo piano alcuni edifici rispetto ad altri che vengono così ridotti a sfondo. La necessità di dare una visione frontale dell'erigenda nuova fabbrica di S. Pietro è da correlare alla introduzione dal punto di vista da nord-est che consente la visione di spigolo della facciata del S. Pietro. Un ulteriore spostamento del punto di vista avverrà dopo il 1551 con la pianta del Bufalini e nel 1552 con veduta di Pirro Ligorio²⁹, assumendo come punto di vista prevalente il Gianicolo, in modo da collocare in primo piano la ormai completata cupola di S. Pietro³⁰. Nel caso romano esiste un parallelo tra piante e vedute dove le direzioni utilizzate per la pianta sembrano coincidere con i punti di vista delle vedute. L'adozione del modello michelangiolesco per S. Pietro, basato sulla grande cupola, sembra legato alla scelta del Gianicolo come punto di vista per ottenere la cupola in primo piano nella seconda metà del XVI secolo. Quindi il primo piano delle mura leonine ove *castrum* ed *ecclesia* si trovano ai due lati delle composizioni bilanciandosi a vicenda sembra coerente espressione delle lotte tra comune e chiesa nel XV secolo; invece la volontà del papato di assumere il controllo della città è coerente con la rotazione di 90 gradi del punto di vista da nord-ovest a nord-est, uno spostamento che avviene contemporaneamente anche nelle piante. La volontà di rappresentare con veduta di spigolo la facciata della nuova fabbrica di San Pietro come simbolo della cristianità risponde al modello figurativo della fine del XV secolo. Infine la volontà di occupare il primo piano della veduta urbana mediante la cupola michelangiolesca diventa coerente espressione del primato politico della chiesa di Roma durante la controriforma. Quindi le diverse posizioni politiche della chiesa di Roma sembrano trovare preciso riscontro nella variazione dei punti di vista della serie delle vedute e delle piante della città. Fino al ribaltamento simbolico del punto di vista come *prassi egemonica fondativa*³¹.

La restituzione del punto di vista: annotazioni metodologiche

La restituzione del punto di vista delle vedute è stata fatta tramite un procedimento che

²⁹ I. INSOLERA, *Le città nella storia d'Italia*. Roma, Roma-Bari 1980, p. 55.

³⁰ I. INSOLERA, *Le città nella storia d'Italia*. Roma, Roma-Bari 1980, p. 55.

³¹ cfr. A. CAMIZ, *Orientamento e relazioni urbane del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42 e del Tempio di Venere e Roma nel Foro. Appunti per un'analisi comparata*, in *Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, Roma 2004, p. 106.





Fig. 5. Leonardo da Venezia, Bolla d'oro di Ludovico il Bavaro. Monaco, Archivio di Stato, + ROMA CAPUT MUNDI REGIT ORBIS FRENA ROTUNDI (1328).

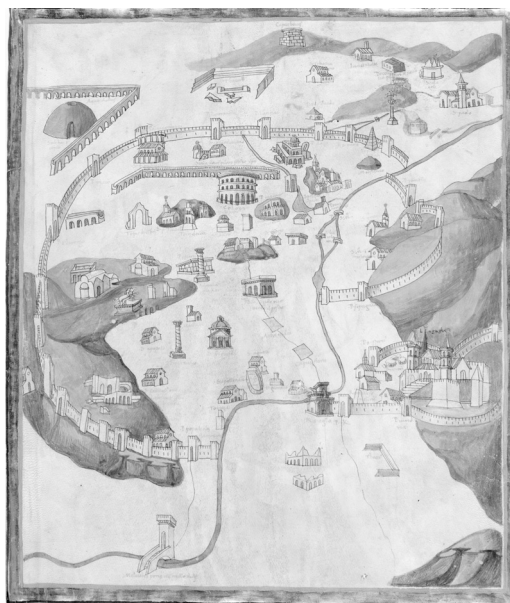


Fig. 6. Pietro del Massaio, Veduta di Roma dalla Cosmographia di Tolomeo, Vat.Lat.5699, foglio 127 (1469).



Fig. 7. Alessandro Strozzi, Pianta di Roma, Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Cod. Redi 77, foll.VIIv-VIIIr (1474).





utilizza il metodo delle proiezioni centrali associato alla proiezione ortogonale della pianta. Il riconoscimento sulla veduta di una retta verticale -traccia sul quadro di un piano proiettante- passante per due capisaldi topografici ha consentito di restituire in pianta una retta -intersezione del medesimo piano proiettante con quello della pianta- passante per gli stessi capisaldi. La intersezione tra almeno due di queste rette determina la posizione del punto di vista nella pianta: ulteriori rette individuate con lo stesso procedimento consentono di verificare la esattezza della costruzione controllando altresì l'eventuale impiego di punti di vista diversi per la costruzione della veduta tramite montaggio di diverse vedute con punti di vista distinti. Una volta individuato in pianta il punto di vista mediante i piani proiettanti è possibile procedere alla restituzione degli altri elementi della prospettiva, orizzonte, linea di terra, posizione del quadro. Per un procedimento geometricamente rigoroso sarebbe necessario misurare in pianta l'angolo di due rette orizzontali appartenenti ai piani proiettanti per poi avere gli elementi necessari a determinare -ribaltato sul quadro- il punto di vista che sottende lo stesso angolo tra le corrispondenti fughe, e quindi la sua distanza dal quadro³². L'impossibilità di tracciare l'orizzonte con esattezza nelle vedute, per la mancanza di sufficienti elementi, ha portato all'utilizzo dei soli piani proiettanti, che comunque consentono di ricostruire con esattezza la posizione del punto di vista nella pianta.

Benozzo Gozzoli e la *Descriptio Urbis Romae* di Leon Battista Alberti

Il ciclo delle storie di s. Agostino, commissionato da frà Domenico Stramboli per la chiesa di S. Agostino in S. Gimignano, sarebbe stato realizzato tra il 1463 e il 1465³³. Vasari la considerava "la migliore opera che in quel luogo facesse, fu in Santo'Agostino, nella cappella maggiore a fresco storie di sant'Agostino cioè dalla conversione insino alla morte"³⁴. Il ciclo figurativo realizzato da Benozzo Gozzoli a S. Gimignano, come numerose altre sue opere, è dominato dalla presenza di Roma ed in particolare da quella di Borgo: riconosciamo il campanile di S. Spirito e la relativa porta nella *Scuola di Tagaste*, la piramide di Caio Cestio e la Porta Ostiense nell'*Insegnamento della filosofia*³⁵, la facciata del S. Pietro -chiaramente riconoscibile dall'obelisco alla sua sinistra- nell'*Incontro di san Francesco e san Domenico* nel coro di S. Francesco a Montefalco (1452), il mausoleo di Adriano nella *cappella di San Girolamo*, Montefalco (1452). Si distinguono anche in questa veduta: la colonna Antonina, la colonna Traiana, allora priva di statue sulla sommità, il Panteon, l'Ara Coeli, il Campidoglio, il Mausoleo di Adriano trasformato in fortezza, la piramide di Caio Cestio e la basilica di S. Pietro³⁶. La veduta è stata attribuita a Benozzo che avendo lavorato a Roma nel 1447 e nel 1458, sarebbe stato anche un conoscitore della città³⁷. La ricostruzione del punto di vista applicata alla veduta di Benozzo ha utilizzato i seguenti capisaldi, una retta passante per la Torre del Palazzo Senatorio e per il centro della torre N-E del primo recinto fortificato del Castel S. Angelo, consentendo di tracciare la retta in pianta passante per i medesimi capisaldi topografici. L'asse passante per il torrione centrale di Castel Sant'Angelo differisce di poco dal punto di vista e si ritiene dunque di accettare in prima approssimazione l'errore conseguente. Gli edifici riconoscibili sono da sinistra: Colonna Antonina (o Traia-

³² cfr. O. CHISINI, G. MASOTTI BIGGIÖGGERO, *Lezioni di geometria descrittiva*, Milano 1988, pp. 97-99.

³³ M. BUSSAGLI, *Benozzo Gozzoli*, "Art Dossier", n. 143 (1999) p. 34.

³⁴ Vasari, *Le vite*, Vita di Benozzo Gozzoli, p. 539, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, Milano 1962 (edizione giustina 1562).

³⁵ U. MENGHIN, *Benozzo Gozzoli*, Paris 1909, p. 80.

³⁶ U. MENGHIN, *op. cit.*, p. 82

³⁷ A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, I, Istituto di Studi Romani, Roma 1962, p. 136



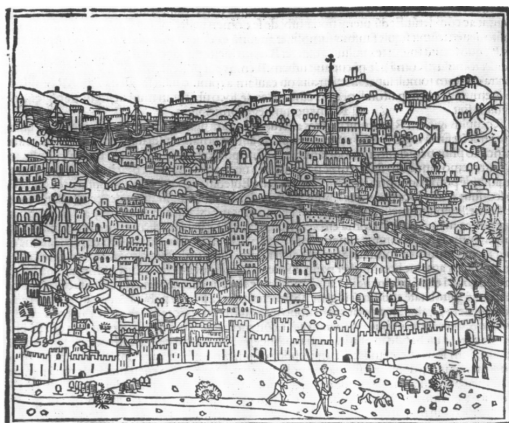


Fig. 8. Veduta di Roma, da Borgomensis, J. P. *Supplementum Chronicarum*, Venezia (1490).

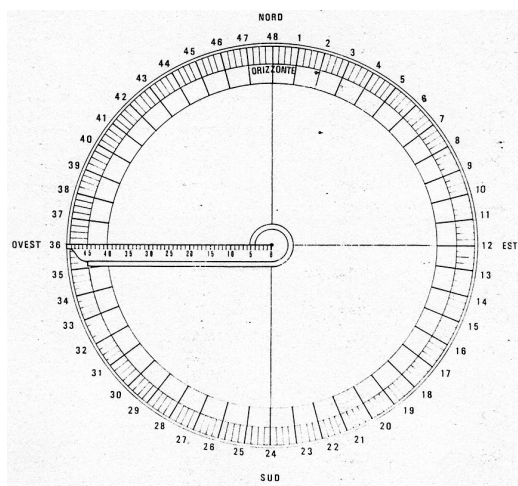


Fig. 10. Il goniometro albertiano, *Leonis Baptistae Alberti, Descriptio Urbis Romae*, Quaderno n.1 dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, Genova 1968, pp. 60-88.

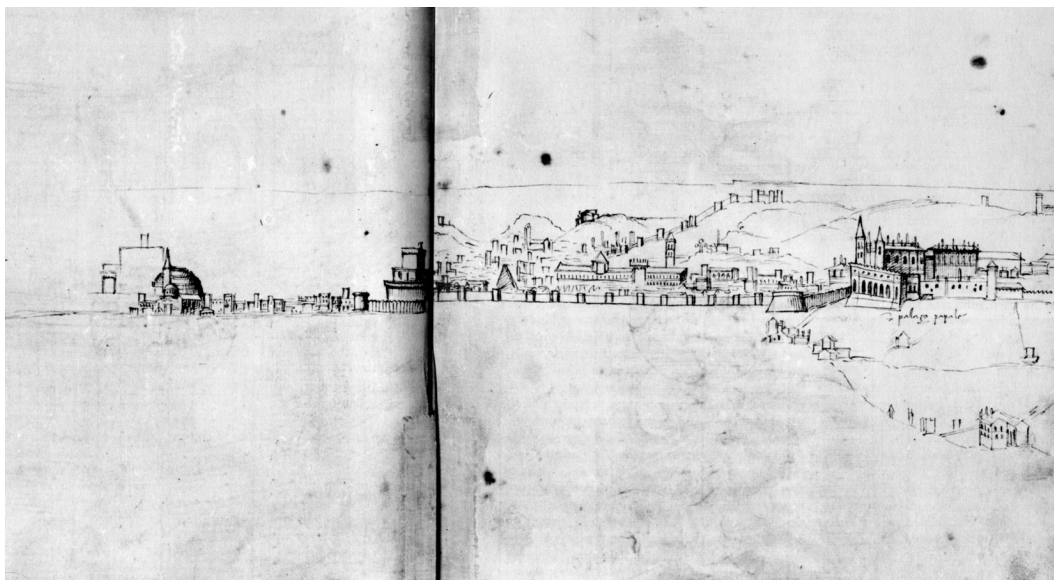


Fig. 9. M. Van Heemskerck, veduta di Roma, Madrid, Biblioteca dell'escoriale, Cod. 28. II. 12, foll. 7v 8r (1495).



na), Pantheon (si notino le tegole del tetto, restaurato nel 1452-1454), S. Maria in Aracoeli, Tor sanguigna, torre con finestre di Paolo III, Palazzo senatorio con campanile centrale e due torri laterali (Bonifacio IX 1398), il torrione angolare del *castrum sancti Angeli*, la chiesa con facciata verso l'osservatore, S. Celso, un Campanile, una Guglia-obelisco, un Campanile, il Mausoleo di Adriano, Castello e una torre quadrata sul mausoleo (1395-1398), la Torre di Parione, S. Crisogono, le torri angolari della cinta delle mura del *castrum sancti Angeli* (Beltrame da Varese, 1447-1450), mura leonine, *posterula castelli*, una torre, la *meta Romuli*, *Honofri in Monte* (S. Onofrio 1439), campanile del S. Spirito, una torre parzialmente coperta dall'albero in primo piano e apparentemente soprastante il lato sinistro della *posterula castelli*, il Campanile della basilica, la facciata del quadriportico e la facciata di S. Pietro, un edificio apparentemente in rovina (probabilmente i resti del cosiddetto *palatiolum*), *porta Sancti Petri*, una guglia (obelisco del circo Vaticano), Viridarium, mura e torri, edificio (locanda dell'antico Falcone) e bivio via Francigena, percorso in salita della via Francigena, (in primo piano), un'altra strada percorsa dal corteo, la strada di collegamento con la via Francigena. Si noti come non sia rappresentato il torrione angolare angolare di Niccolò V (1451-1454), e che in una veduta così dettagliata e aggiornata la mancanza di questo particolare dovrebbe far riflettere, forse è stata realizzata utilizzando uno schema non aggiornato. Si noterà come la torre del campidoglio dipinta nella veduta di Benozzo Gozzoli, sembra differire notevolmente dalle rappresentazioni coeve che la raffigurano come merlata e collocata in posizione decentrata rispetto al palazzo senatorio. La torre del Gozzoli è invece dotata di un tetto piramidale e una apertura a tutto sesto, ed è significativamente l'edificio più alto della sua rappresentazione della città. Inoltre si può notare chiaramente un'altra torre collocata al fianco della facciata della chiesa di S. Maria in Aracoeli, questa invece priva di copertura o merlatura e con tre strette finestre lungo il fianco. Dal confronto con la Pianta di Alessandro Strozzi (1474), si nota chiaramente la torre merlata sopra il palazzo senatorio, si nota infine la significativa corrispondenza con gli elementi della *descriptio urbis Romae*³⁸ Ma la scelta della veduta da Monte Mario, luogo della consegna dell'orifiamma da parte del Papa Leone a Carlo Magno³⁹, luogo simbolico della conferma della incoronazione imperiale e di appropriazione della immagine di Roma da Nord⁴⁰, può essere interpretata come conferma figurativa di una politica urbanistica papale nel trecento incentrata sulla "acquisizione strategica di capisaldi dominanti il territorio e la città"⁴¹

Attavante degli Attavanti

Nella veduta dell'Attavanti, l'equidistanza tra le tracce dei piani profilo passanti per il Pantheon ed il tiburio dell'ospedale di S. Spirito rispetto a quello passante per il centro del Castrum S. Angeli, consente di verificare l'ipotesi di partenza individuando la posizione del punto di vista. Nella veduta sono stati utilizzati come capisaldi S. Sabina e il campanile di S. Alessio. Questi consentono di fare un allineamento tra S. Alessio e la *Meta Romuli*, individuando il Punto di vista, lungo il ramo basso della via trionfale. La veduta è chiaramente il

³⁸ LEONIS BAPTISTAE ALBERTI, *Descriptio Urbis Romae*, ed. crit. J.Y. Boriaud e F. Furlan, Firenze 2005.

³⁹ G. A. ROSSI, *Monte Mario: profilo storico artistico e ambientale del colle più alto di Roma*, Roma 1996, p. 13.

⁴⁰ cfr. Tractatus de coronazione imperatoris 1329

⁴¹ E. GUIDONI, *La cultura urbanistica a Roma e nell'Italia centrale tra due trecento*, in Roma anno 1300, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", a cura di A. M. ROMANINI, Roma 1983, p. 693, v. anche A. CAMIZ, *Ravenna nel Trecento: dalla signoria podestarile di Lamberto allo Statuto di Ostasio II (1301-1346)*, in *La città europea del Trecento Trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani*. Atti del Convegno Internazionale. Cagliari, 9-10 dicembre 2005, a cura di M. Cadinu ed E. Guidoni, Roma 2008, pp. 126-141.





Fig. 11. *La città di Roma nel quattrocento*, a cura di E. GUIDONI, Planimetria ricostruttiva della rete viaria e dei principali edifici antichi e moderni all'anno 1500. Le porte della città e i monumenti traggurdati dalla torre del Campidoglio (L. B. ALBERTI, *Descriptio Urbis Romae*). Ricerche e elaborazione grafica di C. CRISTALLINI, in E. GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, pp. 112-113.



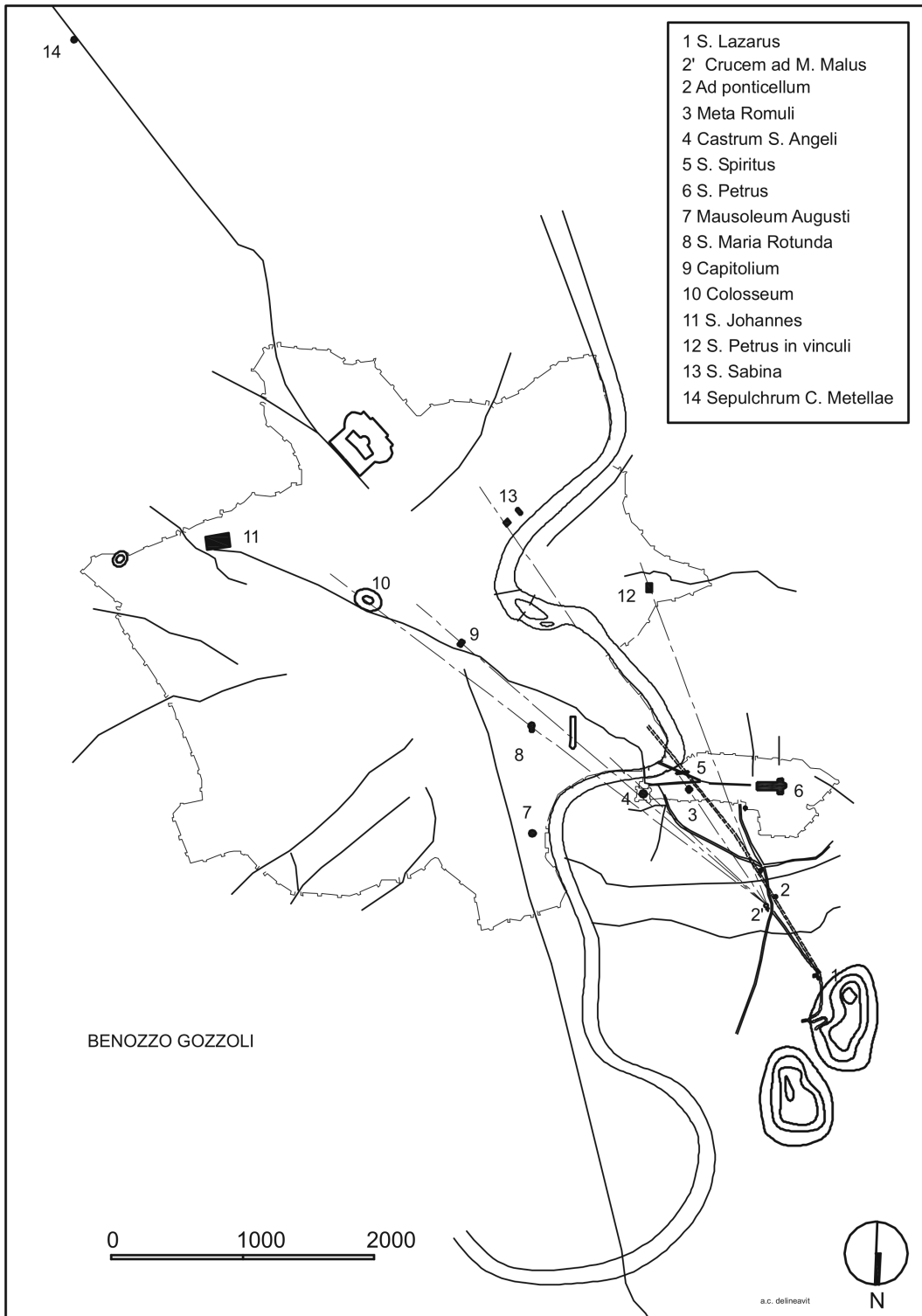


Fig. 12. Ricostruzione del Punto di Vista della Partenza di S. Agostino da Roma di Benozzo Gozzoli (1463).

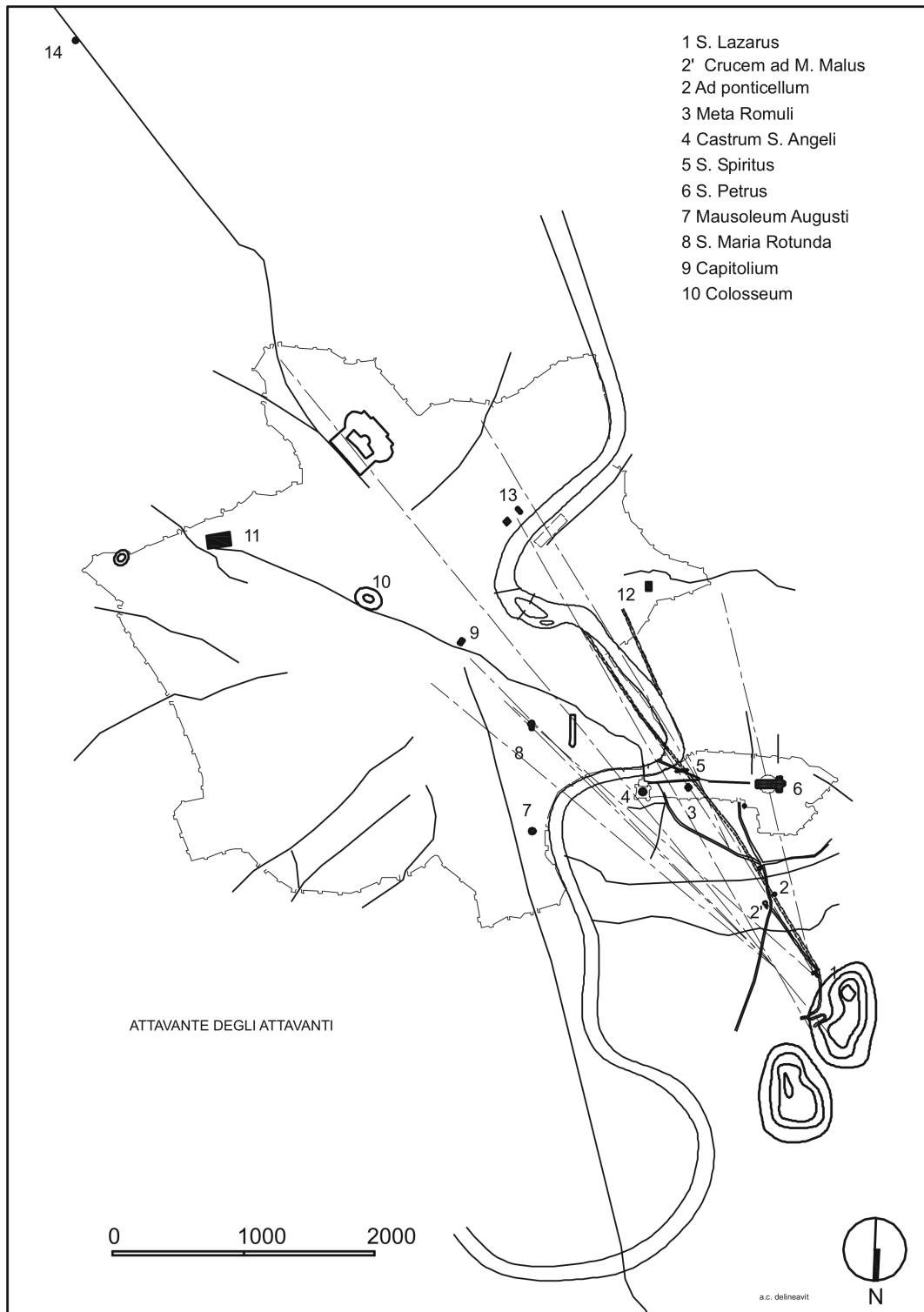


Fig. 13. Ricostruzione del Punto di vista della Crocifissione di Attavante degli Attavanti (1483).



montaggio di due vedute con due punti di vista diversi: la parte alta con il paesaggio urbano con punto di vista lungo la trionfale, la parte bassa che rappresenta un'ansa del fiume Tevere, non può che essere da un punto di vista diverso tale da raffigurare il fiume davanti alla città. La veduta impiega efficacemente la tecnica della prospettiva aerea cromatica di ispirazione leonardesca. Le braccia dei due personaggi in primo piano formano una L ed una V, possibile firma dell'artista Leonardo da Vinci⁴². Le rocce sulla sinistra sono disegnate con una tecnica analoga a quella impiegata da Leonardo da Vinci. Sullo sfondo è rappresentato un vessillo con le insegne comunali S.P.Q.R. Vasari riferisce che l'Attavanti fu discepolo di don Bartolomeo della Gatta, e poi "amico, compagno e coetaneo di Gherardo", ma D'Ancona indica chiaramente come si debba riconoscere la bottega del Verrocchio come uno dei luoghi di formazione dell'Artista⁴³. Esisteva infatti un vincolo di amicizia tra Attavante e Leonardo da Vinci, che provenivano entrambi dalla stessa bottega del Verrocchio: lo stesso Leonardo annotava: "ricordo come a dì 8 d'aprile 1503, io Leonardo da Vinci prestai a Vante miniatore quattro ducati d'oro in oro"⁴⁴. La comparazione con un'altra Crocifissione dell'Attavanti, quella contenuta nel Messale (1485-1487)⁴⁵ redatto per Mattia Corvino Re d'Ungheria, analoga nella composizione, dimostra la presenza di un'altra mano nel disegno del paesaggio retrostante, privo degli elementi caratteristici, quali la roccia, il fiume sinuoso. Anche la posizione del braccio è diversa tanto da non indicare così chiaramente la sigla LV come nella crocifissione eseguita per Thomas James, arcivescovo di Dol nel 1483. Diventa verosimile l'ipotesi che Leonardo abbia disegnato la veduta urbana della miniatura dell'Attavanti. Guidoni ha dimostrato come le sigle nascoste⁴⁶ siano state utilizzate nella composizione delle figure e dei personaggi del piano principale del dipinto da Leonardo per distinguere la sua produzione giovanile in collaborazione con altri artisti di rilievo. Ma la comparazione dei quadri citati da Guidoni mostra un'ulteriore elemento di conferma nella presenza di una unica mano nella realizzazione degli sfondi dei dipinti. Si tratta del tema dei *quattro piani di figurazione* impiegato sistematicamente in tutte le vedute, con le rocce in primo piano, le anse del fiume in prospettiva nel secondo piano, la città nel piano intermedio ed il paesaggio come sfondo tracciato con l'abile tecnica della prospettiva aerea: uno dei tratti che contraddistinguono l'opera giovanile di Leonardo da Vinci come pittore di prospettive in collaborazione con i principali artisti dell'epoca. cfr. Filippo Lippi, Madonna col Bambino 1467c, Antonio Pollaiuolo, S. Michele e il Drago, Antonio Pollaiuolo, Apollo e Daphne, ma anche nella Vergine delle rocce, 1483-1486c, nella Madonna dei Fusi, nella natività di Alessio Baldovinetti e Leonardo, 1462, Andrea Verrocchio e Leonardo, Tobiolo e l'Angelo; Andrea Verrocchio, Leonardo e Perugino, Madonna col bambino e due angeli, 1467-1468c; Antonio Pollaiuolo, Ercole e Idra, Antonio Pollaiuolo. Martirio di S. Sebastiano; Domenico Ghirlandaio, Madonna e Santi per S. Giusto, Andrea Verrocchio e Leonardo, Battesimo di Cristo ed infine nella Vergine delle Rocce. Come in tutti i casi citati da Guidoni anche nella crocifissione dell'Attavanti troviamo la roccia nel primo piano della veduta a sinistra, le anse del fiume, la città e la prospettiva aerea del paesaggio retrostante con il viraggio cromatico al blu. Naturalmente anche nel primo piano della miniatura dell'Attavante è riscontrabile la firma di Leonardo nella disposizione delle braccia: la L nel braccio della Vergine e la V nel braccio del committente inginocchiato sul lato destro della miniatura.

⁴² E. GUIDONI, *Fanciullezza e giovinezza di Leonardo Vinci*, Roma 2003

⁴³ P. D'ANCONA, voce *Attavanti*, *Attavante degli*, in *Enciclopedia italiana*, Milano 1930, vol. V, p. 262.

⁴⁴ P. D'ANCONA, voce *Attavanti*, *Attavante degli*, in *Enciclopedia italiana*, Milano 1930, vol. V, p. 262.

⁴⁵ Manoscritto, Bibliothèque Royale Albert 1er, Brussels.

⁴⁶ E. GUIDONI, *Fanciullezza e giovinezza di Leonardo Vinci*, Roma 2003, pp. 7-9.



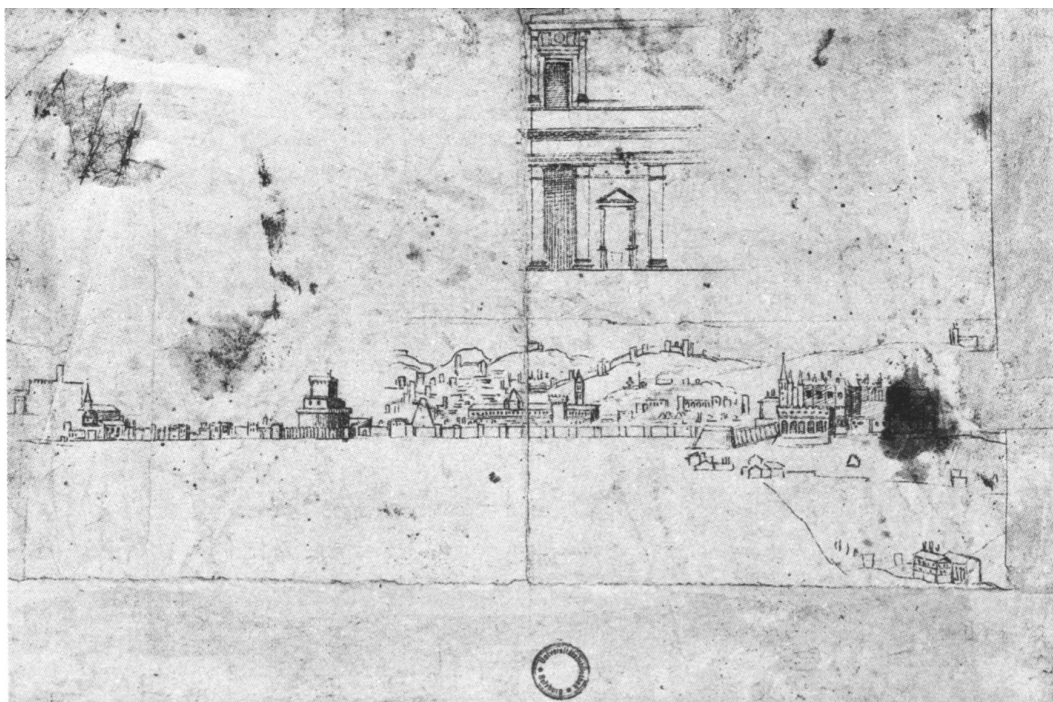


Fig. 14. Anonimo italiano, XVI sec., *Veduta di Roma da Monte Mario*; alzato con spaccato interno del Pantheon, Salisburgo, Biblioteca universitaria, Inv. n. H. 193/2 v.



Fig. 15. Benozzo Gozzoli, *Partenza di S. Agostino da Roma*, S. Gimignano, coro della chiesa di S. Agostino (1465) autoritratto del pittore.

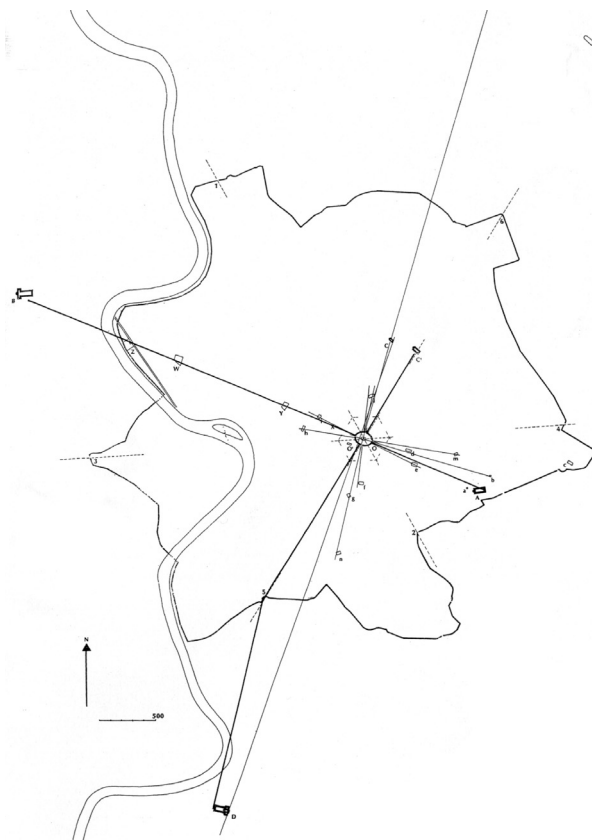


Fig. 16. *Roma pagana e Roma cristiana: schema fondamentale dei modelli di organizzazione spaziale*, da E. GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, p. 21.





Il progetto urbano a Roma tra XV e XVI: simmetria e punti di vista

Se prolunghiamo le direzioni della via Giulia 1508 traguardante il Tiburio dell'Ospedale di S. Spirito (Giulio II 1503-1513) e della via della Lungara tangente il campanile della Chiesa di S. Spirito, da porta S. Spirito a porta Settimiana 1507-1508 (Giulio II 1503-1513), esse si incontrano singolarmente in prossimità della chiesa di S. Lazzaro lungo il tratto in salita della via Francigena (attuale via Trionfale). Questi due assi stradali progettati contemporaneamente sembrano pertanto appartenere ad un disegno unitario, due direzioni convergenti nel punto di vista in modo da realizzare una scena prospettica dove le immagini della due strade risultano essere parallele⁴⁷. Le due strade - il cui progetto deve essere interpretato unitariamente - non sono dunque concepite *ad triangulum*⁴⁸, ma non sono neanche parallele, risulta evidente come siano state progettate per essere percepite come parallele da un punto di vista prefissato il cui carattere fortemente simbolico rimanda ad un significato politico. C'è evidentemente il bisogno di affermare l'equivalenza tra le due metà della città, la città antica e la civitas leonina, in modo da realizzare una simmetria simbolica con al centro la figura del Papa Giulio II. Questo papa da equal peso alla città laica (cfr. progetto per il palazzo dei tribunali lungo l'asse di Via Giulia) e alla città religiosa, e si tratta di un tentativo unitario di rifondazione urbanistica imperiale⁴⁹. La via Giulia e la via della Lungara, progettate probabilmente da Bramante nel 1508 convergono in un punto prossimo al punto di vista della veduta. Se il punto di convergenza di due strade coincide con il punto di vista queste saranno viste come parallele, quindi l'intervento corrisponde ad un intervento di regolazione simmetrica dell'immagine città di Roma. Una nuova strada rettilinea sul lato del Vaticano, un'altra nuova strada sull'altro lato del fiume, in modo da restituire pari dignità alle due sponde sul piano della immagine urbana. Si tratta del progetto di modificazione dell'immagine della città che l'imperatore avrebbe visto nel punto di svolta prima di entrare in città,⁵⁰ e molto prossima alla veduta lungo l'axis urbis, che fino dal medioevo aveva guidato la localizzazione dei luoghi simbolici della cristianità⁵¹.

⁴⁷ La prospettiva di due rette in pianta convergenti nella proiezione sulla stessa pianta del punto di vista risultano come è noto parallele, esse infatti sono rette la cui fuga è allineata con la loro traccia appartenendo entrambe (traccia e fuga) alle tracce di due diversi piani di profilo le cui immagini sul quadro sono parallele.

⁴⁸ M. TAFURI, "Roma instaurata". *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500*, in Raffaello architetto, a cura di CH. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, Milano 1984, p. 72.

⁴⁹ La città di Roma nel quattrocento, a cura di Enrico Guidoni, *Planimetria ricostruttiva della rete viaria e dei principali edifici antichi e moderno all'anno 1500*. Le porte della città e i monumenti traguardati dalla torre del campidoglio (L. B. Alberti Descriptio Urbis Romae), Ricerche e elaborazione grafica di Claudio Cristallini, in E. Guidoni, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, pp. 112-113; vedi anche anche in E. Guidoni, *La città di Roma nel quattrocento, in Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma 1988, p. 243 e carta ripiegata in fondo al volume (dopo p. 260).

⁵⁰ "culmina iam cernunt urbis procul ardua Romae optatque vident legati a MonteTheatrum", Carmen de Karolo Magno, 1.III, 542-543, Petrus Scriptorum, II, p. 399

⁵¹ E. GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, p. 21.



**Cronologia:**

892	Mura di Leone IV
998	Esposizione del corpo di Giovanni de Crescenzi sulle pendici di Monte patibolo con 12 capi rioni
Mario,	Pontificato di Innocenzo III
1198-1216	Nicolò III, Viridarium Novum
1227	Costruzione chiesa dell'Aracoeli
1250-1268	Spostamento ad Avignone sede papale
1305	Distruzione di Borgo, scontro tra Roberto d'Angiò e le milizie romane
1327	Costruzione scalinata dell'Aracoeli
1348	Redazione statuti del comune di Roma
1363	Ritorno sede papale a Roma
1377	Pontificato di Bonifacio IX
1389-1404	Pontificato di Innocenzo VII
1404-1406	Pontificato di Gregorio XII
1406-1415	Pontificato di Martino V
1417-1431	Pontificato di Eugenio IV
1431-1447	Nasce a Firenze Benozzo Gozzoli
1420	Pontificato di Niccolò V
1447-1455	Benozzo Gozzoli lavora a Orvieto alla cattedrale con Fra Angelico
1447	Benozzo Gozzoli lavora a Roma con Fra Angelico
1448	Abbattuta la meta romuli da Alessandro VI per la costruzione della via Alessandrina, borgo nuovo
1499	Benozzo Gozzoli lavora a Monte Falco
1450	Attavante degli Attavanti nasce a Castelfiorentino
1452	Leon Battista Alberti presenta a Niccolò V il De Re Aedificatoria
1452	Leon Battista Alberti, <i>Elementa picturae</i>
1436-1437 (1435)	Leon Battista Alberti, De Statua
1430-1460	Logge di Bramante in Vaticano
1452-1453 (1440-1441)	Leon Battista Alberti, Descriptio Urbis Romae
1458	Benozzo Gozzoli lavora a Roma e partecipa alla incoronazione di Pio II
1459-1461	Benozzo Gozzoli lavora a Firenze
1463-1467	Benozzo Gozzoli a S. Gimignano
1465	Ciclo di affreschi di Gozzoli
	costruzione del tiburio dell'ospedale di S. Spirito
	Pubblicazione del trattato di Leonardo.
1463-1484	Benozzo Gozzoli lavora a Pisa
1469	Muore Filippo Lippi
1470	Un incendio devasta l'Ospedale innocenziano
1471-1484	Pontificato di Sisto IV
1472	Muore l'Alberti
1473	Sisto IV ordina la ricostruzione dell'ospedale di S. Spirito
1478	Sono conclusi lavori dell'ospedale di S. Spirito
	Pubblicazione del trattato di Leonardo.
1482	Leonardo a Milano
1482	Costruzione cupola del tiburio ottagono dell'ospedale di S. Spirito (Sisto IV)
1483	Crocifissione di Attavanti.
1484-87	Belvedere d'Innocenzo III in Vaticano cfr. disegno di Marten van Hemmskerck (1498-1574)
1483	Crocifissione di Attavante.
1487-90	<i>Codex Heroica</i> di Philostratus
1497	Muore a Pistoia Benozzo di Lese
1492-1503	Pontificato di Alessandro VI
1503-1513	Pontificato di Giulio II
1508	Progettazione di Via Giulia





1508	Realizzazione di Via della Lungara
1506, 18 aprile	Posa della prima pietra del nuovo S. Pietro
1525 ca.	Muore a Firenze Attavante degli Attavanti
1561	Giovanni Antonio Dosio
1577	Un fulmine colpisce la torre del comune in Campidoglio
1578-1582	Martino Longhi il vecchio progetta nuova torre del campidoglio

Nota bibliografica

- J. P. BORGOMENSIS, *Supplementum Chronicarum*, Venezia 1490.
- E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes. Nouvelle recherches sur les pontificats de Martin V, d'Eugène IV, de Nicolas V, Calixte III, de Pie II e de Paul II*, "Mélanges d'archéologie et d'histoire", IX (1889) pp. 134-173.
- P. PAGLIUCCHI, *I castellani del Castel S. Angelo di Roma con documenti relativi alla storia della mole adriana tolti dall'archivio segreto vaticano e da altri archivi*, Vol. I, Parte I, *I castellani vescovi 1464-1566*, Roma 1909.
- P. D'ANCONA, *Un'opera ignorata di Attavante degli Attavanti alla biblioteca Corsiniana di Roma Firenze*, "Rivista d'arte", 7 (set.-ott. 1910), n. 5.
- A. SERAFINI, *Torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma 1927.
- C. HULSEN, *Le chiese di Roma nel medioevo: cataloghi ed appunti*, Firenze 1927.
- C. CECHELLI, *Per una raccolta di vedute di Roma dipinte*, in Atti del 1. Congresso nazionale di studi romani, aprile 1928, Roma 1928.
- Voce *Attavanti*, *Attavante degli*, Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, V, Milano 1930, p. 262.
- G. FASOLI, Roma dal Medioevo al Rinascimento, Firenze 1940.
- E. DUPRE THESEIDER, *L'idea imperiale di Roma nella tradizione del Medioevo*, Milano 1942.
- A. CHASTEL, *Une épisode de la symbolique urbaine au XV^e siècle: Florence et Rome cités de Dieu*, in *Urbanisme et architecture, études écrites et publiées en l'honneur de P. Lavedan*, Paris 1954.
- R. CIPRIANI, voce *Attavanti*, *Attavante*, Dizionario Bibliografico degli italiani, Vol. 4, Roma 1962, pp. 527-530.
- Magistri Gregorii, De mirabilibus urbis Romae*, Fonti per la storia d'Italia pubblicate dal R. Istituto storico italiano per il medio evo, Roma 1964, pp. 151-167.
- M. DYKMANS, *Du Monte Mario a l'escalier de Saint-Pierre de Rome*, "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXX, 2 (1968), pp. 547-594.
- La città come forma simbolica, saggi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, a cura di P. MARCONI, F. P. FIORE, G. MURATORE, E. VALERIANI, Roma 1973.
- F. GREGOROVIVUS, Storia della città di Roma nel medioevo, Torino 1973.
- L. FRAPISELLO, *Presenza di grandi a Monte Mario*, Roma 1979.
- D. COLE AHL, *Benozzo Gozzoli's Frescoes of the Life of Saint Augustine in San Gimignano: Their Meaning in Context*, "Artibus et Historiae", XII (1986), pp. 35-53.
- L. VAGNETTI, *Lo studio di Roma negli scritti albertiani, Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Accademia Nazionale dei Lincei, anno CCCLXXI, quaderno n. 209, Roma 1974, pp. 73-140.
- E. GUIDONI, G. PETRUCCI, *Roma, via alessandrina una strada "tra due fondali" nell'Italia delle corti (1492-1499)*, Roma 1997.
- ROMA ANNO '300, a cura di A. M. ROMANINI, Roma 1983.
- Dosio Giovanni Antonio, Roma antica e i disegni di architettura agli uffizi*, a cura di F. Borsi, C. Acidini, Roma 1976.
- L. PALLOTTINO, *Monte Mario tra cronaca e storia*, Catalogo della mostra tenutasi nei giardini di Castel S. Angelo (8 luglio 31 agosto 1991), s.l., s.d.
- G. A. ROSSI, *Monte Mario: profilo storico artistico e ambientale del colle più alto di Roma*, Roma 1996.
- L. FRAPISELLI, *Monte Mario: finestra su Roma: sosta di pellegrini e di artisti*, Roma 1998.
- S. PASSIGLI, *Ricostruzione cartografica e paesaggio del catasto Alessandrino. Osservazioni sulla rappresentatività delle mappe*, "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 114 (1991), pp. 161-184.
- S. VALTIERI, *Il ruolo dell'area compresa nell'ansa del Tevere nelle strategie papali dal Medioevo fino al XV secolo*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 15-20 (1990-1992), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, I, pp. 335-344.





- S. PASSIGLI, *Ricostruzione cartografica e paesaggio del catasto Alessandrino. Indici delle mappe*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 116 (1993), pp. 244-393.
- P. SPAGNESI, *Castel Sant'Angelo: la fortezza di Roma. Momenti della vicenda architettonica da Alessandro VI a Vittorio Emanuele III, 1494-1911*, Roma 1995.
- E. GUIDONI, *Roma e l'urbanistica dei Papi nel Rinascimento, da Nicolò V a Sisto V*, in *La città rinascimentale*, Modena 1998, pp. 13-14.
- V. FRANCHETTI PARDO, *Storia dell'urbanistica. Dal Trecento al Quattrocento*, Roma-Bari 1994.
- E. GUIDONI, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990.
- G. LEPRI, *L'urbanistica di Borgo e Vaticano nel Medioevo*, Roma 2004.
- R. MARIANO, *Roma nel medioevo*, Roma 1873.
- A. MODIGLIANI, *I segni sulla città: feste, cerimonie e uso degli spazi pubblici a Roma tra medioevo e rinascimento*, Roma 2003, in *Imago urbis*, atti convegno, Bologna 2001.
- A. CEEN, *Rome 1748 - The Pianta Grande di Roma of Gian Battista Nolli in Facsimile*, Highmount 1991.
- Roma: disegno e immagine della città eterna. Le piante di Roma dal II secolo d.Cr. ai giorni nostri*, a cura di F. SICILIA, Roma 1994.
- J. GARMS, *Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento, Atlante iconografico, topografico, architettonico*, a cura di C. AMMANNATO, 2 voll., Napoli 1995.
- P. SPAGNESI, *Castel Sant'Angelo: la fortezza di Roma. Momenti della vicenda architettonica da Alessandro VI a Vittorio Emanuele III, 1494-1911*, Roma 1995.
- G. MORELLO, P.L. SILVAN, *Vedute di Roma dai dipinti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Milano 1997.
- L. BIANCHI, *Case e Torri Medievali a Roma. Documentazione, storia e sopravvivenza di edifici medievali nel tessuto urbano, I*, Roma 1998.
- G. PETRUCCI, *Rapporti metrologici tra architettura e urbanistica nei rettifili cinquecenteschi dell'area romana*, in *L'urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, atti del convegno (Roma, Facoltà di Architettura, 30-31 ottobre 1997), a cura di A. CASAMENTO e E. GUIDONI, "Storia dell'urbanistica / Sicilia III", 1999, pp. 71-81.
- E. GUIDONI, *Michelangelo urbanista*, in "Capitolium", n.s., IV (2000), 16, pp. 92-97.
- Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Poli, 30 settembre 2000-28 gennaio 2001), a cura di M. GORI SASSOLI, Roma 2000.
- Nuova raccolta delle principali vedute di Roma antica e moderna con le ruine della guerra disegnate dal vero l'anno 1849*, Roma dopo il 1849.
- E. GUIDONI, *La cultura urbanistica a Roma e nell'Italia centrale tra due trecento*, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza", a cura di A. M. ROMANINI, Roma 1983, pp. 689-694.
- E. GUIDONI, G. PETRUCCI, *Urbanistica per i giubilei. Roma, Via alessandrina. Una strada "tra due fondali" nell'Italia delle corti (1492-1499)*, Roma 1997.
- P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Piante e vedute di Roma e del Lazio: conservate nella Raccolta delle stampe e dei disegni*, Milano 1939.
- F. HERLE, H. EGGER, *Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676*, illustrate da A. P. Frutaz, Città del Vaticano, 1956.
- G. C. ARGAN, *Raccolta di vedute antiche e moderne della città di Roma e sue vicinanze incise da vari autori.*, Roma 1994.
- Israël Silvestre. Scelta di vedute di Roma*, a cura di S. Prospero Valenti, Milano 1984.
- Vedute di Roma dai dipinti della Biblioteca apostolica Vaticana*, a cura di G. MORELLO e P. SILVAN, Milano 1997.
- Giovan Battista Piranesi. Vedute di Roma dalla collezione del duca di Wellington*, Carnago 1992.
- Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento: atlante iconografico, topografico, architettonico*, a cura di J. GARMS, Napoli 1995.
- Vedute di Roma. Etienne Du Pérac e altri*, a cura di C. CAMETTI, C. FALCUCCI, G. MARIANI, Roma 1991
- H. JOLY, *Le Missel d'Attavante pour Thomas James eveque de Dol*, Lyon, 1931.
- J. M. WIESEL, *Rom. Veduten des 1-19 Jabrbunderts*, Stuttgart 1959.
- Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568.
- G. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, vol.III, Milano 1822, pp. 328-329, nn.CLVII, CLVIII. (Lettera di Attavante degli Attavanti al Sig. Niccolò Gaddi relativa al messale del Vescovo di Dol)
- L. DELISLE, *Le missel de Thomas James, Évêque de Dol*, in "Bibliothèque de l'École de Chartes", XLIII, s.l., 1872, pp.311-315
- E. BERTAUX, G. BIROT, *Le missel de Thomas James, Évêque de Dol*, "Revue de l'art ancien et moderne",





- 20, II, 1906, pp.129-146, Tav. II.
- P. D'ANCONA, *Un'opera ignorata di Attavante degli Attavanti alla Biblioteca Corsiniana di Roma*, "Rivista d'arte", 7 (set.ott. 1910) n. 5, p.11.
- P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze 1914, pp. 92-102, Tav. CXVII.
- C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, II, s.e., Münster 1914.
- V. LEROQUAIS, *Catalogue de l'exposition des mss. a'peinture de la Bibliothèque de Lyon*, s.e., Lyon 1920, pp.34-36, Tavv. XLV-XLVI.
- V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, III, Paris 1924, pp. 223-225, Tavv. CII-CIV.
- P. D'ANCONA, *La miniature italienne*, Paris 1925.
- J.W. BRADLEY, *A dictionary of miniaturists, illuminators*, London 1928, pp. 23 seg.
- P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano 1930, pp. 104, 138, 140.
- P. D'ANCONA, Voce "Attavante degli Attavanti" in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, 1930-VIII, pp. 262.
- H. EGGER, *Römische veduten*, II, Wien und Liepzig 1931, p.43, Tav. CIII.
- H. JOLY, *Le missel d'Attavante pour Thomas James, Évêque de Dol*, in "Documents paléographiques, iconographique", Societe de la Bibliotheque de Lyon, Lyon, decembre 1931. (tutto il fasc. V, in particolare p.12, Tav.XV).
- M. BULARD, *Le scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIV, XV et XVI siècles*, s.e., Paris 1935, pp.152-153
- O.G. VON SIMSON, *Leonardo and Attavante*, in "Gazette des Beaux Arts", s.6, XXIV, 1943, pp. 305-312.
- P. D'ANCONA E. AESCHLIMANN, *Dictionnaire des miniaturistes*, Milano 1949, pp.15, seg.
- S. VAGAGGINI, *La miniatura fiorentina*, Milano 1952, pp.15-ss.
- M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano 1955, pp52, tav, XLVIII.
- C. SEBREGOND, *Repertorio delle famiglie patrizie e nobili fiorentine, Fasc. 7: Alamanni - Attavanti*, s.l. 1952.
- A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, I, Istituto di Studi Romani, Roma 1962, pp. 146-147.
- M. LEVI D'ANCONA, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo; documenti per la storia della miniatura*, Firenze 1962, pp. 8, 254-259, in particolare p. 255.
- R. CIPRIANI, voce "Attavante degli Attavanti" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1962, Vol.4, pp.52-532.
- s.a., *A book of hours*, in "Connoisseur" v 214 July 1984. p. 88.
- L. LORENZI, *L'immagine del diavolo nella miniatura di Attavante*, in "Miniatura Bd." 5/6, 1993/1996, pp.67-72.
- H. BOBER, The Zodiacal miniature of the très riches heure of the duke of Berry. Its sources and meanings "Journal of the Warburg and Courtald Institutes" (1948), pp. 1-34
- A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo*, Torino 1915.
- Benozzo Gozzoli: le storie di sant'Agostino a S. Gimignano*, a cura di R. CARDINI, A. P. RIZZO, M. REGOLLOSI, Roma 2001.
- Benozzo Gozzoli in Toscana*, a cura di A. PADOA RIZZO, Firenze 1997, p. 159
- Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, a cura di B. TOSCANO, G. CAPITELLI, Cinisello Balsamo, 2002.
- Benozzo Gozzoli e i suoi discepoli, Cosimo Rosselli, Piero della Francesca, Melozzo da Forlì, Don Bartolomeo della Gatta e suoi discepoli*, a cura di G. G. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, A. FRONI, Sala Bolognese 1982.
- Benozzo Gozzoli e l'architettura, Giornata di studi per il V centenario della morte*, Firenze 1998.
- A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gossoli pittore fiorentino*, Firenze 1972.
- A. PADOA RIZZO, *Benozzo Gozzoli. Catalogo completo*, Firenze 1992.
- D. COLE AHL, *Benozzo Gozzoli*, New Haven and London 1996.
- A. CAMIZ, *La Scola calicarorum e la Turris qui dicitur Curia per la pianta di Ravenna medievale (secc. X-XD)*, Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città. vol. IV, Roma 2006, p. 70-102.
- A. CAMIZ, *La veduta di Ravenna in S. Apollinare nuovo e il palatium di Teodorico*. Il tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città. vol. Anno V, Roma 2007, p. 114-138.
- A. CAMIZ, *Itinerari processionali per la storia della città medievale. Le rogazioni tra polo arcivescovile e polo comunale nella Ravenna dei secoli XIV-XV*, Atti del convegno internazionale, El espacio urbano en la Europa medieval. Nájera, 26-29 luglio 2005, vol. 2, LOGROÑO 2006, p. 483-508.





I PUNTI DI VISTA PRIVILEGIATI PER LE VEDUTE DI URBINO RINASCIMENTALE

Paola Raggi

La particolarità dell'iconografia urbinata risiede nel fatto che la città viene rappresentata per secoli mantenendo immutati i punti di vista. Ad Urbino, salvo qualche rara eccezione, le scelte urbanistiche della seconda metà del Quattrocento e la costruzione delle mura dell'inizio del secolo XVI hanno condizionato la fissità del punto di vista nel corso dei secoli successivi; questi fatti, insieme alla mancanza d'interventi urbanistici tali da stimolare l'interesse a sperimentare punti d'osservazione diversi da quelli già consolidati, dimostrano come le scelte urbanistiche siano determinanti e condizionanti a tal punto da influenzare notevolmente la scelta di visuale nelle rappresentazioni urbane.

Pur non essendoci pervenute raffigurazioni precedenti al secolo XV¹, le rappresentazioni iconografiche conosciute mostrano l'immagine di una città che ha mantenuto la propria struttura medioevale racchiusa nel suo circuito difensivo, ed esaltando trasformazioni e scelte progettuali, quali la costruzione delle mura, la realizzazione di Palazzo Ducale, del monastero di S. Chiara e della Cattedrale, avvenute in epoca tardo medioevale e rinascimentale, consentono di verificare le interrelazioni create tra urbanistica e vedutismo.

L'individuazione dei punti di vista privilegiati e ricorrenti nelle iconografie urbinati, rivela l'importanza del rapporto di continuità che intercorre tra siti urbani e paesaggio, ed è fondamentale per comprendere il parallelismo esistente tra vicende storiche dei luoghi della città e interventi attuati.

Da questa considerazione emergono rilevanti spunti per avvalorare il preciso legame esistente tra i luoghi della città e il territorio, rapporto peraltro non casuale ma voluto dai progettisti rinascimentali per creare una relazione reciproca tra urbanistica e ambiente naturale esaltazione dell'architettura ed effetto scenografico corrispondente.

La reciprocità tra scelta del punto di vista e rappresentazione si percepisce maggiormente se si individuano i siti all'interno delle architetture stesse, nelle quali le viste inquadrature dall'interno si proiettano verso l'esterno, individuando così i luoghi dei punti di vista più utilizzati²: il colle dei Cappuccini, dove, circa a metà pendio, sorgeva l'antica chiesa di S. An-

¹ Le immagini di Urbino anteriori alla seconda metà del secolo XVI sono piuttosto stereotipate e con scarsi riferimenti al reale eseguite di fantasia. Il disegno, del 1548, inserito nel volume "I tre libri dell'arte del vasaio" di Cipriano Piccolpasso, architetto e pittore di maioliche, è la prima veduta prospettica generale da sud – est abbastanza fedele al reale, fatto salvo il Palazzo Ducale, ingigantito e descritto fantasiosamente. Pubblicata in G.Cucco, *Urbino: percorso iconografico dal XV al XIX secolo*, Urbino 1994, p.51.

² Dall'interno dei Torricini e di altri ambienti di Palazzo Ducale sono diffuse le inquadrature verso il colle dei Cappuccini; dal cortile del Monastero di S. Chiara, inteso come "balcone contemplativo", si ritrova la reciprocità con la chiesa di S. Bernardino.





tonio, il Mercatale per le rappresentazioni della città con Palazzo Ducale, e il piazzale antistante alla chiesa S. Bernardino per le vedute che esaltano il convento francescano e il monastero di S. Chiara.

Le alture intorno alla città offrivano svariati punti d'osservazione naturali: grazie ad essi il vedutismo urbinato si caratterizza manifestando una significativa preferenza nella scelta di due inquadrature, da sud-ovest e da sud-est, che rimangono favorite fino alla seconda metà dell'Ottocento.

Per individuare morfologicamente le alture limitrofe della città, alture dove troviamo insediati ordini religiosi nei monasteri – i Frati Minori in posizione isolata e preminente rispetto al resto della morfologia, con il convento di S. Bernardino e il colle dei Cappuccini dove era insediata l'antica chiesa di S. Antonio Abate – è emblematica la pianta topografica del 1856 che rappresenta il territorio urbinato fuori porta dando risalto a conventi e ad edifici significativi³. Quest'immagine dell'urbanizzazione del contado evidenzia inoltre l'eredità di un sistema viario d'antica origine, costituito da viabilità e crocevia che insieme erano i luoghi privilegiati per la visione della città da parte di chi proveniva dall'Appennino e la Toscana (Arezzo) passando per Castedurante – l'attuale Urbania – e dal mare sud (Senigallia e Fano) o nord (Pesaro). Peraltro non tutti i punti di vista offerti dalla viabilità venivano sfruttati dai vedutisti evidentemente poiché alcuni – come ad esempio la città vista o dalla Strada Rossa, proveniente da Fermignano, o dalla strada che proveniva da Pesaro – erano situati molto in basso e non riuscivano quindi a mettere in luce adeguatamente i monumenti della città.

Un leggero spostamento del punto di vista naturale consentiva all'osservatore di cogliere nuove emergenze impossibili da rappresentare con un unico punto di osservazione. Ad esempio nella maggior parte delle vedute dove viene rappresentato Palazzo Ducale, sempre frontale ed ortogonale all'osservatore quasi a diventare fondale urbano-territoriale, viene anche raffigurata frontalmente Porta Valbona che ha una direttrice trasversale rispetto al palazzo stesso.

La ripetizione delle viste con modelli stereotipati, perpetuata per secoli mostrando una marcata preferenza per i medesimi punti d'osservazione, fornirà una produzione di vedute urbane tanto ricca quanto rigidamente strutturata, confezionando un'immagine sempre più canonica dei luoghi. Tale ripetizione è il sintomo che in città non avvengono trasformazioni urbanistiche o architettoniche tangibili dall'esterno a tal punto da stimolare nuove scelte indirizzate alla ricerca di punti di rappresentazione innovativi da parte dei disegnatori di vedute. Gli interventi avvenuti fra il secolo XVI e la prima metà del XIX, infatti, sono tutti interni al perimetro murario e coerenti con l'organizzazione ideale concepita dai progettisti rinascimentali.

Dall'individuazione dei punti d'osservazione emerge con evidenza l'equidistanza dei monumenti dai punti di vista e la simmetria esistente tra i luoghi esterni ed i monumenti della città, e si dimostra come la ricerca degli architetti del Rinascimento fosse rivolta a collocare e orientare gli edifici rappresentativi in modo scenografico secondo visuali privilegiate per il fruitore visivo. I punti di vista, determinati e quindi sicuramente noti in fase progettuale, sono stati nei secoli successivi rintracciati dai "disegnatori di vedute" che hanno fornito un'iconografia della città fondamentale per la comprensione del rapporto tra scelte urbanistiche e l'interazione delle architetture con l'esterno.

Le vedute più ricorrenti della città urbinata, in un arco temporale che va dal XV al XX se-

³ La pianta consultata "*Carta topografica della città di Urbino delineata ed incisa nel dicastero generale del censo nella proporzione di 1:400 pubblicata l'anno X del pontificato di S. Santità Papa Pio IX O.M. per cura di S. Em.a R.ma il Cardinal Giuseppe Bofondi presidente*", è stata messa a disposizione dal maestro Vincenzo Tiboni di Urbino.





Fig. 1. 1856: Carta topografica della città di Urbino delineata ed incisa nel dicastero generale del censo nella proporzione di 1:400 pubblicata l'anno X del pontificato di S. Santità Papa Pio IX O.M. per cura di S. Em.a R.ma il Cardinal Giuseppe Bofondi presidente”.





colo, proponendo la città ritratta da versanti opposti, forniscono due prospettive per due punti di osservazione che diventano nel tempo privilegiati: quella da sud-ovest da dove s'inquadra la mole di Palazzo Ducale, affiancata alla Cattedrale, con i torricini con vista perpendicolare alla facciata rispetto all'osservatore, e quella da nord-est caratterizzata dalla presenza di Porta Lavagine e il convento di S. Chiara e nella cui inquadratura canonica spicca il volume del complesso di S. Francesco con il campanile, collocato in posizione centrale e preminente. I relativi punti di vista si collocano rispettivamente l'uno sul piazzale antistante la chiesa di S. Bernardino, l'altro sul colle dei Cappuccini, luoghi che coincidono con la destinazione delle passeggiate panoramiche tradizionali fuori città⁴.

A questi due punti di vista utilizzati e rimasti immutati nel corso dei secoli, fanno eccezione le vedute, della seconda metà del '500, visibili sui dipinti di Federico Barocci, che propongono uno scorcio personale: quello che si gode dalle finestre della sua abitazione da cui si coglie il profilo del Palazzo Ducale rivolto verso mezzogiorno. Occorre aggiungere che le vedute del Barocci fanno da sfondo ai suoi dipinti, e non sono quindi il punto focale delle vedute stesse.

A quest'eccezione⁵ bisogna aggiungere il punto di vista che ritrae la città dal colle delle Vigne, di cui abbiamo un'unica testimonianza nell'incisione del 1610, attribuita a Remigio Cantagallina⁶, pittore e incisore attivo a Firenze fra il 1603 e il 1635; l'immagine offre un'angolazione ripresa nei nostri giorni ma inusuale per l'epoca, in quanto non privilegia la maestosità degli edifici ma celebra la città nel suo insieme.

Il fatto che vengano sistematicamente trascurati altri punti di vista ugualmente interessanti, come quello dal colle delle Vigne che abbiamo nel disegno del Cantagallina, è dovuto al fatto che diversamente non sarebbe stato possibile dare risalto né alla posizione elevata della città che assumeva carattere dominante rispetto al territorio circostante, né ai monumenti che la distinguevano.

La caratteristica peculiare della città nelle sue varie raffigurazioni è d'essere presentata sempre racchiusa dentro una sua solida cinta muraria, come elemento imprescindibile della sua raffigurazione.

Le prime rappresentazioni urbane, per quanto scarsamente connotate di realismo, risalgono alla fine del Quattrocento; per avere un'immagine meno fantasiosa della città occorre arrivare alle visioni prospettiche realizzate nella metà del secolo XVI. La prima veduta con un forte legame alla realtà è quella rappresentata nell'affresco, restaurato nel 1981, della lunetta inserita nella volta del soffitto al secondo piano di Palazzo Ducale, che viene fatta risalire al tempo del duca Guidobaldo II della Rovere (1538-1574).

Della "*Raccolta delle principali città d'Italia intagliate con tutte le contrade e palazzi di esse*", stampate nel 1643 in Roma da Giovanni Battista de Rossi, fa parte una delle prime raffigurazioni della città, datata 1550, con veduta da sud – est tratta dal vero, anche se contiene indicazioni fantastiche relative agli edifici di maggior rilievo. Ad essa si rifaranno numerose altre incisioni più tarde che verranno edite fino agli inizi del secolo XVIII e che nella mag-

⁴ Fino al 1950, il "*giro dei debitori*" (girando per il crinale del colle delle Vigne), la "*strada che conduce ai Cappuccini*" e il colle omonimo, e la "*strada che conduce ai Zoccolanti*" erano le passeggiate panoramiche fuori porta favorite e offrivano l'occasione per la contemplazione delle architetture dei luoghi urbanisticamente rilevanti della città urbinata.

⁵ Un'altra eccezione è costituita dal disegno del 1650 di Francesco Grimaldi che ritrae la città da nord, con il punto di vista probabilmente situato – forse - nei pressi del giardino di Villa Staccolo. Questa veduta non è assimilabile alle altre, il cui punto di vista è situato più in basso, poiché si vede il fianco destro della chiesa di S. Francesco (e non quello sinistro), non si vedono le porte a sud e si distingue nettamente il tratto di mura che sale verso porta S. Lucia.

⁶ L'incisione è pubblicata in CUCCO, *op. cit.*, p. 107.



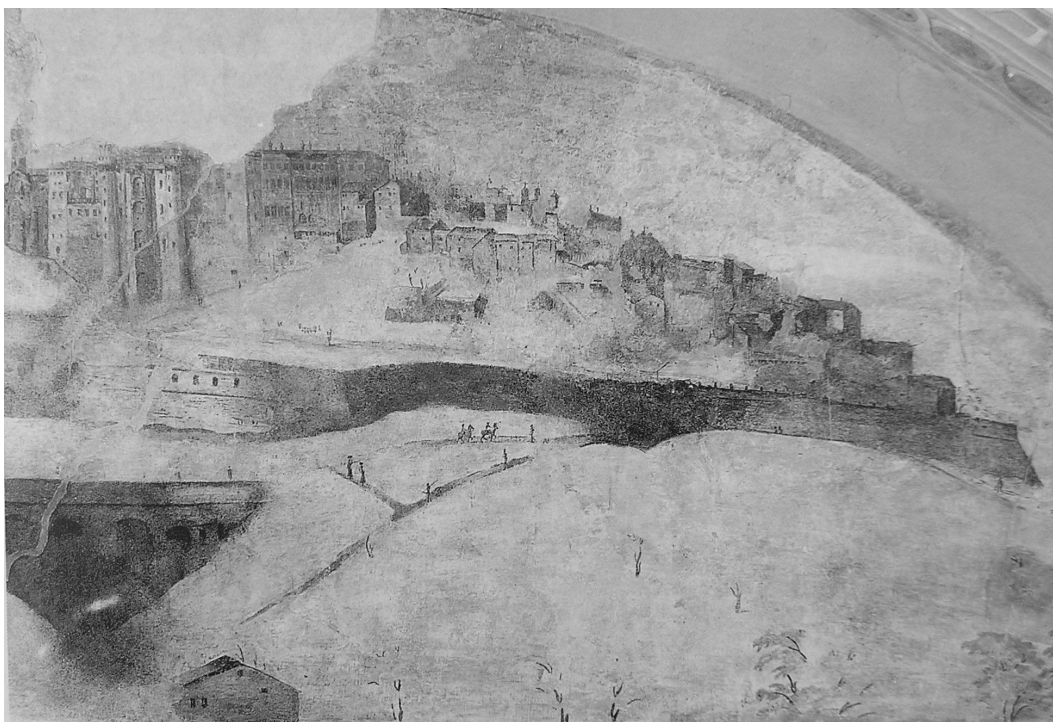


Fig. 2. Veduta prospettica di Urbino: affresco di una lunetta del Palazzo Ducale di Urbino databile tra il 1538 e il 1574.



Fig. 3. 1550: Della "Raccolta delle principali città d'Italia intagliate con tutte le contrade e palazzi di esse", stampate nel 1643 in Roma da Giovanni Battista de Rossi.





Fig. 4. 1580-83: Ignazio Danti, Roma Città del Vaticano, Galleria delle Carte Geografiche.



Fig. 5. 1587: Francesco Hogenberg, incisione che presenta due vedute sovrapposte, sia quella da sud-ovest, che quella da nord-est. Interessante come il convento di S. Chiara appaia qui come organismo architettonico ben definito.



Fig. 6. 1610: Remigio Cantagallina, incisione che offre un'angolatura unica nel suo genere poiché l'autore si colloca sulla sommità del colle delle Vigne.



Fig. 7. 2004: Urbino vista dall'angolatura offerta dal punto di vista dell'incisione del 1610 di Remigio Cantagallina.





Fig. 8. 1626: Francesco Mingucci, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice barberiniano latino 4424, acquerello della raccolta "Stati domini città castella dei Serenissimi Duchj principi Della Rovere".

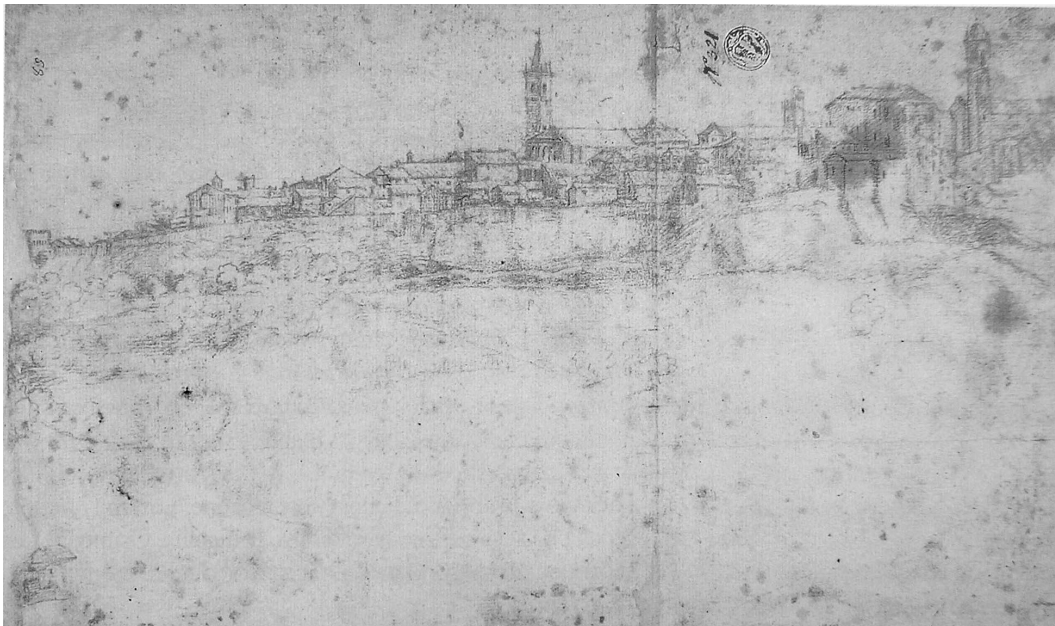


Fig. 9. 1650: Francesco Grimaldi prospetto di Urbino vista da nord-est.



Fig. 10. 1723: Gaspar Van Wittel Veduta prospettica di Urbino dal colle degli Zoccolanti.

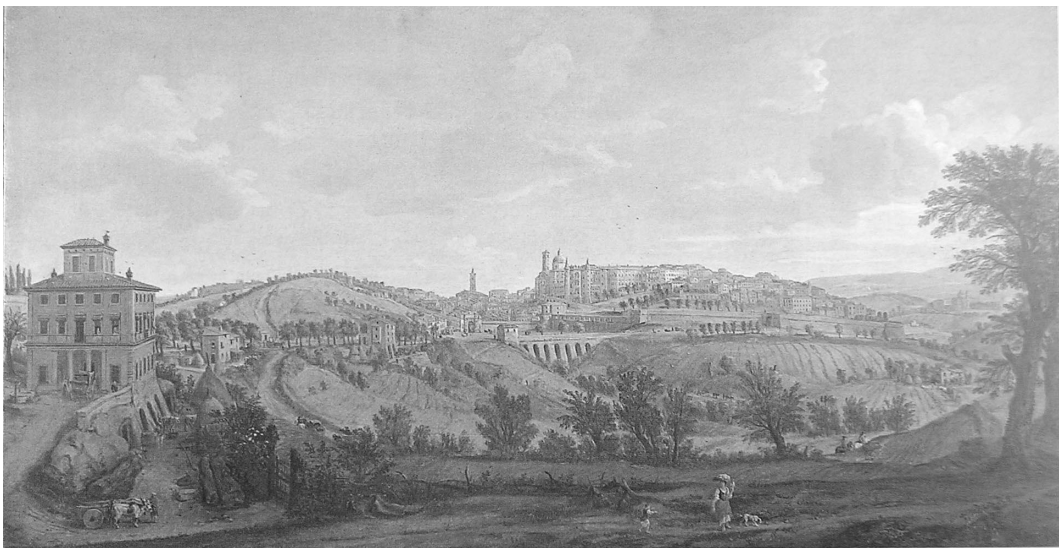


Fig. 11. 1723: Gaspar Van Wittel Veduta prospettica di Urbino da sud-ovest.





gior parte dei casi la riproporranno senza variazioni di rilievo. Il polo di maggior interesse è destinato alla chiesa di S. Francesco. In quest'immagine è difficile stabilire se l'edificio a torre rappresentato in alto a sinistra sia esclusivamente Palazzo Ducale o quest'ultimo sovrapposto a parte del cortile del monastero di S. Chiara con il palazzo sullo sfondo. Questo scorcio verrà ripreso nell'incisione del 1572⁷ dove l'edificio a torre rappresentato in alto a sinistra viene traslato leggermente rispetto l'edificio sottostante (parte del cortile del monastero di S. Chiara). Nel 1580 Ignazio Danti, dipinge la prima veduta discretamente minuziosa riprendendo quella affrescata al secondo piano del Palazzo Ducale⁸. I due punti di vista favoriti della città urbinata producono nel tempo una serie di immagini iconografiche che, consolidandosi e talvolta arricchendosi di particolari, diventano nel tempo le più ricorrenti nelle pubblicazioni⁹.

Tra le prime vedute analizzate occorre citare l'incisione del 1587 di Francesco Hogenberg, che offre un'immagine complessiva della città tramite due vedute sovrapposte, sia quella da sud - ovest, che quella da nord - est. Interessante come il convento di S. Chiara appaia qui come organismo architettonico ben definito¹⁰. Nell'immagine del 1626, invece, realizzata da Francesco Mingucci, l'autore propone un paesaggio reale con il medesimo punto di vista della veduta dell'affresco di Palazzo Ducale di Ignazio Danti¹¹.

Le incisioni successive si susseguono, così come le rappresentazioni della città utilizzate da sfondo sui dipinti, quasi copie una dell'altra, di anno in anno: citeremo alcune di quelle comparse nelle più note raccolte (1599¹²-1624-26¹³-1627¹⁴-1638¹⁵-1650c.¹⁶-1703¹⁷-1704¹⁸-1705¹⁹- 1735-1750-1757²⁰). Dalla serie stereotipata sopra elencata si distacca il disegno a matita attribuito a Francesco Grimaldi che rappresenta il prospetto nord - est della città con un

⁷ L'incisione è pubblicata nel volume di F. VALEGIO, *Raccolta dela più famose Città di Italia* [integrare con luogo e data di pubblicazione]. L'autore, nato a Bologna intorno alla metà del Cinquecento, svolse la sua attività di disegnatore a Venezia.

⁸ Roma, Città del Vaticano, Galleria delle Carte Geografiche.

⁹ Numerosi sono gli atlanti, le guide e i volumi illustrati, che dalla fine del secolo XVI hanno cominciato a circolare in Europa e tra essi Urbino è costantemente presente.

¹⁰ Pubblicate nel volume di G. BRAUN, F. HOGENBERGIUS, *Civitates orbis terrarum Liber Quartus Urbium Precipuarum Totius Mundi*, Colonia 1587.

¹¹ F. MINGUCCI, Biblioteca Apostolica Vaticana, codice Barberiniano latino 4424, acquerello della raccolta "stati domini città castella dei Serenissimi Duchii principi Della Rovere", tratti al naturale.

¹² Pietro Bertelli, 1599: l'incisione rappresenta la città sempre racchiusa dalle mura con in più l'indicazione dei nomi delle porte; notiamo che non c'è nessuna relazione tra la nomenclatura e la rappresentazione del tessuto urbano, con uno sfasamento notevole. (Data l'impossibilità di questo tipo di visuale delle porte è possibile che abbia rappresentato la città su base di incisioni precedenti).

¹³ Daniele Meissner, 1624-26: immagine tratta dall'opera di D. MEISSNER, *Thesaurus Philopoliticus hoc est emblemata sive moralia politica, figuris aeneis incisa ad instar Albi amicorum exhibita, versibus quoque latinis ac rhythmis germanicis conscripta*, [integrare con luogo e data di pubblicazione]. Nella prima edizione del volume, del 1623, Urbino non figurava. Dello stesso autore e con la medesima data, è una veduta della città tratta da sud-est.

¹⁴ Jodoco Hondio, 1627, " *Nova et accurata Italiae Hodiernae descriptio*", ripropone ancora per la veduta da nord - est, quasi un secolo dopo, il medesimo punto di vista, con in più un maturato stacco tra il monastero di S. Chiara, qui ben evidente, e Palazzo Ducale, stilizzato sullo sfondo.

¹⁵ Andrea e Francesco Scoto, 1638, incisione che mostra la città dove ricorrono i nomi dei luoghi urbanisticamente dominanti, veduta che è ripresa dal Danti e che ritroveremo anche in seguito.

¹⁶ Vedi nota 5. Il disegno è conservato ad Urbina presso la Biblioteca Comunale.

¹⁷ Gaetano Piccinini, Urbino, collezione privata. L'autore ha realizzato negli stessi anni una serie di disegni, conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana (codice Ottoboniano latino 2980) che comunque sono all'interno del perimetro murario e di conseguenza esulano dal presente trattazione.

¹⁸ Pierre Van Der Aa (G. Grevio)1704:, l'immagine proposta è ricavata da quella di Hondio.

¹⁹ P. Coronelli 1705: " *Urbino, patria di Clemente XI SS. Pontefice*".

²⁰ T. Salmon 1757: " *la città di Urbino capitale di quel Ducato nello Stato Ecclesiastico*" veduta di una delle rac-





ritratto realista delle mura. Rilevante, poiché legato alla visita del nipote di papa Clemente XI, Don Anibale Albani, è l'iconografia del pittore e incisore Gaetano Piccini, che ha realizzato nel 1703 una veduta della città dall'angolo del Mercatale, e dilatando lo spazio per enfatizzare la parata, spostando a destra la chiesa di S. Rocco, pone comunque come sfondo Palazzo Ducale, rappresentato con punto di vista perpendicolare all'osservatore.

Le due vedute realizzate nel 1723 da Gaspar Van Wittel, sono interessanti perché entrambe raffigurano il luogo da dove si aveva la percezione visiva della rappresentazione della città²¹. In particolare si può notare come il campo visivo antistante il piazzale davanti alla facciata di S. Bernardino, luogo di incontro e contemplazione della città stessa, fosse sgombro dalla vegetazione.

Da queste considerazioni emerge come i punti di vista abbiano condizionato non solo i progettisti rinascimentali ma anche a scelta di visuale delle rappresentazioni future sulla città. I modelli delle vedute urbinati, che come abbiamo visto erano fortemente legati agli interventi architettonici e urbanistici, rimangono invariati nel corso dei secoli sino a fine Ottocento quando, con l'avvento della fotografia cambia il gusto dell'immagine sempre più orientata verso la testimonianza documentaria. Il moltiplicarsi dei punti di osservazione offre la possibilità di rappresentazioni in continuo movimento e le vedute diventano scorci; dalla fine dell'Ottocento in poi le viste più ricorrenti di Urbino prediligono l'immagine del Palazzo Ducale che mostra la facciata dei torricini di sbieco, con punto di vista situato scendendo lungo il percorso che si snoda per le scalette S. Giovanni conducendo alla Rocca Albornoziana, o una visuale fortemente accidentale ottenuta guardando il palazzo dalla strada che porta all'università passando nei pressi del teatro ottocentesco. Attualmente è possibile rintracciare fisicamente i luoghi che offrivano l'immagine della città tanto a lungo proposta dai vedutisti, ma è invece impossibile ritrovare le inquadrature a causa della vegetazione incolta ed infestante che ricopre quei luoghi, un tempo tenuti liberi poiché ritenuti indispensabili per la contemplazione panoramica di Urbino e dei suoi monumenti.

colte più note, che ripropone il punto di vista dei secoli precedenti ma con maggior definizione.

²¹ Le vedute si distinguono dalle precedenti realizzazioni poiché possiedono l'intento descrittivo e la meticolosità della narrazione e mostrano la volontà documentaria dell'autore, con il risultato finale di un livello di ve-



LA VEDUTA DI AREZZO NELLA TAVOLA CON IL S. ROCCO DI BARTOLOMEO DELLA GATTA (1479 CA.)

Daniela Corrente

La tavola centinata¹, oggetto di questo studio che si inquadra in una indagine più vasta che viene ormai da anni condotta con Enrico Guidoni sull'intera opera di Bartolomeo Della Gatta, fu commissionata al pittore nel 1479 dalla famiglia aretina dei Lippi per la cappella gentilizia nella Pieve di S. Maria in Arezzo in seguito alla grave epidemia di peste che colpì la città nel 1478² e fa parte di un *corpus* di almeno 4 raffigurazioni di opere rappresentanti il santo (oltre alle due opere con S. Rocco del Museo Statale di Arte medievale e Moderna di Arezzo, un'altra al Museo Horne di Firenze, la quarta della collezione De Boer di Amsterdam). In quest'opera il santo taumaturgo di gusto fiorentino, pollaiolesco, secondo il Vasari "bella e rara figura, quasi la meglio che mai facesse", è rappresentato in ginocchio su un luogo roccioso, con le mani giunte a supplicare il Cristo circondato da serafini e 4 angeli che lanciano i dardi avvelenati sulla città; grazie all'intercessione del santo una coppia di angeli posti più in basso tra la divinità ed il mondo terreno, sono raffigurati nell'atto di intercettare i dardi e di neutralizzarli spezzandoli. In un piano più arretrato rispetto alla figura del santo che giganteggia sulla scena quasi vi si sovrappone senza realmente integrarsi positivamente ad essa, è raffigurato un basso muro, elemento che è risultato determinante all'individuazione del punto di vista dal quale il pittore ha tratto la veduta della città.

Questa veduta³ è la prima veduta naturalistica di Arezzo, si confronti con la veduta ancora astratta e simbolica di Piero della Francesca (1452-1459), ripresa da un punto di vista privilegiato e consueto ovvero dalla collina del *Pionta*, sito di un vasto e complesso centro religioso incentrato sulle chiese di S. Donato e di Santa Maria e Santo Stefano e come testimoniato dal Vasari luogo di attività del Della Gatta su committenza di Gentile de' Becchi, vescovo aretino dal 1473: "Fecegli fare al duomo vecchio fuor d'Arezzo una cappella (...), et è una Misericordia con certi angeli in alto, con alcuni panni bianchi sottili che circondano lo ignudo, certamente bellissimi".⁴

¹ La scelta di centinare le tavole rimanda alla predilezione dell'autore all'inquadratura della scena in una struttura ad arco semplice che deriva probabilmente anche dalla frequentazione di chiostrì porticati; Bartolomeo era infatti monaco camaldolese.

² Anche l'altra tavola raffigurante S. Rocco avente come sfondo la Piazza Grande di Arezzo, fu realizzata nel 1479 in seguito all'epidemia di peste del 1478.

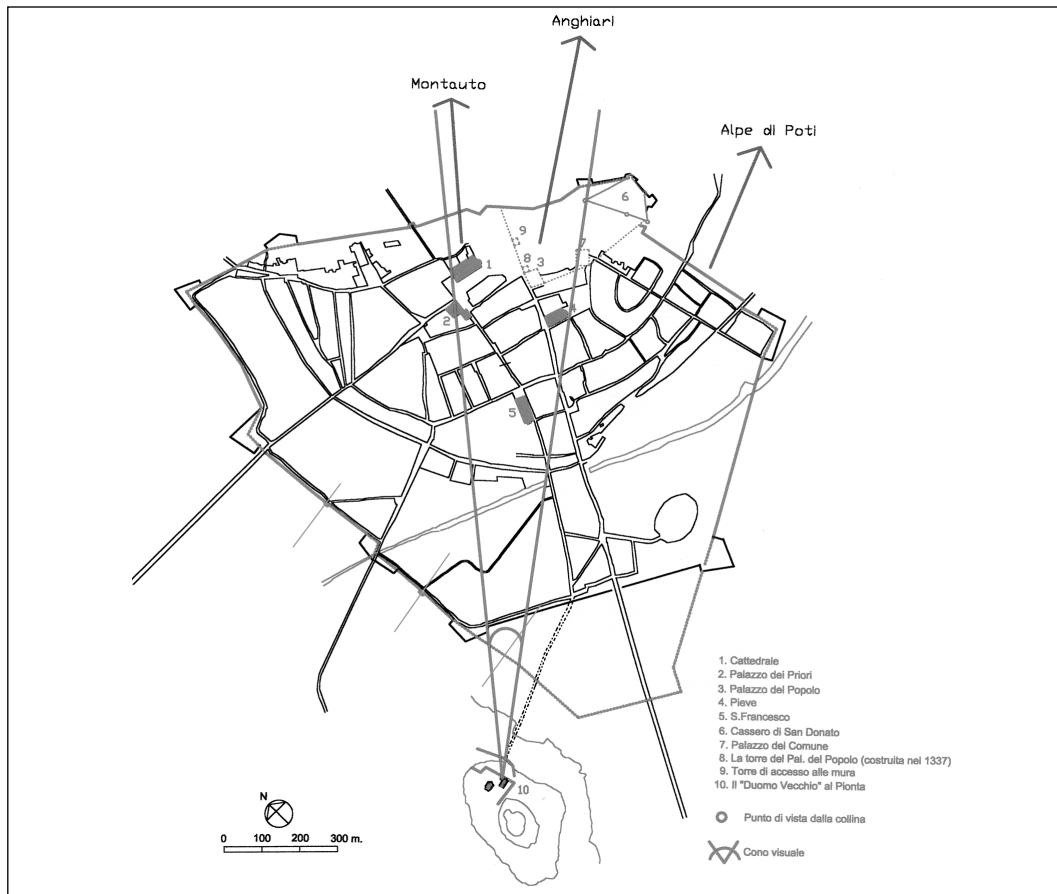
³ La tempera su tavola conservata al Museo d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo misura m. 1,85 x 0,74. La cornice fu probabilmente sostituita a quella originale nel 1604, quando la proprietà della tavola passò, grazie al lascito Lippi, alla Fraternità dei Laici (Sopr. Beni A.A.A.S. di Arezzo, scheda n. 09/00259225, a cura di L. Elisabetta Fornasari, 1991).

⁴ G. VASARI, *Lo abate di S. Clemente*, in *Le vite* [integrare con il titolo completo dell'opera], a cura di L. Bellosi e



Fig. 1. La tavola con *S. Rocco che allontana da Arezzo la peste*, 1479 ca. (Arezzo, Museo Statale d'Arte medievale e moderna).

Fig. 2. Planimetria rettificata della città di Arezzo con le mura del 1319-37. Evidenziazione del cono visuale con individuazione del punto di vista della veduta di Arezzo nella tavola di Bartolomeo Della Gatta. In alto gli assi visivi che riguardano le emergenze del fondale (i castelli di Montauto, di Anghiari e le Alpe di Poti). Nel tratto ovest delle mura medievali si evidenzia la posizione della torre raffigurata nella tavola del Della Gatta.



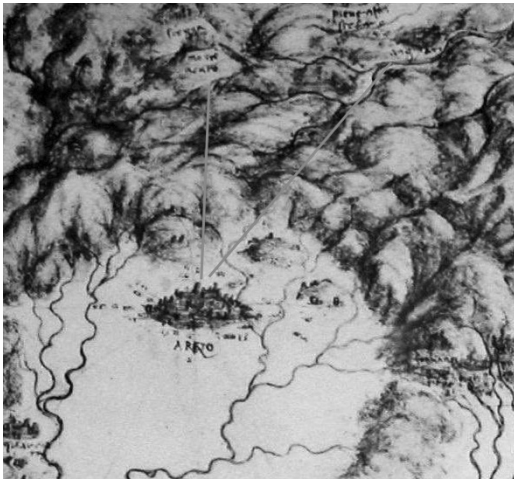


Fig. 3. Leonardo da Vinci, *Veduta aerea della Val di Chiana*, 1502-1503. Nella carta geografica leonardesca sono evidenziati i luoghi presenti nella veduta di Arezzo del Della Gatta.

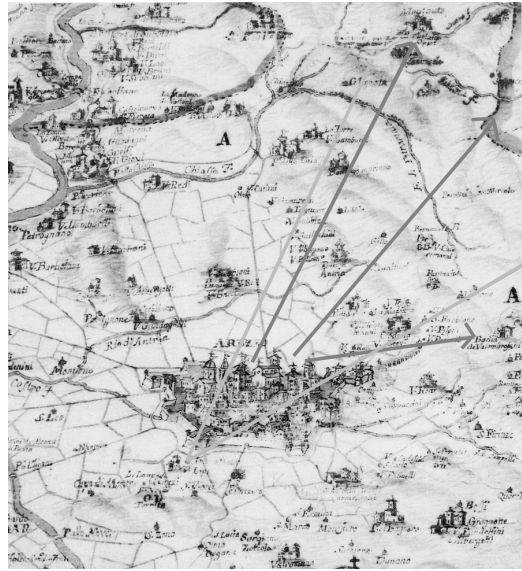


Fig. 4. *Pianta della Diocesi di Arezzo*, sec. XVIII, Arezzo (Archivio capitolare). Le Alpi di Poti vengono inserite nel cono visuale della veduta aretina con una forzatura prospettica.



Fig. 5. Il punto di vista: "Duomo vecchio" nelle fonti iconografiche. Formella da predella in terracotta con l'*Anunciazione*, 1443, (Arezzo, Museo Diocesano).

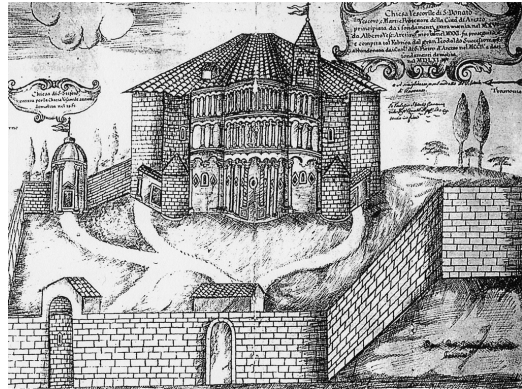


Fig. 6. P. J. Scarselli, *Abside della chiesa di S. Donato*, 1561.

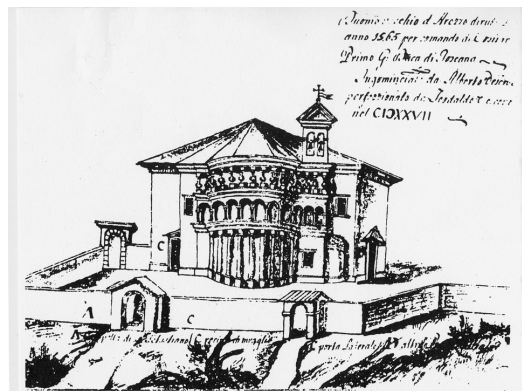


Fig. 7. Disegno dell'abside della chiesa di S. Donato dell'Albertina a Vienna.





Un'indagine approfondita sulla planimetria della città ha reso possibile individuare esattamente la sezione di città rappresentata nel dipinto, compresa in angolo visivo molto ristretto, e strutturata sull'asse del coro della chiesa di S. Francesco⁵ a questo data ancora priva del campanile.

La centralità di tale elemento nella composizione è evidentemente da interpretarsi come il tributo al maestro Piero della Francesca che aveva lavorato alla realizzazione degli affreschi tra il 1452 (anno della morte di Bicci di Lorenzo) ed il 1459 e che risultano terminati nel 1466. Il campanile della Pieve di S. Maria, raffigurato ad est ed indicato dal mignolo della mano del santo è da considerarsi riferimento preciso alla committenza (la famiglia Lippi) ed in particolare al luogo dove l'opera si sarebbe poi collocata (la cappella gentilizia della Pieve). La veduta inoltre presenta più a monte il volume cubico del palazzo del Popolo⁶, sinteticamente descritto nei suoi caratteri architettonici la mole severa ed il coronamento concluso da merlatura alla guelfa che sovrasta la serie di aperture ad arco; immediatamente accanto ad esso è rappresentata la torre del palazzo con coronamento a beccatelli, realizzata dal senese Agostino di Giovanni nel 1337, dove probabilmente si rifugiavano i Priori in caso di pericolo⁷. La torre più a monte è stata riconosciuta da Paturzo⁸ come la torre sovrastante l'accesso alla porta della Cittadella o Cassero Grande mentre si scorge il tratto murario del Cassero Grande che congiungeva il palazzo del Popolo con quello del Comune⁹.

Ad ovest il Della Gatta raffigura il palazzo dei Priori, l'odierno palazzo comunale (eretto a partire dal 1333 con torre affiancata)¹⁰; e la Cattedrale, descritta nella sua semplice articolazione nei due volumi della navata laterale e centrale più alta; di scorcio è rappresentata inoltre anche la facciata conclusa da tetto a falde con il rosone circolare centrale.

A. Rossi, Torino 1991, I, p. 454. L'antica abbazia di S. Clemente venne distrutta a causa della realizzazione delle mura medicee (dal 1539); nella pianta di Arezzo alto medievale l'abbazia è posizionata a nord-ovest della porta di S. Clemente, in posizione attigua al bastione mediceo (A. TAFI, *Pionta. Il vaticano aretino*, Cortona 1995, p.61).

⁵ Fondata sul finire del Duecento, la chiesa fu ristrutturata tra i 1318 e il 1377; il campanile è tardo cinquecentesco.

⁶ Il riconoscimento del palazzo dei Priori si deve al Salmi (M. SALMI, *Mostra delle opere di Bartolomeo della Gatta e della sua scuola nel Palazzo Pretorio*, [integrare, se si tratta di mostra, con il luogo dove si è tenuta] 1-12 ottobre 1930, a cura di M. Salmi, A. Aretini, A. Del Vita). Sede dei Priori del Popolo e delle Arti ed il Capitano del Popolo, il palazzo fu realizzato sotto l'egida di Guglielmino degli Umbertini e risulta terminato nel 1278. Il disegno del trecentesco palazzo dei Consoli di Gubbio sarebbe stato ispirato a questo (A. ANDANTI, *Approfondimenti sulle mura e sulla fortezza di Arezzo*, AMAP, XLIX, [integrare con il luogo di edizione]1987). Numerose le rappresentazioni del palazzo del Popolo nei dipinti e nelle incisioni dei secoli successivi. A volte confuso con il palazzo del Comune, posto più a est, i resti dell'edificio sono stati rappresentati in un disegno di Donato Montauti del 1786, mentre nella descrizione di C. Verani si legge: "In alto è tutta smozzicata e priva della merlatura; è aperta da finestre ad archi a tutto sesto adorni, nelle centine, di arcatelle trilobe. Due porte davano accesso all'androne a piano terra e ad esse conduceva una larga cordona a ripiani di mattoni disposti a spinapesce e delimitati da cornici in pietra. La parte inferiore della facciata costituiti poi la muraglia di terra del riempimento del Prato". Il Tafi concorda nel riconoscere il palazzo del Popolo nella tavola di Bartolomeo della Gatta (TAFI, *op. cit.*)

⁷ La torre venne distrutta nel 1539 in quanto ostacolava i tiri di artiglieria verso la città dalla fortezza sangallescica (TAFI, *op. cit.*)

⁸ F. PATURZO, *Arezzo medievale*, Cortona 2002.

⁹ In seguito alla prima vendita di Arezzo al Comune di Firenze (20 maggio 1337) ad opera di Piero, detto Saccone, fratello del vescovo Guido Tarlati, i fiorentini iniziarono a costruire un complesso fortificato nella parte alta della città (terminato nel 1342-1343) composto da un recinto ampio detto, nel Trecento, cassero grande (o cassero) e da uno minore detto cassetto (o anch'esso cassero); nel cinquecento tali fortificazioni vengono denominate rispettivamente cittadella e cassero (ANDANTI, *op. cit.*, p. 53).

¹⁰ La sommità della torre, come è attualmente, è opera di un restauro degli inizi del secolo scorso, a tale restauro si deve il coronamento a merlatura alla ghibellina aggettante su archetti in laterizio e grosse mensole di gusto fiorentino. Il Paturzo ha criticato questo restauro sostenendo come ad Arezzo si usasse la merlatura guelfa (a terminazione orizzontale) e a filo di muro. Secondo alcuni studiosi locali, la torre che attualmente è del palazzo comunale in origine era separato da esso e faceva parte di una casa torre.



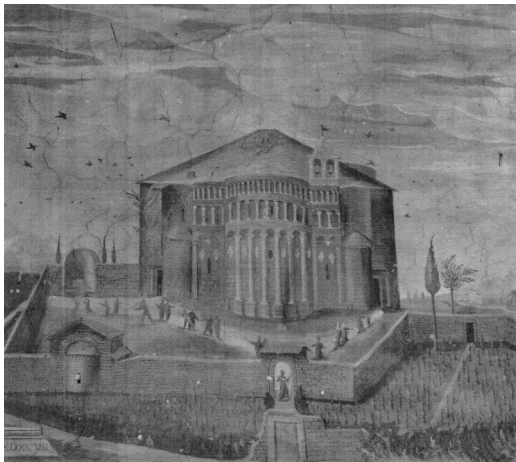


Fig. 8. Pietro Buonamici, *Abside del Tempio di S. Donato*, 1597 (Arezzo, Palazzo Vescovile).

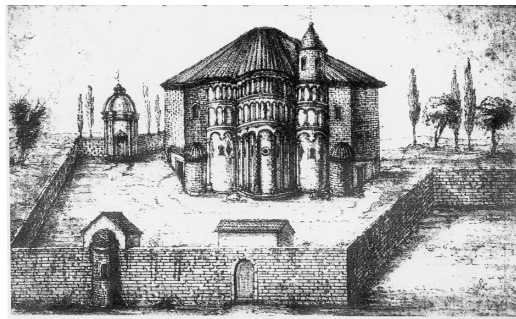


Fig. 9. Vincenzo Meucci, *Abside del Tempio di S. Donato*, 1756 ca.



Fig. 10. Le vedute dal colle del Pionta (secoli XVI-XVII). Giorgio Vasari, *Allegoria con la veduta della città di Arezzo*, metà del sec.XVI, (Firenze, Palazzo Vecchio).

Fig. 11. Teofilo Torri, *La cacciata dei diavoli da Arezzo*, 1602, (Arezzo, Cappella della villa agli Orti Redi). Nella veduta si individua il Palazzo del Popolo a quest'epoca ormai dirupo. Risulta persa la volontà di strutturare la veduta lungo un asse centrale di simmetria. Sull'estrema sinistra la porta S.Spirito delle mura medicee, descritte sommariamente, e la chiesa di Sant'Agostino.





Fig. 12. Anonimo, *Veduta della città di Arezzo*, sec.XVII, (Arezzo, Palazzo Pretorio).



Fig. 13. Salvi Castellucci, *La Vergine col Bambino, S. Donato e S. Stefano*, 1650 ca. (Arezzo, Palazzo Comunale). In questa veduta sono messi in risalto tra le altre emergenze architettoniche: il Duomo con il campanile a vela, la torre del Palazzo Comunale, il Palazzo del Popolo in stato di rudere.

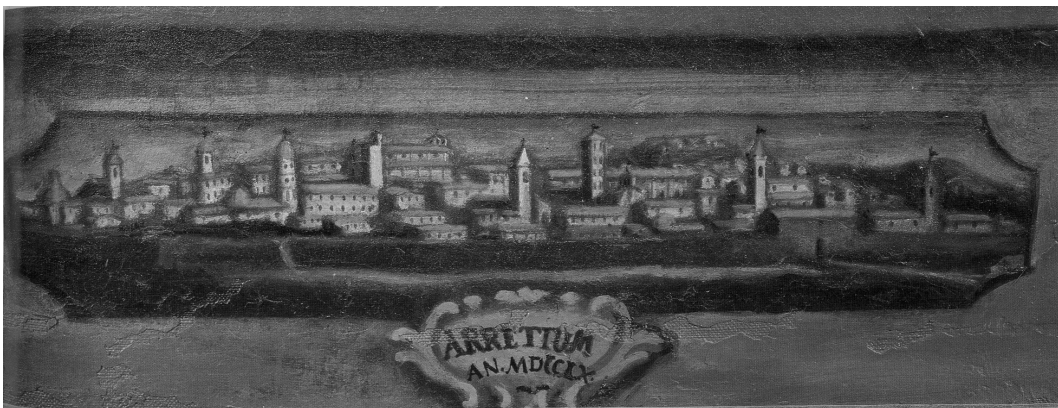


Fig. 14. Anonimo, *Veduta di Arezzo*, particolare dall'*Albero dei Vescovi della Diocesi*, 1760 (Arezzo, Archivio vescovile). L'asse del campanile di S. Francesco struttura simmetricamente la veduta dallo stile sintetico e priva di approfondimento prospettico.



Fig. 15. Pietro Ermini, *Veduta di Arezzo dal Duomo Vecchio*, 1791. Il punto di vista risulta molto rialzato, probabilmente dal campanile della chiesa; il cono visivo è molto ampliato tanto da comprendere largo tratto del giro delle mura medicee. In primo piano le basse mura delle fortificazioni del colle del Pionta; si conferma quale asse di simmetria dell'immagine il campanile di S. Francesco.

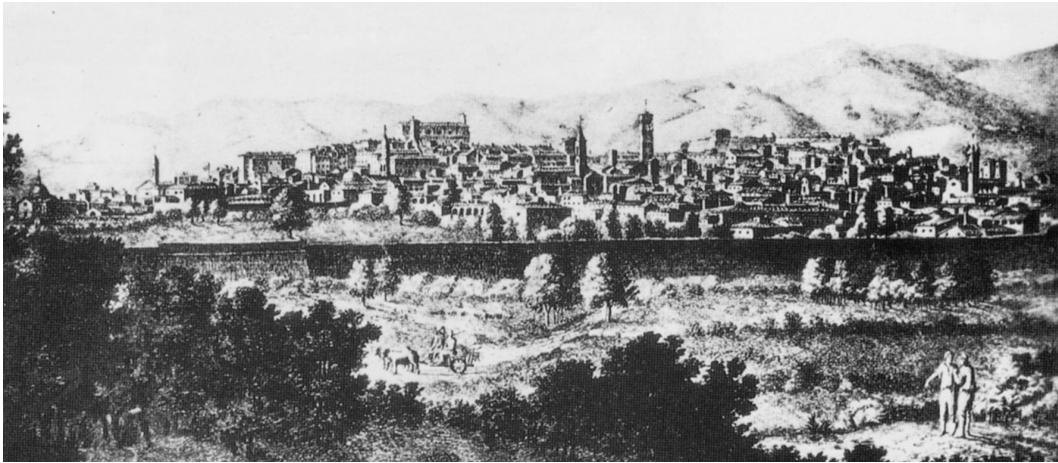


Fig. 16. Anonimo, *Veduta di Arezzo*, XIX secolo. Il punto di vista è ancora la collina del Pionta, ma il cono visuale è allargato rispetto alla veduta di Bartolomeo della Gatta: sull'estrema sinistra compare la cupola della SS. Annunziata.

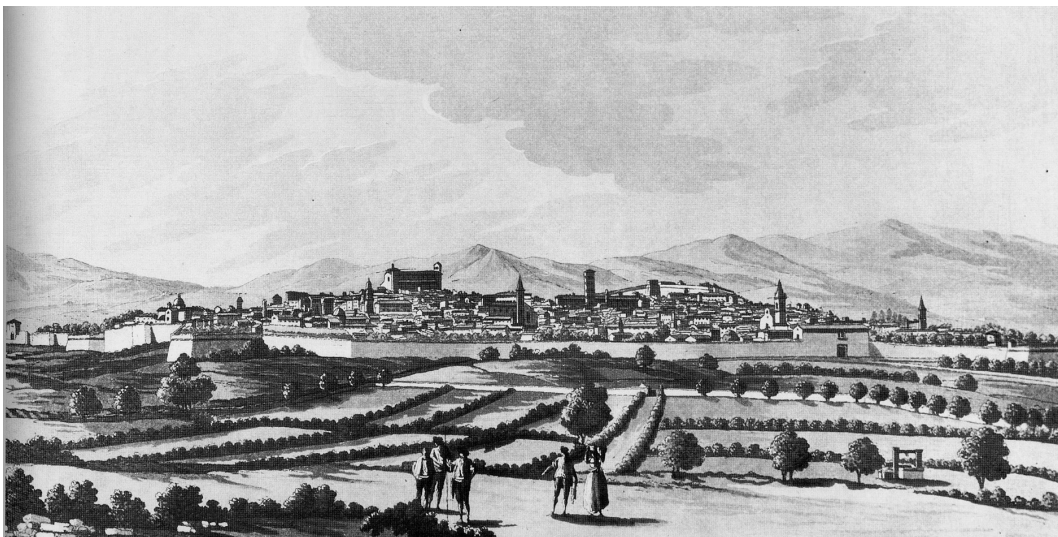


Fig. 17. Antonio Terreni dis., Giuseppe Pera inc., *Veduta della città di Arezzo*. Dal paesaggio agricolo in primo piano sono scomparse le tracce della mura del colle del Pionta.





A chiudere in basso la veduta della città, sono rappresentate le mura trecentesche¹¹, che fornivano al centro urbano l'aspetto di prora di una grande nave, come testimoniato da fonti coeve¹²; il circuito murario è inteso come elemento di separazione tra l'area edificata e la pianura limitrofa dove si intravede una strada descritta con anse dall'ampia curvatura.

Nel piano più approfondito della scena alle spalle della città il paesaggio rappresentato viene definito dal coronamento delle colline, dal profilo tondeggiante, che nell'area centrale della scena presentano il disegno di un arco di cerchio quasi perfetto; all'estrema destra, alle spalle del santo un monte più alto con castello e torre alla sommità presenta un trattamento del dettaglio geologico delle balze simile a quello delle pieghe del mantello del santo. Questo particolare stilistico risulta determinante nell'attribuzione a Bartolomeo della Gatta anche della rappresentazione del paesaggio; infatti malgrado fosse consuetudine per i maestri a quest'epoca dotarsi di aiuti ai quali affidare la realizzazione dei fondali, come gli studi di Enrico Guidoni attestano, lo sfondo con la veduta della città è da attribuirsi al Bartolomeo della Gatta stesso, che era, a quanto ci testimonia Vasari, anche architetto.

Le colline del fondale risultano coronate dai relativi castelli: sull'estrema sinistra si può riconoscere Montauto dalla consueta immagine simmetrica con torre in asse. La presenza nel quadro della rappresentazione di questo centro urbano, come mi suggerisce Enrico Guidoni, era legata alla presenza di una importante abbazia camaldolese, di cui si era persa traccia nella costruzione del castello, ma della quale era evidentemente ancora memore Bartolomeo. In lontananza, raffigurato piccolissimo in modo da fungere quale espediente prospettico di approfondimento spaziale, viene rappresentato il centro urbano di Anghiari, dall'altissima torre centrale simmetrica rispetto al centro urbano. Più tardi, nell'affresco della Sistina *Testamento e Morte di Mosè*, verrà ripreso e prospetticamente elaborato in modo più sapiente lo schema compositivo del coronamento di colline sullo sfondo con la città in primo piano e i monti sulla destra maggiormente definiti nel disegno delle balze.

Il giro di colline termina, come si è detto, con un monte più alto rappresentato alle spalle del santo che sebbene non rientrasse naturalmente nel cono visuale prescelto viene inserito con una forzatura da parte dall'autore che gli consente di far rientrare all'interno del quadro le Alpi di Poti con la Badia di S. Veriano (m. 760), fondato dai benedettini nell'XI secolo.

Il modo sintetico e moderno di rappresentare questa sezione di città, anche nel dettaglio geografico della suddivisione netta tra le zone (il giro dei monti, l'area costruita, la pianura) rimanda alle contemporanee ricerche di Leonardo degli anni '70 del Quattrocento¹³.

Si deve sottolineare d'altronde come lo stile che caratterizza il trattamento del paesaggio dal modo ancora umbro-peruginesco di questi anni (almeno dal 1479 fino all'esperienza della Sistina) viene poi tralasciato per una resa più stereometrica, più aspra della conformazione rocciosa. Tale elaborazione dello stile che comporta la definizione più rigorosa della volumetria delle rocce composte da prismi, forme geometriche disegnate alla maniera veneta è memore in particolare della lezione del Mantegna e del Giambellino. Tale cambiamento nella resa del paesaggio nell'opera di Bartolomeo pare avvenire negli anni 1481-83 segnati dall'esperienza della Sistina e risulta evidente nei paesaggi raffigurati nei dipinti, finora ascritti al Della Gatta, realizzati a partire dalla metà degli anni '80: la raffigurazione del

¹¹ La cerchia di mura fu voluta dal vescovo Guido Tarlati da Pietramala consacrato nel 1312 e proclamato Signore della città nel 1321. Nel 1319 veniva edificata porta S. Spirito, che non compare nella veduta del Della Gatta, rimanendo nascosta dalla figura del santo; nel 1320 la Porta di S. Pietro (da cui si andava al Duomo vecchio); nel 1321 venne realizzata sul torrente Castro la porta Buja (ANDANTI, *op. cit.*, p. 44).

¹² TAFI, *op. cit.*

¹³ E. GUIDONI, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città, le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*, Roma 2002.





Fig. 18. Prima foto di Arezzo prima della realizzazione della ferrovia che sarà costruita nel 1864.



Fig. 19. La tavola con S. Rocco davanti al Palazzo della Fraternita dei Laici di Arezzo, 1479 ca. (Arezzo, Museo Statale d'Arte medievale e moderna).



Fig. 20. Veduta di scorcio del Palazzo della Fraternita in una vecchia cartolina (prima metà del XX secolo).





paesaggio nel *S. Francesco che riceve le Stimate* (1486, Castiglion Fiorentino, Pinacoteca Comunale), nel *Beato Jacopo da Faenza* (1486-90, Arezzo, S. Pier Piccolo), nel *S. Girolamo* del Museo Diocesano di Arezzo (datato intorno ai primi anni '90). Anche in base a tale dato stilistico ci sembra poco plausibile la datazione, tra l'agosto del 1485 e la primavera del 1486 del *S. Rocco* con la veduta di Arezzo, avanzata da Nicoletta Baldini¹⁴.

Elemento determinante alla individuazione del punto di vista (il luogo sacro del Pionta), oltre ovviamente la veduta della città stessa, si è rivelato la definizione del tratto di muro definito con *ductus* dalle larghe pennellate che ne rendono quasi inconsistente la concretezza materia; la presenza alla sommità di pietre larghe e piatte, è riferimento probabile ad uno stato di abbandono delle mura stesse. Nella tavola di Arezzo l'elemento costruttivo è posto quasi al margine della zona di pianura delimitandone l'area dalla zona rocciosa posta in primo piano ad evidenziare la firma dell'autore (pie-tra= Pietro, Piero; il cui nome si ricorda era Piero Dei); motivo questo ricorrente nell'opera del Della Gatta che predilige la separazione in aree definite con precisione come fasce cromaticamente differenziate (cfr. anche l'opera di più recente attribuzione al della Gatta in collaborazione con il Perugino, *Padre eterno, san Romano e san Rocco*, Deruta, Pinacoteca comunale)¹⁵.

Il motivo del muro come confine, limite certo, concluso di aree diversificate, malgrado la scarsa definizione nei suoi caratteri più precipuamente difensivi, si riscontra, oltre ovviamente nello stesso dipinto nelle mura della città dello sfondo, anche in opere più tarde quali *la Pala di Marciano* (1486 ca.) dove una muratura scura suddivide la zona pianeggiante in primo piano dal paesaggio collinare segnato dalle anse della Chiana¹⁶ e nel paesaggio rappresentato sullo sfondo dell'affresco *Testamento e morte di Mosè* (1483-1485) in cui le mura di fortificazione separano le aree verdi dalle acque del fiume.

Il punto di vista per questa veduta, l'area sacra del Pionta¹⁷ sito del cosiddetto "Duomo vecchio", luogo che ha sempre ispirato un forte culto devozionale legato alle reliquie di S. Donato anche dopo il trasferimento della Cattedrale nella chiesa di S. Pietro Maggiore (1203, Bolla di Innocenzo III), appariva in epoca medievale come un complesso episcopale fortificato le cui mura nel XIV secolo dovevano essere ancora funzionali, se dato il sito strategico del colle vi si accamparono gli eserciti nemici intenti ad attaccare la città (prima metà del Trecento ma anche nei secoli successivi). Luogo anche simbolico di autonomia dall'autorità comunale del potere vescovile fortemente svilito dal trasferimento in città del proprio centro, l'area sacra della antica Cattedrale torna ad assurgere a rinnovato oggetto di culto, grazie al ritrovamento sul luogo di alcune reliquie, nella prima metà del Trecento quando in città l'autorità comunale andava consolidando la propria immagine di potere con la realizzazione del Palazzo dei Priori (1333), la torre del Palazzo Comunale (1337) e andava ad iniziare i lavori alla costruzione del Cassero (1337).¹⁸ L'immagine della collina come cittadella fortificata viene tramandata da una ricca messe di fonti storiche ed iconografiche che ci ri-

¹⁴ L'autrice basa la proposta di datazione sul confronto stilistico tra il *S. Rocco* con la veduta di Arezzo con quello del Museo Home e la *Pala di Castiglion Fiorentino* datando tali opere tra il 1485 e 1486. Cfr. N. BALDINI, *La bottega di Bartolomeo Della Gatta*, s.l. 2004, pp. 69-70.

¹⁵ La recente attribuzione si deve ad Enrico Guidoni.

¹⁶ D. CORRENTE, *Bartolomeo della Gatta: La Pala di Marciano*, in corso di stampa.

¹⁷ L'antico toponimo risalirebbe alla voce germanica *biunda* dal significato di "terreno recintato"; A. MELUCCO VACCAIO, *Gli scavi di Pionta: la problematica archeologica e storico-topografica* in Atti del Convegno *Arezzo e il suo territorio nell'altomedioevo*, (Arezzo, ottobre 1983) Cortona, pp. 139-155.

¹⁸ E. DE MINICIS, *Il Duomo vecchio tra distruzione e devozione nella fonti storiche ed iconografiche di XIII e XIV secolo. Prime osservazioni in I nuovi scavi sulla collina del Pionta ad Arezzo: una cittadella vescovile tra alto e bassomedioevo. Notizie preliminari*, a cura di E. De Minicis e A. Molinari in "Archeologia Medievale", 30 (2003), pp. 306-307.





Fig. 21. La Piazza Grande di Arezzo in una vecchia cartolina (prima metà del XX secolo).

Fig. 22. Il Palazzo della Fraternita in una vecchia cartolina (prima metà del XX secolo). Nella tavola di Bartolomeo della Gatta il Palazzo è descritto con minuzia calligrafica, rivelando la capacità disegnativa dell'autore, proficuo miniaturista.





feriscono sui maggiori edifici che sorgevano all'interno delle mura ossia la chiesa di S. Donato, la cui antica ubicazione prima del 1015 non è certa, e la chiesa di S. Maria e S. Stefano che un documento del 1095 colloca in un'area vicina alla curia aretina in prossimità della chiesa di S. Donato¹⁹.

Il 12 novembre 1032 le reliquie del santo furono traslate nella nuova²⁰ chiesa di S. Donato realizzata da Maginardo, su modello del S. Vitale di Ravenna, come riportato nella nota pianta del Vasari, ideata dal vescovo Adalberto a partire dal 1014 e conclusa da Teodaldo entro la fine del 1036. Già nel 1084 la chiesa era circondata da un *murum* limitrofo, ma secondo la Ornaghi sicuramente più antico, facente parte delle fortificazioni della cittadella vescovile. L'altro importante edificio citato nelle fonti altomedievali e topograficamente collocato in prossimità della chiesa di S. Donato era la cattedrale di S. Maria e S. Stefano, realizzata²¹ tra l'VIII e XI secolo (prima dell'840, anno di costruzione della canonica), oggetto di rifacimento nel 1008 e sede episcopale anche dopo la costruzione della nuova chiesa di S. Donato.

Gli edifici della cittadella fortificata del Pionta fu oggetto di spoliazioni, guasti alle mura ed agli edifici ma anche oggetto di cura e di restauri saltuariamente riportati dalle fonti: l'attività di Bartolomeo Della Gatta, già citata, ma ancor prima quella di Spinello Aretino e di suo figlio Parri Spinelli²². Conferma che il sito del Pionta fosse ancora frequentato nel XV secolo, ed anche sicuramente in seguito come dimostrano le numerose vedute della città dalla collina, è la notizia che nel 1502, Giuliano de' Medici, come prima operazione nel progetto di smantellamento del luogo che doveva poi giungere alla definitiva distruzione del 1561, abolì la fiera di S. Donato "solita a tenersi l'8 di agosto e la trasferì in città"²³.

Fino al secolo XV secolo quindi il complesso fortificato risulta ancora efficiente in qualità di luogo sicuro per quanti sfuggivano alle lotte politiche cittadine o per gli eserciti che intendevano porre sotto assedio la città²⁴, benché ovviamente si registrino una serie di guasti e di spoliazioni (perpetrati fin dalla metà del XII secolo) e culminanti, come si è accennato, con la distruzione operata su volere di Cosimo I nel 1561 e realizzata da Antonio da Sangallo il Giovane. L'architetto stesso dichiara in una lettera a Cosimo: "(...) Se ha da rovinare ogni cosa (...) tanto le mura castellane verso la città et tutte le torri et casamenti et palazzone di dicta cittadella: tutto se ha da ridurre in piazza (...) "²⁵.

Malgrado la volontà sia in epoca comunale sia in età medicea di voler distruggere sia sim-

¹⁹ La prossimità alla chiesa di S. Donato, a costituire la cittadella vescovile in età medievale, è attestata dal fatto che dalla realizzazione della chiesa di Maginardo (1032) nella chiesa di S. Maria non vennero più officiati *omnia sacra misteria*, bensì solo gli *officia minora* mentre gli *officia maiora* vennero da allora celebrati nella chiesa di S. Donato. C. ORNAGHI, *San Donato, Santa Maria e Santo Stefano: certezze e incertezze nelle fonti scritte*, in *I nuovi scavi*, op. cit., p. 306.

²⁰ Per tutto il X secolo viene attestata la presenza della più antica chiesa di S. Donato (Id., p. 305).

²¹ A. MOLINARI, in *Breve storia degli studi*, in *I nuovi scavi*, op. cit., p. 301

²² Sull'attività di Spinello Retino e di Parri Spinelli al complesso del Pionta cfr. DE MINICIS, *op. cit.*, pp. 306-310. All'interno del Duomo di Maginardo tra le opere d'arte menzionate dal Vasari, oltre a quelle di Spinello (1350-1410) e del figlio Parri (1387-1453) vi erano: i mosaici di Gaddo Gaddi (1239-1312) nella cupola e i dipinti di Jacopo di Casentino (De Angelis D'Ossat 1978, p. 31).

²³ TAFI, *op. cit.*, p. 141.

²⁴ Nel 1250 nel decreto del vescovo Guglielmino la cittadella risulta già luogo di accampamento delle milizie nemiche che ne iniziano la spoliazione; nel 1261 i ghibellini aretini risultano stanziati sul colle del Pionta dopo essere stati cacciati dalla città; nel 1290 è registrata la presa di possesso del luogo fortificato da parte dei fiorentini che vi si stanziarono, dopo la vittoria di Campaldino, con la mira di impadronirsi di Arezzo; nel 1310 con lo stesso scopo si accamparono sulla collina i senesi; nel 1335 i perugini; nel 1409 si accamparono al Duomo vecchio le soldatesche di Ladislao di Napoli (A. TAFI, *Pionta. Il vaticano aretino*, Cortona 1995, pp. 139-141; DE MINICIS, *op. cit.*, p. 307).

²⁵ P. L. LUPI, *La fortezza medicea di Arezzo*, Prato 1998.





bolicamente che fisicamente il complesso sacro del Pionta, il sito rimanendo oggetto di grande spirito devozionale, rimanendo uno dei luoghi maggiormente frequentati fino all'ottocento come è provato dalla vastissima quantità di immagini di Arezzo ritratta da tale punto di vista privilegiato fino alla realizzazione della ferrovia nel 1864 che, stravolgendone l'immagine, pone fine alla tradizione di rappresentare la città dal colle del Pionta²⁶.

Per concludere aggiungo all'indagine fin qui condotta sull'opera di Bartolomeo Della Gatta, ancora in corso di approfondimento e sviluppo, qualche breve nota su un altro esempio della perizia di questo autore nella resa dei fondali. Attribuibile agli stessi anni del *S. Rocco* con la veduta di Arezzo (1479 ca.) la tavola con *S. Rocco davanti al Palazzo della Fraternita dei Laici di Arezzo* (Arezzo, Museo Statale d'Arte medievale e moderna) presenta quale sfondo della scena, ma in realtà vero protagonista dell'opera, la Piazza Grande²⁷. La lunga iscrizione ai piedi del Santo riporta i nomi degli otto Rettori della Fraternita, distintasi nell'opera di soccorso ai malati di peste e di seppellimento dei morti²⁸. All'interno della scenografia l'autore diversifica stilisticamente gli elementi architettonici che devono essere gerarchicamente definiti. Utilizzando un forte scorcio prospettico teso ad accentuare la visione diagonale dell'edificio alla quale la tavola era destinata²⁹, la maggiore definizione del disegno con la quale con perizia calligrafica da miniatore, il pittore rende la facciata del Palazzo della Fraternita stessa ne determinano l'importanza. È questo evidentemente l'elemento architettonico più curato e maggiormente posto in evidenza descritto nei suoi dettagli architettonici (come appariva nel 1479) con le due arcate a sinistra con oculi coronate dal prolungamento del ballatoio: la superficie del fronte decorata da lievissimi bassorilievi è memore delle architetture dei fondali del Mantegna. Le piccole figure dei barellieri ritratti al ritorno dal compimento dell'opera di seppellimento dei malati di peste che aveva colpito la città nel 1478, rimandano da un lato all'attività dei committenti³⁰, dall'altro sottolineano ulteriormente, con la loro minima dimensione, la profondità della scena. All'ingresso dell'edificio le figure che indossano il mantello nero sono due Rettori nell'esercizio delle loro funzioni³¹. A fianco del Palazzo della Fraternite reso stilisticamente in maniera più sintetica il palazzo ora dei Tribunali³² raffigurato nella sua *facies* quattrocentesca con bottega al piano terreno; in un piano più arretrato, alle spalle del santo, sono rappresentate le case e le botteghe del lato più elevato della piazza del mercato dove si trovavano le Beccarie vecchie (le botteghe di carne).

²⁶ Diversi i punti di vista dalle colline della città da sud/sud-est documentati nelle fonti iconografiche fino al XX secolo: oltre al colle del *Pionta* (alt. ca. m. 270 slm.), altri due i colli dai quali si era soliti godere del panorama sulla città: il primo, non distante dal colle di Pionta, Maccagnolo (alt. m. 263 slm.) prima sede francescana (i frati in seguito si sposteranno sul Poggio del Sole, all'interno delle mura trecentesche)²⁶; più a est altro luogo importantissimo per la serie di vedute documentate ancora fino agli anni '50 del XX secolo, è la chiesa di S. Maria delle Grazie²⁶ (alt. m. 262 slm.); tali vedute erano riprese in particolare dal portico antistante la chiesa.

²⁷ Dipinta ad olio su tavola centinata, misura m. 2,15 in altezza ed è larga m. 1,15.

²⁸ TEMPORIS SPECTABILIVM VIRORVM RECTORVM GUIDI ANTONII DE CAMAIANIS./ SER BAPTISTE CATENACI DE CATENACIIS TOMASI RINALDI DE GOZARIIS SER PAULI NICOLAI/ DE GALLIS IOHANNIS VINCENTII DE IUDICIBUS SER BAPTISTE IOHANNIS COLI SER FINI BERNARDINI/ DE AZZIS ZACHARIE SER IOHANNIS BAPTISTE DE LAMBERTIS MCCCCXXLVIII.

²⁹ La Fraternita era dedita alle attività caritative (soccorso agli infermi e ai bisognosi in genere), l'attività diveniva particolarmente intensa in epoca di pestilenze.

³⁰ L'opera, ora nel Museo Statale di Arte medievale e moderna di Arezzo, fu allogata a Don Piero Monaco in Santa Maria in Gradi (SALMI, *op. cit.*, 1930) per essere posta nella sala delle Udienze della Fraternita.

³¹ Nel XVI sec. gli otto Rettori dell'ente caritativo vestivano un lungo mantello nero nell'esercizio delle loro funzioni, TAFI, *op. cit.*, p. 298; già in SALMI, *op. cit.*

³² L'edificio attuale risale al sec. XVIII Il disegno del palazzo secondo il Tafi (Id., *op. cit.*, p. 297) è del romano Francesco Cerrotti, per M. Mercantini (Id., *Il palazzo della Fraternità*, Arezzo 1980, p. 54) il progetto risalirebbe al Vasari.





La straordinaria capacità dell'autore di approfondimento dello spazio è reso anche grazie all'espedito del disegno pavimentale a riquadri: lo spazio della piazza trapezia, progettata su un piano inclinato con un dislivello di circa 10 metri, ben si adattava al talento di prospettico di Bartolomeo Della Gatta; nel '400 infatti ancora la *Platea communis*³³ si presentava in tutta la sua estensione, assai più ampia dell'attuale, prima della riduzione drastica dovuta all'edificazione, nella parte più elevata, delle Logge vasariane.

³³ La *platea communis* infatti era la parte più bassa e più vasta, collegata al largo spiazzo della *platea porcorum*, che si apriva davanti al palazzo del Popolo, dove si teneva il mercato dei maiali, (TAFI, *op. cit.*, p. 278).



PAESAGGI E CITTA DI DURER, DA INNSBRUCK A TRENTO (1494-1495)

Irina Baldescu

I. Il viaggio di Dürer

Il contesto della redazione dei disegni

Nell'autunno del 1494, a breve tempo dopo il ritorno da un viaggio di apprendistato e dopo il suo matrimonio, Albrecht Dürer lasciò Norimberga dirigendosi verso Venezia, dove si trattenne sino alla primavera del 1495 (è molto probabile che la dote di 200 guldeni portata dalla sposa Anne Reys abbia fornito la base materiale del soggiorno). Le ragioni che lo spinsero al viaggio (che compì non accompagnato dalla moglie) rimangono oscure; varie ipotesi sono state avanzate dagli storici, dalla peste scoppiata a Norimberga in quel periodo, fino alle intenzioni precise di studiare l'arte italiana¹.

Ci è pervenuta una serie di disegni acquerellati, non datati, redatti durante questo viaggio o nel periodo immediatamente successivo, la cui cronologia è ancora oggetto di dibattito. Seguendo criteri stilistici e tematici (qui presentati secondo il catalogo del Koschatzky²), queste vedute sono state raggruppate in tre serie:

- le prime vedute raffiguranti le margini della città di Norimberga, che presentano, dal punto di vista del disegno, caratteristiche assai arcaiche (prospettiva leggermente scadente, linee molto evidenziate, una rappresentazione assai schematica della luce), evidentemente anteriori al contatto con l'esperienza italiana;
- un gruppo di disegni di paesaggi e di città da vedere come il risultato del contatto con le nuove conquiste della pittura veneta, che ci interessa in questa sede;
- in fine, un gruppo di disegni ispirati da formazioni rocciose. Non è escluso che l'interesse per il dettaglio geologico sia il risultato di un contatto con l'arte di Leonardo da Vinci, noto-

¹ Per la biografia di Dürer v. come riferimento FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Duerer: Das malerische Werk*, Berlin 1991; WOLFGANG PRINZ, *Dürer. Catalogo Completo*, Firenze 1996; PETER STRIEDER, *Dürer*, Torino 1976.

Per le fonti HANS RUPPRICH, *Dürer, Schriftlicher Nachlas*, 3 voll.: 1. *Autobiographische Schriften. Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften*, Berlin 1956; 2. *Die Auflage der theoretischen Studien: das Lehrbuch der Malerei*, Berlin 1966; 3. *Die Lehre von menschlichen Proportion*, Berlin 1969.

² KOSCHATZKY, WALTER, *Albrecht Duerer: Die Landschaftsacquerelle, Orlichkeit, Datierung, Stilkritik*, Wien 1971., p. 14. Molti autori si sono occupati, negli ultimi anni, dei disegni di Duerer, ma si tratta in tanti casi di testi compilativi. Accanto allo studio del Koschatzky è da citare come particolarmente interessante la ricerca di HERMANN LEBER, *Albrecht Duerers Landschaftsacquerelle*, New York 1988, che realizzato riprese fotografiche e studi prospettici alla ricerca dei punti di vista di Dürer (il metodo fotografico è stato utilizzato già dai primi del Novecento, ma Leber procede sistematicamente e si occupa di numerosi disegni).



riamente appassionato dello studio delle rocce.

Il percorso del viaggio

È interessante soffermarsi sul percorso del viaggio di Dürer, per capire il contesto della redazione dei disegni.

Quando si avviò per Venezia nel tardo autunno del 1494, la città non li era visivamente sconosciuta, poiché una veduta di Venezia (assai fedele in alcuni dettagli, anche se stereotipa come impostazione generale) era stata pubblicata nel *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel (1493). Le xilografie di quest'opera sono state incise nella bottega di Michael Wohlgemut, dove Dürer compiva il suo apprendistato³. L'editore dell'opera di Schedel, Koberger, era, peraltro, il padrino di Albrecht Dürer. Nella cronaca di Schedel sono presenti tante altre vedute di città italiane, tra cui anche Verona, Padova, Treviso, Trieste⁴; di queste, almeno Verona fu certamente vista dal Dürer durante il suo viaggio di ritorno, perché la strada da Venezia verso Arco passava da quelle parti. Non si è conservato, però, alcun disegno di Dürer raffigurante Venezia o Verona, e non ci è pervenuta notizia che tali vedute fossero mai esistite⁵. Sembra che l'artista si è interessato a rappresentare solo vedute 'inedite', senza ricalcare stereotipi già in circolazione.

Le strade percorse dal viaggiatore quattrocentesco che da Norimberga si dirigeva verso Venezia sono puntualmente conosciute – oltre che dai documenti scritti – dalla carta itineraria del medico Erhardt Etzlaub (Norimberga, 1492)⁶, dove sono indicate le località di passaggio e le distanze tra le medesime. Un concittadino di Dürer (il mercante Jakob Krebbs) era riuscito, nel 1494, a percorrere i più di 700 chilometri in 4 giorni e 10 ore, mentre nel 1497 il console Balthasar Nagler impiegò 10 giorni. Il viaggiatore medio, però, ci metteva solitamente due – tre settimane⁷; è probabile che Dürer, all'andata, si sia aggiunto a un gruppo di mercanti che si avviava per Venezia, perché, a causa dell'insicurezza delle strade, non era solito viaggiare in pochi.

Questo potrebbe spiegare anche la mancanza di disegni compiuti sul viaggio di andata, poiché uno si doveva attenere ai ritmi del gruppo, senza potersi fermare nei posti interessanti.

Nel 1495 Dürer fece il viaggio di ritorno in compagnia del suo amico Pickerheimer, umanista di spicco dell'ambito culturale norimbergense, il quale tornava a casa dopo un breve soggiorno a Roma; i due si sono probabilmente incontrati a Padova per proseguire insieme⁸. Il percorso del viaggio di ritorno è ricostruibile sulla carta del Tirolo di Peter Anich e Blasius Hueber del 1774⁹, che presenta la viabilità stradale nell'assetto precedente le grandi mutazioni territoriali ottocentesche. È probabile che, questa volta, i due abbiano viaggia-

³ P. STRIEDER, *Duerer*, Milano 1976, p. 139.

⁴ V. anche D. CREMONINI, *L'Italia nelle vedute e carte geografiche dal 1493–1894*, Modena s.d., scheda 7. HARTMANN SCHEDEL, *Registrum huius operis libri cronocarum cum figuris set ymagibus ab inicio mundi*, Nürenberg 1493.

⁵ Dato che i disegni di Duerer hanno attirato l'attenzione già dal tempo della sua vita, è probabile che ci sarebbe pervenuta notizia di un'eventuale perdita (sul percorso collezionistico dei disegni in questione KOSCHATZKY, *A.D. Landschaftsacquerelle*, cit., p. 103). È interessante notare che, successivamente, l'interesse per l'opera di Dürer si è in qualche misura spento, fino alla riscoperta nell'Ottocento; per la storia della percezione di Dürer v. G. ZAMPA, *L'opera completa di Dürer*, Milano 1968, pp. 9 segg.

⁶ *Das ist der Rom – Weg von meyllen zu meyllen mit puncten verzeychnet von eyner stat zu den andern*, pubblicata nell'officina di Georg Glocken, Norimberga 1492.

⁷ KOSCHATZKY, *A.D. Landschaftsacquerelle*, cit., p. 15 con la citazione delle fonti.

⁸ KOSCHATZKY, *A.D. Landschaftsacquerelle*, cit., p. 18.

⁹ E. TURRI, *Le terre del Garda. Immagini del lago nella cartografia (sec. XIV - XX)*, s.l., 1997, pp. 80-81.





to da soli, anticipando con ciò il pattern sociologico del *gran tour* dei gentiluomini nordici sei-settecenteschi¹⁰; si tratta di un tipo di esperienza ormai distaccata dalla realtà del viaggio medievale gregario, che permette una percezione di un tipo culturale diverso. Essendo la percezione del paesaggio un fatto interamente condizionato da filtri culturali, non è a caso che i paesaggi di Duerer siano stati dipinti in compagnia dell'amico Pickerheimer, appunto, dopo aver visto altre rappresentazioni del genere presso i pittori veneti. La presenza di Pickerheimer ha arricchito probabilmente il viaggio di un connotato di percorso iniziatico, che traspare anche dal sottofondo di alcuni disegni.

II. I disegni: l'impostazione topografica

Le vedute di Trento

Tre sono le vedute riguardanti Trento, segno che il Duerer si è fermato qui almeno un paio di giorni, ad esplorare la città e i dintorni.

La veduta che rappresenta la città nell'insieme¹¹ (della quale si è occupato in modo assai dettagliato l'Alberti¹² nei primi del Novecento, identificando le costruzioni vi rappresentate) è disegnata da Nord, da un punto di vista vicino alla strada, leggermente rialzato (sito a c. 7m sopra il livello della stessa), segno che l'artista si è arrampicato sulle pendici della collina a sinistra dell'immagine. Interessante notare che, per raffigurare la città di Trento, in ambiente germanico è diffusa la veduta da nord (la stessa impostazione di Dürer), e presso gli artisti italiani quella da sud (dalla parte del ponte sull'Adige)¹³, segno che la prima impressione provata del viaggiatore che raggiungeva la città rimaneva la più forte.

La rettifica del corso dell'Adige iniziata nel 1851¹⁴, operazione con la quale è stata soppressa l'ansa del fiume, ha completamente cambiato la percezione della città da nord.

La veduta di Dürer rappresenta la città in un'età assai fiorente economicamente (malgrado le guerre con la Serenissima del 1487), caratterizzata dall'interesse per il decoro urbano, e abbellita dalle trasformazioni operate dal vescovo Giovanni Hinderbach (1466-86). Successivamente, a causa degli eventi bellici promossi da Massimiliano d'Asburgo (1508-1516), la città conobbe un periodo di decadimento¹⁵.

Nell'immagine di Dürer si vedono, in primo piano, la strada e le acque dell'Adige (che si offre come mezzo per un particolare effetto pittorico di riflessione, tipo di dettaglio molto caro a Dürer, come si vede anche nella veduta di Innsbruck¹⁶). Si nota l'interesse per le vie di traffico (la strada, il fiume): è un'impostazione destinata a diventare classica nel veduti-

¹⁰ Vedi C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del gran tour*, in *Storia d'Italia Einaudi, Annali V. Il paesaggio*. Torino 1982, passim.

¹¹ KOSCHATZKY, A.D. *Landschaftsacquerelle*, cit., cat. 10. La definitiva identificazione dell'immagine quale veduta di Trento (la didascalia nota: Try(n?)t, per cui si è anche pensato che fosse Trieste (Tryst?) o un piccolo villaggio sul lago di Caldonazzo) è avvenuta solamente nel tardo Ottocento.

¹² ALBERTI, GIUSEPPE, *La più antica veduta di Trento*, Trento 1890. Per commenti sulla veduta v. R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, Roma - Bari 1983 [=Le città nella storia d'Italia], pp. 78 segg., in particolare anche le didascalie delle immagini 69 - 70.

¹³ Per una raccolta di vedute v. A. CHEMELLI, C. M. PERINI, *Trento illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XV al XX secolo*, Padova 1991. Vedute prese approssimativamente dallo stesso punto di vista del Duerer (da Nord): a pp. 26 - 27, *Trento - Trient*, in *Carl Frommel's pittoreskes Italien*, Lipsia 1840; a p. 59, *Trento - pittoresk resetur fran Stockholm till Neapel*, Stoccolma 1852, disegno di C. J. Billmark; a pp. 64 - 65, A. PERINI, *I castelli del Tirolo*, Trento 1834 ecc.

¹⁴ Su questo R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., pp. 182 segg.

¹⁵ R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., p. 71.

¹⁶ V. G. ZAMPA, *Opera*, cit., cat. tav. V b.



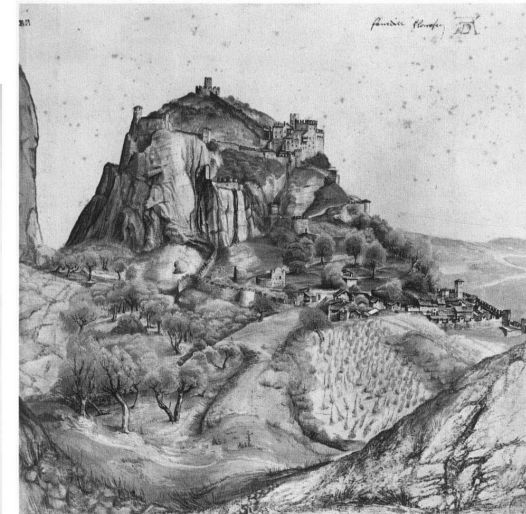
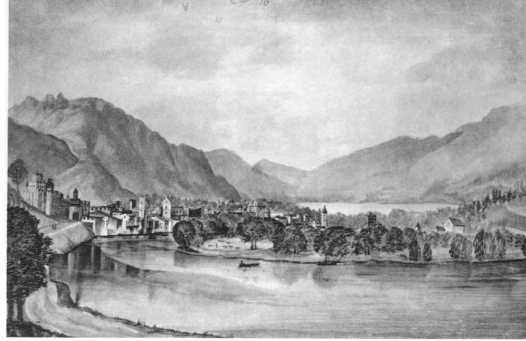
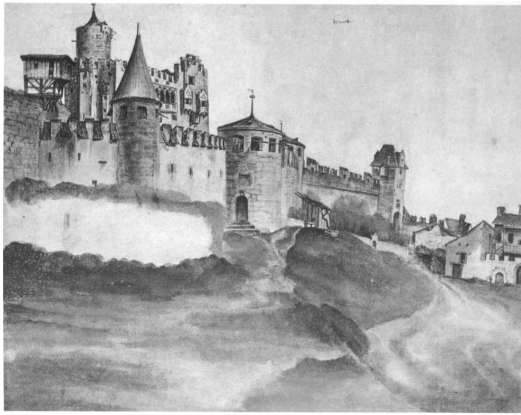


Fig. 1. A. Dürer, *Veduta del Castello del Buonconsiglio di Trento*, 1495, British Museum, da ZAMPA 1968.

Fig. 2. A. Dürer, *Veduta di Trento*, 1495, conservato 1891-1945 a Brema, scomparso e riapparso a Mosca nel 1990, da ZAMPA 1968.

Fig. 3. A. Dürer, *Veduta della chiesa di S. Apollinare a Dosso di Trento*, 1495, da ZAMPA 1968.

Fig. 4. A. Dürer, *Veduta di Arco*, 1495, Louvre, da ZAMPA 1968.

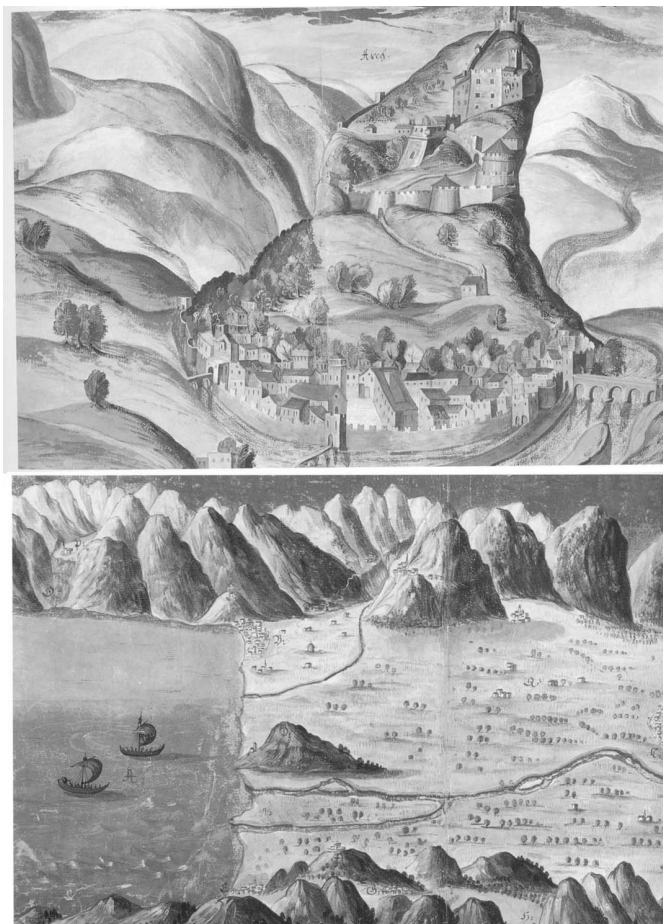


Fig. 5. Veduta di Arco di Mattias Burklechner (cartografo operante tra il 1608-1620 nel Tirolo), da TURRI 1997, fig. 27.
Fig. 6. Veduta della zona nord del Lago di Garda, Codice Nipotano, 1615, da TURRI 1997, fig. 26; si noti l'arcaicità delle immagini.



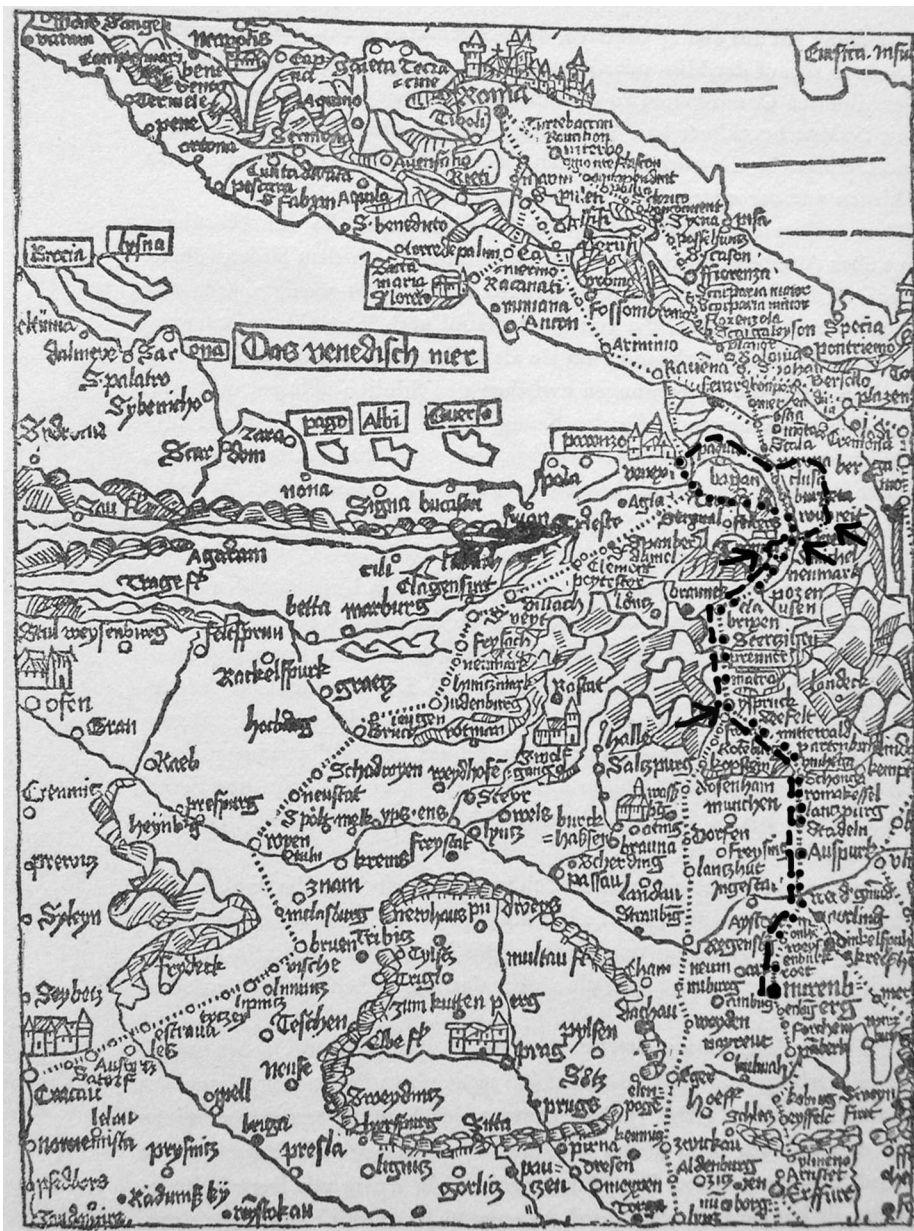


Fig. 7. Carta itineraria del medico Erhard Etzlaub, *Das ist der Rom – Weg von meylen zu meylen mit puncten verzeychnet von eyner stat zu den andern*, pubblicata nell'officina di Georg Glocken, Norimberga 1492 (secondo altri autori 1500), da GROTE 1956. A puntini il percorso di andata, a trattini il percorso di ritorno di Dürer, elaborazione dell'A.

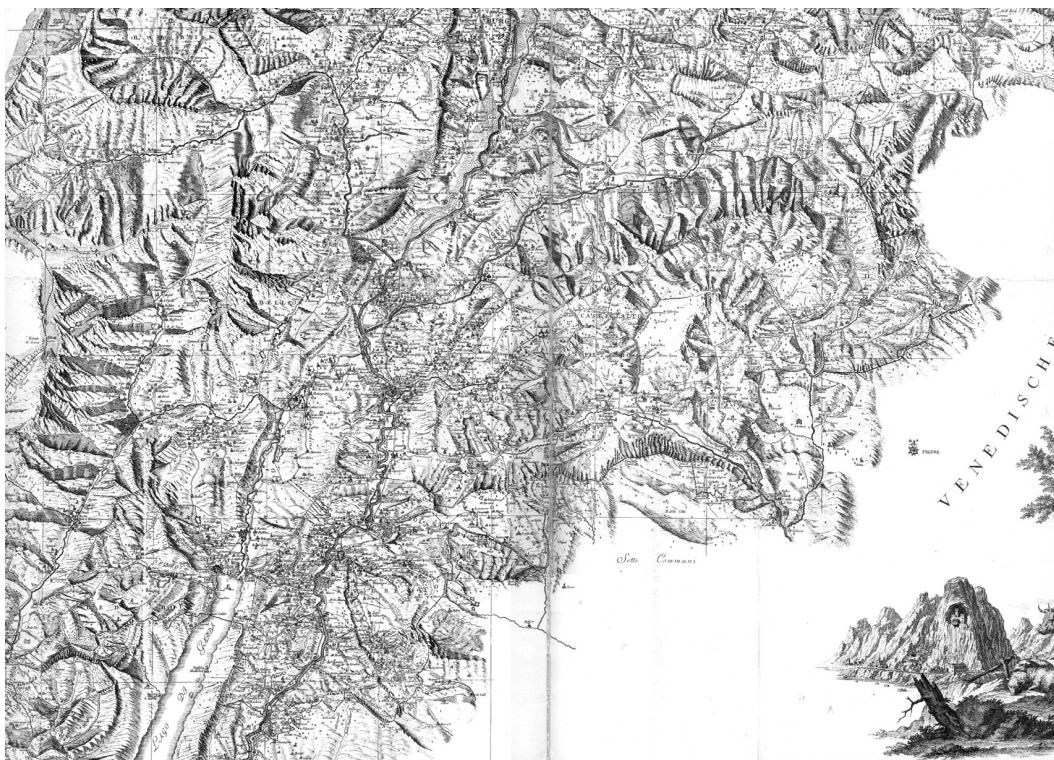


Fig. 8. Carta del Sud Tirolo, PETER ANICH, BLASIUS HUBER, 1774, da TURRI 1997, fig. 150. In giallo il percorso di andata, in rosso il percorso di ritorno di Dürer, elaborazione dell'A.



smo germanico e fiammingo, con Breugel (v. la serie dei *Dodici mesi*) e Hoefnagel (v. le immagini di *Civitates Orbis Terrarum*, vol. I-VI). È difficile dire, però, se si tratta di un influsso diretto delle vedute di Dürer (le tre immagini raffiguranti paesaggi di Trento sono rimaste in possesso di privati fino al 1588, quando confluirono nelle collezioni di Rodolfo II¹⁷; è difficile sapere se, già dai primi del Cinquecento, sono state viste da altri artisti) o di una similitudine dovuta a considerazioni funzionali: la figura del pittore-viaggiatore, seduto accanto alla strada di lunga percorrenza con la sua tavoletta, per disegnare la veduta, diventò nel Cinquecento molto comune.

A sinistra dell'immagine si vede la porta del borgo settentrionale e il castello del vescovo di Trento. La sagoma del castello, così come è raffigurata in questo disegno, sembra esser stata riprodotta da Dürer, come elemento scenografico, in altre opere (v. per esempio il fondale di *Pupila Augusta*; Madonna degli Animali).

Verso destra si vede la porta di S. Martino, dietro la quale sorge il campanile della chiesa omonima; verso destra si nota, successivamente, la torre della chiesa di S. Martino, la torre di S. Pietro (che era la chiesa della contrada tedesca¹⁸, dove probabilmente alloggiava Dürer, poiché si trovavano qui le osterie tedesche¹⁹), una torre non identificabile (forse la casa torre attestata all'angolo tra via S. Pietro e largo Carducci²⁰), poi la Torre Verde. Segue un'altra torre sul bordo del fiume; dal confronto con le vedute cinquecentesche risulta che questa sia la torre di S. Francesco, l'unica torre alta sita nelle vicinanze del fiume, nel tratto tra la torre Wanga e quella Verde.

In asse dell'immagine è raffigurata la torre del palazzo comunale, che in realtà si trovava nel piano di fondo dell'immagine, ma fu rappresentata come se fosse anch'essa nel primo piano, esaltando con ciò la sua importanza. Questa era l'antica torre campanaria della città, dove già prima del 1469 era installato anche il primo orologio pubblico²¹, fatto che la rendeva di particolare importanza nella vita pubblica²².

A destra di questa torre sono state identificate le torri di tre residenze private (palazzo Thun, della Tranba e dei signori di Povo)²³; poi la torre Wanga (la torre Rossa, duecentesca, del vescovo Wanga²⁴) a ridosso del ponte sull'Adige (il ponte stesso è reso invisibile dalla cortina di alberi dell'isoletta); verso destra si notano, poi, il campanile di S. Lorenzo e un corpo di fabbrica pertinente al complesso di S. Apollinare (il cui campanile è stato dimenticato dal Dürer).

¹⁷ Sul percorso dei disegni nelle varie collezioni v. KOSCHATZKY, A. D. *Landschaftsacquerelle*, cit., tabella p. 103. Georg [Joris] Hoefnagel [Houfnagel] è stato il pittore di corte di Rodolfo II, per cui è sicuro che, dopo il 1588, era venuto a conoscenza degli acquerelli del Dürer; ma le prime vedute di città redatte dal Hoefnagel, dove in primo piano si trova raffigurata una strada, risalgono al 1575; la serie delle *Stagioni* di Bruegel è del 1565, v. A. Wied, Bruegel, Milano 2003 (2), (a questo proposito v. I. BALDESCU, *Joris e Jacob Hoefnagel: territorio, paesaggio, viabilità stradale e città dell'Europa Centrale nel Liber Sextus, Colonia, 1618, delle Civitates Orbis Terrarum, in Il Tesoro delle città. Annuario dell'Associazione storia della città - 2003*, Roma 2003, pp. 49-73.) Non è impossibile, però, che alcuni dei disegni fossero conosciuti al mondo artistico già dal tempo quando si trovavano in possesso dei collezionisti Pickheimer, Willibald Imhof e Hans von Kulmbach, cioè prima del 1588.

La veduta d'Arco invece è rintracciabile solo dal 1671 in poi, momento quando si trovava nella collezione di E. Jabach, a Parigi.

¹⁸ R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., p. 52.

¹⁹ R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., p. 70.

²⁰ R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., p. 55.

²¹ F. MENESTRINA, *La torre di Piazza a Trento*, in *Pro cultura*, 1910, 1, pp. 1-16, e 1910, 4, pp. 235-66, v. in particolare p. 241.

²² Sull'importanza delle torri campanarie nella vita della città v. E. GUIDONI, *La campana e l'origine dello spazio*, in *Territorio e città della Valdicchiana*, Roma 1972.

²³ R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., didascalie a figg. 69-70.

²⁴ R. BOCCHI, C. GRANDINI, *Trento*, cit., p. 55.





Dal punto di vista (1), però, non era possibile vedere le torri cittadine in questa successione, perché la torre di S. Francesco sarebbe apparsa per forza a destra della torre del comune. In effetti, sembra che tutto il fronte a destra era nascosto dietro gli alberi, se uno guardava dal punto (1); questa parte dell'immagine dovrebbe esser aggiunta secondo l'osservazione da un altro punto di vista (2), sito sull'isola, a ridosso di S. Lorenzo.

I complessi di S. Lorenzo e di S. Apollinare, invece, furono disegnati sempre dal punto (1), insieme alla parte sinistra dell'immagine, girando però lo sguardo. La torre del comune è la cerniera che articola le vedute riprese dai due punti di osservazione diversi.

La tecnica di sovrapporre, nella redazione di una veduta, osservazioni effettuate da due punti diversi, è stata notata anche dal Leber per la veduta della Città d'Arco²⁵.

Il castello del Buon Consiglio

La veduta del castello²⁶ è molto ravvicinata, presa da un punto nella parte nord dello slargo che separava la città dal fortilizio vescovile; l'asse centrale del disegno è impostato lungo la torre d'ingresso al castello. Il grado di dettaglio dell'immagine, disegnata da un punto molto vicino alle mura del castello, suggerisce che all'artista fosse concessa l'autorizzazione del vescovo; si nota l'attenzione archeologica per le tecniche costruttive delle murature, per i dettagli dei merli ecc. Le mura, così come le rappresenta Dürer, sono il risultato della campagna di rinforzo promossa dal vescovo Giorgio Hack (1446-1465). Successivamente, però, sono state in gran parte abbattute e ricostruite in forma diversa, per ordine del vescovo Bernhard von Cles (c. 1514-1539), per cui la pianta ricavabile dai catasti non torna bene con la veduta disegnata da Duerer. Invece corrispondono assai bene la loggia alla veneziana voluta dal vescovo G. Hinderbach, e, nell'ultimo piano, la Torre dell'Aquila²⁷. Si nota la forma del tetto della torre superiore, che è stata trasformata durante un restauro, nel 1809²⁸. Lo spazio rappresentato è irrealistico, poiché sembra molto più ampio di quello vero: sembra un'immagine ripresa con il teleobiettivo da una certa distanza, poiché la veduta è molto ravvicinata, ma non distorta.

La veduta di Arco²⁹ e il paesaggio nell'ambiente nordico nel Quattro-Cinquecento

La veduta di Arco è stata studiata anche dal Leber, nell'ambito della sua ricerca sui punti di vista dei paesaggi di Dürer. Colui ha notato che nell'immagine confluiscono due percezioni diverse: la posizione degli elementi costruttivi permette l'identificazione di un punto di vista ad ovest, dal quale però la collina appare molto più bassa; l'immagine d'insieme, invece, rispecchia la percezione del sito da un punto più basso nella campagna³⁰, situazione che rende molto accentuata la componente verticale della collina.

Il paesaggio spettacolare di Arco, nell'insieme della zona nord del lago di Garda, ha stimolato ripetutamente l'immaginazione cartografica e artistica³¹, probabilmente anche per-

²⁵ H. LEBER, *A.D.Land*, cit., pp. 21-33 e figg 36-38, 48, 49, 51, 53.

²⁶ G. ZAMPA, *Opera...A.D. cit.*, cat. tavola IV b; KOSCHATZKY, *A.D. Landschaftsacquerelle*, cit., scheda 9. Sulla storia del castello v. N. RASMO, *Il castello del Buon Consiglio*, ..., p. 26.

²⁷ V. anche R. BOCCHI, C. GRANDINI 1983, p. 75-77.

²⁸ H. LEBER, *AD. Land*, cit., didascalia fig. 100.

²⁹ G. ZAMPA, *Opera...A.D. cit.*, cat. tavola VI a; KOSCHATZKY, *A.D. Landschaftsacquerelle*, cit., scheda 15.

³⁰ H. LEBER, *A.D.Land*, cit., figg. 48-49.

³¹ V. E. TURRI, *Lettere del Garda*, cit., cartografia – passim e in particolare fig. 26, cartografia prospettica del nord del lago di Garda, Tavola XIV del Codice Enipontano, 1615; fig. 27, veduta di Arco di Mattias Burklehner, XVII sec.



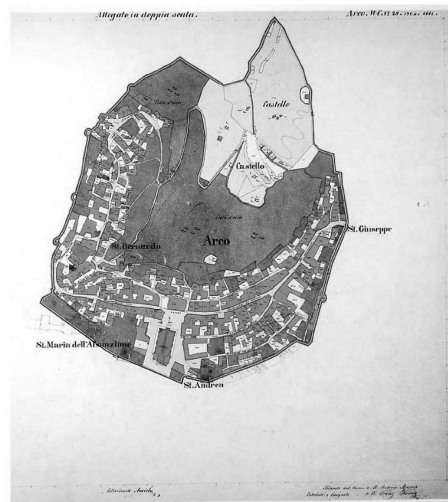
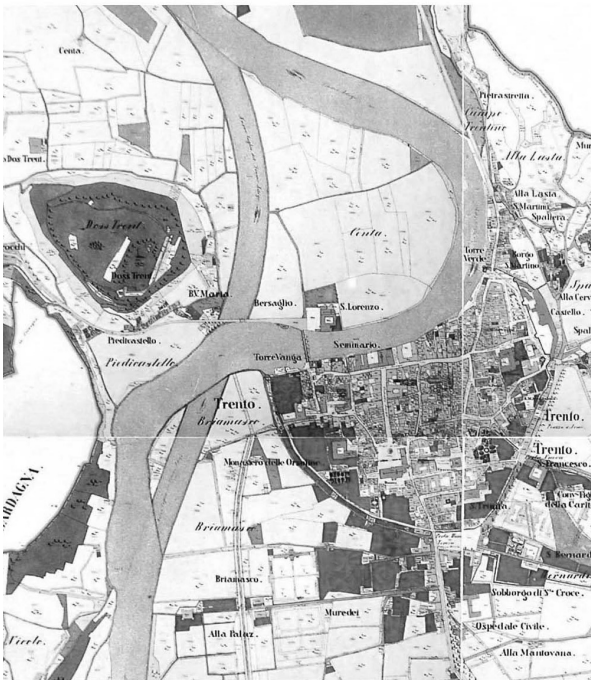
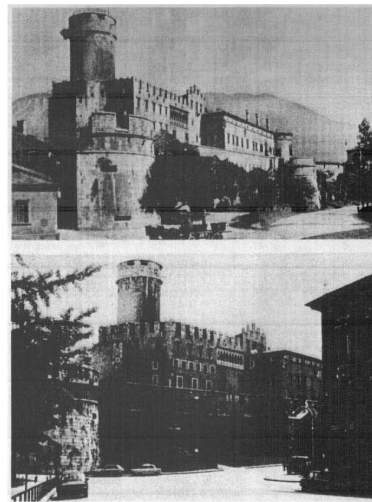
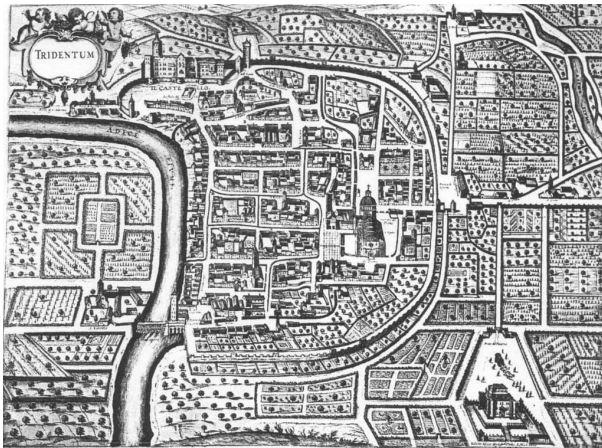


Fig. 9. Veduta di Trento del 1588, Joris Hoefnagel, da BOCCHI 1983.

Fig. 10. Veduta del castello del Buon Consiglio alla fine del XIX secolo e negli anni 1980, da LEBER 1988.

Fig. 11. Trento, catasto austriaco, fine XIX sec., da AA.VV., *Vicini - Nachbarn. Trentino / Alto Adige*, 2000.

Fig. 12. Arco, fine XIX sec., catasto austriaco, da AA.VV. 2000.

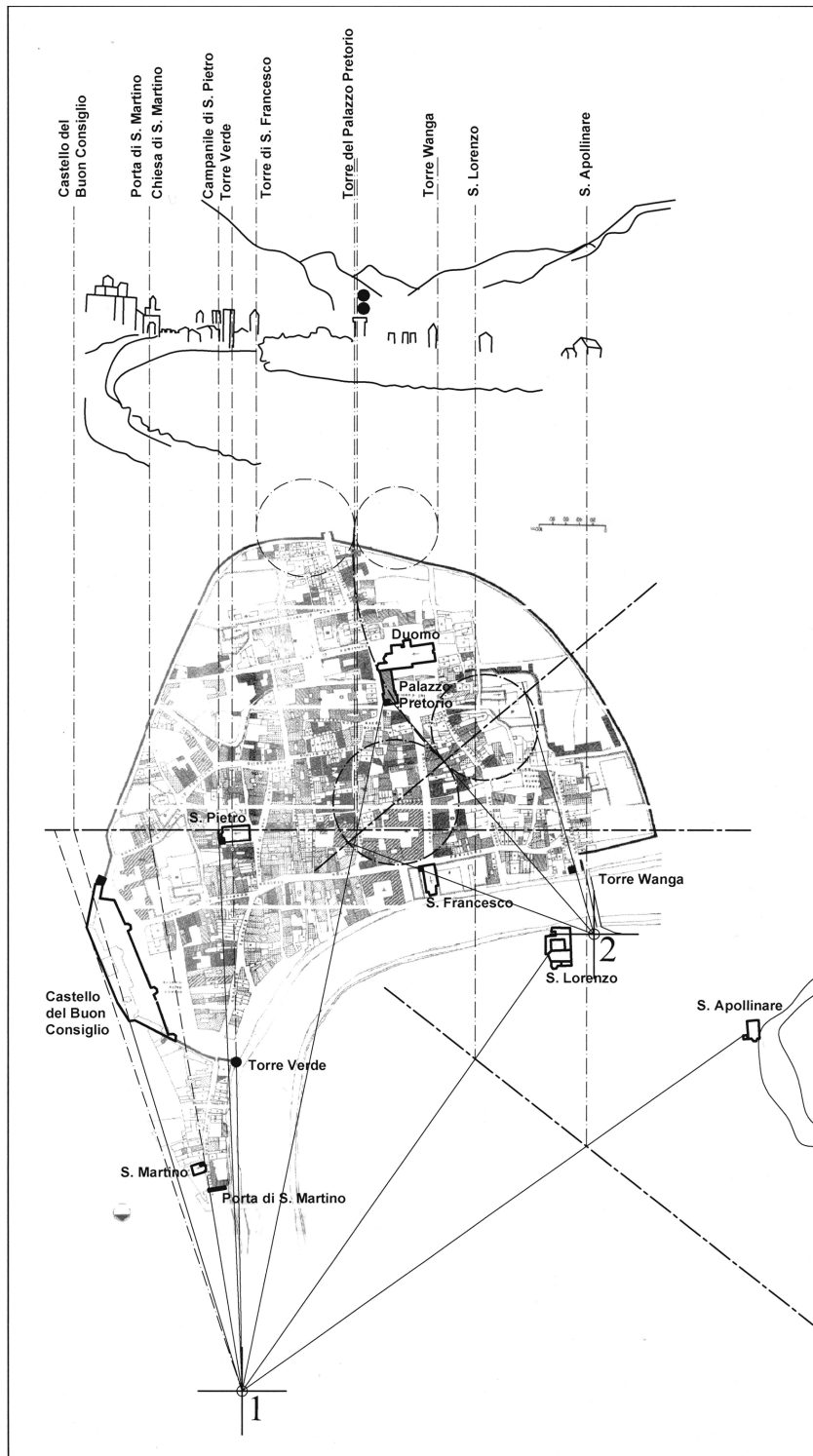


Fig. 13. Identificazione dei punti di vista della veduta di Trento; in una prima fase l'immagine è stata disegnata dal punto di vista 1, girando lo sguardo in due posizioni (vedi i due piani di proiezione), poi sono state aggiunte altre informazioni dal punto di vista 2. La cerniera delle due immagini è la torre del Palazzo Pretorio. La planimetria catastale di Trento in Bocchi 1983.

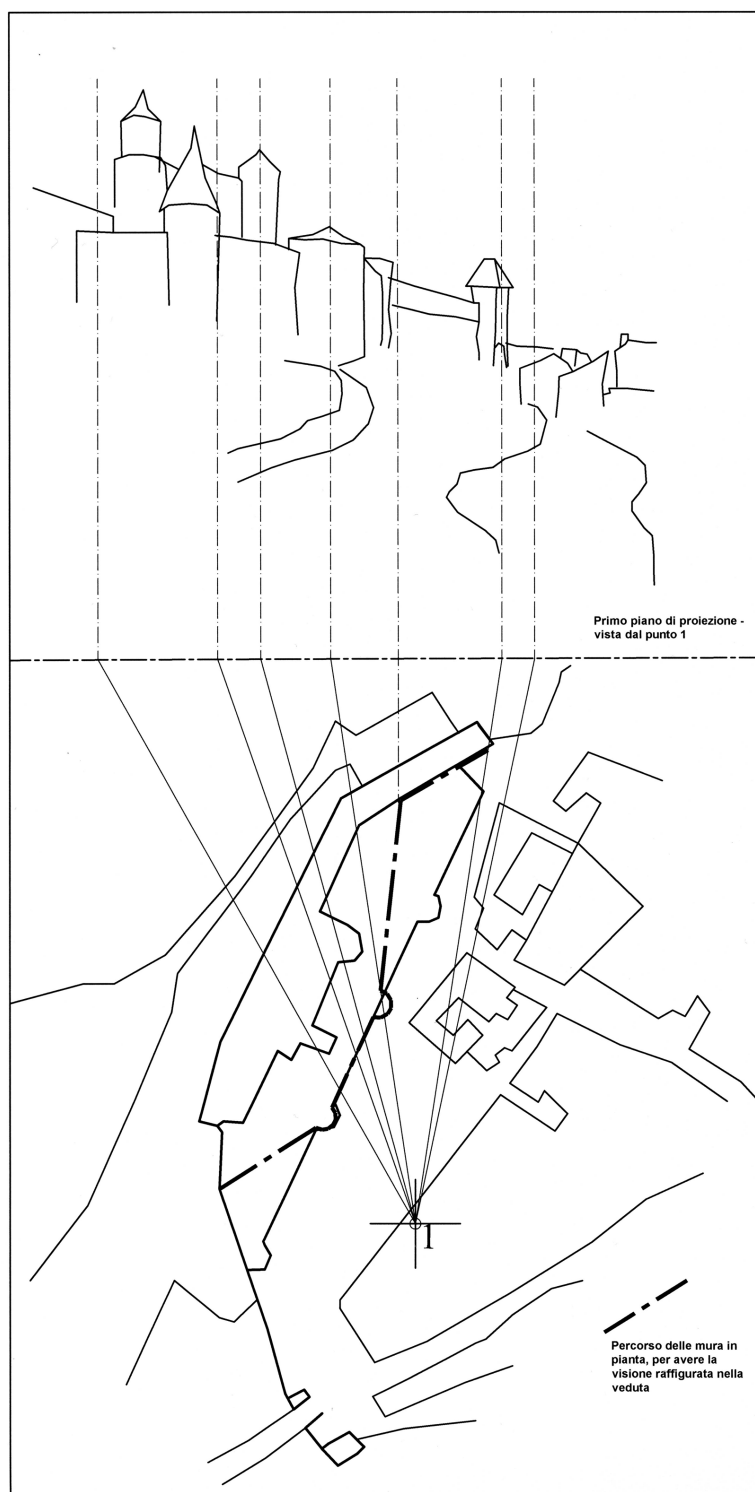


Fig. 14. Identificazione dei punti di vista della veduta del castello del Buon Consiglio; si nota che il perimetro della cinta muraria nella rappresentazione di Duerer è diversa da quella odierna, la veduta è stata disegnata come se lo slargo davanti al castello fosse più ampio rispetto alla piazza raffigurata sul catasto di fine XIX sec. La planimetria catastale di Trento in AA.VV. 2000.



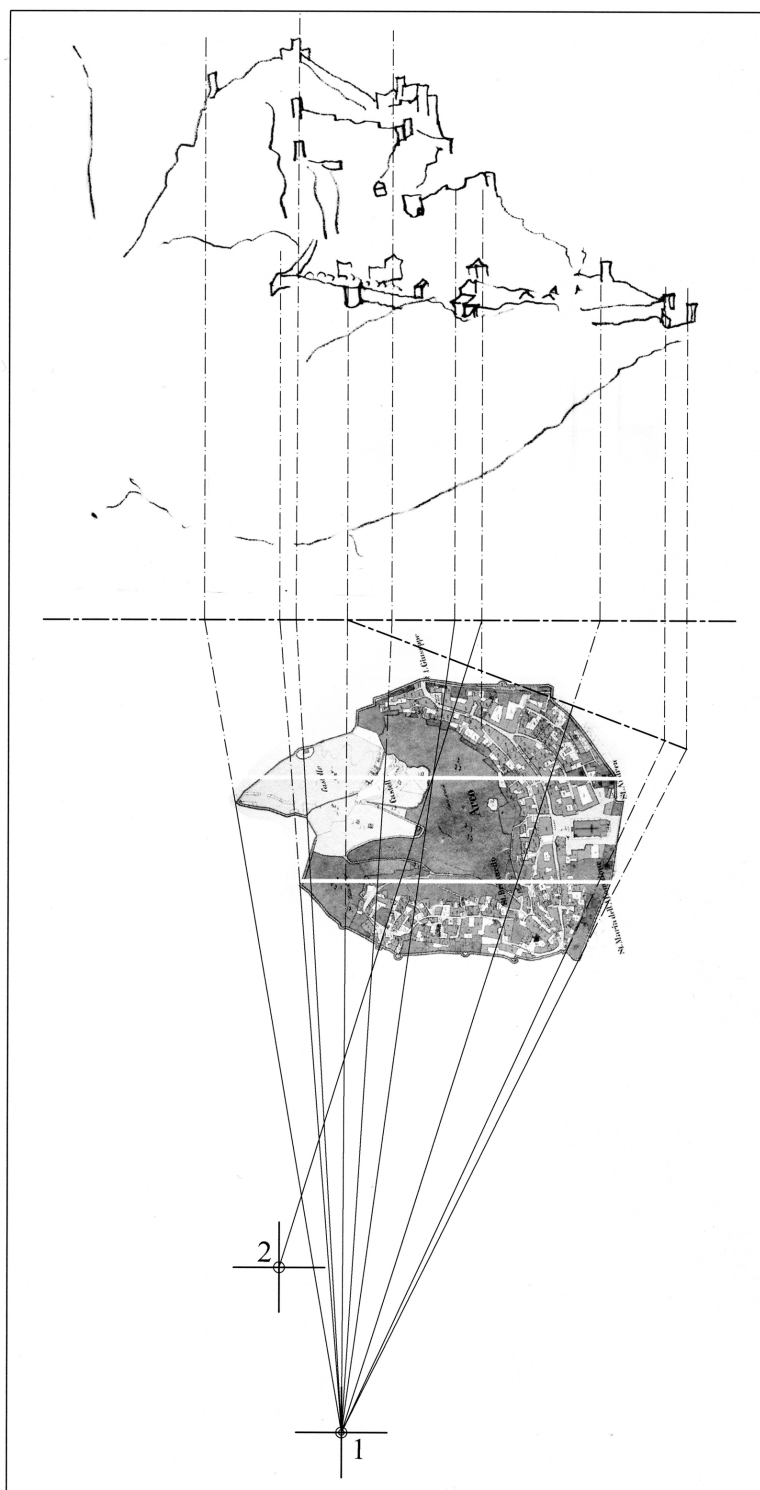


Fig. 15. Identificazione dei punti di vista della veduta di Arco; in una prima fase l'immagine è stata disegnata dal punto di vista 1, poi sono state aggiunte altre informazioni dal punto di vista 2. La cerniera delle due immagini è una delle torri di cinta. La planimetria catastale di Arco in AA.VV. 2000.



ché il netto taglio visivo tra la parte superiore del castello e il paese in basso richiamava facilmente la simbologia della *Civitas Dei* contrapposta al mondo terreno. Nella pittura nordica del tardo Quattrocento e primo Cinquecento tale tipo di raffigurazione era diventato un luogo comune per i fondali, dove l'elemento roccioso era riferibile comunque all'archetipo del Golgota, mentre la salita serpeggiante rammentava il cammino della salvezza o il tortuoso percorso sapienziale. I personaggi rappresentati sulla strada, di solito in veste di pellegrini, erano una generale metafora del cristiano in ricerca della giusta via. Nei primi del Cinquecento è attestato già il riferimento costante, in questo tipo di immagini, alla montagna Sainte Baume di Marsiglia, il luogo di pentimento di Maria Maddalena, in quel periodo diventata frequentatissimo luogo di pellegrinaggio³².

Non è da escludere l'idea che Dürer abbia preso questa strada al ritorno proprio per vedere Arco (a Venezia, nella chiesa di S. Giovanni in Bragora, si trova un affresco raffigurante il Battesimo di Cristo di Cima da Conegliano, del 1494-1495³³, dove sullo sfondo è rappresentato un paesaggio molto simile alla Città d'Arco; è probabile che questa tela non era sconosciuta a Dürer).

Il tessuto immagistico del paesaggio di Arco (i terrazzamenti, la strada serpeggiante) ritorna in seguito in tanti dei suoi fondali, tanto da far pensare che è diventato un archetipo della montagna sacra e dell'accessione alla sapienza. Il fatto che, sul fianco, il ripido versante roccioso (Königsstein, Pietra del re) suggerisce un profilo antropomorfo, orientato in modo tale da far interpretare l'intera collina come una testa gigantesca, non fa che rinforzare il connotato sapienziale racchiuso nell'immagine; siamo in periodo quando il pensiero medico riconosceva già nella testa la sede del pensiero.

L'interesse per la rappresentazione topografica

È certamente nella Norimberga natale che Dürer acquisì solide conoscenze sulla geometria e sui sistemi di misurazione topografica, scienze nelle quali la cultura norimbergense spiccò nel tardo Quattrocento e nel Cinquecento; indubbiamente, questo è un sistema mentale che influisce fundamentalmente sulla percezione dello spazio. È a Venezia, però, che Dürer acquisì il gusto per il paesaggio naturalistico. Si è detto che i suoi paesaggi si ricollegano ad alcuni precedenti di ambiente nordico (v. le vedute di Bamberg di Wolfgang Katzheimer, i paesaggi di Joachim Patinir, A. Altdorfer, i fondali di Lucas Cranach³⁴), però questi sono molto più arcaici come impostazione, fatto altrettanto valido per le vedute di città di ambiente germanico, assai stereotipate, anche se suggestive nell'insieme. Il salto qualitativo compiuto dal Dürer è da associare all'ambiente veneto, che risente della *forma mentis belliniana* (da non dimenticare che poco dopo, nel 1497, Bellini rifiutava la richiesta di Francesco Gonzaga di aggiungere in un quadro un'immagine di Parigi, con la giustificazione che egli non l'aveva mai vista³⁵). Anche se poca documentazione diretta si è conservata sul soggiorno di Dürer, a Venezia, nel 1494-95³⁶, diversi spunti dell'arte veneta sono rin-

³² Sui connotati del paesaggio v. R. FALKENBURG, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the pilgrimage of life* [=Oculi], Amsterdam 1988, p. 90 segg.

³³ V. in *Storia dell'arte italiana* Einaudi, parte II, vol. I: *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, fig. 323.

³⁴ V. W. PRINZ, *Dürer*, p. 16; in generale *Dürer and His Culture*, a cura di D. EICHBERGER, C. ZIKA, Cambridge 1998; C. WOOD, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993.

³⁵ M. LOCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Dal Medioevo al Quattrocento*, cit., p. 450.

³⁶ Sulla scarsità della documentazione v. KOSCHATZKY, A. D. *Landschaftsacquerelle*, cit., p. 15 (sul soggiorno del 1494-95 in Italia non compare documentazione nemmeno nella cronaca di famiglia, che salta dal 1494 al 1502). Invece nel catalogo *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano. Catalogo della mostra*, a cura di B. AIKEMA, B. L. BROWN, G. NEPI SCIRE, Venezia 1999-2000 compare un disegno di tre orien-





tracciabili nella sua opera nel periodo successivo. Nel *San Giovanni e i Vecchioni dell'Apocalisse* (1497) Dürer riprese sullo sfondo il castello visto nella *Sacra Conversazione* di Bellini; in senso inverso, è certo che le prime incisioni di Dürer (1496) circolavano in Italia prima del 1500³⁷. Nel 1506, quando a S. Bartolomeo al Rialto, la chiesa dei tedeschi, fu deposta una pala dipinta da Dürer³⁸, l'artista racconta in una lettera che la sua opera fu contestata da vari personaggi, “*aber Sambelling der hatt mich vor vill czentillomen fast ser globt*”, ma il Bellini mi ha reso omaggio in presenza di molti gentiluomini³⁹.

Riguardo l'interesse di Dürer per la topografia e le architetture, è da segnalare un suo rilievo della casa dove soggiornava a Venezia, non datato⁴⁰, che attesta la dimestichezza con il disegno di architettura e l'attenzione acuta nella rappresentazione del dettaglio tecnico; le stesse caratteristiche si notano anche nelle sue vedute, nelle raffigurazioni di cinte murarie e di paramenti di edifici. Non si deve perdere d'occhio il fatto che nel 1494-1495 a Venezia erano, verosimilmente, già avviate le misurazioni per la veduta *Venetie MD* incisa da Jacopo Barbaro, impresa che potrebbe aver attirato l'attenzione di Dürer. La redazione della veduta è possibilmente frutto di una collaborazione tra Michelangelo (che nell'autunno 1494 si trovava a Venezia), Leonardo, Giorgione e il maestro di prospettive Pier Antonio degli Abati⁴¹.

Le vedute di Dürer hanno, in effetti, la caratteristica di essere ricchissime nei dettagli: come già visto, usava disegnare da punti di vista molteplici, per poter raffigurare nell'immagine tutti i dettagli significativi, non interamente osservabili da un singolo punto (v. le torri sulla parte destra nella veduta di Trento, la torre all'angolo delle mura, in basso, nella veduta d'Arco ecc.). La veduta del castello del Buonconsiglio invece rappresenta la piazza come se fosse molto più larga, permettendo con ciò una veduta a *zoom* da un punto distante. Tutte le vedute raffigurano uno spazio interpretato mentalmente, essendo specchio di un modello astratto dello spazio reale, elaborato nella mente del pittore, e non una copia fedele della realtà antistante. Anche il Leber, nelle fotografie con le quali ha seguito il percorso di Dürer, ha ottenuto delle immagini simili usando *collage* di più fotografie o riprese con il teleobiettivo⁴².

Non solo la geometria dell'immagine è interpretata mentalmente, ma la lettura del paesaggio è, nel suo insieme, un percorso sapienziale, filtrato in chiave umanistica. Il viaggio come percorso iniziatico, riferito direttamente all'idea del pellegrinaggio, è un altro archetipo della pittura nordica del tempo, da mettere in relazione diretta con i paesaggi che fanno da scenografia ai pellegrini. Non a caso per questo tipo di raffigurazione è stato coniato, all'inizio del secolo XX, il termine *Weltlandschaft*, paesaggi del mondo, perché vi si trovano accostate, con stereotipie raffinate, la pianura fiamminga, la montagna marsigliese, la Gerusalemme celeste ecc. I paesaggi di Dürer sono, invece, ricchi di particolari e perfettamente identificabili, ma con ciò non cessano di essere un'allusione alle *Weltlandschaft*, perché egli

tali (cat. 38), fatto risalire al 1494 - 95, che sarebbe una copia eseguita da Dürer da un tacchino di Bellini, il quale, nel 1479-1480, aveva soggiornato a Costantinopoli su invito di Maometto II. V. F. KORENY, *Dürer e Venezia*, in *IBID.*, pp. 240 segg, in particolare p. 242. Si assume che già nel 1494-95 Dürer aveva lavorato nella bottega del Bellini.

³⁷ M. LOCCO, *Venezia*, cit., pp. 461, 465.

³⁸ M. LOCCO, *Venezia*, cit., p. 465.

³⁹ Lettera citata qui dal KOSCHATZKY, *A.D. Landschaftsacquerelle*, cit, p. 19.

⁴⁰ Pubblicato in L. GROTE, *Hier bin ich ein Herr. Dürer in Venedig*, Muenchen 1956.

⁴¹ E. GUIDONI, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano, Venezia*, Roma 2002, v. pp. 82-84, 89.

⁴² H. LEBER, *A.D. Land*, cit., v. le didascalie delle immagini, passim, per esempio *Welschpyrg*, fig. 107-108, p. 270.



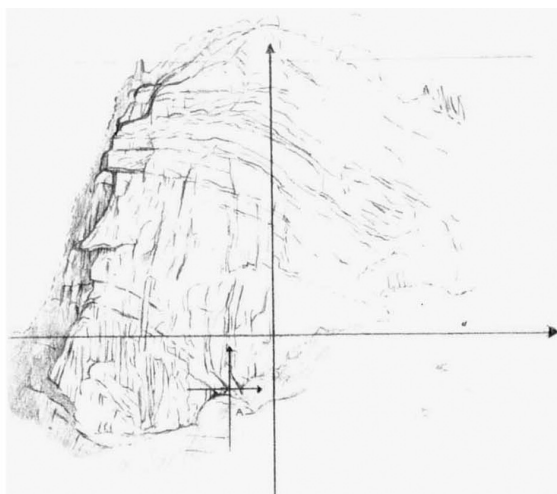


Fig. 16. Le rocce dal profilo umano a nord di Arco, foto di Leber e disegno di Dürer, 1495, da LEBER 1988.

Fig. 17. A. Dürer, Rilievo della casa dove l'artista abitava a Venezia nel 1494-95, da GROTE 1956.

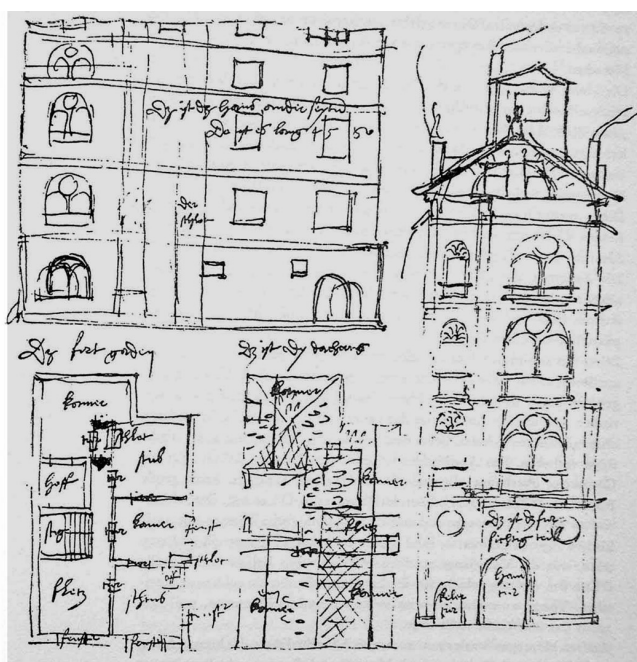


Fig. 18. Autoritratto di A. Dürer sul fondale nell'Altare Heller, 1507-8, perduto, copia al Historisches Museum, Francoforte, da PRINZ 1996, e particolare della tavoletta.

Fig. 19. Fregio di Giorgione a Castelfranco, 1508, si noti il particolare della tavoletta. Da G. NEPI SCIRE, S. ROSSI, *Giorgione. Le meraviglie dell'arte. Catalogo della mostra - Venezia, 2003 - 3004*, Padova 2003.



stesso proseguì, in Italia, un percorso iniziatico culturale (alla scoperta dell'Umanesimo) e geografico (esplorazione di un territorio sconosciuto). Il costante riferimento al proprio *status* di viaggiatore si ritrova, discretamente, in opere successive, nelle due famose tavole Heller (1508)⁴³ e Landauer (*Adorazione della Santissima Trinità*, 1511)⁴⁴, dove Dürer si è autoritratto, alla margine di una strada, tenendo in mano una tavoletta da disegno recante la scrittura dedicatoria e la sua firma. Per sottolineare ancora una volta l'unitarietà degli strumenti pittorici tra il mondo düreriano e l'ambiente veneto, si deve notare che queste tavolette sono molto simili a quelle rappresentate da Giorgione nel fregio di Castelfranco (1508)⁴⁵.

⁴³ Il dettaglio è visibile nell'immagine riprodotta in W. PRINZ, *Dürer... cit.*; scheda dell'opera in G. ZAMPA, *Opera*, . cit, cat. 130.

⁴⁴ Oggi al Kunsthistorisches Museum, Vienna, v. G. ZAMPA, *Opera*, cit, tav. XLV, XLVI, cat. 134.

⁴⁵ V. l'immagine in AAVV, *Giorgione, Le meraviglie dell'arte. Catalogo della mostra*, Venezia 2003, scheda pp. 102-109.





INTRODUZIONE

Teresa Colletta

Negli anni che sono intercorsi tra lo svolgimento dei 4 convegni sui "I Punti di vista" tra il 2004 e il 2005, promossi secondo le indicazioni di metodo messe in campo da Enrico Guidoni, la letteratura di argomento iconografico e cartografico si è ulteriormente arricchita approfondendo alcuni temi specifici della storia della cartografia urbana, in particolare per quanto riguarda il Cinquecento ed il Seicento.

Gli studiosi tutti concordano nell'affermare che è il Cinquecento senza dubbio il secolo in cui si affermano le maggiori innovazioni nel campo dell'iconografia e cartografia urbana ed è il secolo nel quale si configurano i primi protagonisti della rappresentazione urbana: dai nomi noti di Leonardo a Jacob Van Deventer, da Étienne Duperac a Joris Hoefnagel, da Anton van den Wijngaerde a Stefano Bonsignori, da Jacopo de' Barbari a Leonardo Bufalini etc... ma si ha anche la scoperta di ignoti vedutisti e cartografi che hanno lasciato importanti testimonianze manoscritte.

In questi cinque anni sono stati prodotti notevoli contributi e pubblicazioni sull'iconografia e cartografia urbana del Cinquecento rivolti verso molteplici indirizzi: dalle questioni di metodo alla attività dei protagonisti, cartografi e incisori, dalla riscoperta di patrimoni cartografici sulle città e territori alla nascita e diffusione dei modelli cartografici, con una evidente circolazione delle fonti.

Il ritratto di città si presenta come documento per lo studio dello spazio urbanizzato, ma anche della sua gestione offrendo possibilità di letture interdisciplinari della cartografia nell'età moderna. Particolare riguardo è rivolto nella ricerca storico cartografica alla ricostruzione dei processi e degli intrecci tra le professionalità diverse in campo nella redazione delle prime cartografie urbane; considerazioni che hanno condotto gli esperti e specialisti alla costruzione del prototipo cartografico per molte città.

Il rinnovato interesse di questi anni al tema dell'iconografia e cartografia urbana ha certamente sottolineato anche la ricerca del punto di vista da cui traguardare la città da rappresentare, tema di base dei Convegni promossi da Enrico Guidoni.

Si vuol dire cioè che dopo i 4 Convegni svolti nei primi anni 2000 secondo la linea direttrice di approfondimento promossa da Enrico Guidoni secondo una ben precisa periodizzazione cronologica (Medioevo-Quattrocento, Cinquecento, Sei-Settecento, Otto-Novecento) la scelta del punto di vista ed il confronto con la città reale ha riscontrato una maggiore attenzione da parte degli studiosi di questa tematica della storia urbana.

La ricerca del punto di vista o dei punti di vista è entrata nella storia della cartografia ur-





bana, pur se con intendimenti diversificati, come adesso diremo, non meno dell'indagine sul riconoscimento del possibile autore o autori delle vedute ed iconografie delle città.

Si ha in questi anni uno scandaglio nei dettagli e nella storia del ricco e importante patrimonio documentario di carte di città e si pone all'attenzione del grande pubblico il rinnovato impianto urbano delle città nel Cinquecento e le nuove tecniche della rappresentazione urbana di quegli anni in una complessità di tecnici ed artisti ed esperti cartografi verso realizzazioni di rappresentazione urbana che daranno adito alla formulazione dei nuovi prototipi di ritratti di città.

L'innovazione maggiore del Cinquecento è certo da riscontrarsi nella specifica volontà di conoscenza dell'urbano rivolta nella rappresentazione dal vero, tramite il rilievo, della città storica.

Da un lato sono state prodotte letture scientifiche di alcune immagini urbane particolarmente significative dell'età moderna. L'analisi dettagliata e scientifica di singole iconografie vedutistiche e prospettiche ha messo in campo un'analisi complessiva e dettagliata dell'opera d'arte cartografica con indagini storico-critiche di confronto e uno scandaglio fisico con nuovi mezzi diagnostici e secondo tecnologie innovative atte ad individuarne una più attendibile interpretazione di tutte le fasi di composizione dell'opera, come dei ripensamenti e restauri successivi; offrendo così la possibilità di indagare con precisione sulla riconoscibilità di una particolare mano d'autore.

Si fa riferimento in particolare agli studi scientifici su alcuni monumenti cartografici: quali l'analisi puntuale e dettagliata della Tavola Strozzi (1472-73), della quale si propone un'indagine puntuale delle singole parti pittoriche, nonché del supporto ligneo sul quale è realizzato il dipinto, unitamente ad una disamina dell'ampia e vasta letteratura sul celebre dipinto tardo-quattrocentesco di Napoli dal mare.

Tra questi studi scientifici particolare rilievo è offerto dallo studio dettagliato di un documento iconografico cartaceo: la Costantinopoli di Melchior Lorichis del 1559 restituita alla conoscenza del mondo occidentale con un ampio e dettagliato studio sull'autore ed ad una analisi dettagliata per parti della lunga veduta di più di 11 metri.

Anche la pianta di Roma di Leonardo Bufalini è stata oggetto di uno studio specifico nel 2007, sottolineando come questa pianta è la prima in cui si è formalizzato l'accurato rilievo di base preordinato alla rappresentazione, ritraendo l'autore stesso e ed i propri strumenti in un riquadro sul margine inferiore.

Senza contare le molteplici e valide letture scientifiche sulla "Venezia MD" e sull'autore Jacopo de' Barbari cartografo attivo in ambito veneto nei primi anni del Cinquecento. Analisi scientifiche dei documenti cartacei e pittorici che vanno dalla costruzione dell'immagine... alla committenza... al rilevamento e alle aberrazioni volute dall'autore e al riconoscimento di più esperti nella redazione dell'opera cartografica... alla messa a punto del reale strumento di conoscenza della storia urbana di quella città, secondo le analisi più tradizionali che vuole uno stretto legame tra iconografia e storia urbana.

I confini della città nelle immagini del Cinquecento non sono più debitori ad un segno convenzionale o simbolico ma le città di Napoli, Costantinopoli, Venezia e Roma etc... ci appaiono nella loro articolazione reale, costruita e voluta in un'unica visione.

Va sottolineato che in questi recenti lavori degli anni 2005-2009 viene effettuata una accurata ricerca del punto di vista da cui queste immagini sono state traggiate, pur se non viene ricercato, come era invece nell'intenzione propositiva dei Convegni progettati dal Guidoni negli anni 2003-2004, il confronto dell'esistenza nella realtà odierna di quegli antichi punti di vista scelti dagli autori delle iconografie cinquecentesche.





Confronto che, secondo le direttive Guidoniane, voleva indagare le reali trasformazioni della città storica rappresentata nel momento della sua nuova configurazione urbana cinquecentesca e la città attuale e la continuità o meno della scelta del punto di vista per quella città.

Non può non essere valutato come nella storia della cartografia urbana esiste una correlazione stretta tra le fasi della trasformazione urbana e le scelte rappresentative della città; la modifica della città storica è spesso legata ad un cambiamento del punto di vista da cui traguardare la città nella rappresentazione urbana: emblematico il caso di Siena ad opera del Vanni, di cui si è ampiamente parlato nella al II convegno e qui di seguito acclusa.

Dall'altro lato in questi stessi anni l'iconografia urbana editoriale ha prodotto nuovi contributi specificamente indirizzati allo studio degli "Atlanti di città" con riguardo all'iconografia urbana europea, dedicando attenzione a singoli editori e raccoglitori di immagini e alla storia delle case editrici più attive del nord Europa. Sono state pubblicate anche molti volumi a stampa con le riproduzioni anastatiche delle immagini originali dei grandi Atlanti Nord-Europei, oggi ancora conservati nelle maggiori Biblioteche di Europa (Francoforte, Anversa, Vienna).

L'intento è ad un tempo conoscitivo, ma anche conservativo di questi preziosi materiali documentari, molto spesso dispersi e ridotti in fogli per il mercato antiquario.

Ancora d'altro canto negli anni 2000 si è ampliata la ricerca d'archivio nel campo dell'iconografia e della cartografia portando all'attenzione specifiche collezioni di immagini e vedute facendo il punto su una cospicua messe di carte e fogli ben noti e meno conosciuti, perché pubblicati in singoli saggi e in momenti storici diversi, come ad esempio sulle cinque province che riguardano la Campania. Inoltre su tali temi sono stati condotti molteplici convegni e seminari aprendo il campo della ricerca scientifica dall'Europa alla iconografia urbana orientale, in particolare cinese e giapponese, non ancora conosciuta dal pubblico italiano.

Anche la cartografia urbana militare ha avuto un notevole incremento di contributi scientifici indirizzati, mediante ricerche puntuali, ad illustrare e pubblicizzare particolari Collezioni di piante e vedute in Archivi Nazionali e specifiche indagini rivolte a singole Collezioni private o a Raccolte non ancora studiate e pertanto da ritenersi inedite.

Né possiamo dimenticare in questo breve excursus le "scoperte" di immagini e vedute urbane messe in luce da restauri architettonici in singoli palazzi nobiliari, quali affreschi e pitture murali riguardanti le città italiane. Opere che hanno meritato singoli analitici studi dedicati ai cicli pittorici scoperti secondo il metodo storico critico delle indagini storico artistiche comparate.

Tra queste vanno annoverate le vedute di città rappresentate nel ciclo di singoli affreschi della metà del secolo XVI portati in luce nel restauro del palazzo Orsini di Anguillara Sabazia nel Lazio, o ancora nella villa di Francesco II Gonzaga, nella villa Belvedere in Vaticano o ancora nel palazzo delle Logge a Bagnaia o a villa d'Este a Tivoli o a palazzo Caprarola. Serie di immagini di singoli cicli pittorici ai quali sono stati dedicati analisi e studi dettagliati di grande interesse scientifico, posti in relazione alla committenza nobiliare dei palazzi e delle ville e alla diffusione del gusto per l'immagine di città in Italia nel Cinquecento.

L'attenzione alla scelta del punto di vista è particolarmente soggetta ad attenzione nello studio di molte imprese editoriali, tra cui ultima quella degli Atlanti di città di Matthaus Merian (1593-1650), dopo quelli della famiglia dei cartografi Blaeu. Questa linea di ricerca riscontra come la scelta operata di alcuni punti di vista da parte dei disegnatori e cartografi degli "Atlanti di città" cinquecenteschi non viene modificata negli Atlanti seicenteschi, os-





sia rimane immutata per più di due secoli per molte città dell'Europa. Considerazione quest'ultima che testimonia della mancanza di innovazione nel campo della rappresentazione urbana degli Atlanti di città sei-settecenteschi editi nel Nord Europa, che ripropongono modelli cinquecenteschi.

Così ad esempio le vedute di Francoforte del Merian sono state studiate secondo la ricerca del punto di vista ed è stato analizzato il contributo dell'autore poco conosciuto Joachim Von Sandrart per le vedute italiane del Merian.

L'identificazione di quella città non sempre infatti presuppone l'osservazione diretta e la scelta di un particolare punto di vista, anzi volutamente ci si rifà a prototipi ben noti con le opportune rielaborazioni, più o meno aggiornate riguardo ai nuovi episodi architettonici, ma non si producono immagini "nuove", né si attua la ricerca di un "nuovo" punto di vista per la rappresentazione della città sei-settecentesca, riconoscendone la localizzazione nella realtà odierna trasformata ed ampliata oltre i confini dell'antica cerchia muraria.

In particolare negli studi recenti si pone maggiore attenzione alla metodologia della costruzione prospettica e alla ricerca dei modelli a cui si fa riferimento e non più solamente alla possibile attribuzione delle vedute.

La ricerca dei disegni prototipi è infatti riconosciuta ed applicata nell'indagine storico-cartografica delle singole piante prospettiche e vedute urbane.

Va detto però che nel complesso riguardano sempre l'analisi dell'impresa editoriale, ossia dei volumi, e dei suoi editori più che mostrare interesse al vero ritratto della città e di trasmettere la sua riconoscibilità al mondo intero dei conoscitori.

La rivoluzione cartografica del Cinquecento si viene ad esaurire nella ripetizione dell'impresa editoriale e nella diffusione delle immagini di città del mondo intero e nella moltiplicazione delle novità editoriali.

Proprio in tal senso le linee di approfondimento storico-cartografico vertono su tutto il patrimonio di immagini che raffigura nei secoli il volto di una città, certamente fortemente eterogeneo, e ne indaga i possibili e utilizzati elementi comuni e ne individua temi ed aspetti ricorrenti. Si cerca cioè, nella ricerca più avvertita, di riconoscere una o più serie di immagini accomunate dall'utilizzo del medesimo punto di vista e dalla stessa costruzione geometrico-rappresentativa, perché si è consci dell'esistenza di un vero e proprio modello di riferimento usato dai cartografi e definito da un'immagine in particolare di grande rilevanza vedutistica che viene ripresa in opere successive. Gli studi più aggiornati sulla ricerca iconografica svolgono dal 2003 un momento di confronto tra le diverse immagini prodotte per la messa a punto di una comune metodologia di indagine.

Esaminando alcune immagini e rappresentazioni iconografiche di una specifica città risaltano alcune immagini di particolare pregio, i così detti prototipi che hanno la capacità di fissare dei canoni rappresentativi destinati a condizionare il modo di vedere e raffigurare quel luogo nel corso dei secoli: Firenze 1470, Napoli 1472, Venezia 1486, e 1500, Imola 1503.

Altro tema che è stato fortemente approfondito negli studi di iconografia urbana in questi ultimi anni è quello delle Marine e dei porti mediterranei con tutte le loro infrastrutture urbane tra i secoli XVIII-XIX e XX. Sono state presentati infatti volumi, mostre, collezioni di disegni e dipinti riguardanti le città portuali con olii, acquarelli, guaches e disegni di marine e paesaggi costieri e dei porti del Sud d'Italia dal Cilento alla costiera sorrentina amalfitana, alla costa adriatica fino ai porti della Provenza e della costa Azzurra.

La pittura e l'iconografia dei porti delle maggiori città portuali europee conquista i viaggiatori in arrivo dal mare fin dal Settecento e si incrementa nell'Ottocento producendo opere che si vanno ad aggiungere alla pittura di paesaggio e alla pittura navale e alla storia del-





la cantieristica portuale promuovendo opere di particolare interesse ai fini della ricostruzione dei waterfronts storici di molte città portuali.

D'altro canto gli interessi recenti stimolano lo studio dell'iconografia urbana e la messa a confronto, da più punti di vista, dell'immagine complessiva della città storica portuale e del suo fronte mare, così come dei suoi punti nodali più caratterizzanti nel corso della storia, ben riconoscibili nella veduta dal mare.

È questa infatti la veduta privilegiata delle città storiche marittime che hanno costruito la loro visibilità proprio dal punto di vista alto sul mare.

Si deve inserire ancora nell'ampliamento degli studi iconografici anche un altro tema, strettamente relazionato alla valorizzazione dello spazio urbano storico, riguardante le immagini iconografiche dei "Capolavori in festa", ossia le vedute della città nel corso delle feste civili e religiose con l'accentuazione di alcuni punti di vista privilegiati di spazi urbani maggiormente rappresentativi.

Le iconografie in cui è riconoscibile l'uso collettivo delle piazze urbane per le feste, manifestazioni spettacolarmente teatrali, o per spazi di mercato commestibili sono di grande ausilio alla comprensione di quegli spazi urbani come spazio teatrale penetrabile e percorribile per tornei, giostre e parate militari, feste e cuccagne e mettono in rilievo le possibilità di divenire a spazi non propriamente urbani vere piazze cittadine, mostrandone una diversa realtà urbana da nuovi punti di vista.

La riscoperta dei valori della cultura materiale, dell'arte popolare all'interno dell'arte figurativa indica un'altra strada di indirizzo d'iconografia urbana che attualmente viene approfondita con particolare attenzione.

Non può che concludersi che gli studi più aggiornati sulla ricerca iconografica svolgono negli ultimi anni un momento di confronto tra le diverse immagini prodotte per la messa a punto di una comune metodologia di indagine.

La ricerca iconografica e cartografica si rivolge ad un pubblico oggi sempre più vasto di ricercatori e di studiosi ampliando così notevolmente gli interessi da un campo di singoli esperti al più ampio patrimonio di studi riguardanti la storia urbana, territoriale e del paesaggio.

Il gruppo di articoli che qui sono pubblicati riguardano una rilettura di alcune "Vedute di città" redatte nel Cinquecento Europeo e affrontano un tema fondamentale per questo secolo l'innovazione che viene messa a punto nell'iconografia urbana secolo nella scelta del punto di vista. Secondo le indicazioni dell'ideatore e coordinatore Enrico Guidoni dei quattro convegni del 2004-2005 su "I punti di vista e le vedute di città" i saggi centrano l'argomento della ricostruzione del punto di vista da cui sono state raffigurate le città nel Cinquecento, ritrovando quella visione e quel luogo nelle città attuali per rivelarne le trasformazioni urbane.

Nel mio saggio introduttivo si sono volute evidenziare le innovazioni nell'iconografia e cartografia urbana messe in atto durante il Cinquecento e come queste sono da individuarsi proprio nella scelta operata dei punti di vista da cui trarre la città per rappresentarla in "carte". Da cui consegue la nascita e la diffusione di alcuni modelli cartografici. Ci si è soffermati su gli artifici escogitati dagli autori per ritrarre in una sola vista "il vero ritratto delle città". In particolare si sono analizzate le piante in alzato e le iconografie urbane prospettiche "autonome" più rappresentative e innovative realizzate ad iniziare dai primi anni del secolo, quale l'impresa cartografica della "Venezia MD" di Jacopo de' Barbari, fino alla fine del secolo con la "Sena Vetus Civitatis Virginia" di Francesco Vanni.

In questo excursus si opera una suddivisione delle iconografie in ragione della scelta ope-





rata del punto di vista da parte dell'autore e delle sue modificazioni o permanenze durante i secoli. La nascita di alcuni prototipi per alcune città.

Procedendo nel volume segue in primis il saggio di Nicola Aricò sul "ritratto di Messina del 1554". L'a. affronta e dimostra l'esistenza di un disegno prototipo alla ben nota veduta della città portuale siciliana del 1646 operando un preciso rilievo della morfologia urbana di Messina nel progetto dell'architetto Ferramolino della città portuale fortificata.

Marco Cadinu mette in luce l'importanza della pianta assonometria di Cagliari e della sua costruzione vista dal mare per l'inserimento nella prima edizione della *Cosmographia* di Sebastian Münster del 1550 insieme alle vedute di Roma, Firenze, Venezia, Napoli. L'a opera una lettura approfondita ed in dettaglio del punto di vista da cui è stata disegnata e poi elevata in prospettiva per cogliere le sue difese urbane ed il suo probabile autore Sebastian Arquer.

Identicamente Irma Friello ricostruisce i punti di vista delle vedute urbane dei centri del Cilento nella Provincia di Principato Citra dell'ex regno di Napoli disegnate per la raccolta di immagini del frate agostiniano Angelo Rocca alla fine del Cinquecento.

Buccino, Oliveto, Campagna, Eboli e Salerno ci appaiono con la ricostruzione dei punti di vista sul tessuto delle attuali planimetrie dei centri meridionali.

Paolo Micalizzi analizza invece una veduta di una parte di città: la piazza Montecavallo a Roma, oggi piazza Montecitorio. La veduta assiale del lungo rettilineo della strada Pia nell'affresco del Palazzo Lateranense attribuito a Cesare Nebbia e Giovanni Guerra databile al 1590 dà modo di ricostruire la storia della piazza tardo-cinquecentesca e l'intervento Sistino di Domenico e Giovanni Fontana fino alle trasformazioni tardo settecentesche.

Josè Miguel Remolina studia i punti di vista da cui sono rappresentate le tre città spagnole di Valladolid, Burgos e Toledo nelle vedute di Joris Hoefnagel e Jan Van den Wyngaerde tra il 1562 ed il 1570. L'a. evidenzia sulle planimetrie attuali delle tre città spagnole il punto di vista prescelto da ciascun artista vedutista e pone a confronto le diverse visioni urbane da punti di vista diversi per far risaltare le trasformazioni urbane cinquecentesche.

Carla Romby ricostruisce il punto di vista nelle vedute di città della Toscana affrescate nel Salone dei Cinquecento a Firenze. L'operazione di ricostruzione fonda sulla individuazione del punto di vista su base catastale di ogni città evidenzia così la oculata scelta dell'autore per rappresentare le città di Pescia, Prato, Pisa, San Giovanni Valdarno, Colle Valdelsa nell'intento di evidenziare le maggiori emergenze urbane.

I saggi di Cadinu, Friello, Remolina e Romby sono quelli che maggiormente seguono e valorizzano le opportunità offerte dall'approfondimento del punto di vista da cui è tralasciata l'immagine urbana cinquecentesca per la ricostruzione della storia urbana di quei centri e le loro precipue trasformazioni in quegli anni di grande fermento innovativo.

Laura Zanin analizza in dettaglio la più antica planovolumetria di Parigi, l'incisione su legno detta *Plan de Bâle* del 1550-51 e la sua matrice dei primi anni del Cinquecento, quali prototipi di tutte le famiglie di vedute successive, ricostruendone i punti di vista come piante prospettiche in alzato della veduta privilegiata.



LE “INNOVAZIONI” DELL’ICONOGRAFIA URBANA DEL CINQUECENTO EUROPEO NELLE SCELTE DEI PUNTI DI VISTA

Teresa Colletta

Nell’ambito degli studi di storia urbana, la storia dell’immagine della città e del territorio, negli ultimi anni, ha avuto una grande dirompenza, al punto da poter forse aspirare al ruolo di vera e propria disciplina autonoma. Il risultato della messe di studi prodotti ha condotto ad un crocevia ricco e fecondo di tante possibili storie: dalla storia del rilevamento urbano e delle tecniche pratiche di rilievo e di rappresentazione, alla trattatistica rinascimentale e particolarmente alla trattatistica militare, alla storia della cartografia e delle scoperte geografiche, alla storia dell’ iconografia e del nuovo modo di organizzare la città. Le ricerche effettuate, sempre più numerose, hanno portato a compimento la linea avanzata dagli studi negli ultimi venti anni di un approccio autonomo e globale alla cartografia ed iconografia urbana nel suo insieme: la ricerca storico-cartografica è oggi un settore disciplinare in piena espansione.

L’onnipresenza delle vedute urbane, quale genere di espressione, punto di congiunzione di arte e scienza ed incrocio di molteplici competenze e nuovo genere editoriale, si attua e si diffonde in tutta Europa proprio nel corso del Cinquecento, producendo nuove esperienze di rappresentazione urbana. Un secolo quest’ultimo, come più volte ha messo in rilievo, centrando nel merito, Enrico Guidoni, in cui si ha una vera e propria “rivoluzione delle immagini”, e con essa si espande il gusto e la moda del vedutismo urbano in un affinamento ed in una precisa definizione delle tecniche per la rappresentazione dei paesaggi e delle città sia di invenzione che di puntuale descrizione¹.

La diffusione della rappresentazione urbana nel corso del XVI secolo si attua in più settori disciplinari da un lato con Cicli pittorici e Cicli di affreschi, dall’altro, con la coeva diffusione della stampa, si amplia enormemente il campo di applicazione e le possibilità di rappresentazione dell’urbano con i Libri di vedute e gli Atlanti di città, con i Trattati militari per la difesa delle città e i Trattati sulla misurazione e rilevamento, con Incisioni librarie, ed Immagini nei Resoconti dei viaggiatori etc...².

A partire dalla seconda metà del XV secolo la città viene rappresentata in immagini che per la prima volta riescono ad esprimerne tutta la complessità fisica e semantica; queste rappresentazioni sono il prodotto di un complesso processo di ricerca sia artistica che scientifica, il *ritratto di città* definisce le sue regole e si diffonde in tutta la cultura figurativa europea, ed avrà grande fortuna fino a tutto il XVIII secolo³.

¹ Cfr. E. GUIDONI, *La Rivoluzione delle immagini*, in E. GUIDONI, A. MARINO, *Storia dell’Urbanistica. Il Cinquecento*, Roma-Bari, 1982, pp.110-183.

² Cfr. T. COLLETTA, *Atlanti di città del Cinquecento*, Napoli, 1984, cap. I.

³ Cfr. L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, 1996, pp. 69-99. Cfr. anche



La città viene raffigurata in immagini estremamente eterogenee, alla cui definizione contribuiscono modelli culturali e figurativi, scienza e tecnica, scelte formali, valenze simboliche, finalità politico-celebrative. In questo complesso sistema, la conoscenza e l'acquisizione del dato reale da un lato e la scelta delle modalità di rappresentazione dall'altro costituiscono fasi cruciali per la definizione del risultato finale. Il Cinquecento è il secolo dell'invenzione, è il secolo in cui vengono messi a punto i nuovi sistemi di rappresentazione e sperimentazione. Ciò avviene principalmente all'interno della redazione di cartografie urbane costruite appositamente per la rappresentazione dell'urbano e per la sua conoscenza complessiva. Le vedute di città cinquecentesche possono essere considerate un oggetto artistico indipendente rispetto al referente città, perché ci parlano più di loro stesse nel Cinquecento che delle città che esse rappresentano.

Da parte nostra nell'introdurre il tema di questo secondo Convegno su "I punti di vista e le vedute di città" dedicato al Cinquecento, non si ripercorrerà la storia dello sviluppo dell'immagine urbana, già approfonditamente studiata secondo diverse ottiche complementari (iconografia, mentalità, storia, progettualità, tecniche militari, di rilevamento e di rappresentazione) in più testi, ai quali si rimanda, né si tratterà dell'immagine della città "stampata" per i testi, ma si vuole evidenziare come, proprio in questo secolo XVI, nasce la ricerca attenta e scrupolosa della scelta del punto di vista o dei punti di vista da cui trarre l'immagine che si vuole rappresentare.

Si vuole cioè puntare l'attenzione su quali sono state le innovazioni nel campo del vedutismo urbano, mettendo in evidenza come queste invenzioni si concentrano proprio nella scelta del punto di vista.

1. L'innovazione nell'iconografia urbana nel Cinquecento: la ricerca effettuata da vedutisti e paesaggisti per la scelta dei "punti di vista"

Lo spirito della ricerca che anima questa serie di convegni, come il Guidoni ha ben chiarito nella relazione generale del giugno 2004 all'Accademia dei Lincei, nel presentare la prima parte del Convegno riguardante le vedute urbane di ambito italiano tra XIII e XV secolo ossia dal Medioevo al Quattrocento, si pone su una linea innovativa di studio, vuole cioè approfondire l'iconografia urbana da un punto di vista poco definito nella ricerca storico-cartografica e questo è proprio quello della scelta del punto di vista da parte dell'autore dell'invenzione dell'immagine. Non può non essere sottolineato che è proprio la scelta effettuata, in quanto strettamente legata, ancora per tutto il Cinquecento, alla volontà di rappresentare la città in un'unica configurazione, a determinare il risultato eccellente delle grandi e celebri iconografie rappresentative delle principali città europee.

Non è tanto lo studio delle iconografie urbane dal punto di vista storico artistico che qui interessa, né tanto meno lo studio storico della fonte iconografica come documento imprescindibile per l'indagine storica sulla città, come già mettevamo in rilievo alcuni anni indietro⁴, quanto si vuole approfondire la ricerca in merito alla scelta del punto di vista operata

F. BOCCHI, R. SMURRA, *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Roma 2003.

⁴ Cfr. T. COLLETTA, *Il sobborgo della Pignasecca e l'insula dello Spirito Santo: ricerche di storia urbana*, in "Archivio Storico delle Province Napoletane", XV serie, 14 (1975-1976), pp.145-183; ID., *Una carta topografica del Seicento e l'espansione della città di Napoli a valle della collina di San Martino*, in "Storia della città", 12/13, numero monografico *Cartografia e Storia*, 1979, pp. 39-63; ID., *La cartografia storica sulle città e la storia urbanistica*, in *Ricordo di Roberto Pane*, Atti del convegno-incontro di studio (integrare il luogo del convegno 14-15 ottobre 1988), (integrare con il nome del curatore degli atti) Napoli 1991, pp. 463-468; anche in "Napoli Nobilissima", 24, I-V, (1990), pp.54-58.





dall'autore dell'iconografia e se questo punto di osservazione è ancora oggi reale e rintracciabile nel costruito urbano e territoriale di quella città storica. Inoltre si vuole indagare se la scelta è legata a particolari condizioni di visibilità e riconoscibilità di quella specifica città che si vuole rappresentare o anche ad una richiesta della committenza di guardare la città da quel specifico punto di vista.

La rappresentazione della città fin dalle origini, come è ben noto, pone il perenne conflitto tra "segno simbolico e rappresentazione tecnica" e la formazione di un'iconografia urbana deve fondare nell'approfondimento dell'operazione "riduzione/sintesi" e proprio in questa operazione la scelta del punto di vista risulta fondamentale, unitamente alle considerazioni del continuo arricchimento del bagaglio delle possibilità tecniche per attuare metodi moderni di rilevamento e rappresentazione "aggiornati"⁵.

La rilevanza della scelta del punto di vista risulta di fondamentale significato per la stessa rappresentazione come le immagini cinquecentesche degli "Atlanti di città" confermano, ponendo nelle iconografie la raffigurazione dell'autore e dei suoi accompagnatori proprio sul luogo prescelto come punto di vista da cui traga guardare l'immagine della città. Spesso in questa scelta si ravvede la evidenziazione del punto di convergenza delle coordinate di progetto, attraverso le quali vengono ordinati e composti gli elementi architettonici allo scopo di restituire forma e significato alla forma urbana⁶.

2. Le prime esperienze di rilevamento scientifico della città. La città misurata

È utile rilevare quanto la formalizzazione geometrica della prospettiva, le numerose edizioni di Tolomeo, la portata innovativa delle grandi scoperte geografiche, l'evoluzione delle istituzioni cittadine in direzione monocratica, mutino le condizioni di base e richiedano un'analisi su nuovi presupposti nella redazione delle cartografie cinquecentesche.

L'appropriazione geometrico-spaziale della città si articola in differenti modalità, organizzando una complessa acquisizione del *vero* urbano, in cui alle capacità percettive dell'occhio va aggiunta la approfondita conoscenza delle tecniche di rilevamento del territorio e del costruito, come è noto, oggetto di numerosi trattati già nel corso del XV secolo. Si pensi in primis al testo di Leon Battista Alberti – *i Ludi matematici* del 1465 e successivamente "la pianta di Roma" – che può considerarsi l'inizio della nascita della moderna cartografia urbana nel Rinascimento⁷.

La prospettiva è lo strumento per trasferire nell'immagine forme e contenuti, controllando e correggendo la visione reale; tramite essa si definisce la tipologia rappresentativa, in base alla quale al fruitore dell'immagine è possibile osservare la città più o meno dall'alto o frontalmente. Un sempre più raffinato utilizzo del mezzo prospettico permette la realizzazione di artifici sempre più complessi; il rapporto tra immagine e *forma urbis* si determina

⁵ Cfr. COLLETTA, *Atlanti*, op. cit., cap. I. e ID., *Il commercio delle "immagini del mito": le cartografie dei grandi "Atlanti di città"*, in *La città e l'immaginario*, a cura di D. Mazzoleni, Roma 1984, pp.142-150.

⁶ Lo stesso intendimento è possibile identificare anche nella veduta manoscritta e a colori di Cefalù di Tiburzio Spannocchi del 1578, già studiata, dove l'edificio della cattedrale si distacca dalla massa minuta e compatta delle abitazioni non solo per la sua dimensione ma anche per avvalorare il criterio progettuale di centro della città, al termine dell'asse breve della croce urbana di progetto della città storica, rivelando un coordinamento reciproco ed una ricerca di proporzionamento accuratissima cfr. A. CASAMENTO, *Il libro delle torri marittime di Camillo Camilliani (1584)*, in "Storia della città", 12-13 (1979), pp. 121-44.

⁷ Cfr. T. COLLETTA, *La nascita della moderna cartografia urbana nell'età del Rinascimento*, in "Rassegna A.N.I.A.I.", 1 (1984), pp. 3-10; T.COLLETTA, *La cartografia e il recupero urbano. Le "difficoltà" di una strumentazione idonea alla ricerca conservativa dei tessuti insediativi del Mezzogiorno*, in AA.VV., *La città difficile*, Atti del III Congresso Internazionale dell'ASSIRCO [integrare con il luogo e la data del convegno], Roma 1984, pp.143-154.





secondo metodologie sempre più articolate e differenziate, come risulta evidente da approfondite analisi condotte sulla costruzione prospettica di alcune immagini.

Fondamentale per misurare la città sono i metodi di rilevamento usati per la prima volta nel Cinquecento, come approfonditi studi hanno oggi messo in rilievo⁸. Il rilevamento del costruito urbano può essere condotto secondo due metodi, da ritenersi di base: il primo è quello per “punti di stazionamento”, metodo indiretto basato sull’indeformabilità dei triangoli piani, rilevati con strumentazione adeguata: con il bossolo o con il radio latino o la squadra mobile o ancora la squadra zoppa; si può anche considerare l’uso del punto unico di stazionamento, attraverso il quale stabilire gli allineamenti principali, indispensabili per aggregare in maniera omogenea le diverse parti, se no rimarrebbero slegate tra loro, si pensi agli schizzi preparatori di Leonardo per realizzare la pianta di Imola.

L’altro metodo di rilevamento è quello per “camminamento”, ossia un metodo diretto di misura che avviene con nastri e corde per le lunghezze e le altezze disegnati con “schizzi di campagna”, poi riportati su carta a tavolino. Spesso i due metodi di rilevamento sono complementari, essendo indispensabili entrambi per ottenere un buon risultato finale.

Successivamente al rilevamento in situ si definisce una griglia di punti di stazionamento in cui collocare i dati relativi alla rete viaria e all’edificato.

Una terza fase prevede un ulteriore sistema di controllo del rilevamento realizzato, questo viene condotto esternamente al circuito urbano da punti fissi ed elevati, secondo un procedimento da assimilare alla triangolazione (teorizzata da Leon Battista Alberti nei *Ludi matematici* nel 1465), effettuata con il quadrante e l’astrolabio, messa in atto nella realizzazione da parte dello stesso architetto della pianta di Roma, oggi perduta, ma di cui è stata restituito il tracciato a confronto con l’attuale perimetro della città, per verificarne la veridicità⁹.

Un disegno eseguito da un luogo alto interno alla città ed in linea con il primo punto di stazionamento, in modo da poter stabilire la posizione dei punti non visibili da questo e poi poter disegnare il tutto in folio.

3. L’assenza di punto di vista: le *icnografie* urbane. Le Piante di città nell’assenza del punto di vista, secondo una vista zenitale

Certamente tra le prime esperienze di rilevamento scientifico della città bisogna considerare le *icnografie* ossia le prime piante di città planimetriche, ove è riscontrabile l’assenza di un punto di vista essendo la visione da punti alti zenitale e successivamente quelle “in alzato”, in entrambi i casi la città è per la prima volta rilevata in tutta la dimensione del suo costruito, ossia dal vero. Analizzeremo separatamente i due grandi gruppi di rappresentazione urbana mettendo l’accento sulla diversità della scelta del punto di vista.

Le piante di città nell’assenza di un preciso punto di vista, ma impostate secondo una vista zenitale con l’esatta misura della città e la restituzione planimetrica di tutti gli edifici, utilizzando una proiezione ortogonale (ortografica) o zenitale (iconografica) sono dette *icnografie* urbane. In esse è riscontrabile la pratica empirica del disegno di città in pianta ed i contemporanei tentativi di teorizzazione, in cui forti sono le connessioni tra la conoscenza della città e il corretto rilevamento urbano. L’obiettivo di tali realizzazioni e le ragioni della loro realizzazione è da riscontrarsi nella necessità di formulare una idonea progettazione urbana per la città d’età moderna, in cui la strategia bellica e le difese militari sono l’urgen-

⁸ Cfr. L.VAGNETTI, *Storia del rilevamento urbano*, in ID., *L’Architetto in Occidente*, Genova 1973; M. DOCCI, *Storia del rilevamento urbano*, Laterza 1972; ID., *Il rilevamento urbano*, Roma-Bari 1984; D. STROFFOLINO, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma 1999.

⁹ Cfr. COLLETTA, *La nascita*, op.cit., pp. 3-8.



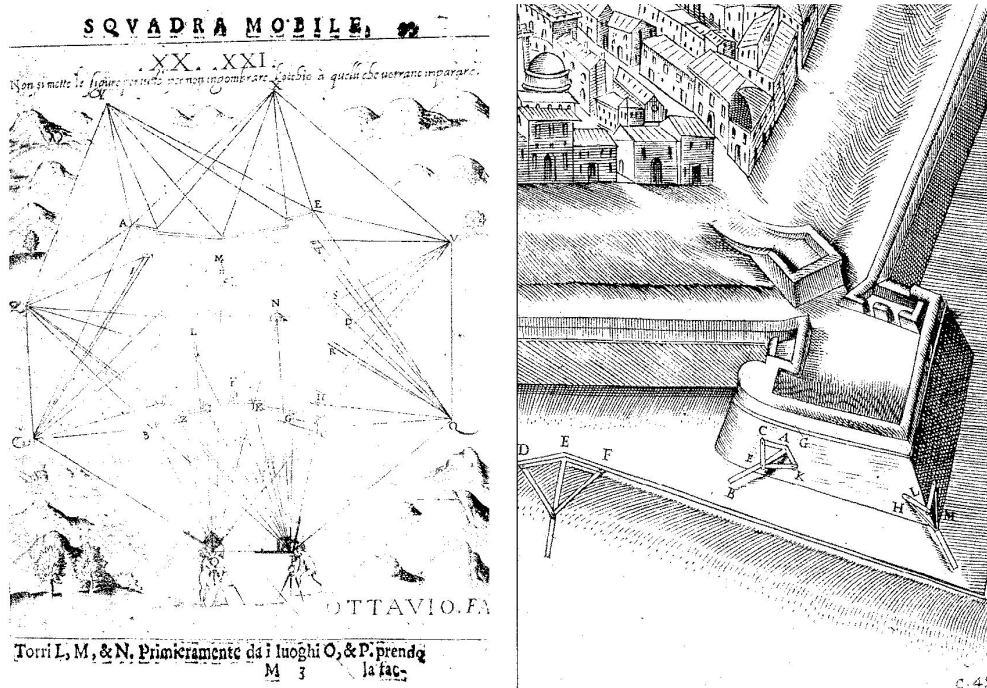


Fig. 1. Ignazio Danti, Trattato del Radio Latino, 1538, Il rilevamento di una pianta di una città fortificata al cui sito ci si può avvicinare con l'asta, la guida della squadra mobile, bastone e la bussola (da D. STROFFOLINO, op. cit., p. 98).

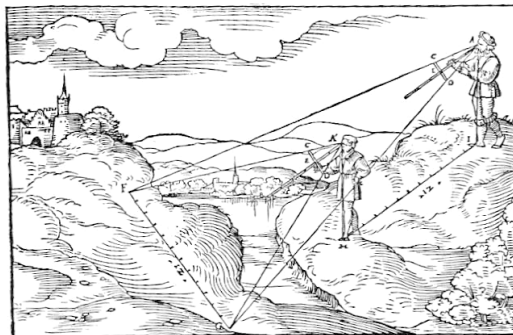


Fig. 2. I principi geometrici della similitudine tra triangoli tramite la Squadra mobile ed il bastone (da T. COLLETTA, *La cartografia...*, op. cit.).

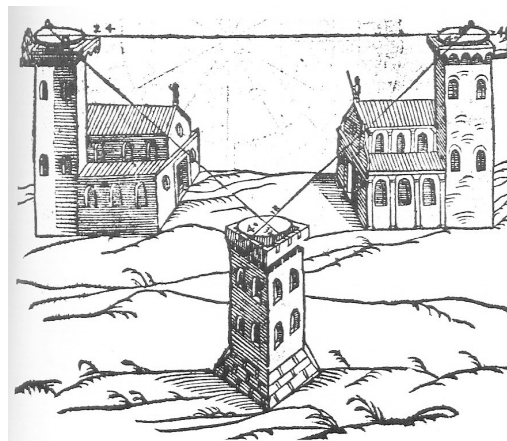


Fig. 3. Metodo per ottenere con la Bussola la pianta di una città (da L. ALBERTI, *Delle piacevolezze delle matematiche*).





za, ma si deve prevedere anche un riordino generale dell'assetto idraulico-difensivo e del complesso viario. L'uso della planimetria per rappresentare l'urbano costruito, rilevato con precisione, è da rivedersi prioritariamente come strumento di pianificazione urbanistica e non solamente per motivi di strategia militare come la progettazione delle nuove difese di Imola o per la sistemazione dell'area portuale di Ancona.

Tra queste prime planimetrie urbane, non in alzato, senza cioè operare una scelta di punto di vista da cui traguardare l'urbano bisogna annoverare in primis la Pianta di Imola, del 1502, l'unica attuata con i metodi di rilevamento albertiani dall'ingegnere lombardo Danesio Maneri tra il 1472 ed il 1474 e solo successivamente aggiornata da Leonardo da Vinci per motivi esclusivamente militari nel 1502, secondo le ipotesi di F. Mancini e L. Pedretti¹⁰. Fanno seguito alla pianta di Imola le icnografie cinquecentesche nel 1512-1513. Pianta di Pisa attribuita a Giuliano di SanGallo, nel 1538-40 Pianta di Verona del Caroto, con particolare risalto alle antichità romane in assonometria, nel 1551 la Pianta di Roma di Leonardo Bufalini, con un'accuratezza del rilievo condotto con archipendolo, compassi, riga, essendo un disegno in scala e la bussola ben 7 o addirittura 20 anni per la realizzazione.

Certamente però per operare il "vero ritratto della città" per tutto il Cinquecento si preferisce rappresentare la città "in alzato", o si usa di una doppia tecnica che non può essere assimilato ad una vista zenitale quanto piuttosto ad una pianta scorciata prospetticamente, tecnica alla quale può farsi risalire la pianta di Parma di Smeraldo Smeraldi del 1589. Precedentemente erano state redatte la pianta dell'Aquila, inserita nel ms. di Geronimo Pino Fonticulano poi pubblicato nel 1597, (precedente incarico conferitogli dal papa Pio IV nel 1565 di rilevare tutte le città della provincia di Perugia, disegni planimetrici e prospettici) con l'uso del bossolo e della bussola di orientamento, nel 1556 c. Pianta di Brescia, nel 1577-79. Pianta di Milano conservata all'Accademia di San Luca, nel 1582-1605 Pianta di Ferrara di Giambattista Aleotti, con l'uso dell'Archimetro, nel 1588 Pianta di Ancona di Giacomo Fontana per la sistemazione del porto. Il disegno planimetrico che diventa assonometrico nelle sole emergenze nella pianta di Augsburg di Jord Soel della metà del Cinquecento, pianta con alzati assonometrici, inserita poi nel 1550 nella *Cosmographia* di Sebastian Münster.

4. Le icnografie urbane "autonome" per formare "il vero ritratto", sia esso planimetrico o in alzato della città

Il grande rinnovamento della rappresentazione dell'urbano può essere riscontrato non tanto nelle immagini a stampa, quanto nelle **iconografie urbane autonome**, ossia quelle immagini concepite come opere a sé stanti, immagini di città costruite e volute nell'unico scopo ed intento di rappresentare la città come si era venuta costruendo in più secoli di interventi e trasformazioni e formarne il "vero ritratto".

Le iconografie urbane autonome della prima metà del Cinquecento, spesso incise su legno o su rame, ma anche manoscritte, in grande formato, non sono destinate alla riproducibilità per gli "Atlanti" o per altri testi per la loro grande dimensione. Si pensi alla pianta di Imola di Leonardo del 1502, un monumento della cartografia urbana cinquecentesca. In effetti solamente alcune iconografie cinquecentesche diventeranno dei prototipi di visione urbana e verranno inserite in Libri di città, "Atlanti di città" o Raccolte di città nella seconda metà del Cinquecento, sempre però in forma "ridotta", seguendo il formato scelto per il volume, determinando tramite una larga diffusione, una ampia conoscenza delle maggiori città rinascimentali, come è ben noto agli studi dei *topoi* originali delle carte di città Cinque-Sei-

¹⁰ Cfr. L. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, [integrare con tutte le informazioni relative al volume]



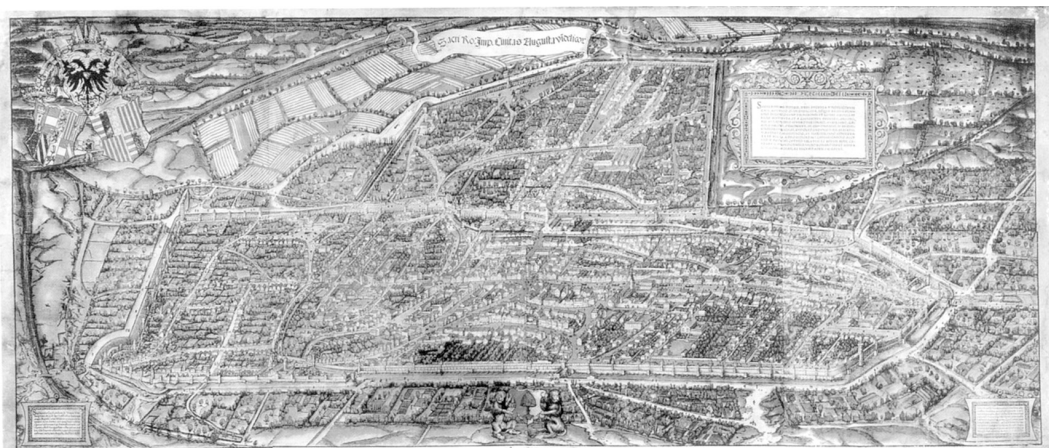


Fig. 4. Von Jörg Seld, Pianta prospettica a colori di Augsburg in Germania, 1521 (85x200 cm, Städtische Kunstsammlungen Augsburg) (gentilmente concessa dal prof. arch. Astrid Debold Kritter).

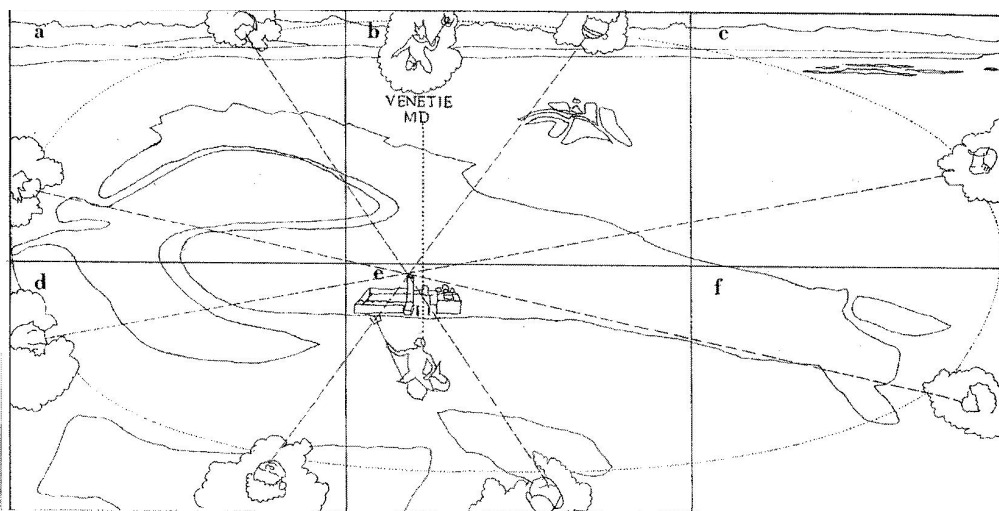
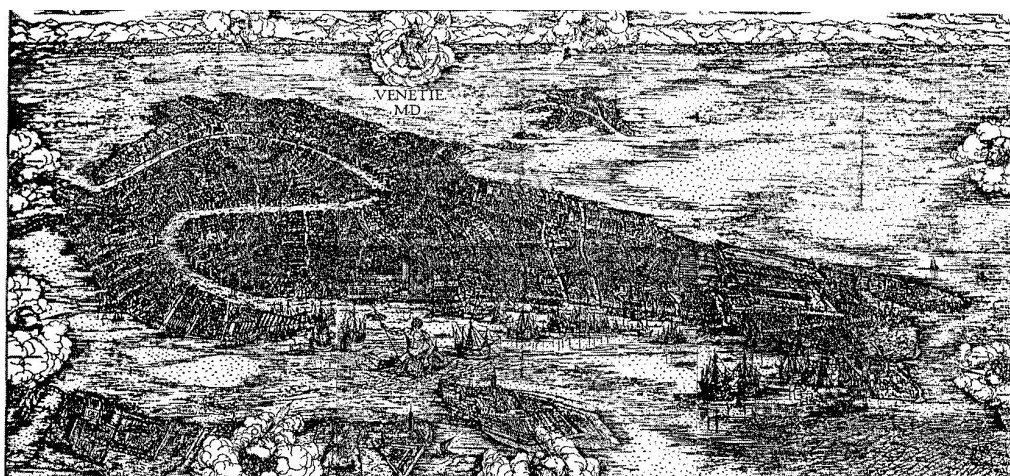


Fig. 5. La "Venetie MD" e la schematizzazione della veduta di Jacopo de' Barbari al centro il campanile di San Marco (da A. MASCIONTONIO, *Spunti per una lettura...*, op. cit.).





centesche¹¹.

Le iconografie urbane autonome, come carte di città originali, anche manoscritte, invece verranno conservate nei palazzi e nelle raccolte private delle committenze, e solamente successivamente donate ed inserite in collezioni pubbliche ed esposte nei musei.

Il materiale topografico è raccolto sul campo ed è utilizzato per comporre l'immagine, non come sfondo di opere artistiche come era stato operato nel primo Quattrocento da parte dei maestri di prospettiva. Le iconografie urbane autonome sono dettate dalla volontà di conoscenza dei luoghi a scopo celebrativo e didattico insieme, per essere viste e studiate, perché esposte "in cornice" dalla committenza, quali vere e proprie opere d'arte. Il loro numero si accresce enormemente nel corso di tutto il secolo XVI e non solamente in Italia, ma in tutta l'Europa.

Proprio nelle immagini celebrative di rappresentazione urbana, iconografie urbane di grandi dimensioni è possibile riscontrare l'attuazione delle prime esperienze di rilevamento scientifico della città e la ricerca strategica utilizzata nella scelta del punto di vista.

C'interesseremo infatti in queste note solamente di quelle **iconografie** e non **iconografie** che hanno come fine il "vero disegno della città", come ben individua il mercante ed editore tedesco Anton Kolb alla fine del '400 nel suo obiettivo di dare alle stampe una visione reale di Venezia¹².

5. Le piante "in alzato", le iconografie urbane prospettiche, "il vero ritratto della città" e la suddivisione operata secondo la scelta dei punti di vista

Per redigere le piante "in alzato" vi è la necessità di scegliere un punto di vista adeguato, perlopiù in altezza, da cui traguardare la città nella sua interezza e in conseguenza di questa scelta nascono le iconografie urbane di grande impegno innovativo. Le iconografie urbane autonome, concepite come opere a se stanti, redatte per una più approfondita conoscenza e grande rappresentatività così come le vedute urbane di carattere artistico per tutta la prima metà del Cinquecento sono perlopiù delle immagini celebrative, iconografie urbane prospettiche, e quindi non *iconografie*, le piante erano considerate fredde "finzioni" non adatte al piacere dell'occhio. Le piante prospettiche, a volo d'uccello, come sono dette comunemente, utilizzano una planimetria di base con un rilevamento sul terreno con strumenti tecnici, ma successivamente si procede alla realizzazione della messa in prospettiva, sulla quale si imposta l'alzato del costruito urbano, traguardando da un ben determinato punto di vista. È questa l'iconografia maggiormente adoperata nel corso del Cinquecento.

La rappresentazione dell'edificato "in alzato", comporta, come è ben noto, molte complicazioni ai cartografi e disegnatori per la necessità di operare una selezione nella rappresentazione dell'intera configurazione della città murata nel paesaggio circostante, per renderla facilmente leggibile e l'invenzione artistica riguarda la particolare strategia utilizzata nella puntuale scelta dei punti di vista da cui operare l'alzato della prospettiva urbana.

Lo spazio urbano è certamente il protagonista dell'immagine tridimensionale e molte volte è più precisa delle piante nel rendere lo spazio urbano costruito ed il paesaggio circostante.

"Il vero ritratto della città" e la scelta dei punti di vista, si perfezionano e le tecniche si affinano, talché si fissano le regole nella prima metà del '500.

Dallo studio operato su alcune iconografie urbane maggiormente rappresentative dell'ico-

¹¹ Cfr. COLLETTA, *Atlanti*, op.cit., cap.II.

¹² Cfr. Lettera indirizzata al Senato di Venezia per avere l'autorizzazione a porre in commercio la xilografia cfr.



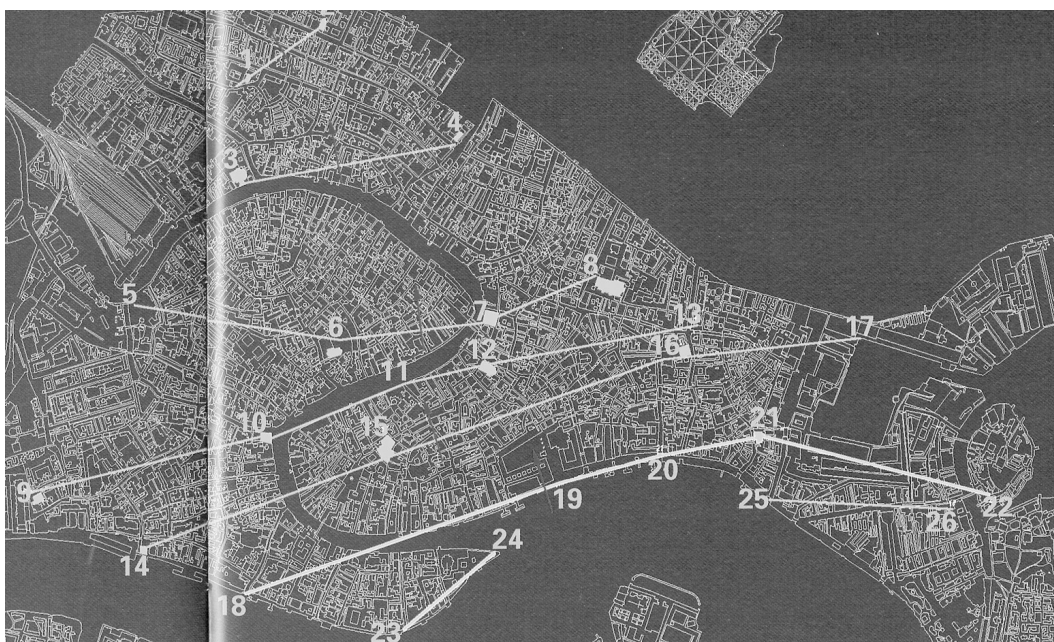


Fig. 6. Allineamenti orizzontali restituiti sulla pianta attuale di Venezia (da A. MASCIANTONIO, *Spunti per una lettura...*, op. cit.).

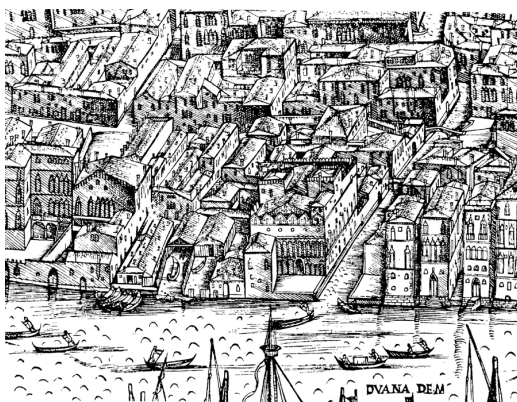


Fig. 7. Particolari della pianta prospettica di Venezia di Jacopo de' Barbari.





nografia europea nel Cinquecento si è cercato di individuarne la scelta dei “punti di vista” e di raggrupparle secondo la logica seguita nella rappresentazione da parte dell’artista incaricato, sia esso cartografo, architetto, ingegnere, disegnatore, maestro di prospettive etc., e non solamente per metodologia costruttiva e quindi secondo possibili tipologie.

La classificazione tipologica dell’iconografia urbana, secondo noi è di difficile attuazione dal momento che non vi sono regole fisse, nella redazione delle *carte di città* e ciascuna nella ricerca del “vero” sperimenta nuove soluzioni; anzi vi è una continua trasgressione da parte degli specialisti e da parte dei nuovi professionisti dell’immagine urbana essendo queste come le stesse città ciascuna un caso speciale, da analizzarsi caso per caso, per la loro forte individualità.

La lettura “oggettiva” di natura scientifica, ossia le piante costruite con criteri scientifici della topografia moderna, arriveranno solamente nel Seicento inoltrato e anche nel Settecento per molte città, quando la topografia si istituzionalizzerà per la cartografia, nell’assenza del punto di vista.

Abbiamo ipotizzato per mostrare le forti invenzioni del Cinquecento nel campo della rappresentazione dell’urbano, proprio in ragione delle diverse possibili scelte del punto di vista operato dall’artista, sei gruppi: siano essi punti di vista reali (profili e prospettive) di cui è possibile ancora oggi riconoscere il luogo nel territorio peri-urbano con un’immutabilità o fissità per più secoli, o punti di vista di invenzione, frutto di astrazione geometrica (pianta zenitale, veduta a volo d’uccello, proiezioni centrali o vedute ad occhio di pesce). Ancora un altro gruppo è determinato dalla scelta di rappresentazione da più punti di vista d’invenzione, tutti differenziati, mobili o anche con la simulazione del punto di vista unico.

Anche la fissità del punto di vista per più secoli per alcune città costituisce un gruppo di iconografie, come il cambio improvviso della scelta del punto di vista, preciso momento del cambiamento riconosciuto o per ragioni politiche o per ragioni inerenti la storia di quella città costituisce anch’esso, secondo noi, un altro gruppo di specifiche iconografie urbane, di cui ora si dirà singolarmente. Per ogni singolo gruppo individueremo un esempio di *carta di città*, ma ovviamente molti altri esempi potranno aggiungersi per ciascun raggruppamento individuato con il prosieguo degli studi.

5.1. Il punto di vista o i punti di vista reali e le prospettive di città: piante-vedute prospettiche, profili urbani o piante prospettiche. La misura della città

Il punto di vista reale è protagonista già alla metà del Quattrocento: la Torre del Palazzo Capitolino scelta del punto di vista alto quale osservatorio scelto da Leon Battista Alberti per la “*Descriptio Urbis Romae*”.

I punti di vista già dalla metà del XV secolo si moltiplicano e le vedute tendono ad offrire immagini più complete dell’organismo urbano, inedite ed innovative, perché fondate sul rilevamento urbano secondo le nuove concezioni sulle “Misurazioni della città”. Inoltre per rendere più facilmente percepibili le vedute si attua il rialzamento del punto di vista, e si opta per un punto di vista immaginario in modo da riprendere tutto il sistema città nella sua nuova configurazione rinascimentale. Contemporaneamente però si disegna il punto di stationamento e lo si include nell’immagine finale, come artificio, ma a segnalare la ripresa dal vero.

Ne ricordiamone solamente le date come punti fermi di un percorso iconografico che da italiano diventerà europeo nel breve volgere di un decennio.

1472 Veduta di Firenze, dipinto di Francesco Rosselli ... da Monte Oliveto

1482 Veduta incisa “della Catena” di LucAntonio degli Uberti



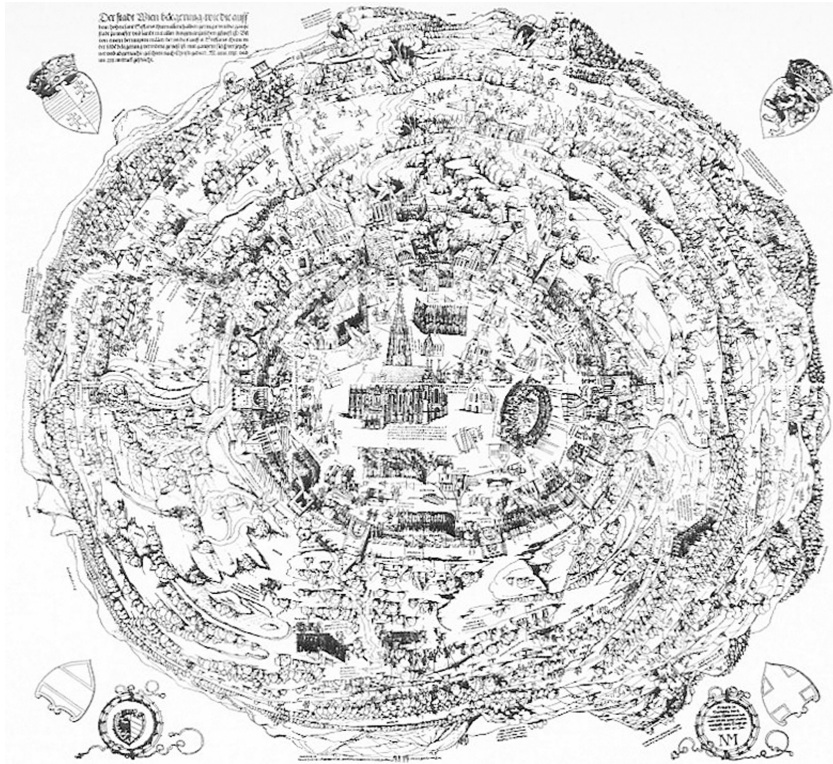


Fig. 8. Vienna nella rappresentazione concentrica di N. Mendelmann (1528-29) (da E. GUIDONI, *La rivoluzione...*, op.

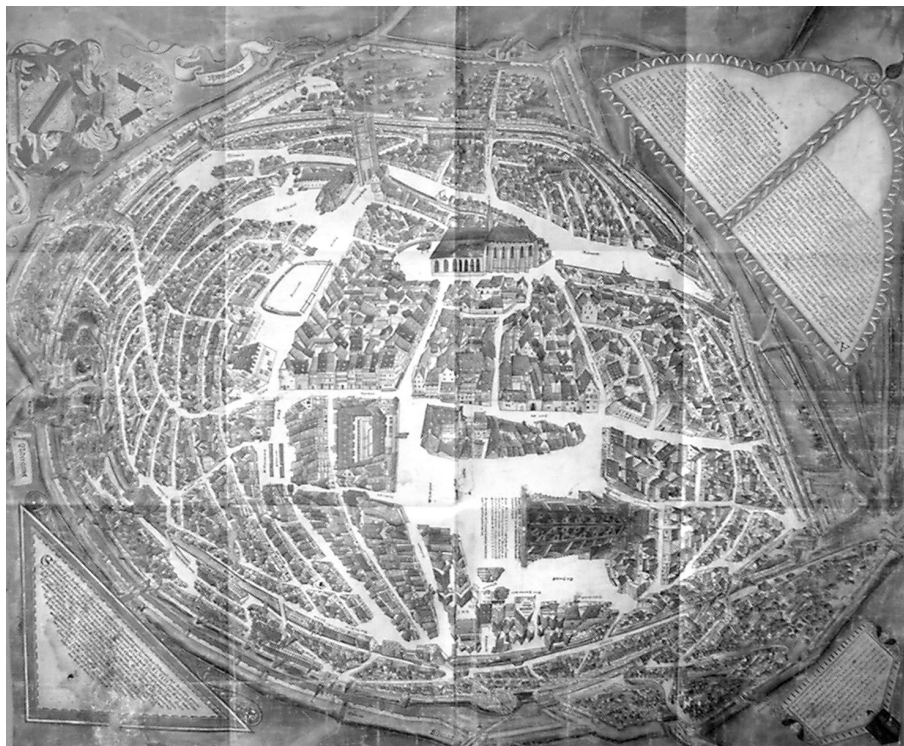


Fig. 9. Strasburgo nella pianta prospettica circolare di Conrad Morant (1548) (da L. CHATELET LANGE, *Le plan de ...*, op.



1472-73 Veduta di Napoli, dipinto "Tavola Strozzi", di Ignoto, F.Rosselli(?), Leonardo (?) dal Molo grande o dall'albero di una nave in mare

1482-1490 Veduta di Roma di Francesco Rosselli, da Porta Pia

1481 Veduta di Genova di Cristoforo De Grassi, oggi perduta

1486 Veduta di Venezia "Civitas Veneciarum", di Erhard Reuwich

La ricerca della scelta del punto di vista attuato dall'autore dell'iconografia e se questo punto di osservazione è ancora oggi reale e rintracciabile nel costruito urbano e territoriale di quella città storica. Il ritrovamento di questo punto reale nell'attuale dimensione urbana pone allo storico dell'urbanistica la possibilità di ridisegnare planimetricamente il punto o i punti ritrovati nell'invenzione dell'immagine urbana cinquecentesca.

Così la ricerca si muove verso le innovazioni aggiungendo anche nuove prospettive di ricerca nella storia della rappresentazione urbana a riguardo degli autori delle immagini: **gli specialisti di vedute di città**. Le analisi dettagliate svolte dal Guidoni sui **maestri di prospettive urbane** alla metà del Quattrocento e sullo specifico ruolo di questi specialisti nell'arte della prospettiva urbana nel percorso storico artistico di eccellenti pittori pervengono alla conclusione che le prospettive di città non sono mai state frutto di un solo autore, ma di una fattiva collaborazione tra chi si è prodigato per effettuare il lavoro del disegno di base preparatorio e chi ne ha riprodotto i singoli elementi architettonici e naturali e chi ha organizzato l'immagine definitiva dell'invenzione prospettica. Bisogna cioè considerare nella realizzazione di questi monumenti della rappresentazione urbana, afferma Guidoni, non un solo autore, ma una collaborazione di diverse personalità di realizzatori, oltre poi agli incisori ed eventuali copisti o autori di aggiunzioni. Molto spesso sono infatti non chiari questi diversi ruoli talchè non risulta evidente e chiaramente individuato l'ideatore dell'opera nel suo complesso¹³. Su queste idee base sono rilette le più rilevanti prospettive di città rinascimentali, avendo ben presente tutta l'opera già prodotta, grafica e cartografica, in cui sono evidenziate le innovazioni in campo scientifico matematico e di teorie prospettiche e di rilevamento compiute Leon Battista Alberti, Raffaello e soprattutto Leonardo. I grandi architetti del Rinascimento italiano avevano gettato le basi per la nascita della cartografia urbana *icnografica* ad iniziare dalla metà del Quattrocento con le prime spettacolari *Prospettive di città*¹⁴.

Le Vedute Prospettiche o Prospettive di città sono prototipi di eccezionale valore, vedute che rappresentano per la prima volta le città nella loro interezza e con buona attendibilità topografica: con diverse tecniche di rappresentazione e differenti metodologie accuratamente studiate e analizzate nei dettagli individuando uno o più punti reali da cui la veduta si ritiene possa essere abbozzata nella sua prima forma.

Firenze ed il punto di vista reale

L'esempio di Firenze ripresa dalle colline ed alture da sud secondo un punto di vista privilegiato che danno anche nuove possibilità di estensione che si riflettono sull'urbanistica e nelle fasce suburbane con la militarizzazione dei monti più direttamente dominanti la città.

J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 1990, p. 45.

¹³ Cfr. E. GUIDONI, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*, Roma 2002. Su queste idee base sono rilette le più rilevanti prospettive di città rinascimentali, dalla "Veduta della Catena e del Lucchetto" di Firenze alla "Venezia MD" di Jacopo de' Barbari che con lo strumento di conoscenza e verifica delle sigle permette al Guidoni di affrontare il problema dell'attribuzione in assenza di notizie dirette e datazioni certe, nella conclusione che le prospettive di città non sono mai state frutto di un solo autore, ma di una fattiva collaborazione in una sovrapposizione di diverse personalità di realizzatori ed in questo coinvolgimento non risulta evidente l'ideatore dell'opera nel suo complesso.

¹⁴ Cfr. GUIDONI, *Leonardo*, op.cit., passim.





Secondo Enrico Guidoni molti interventi urbanistici si concentrano a Firenze, come a Roma e a Bologna nel Quattrocento nell'area più visibile ed in primo piano rispetto alla migliore percezione prospettica dell'insieme urbano¹⁵. Così come realizza la grande iconografia urbana dell'assedio di Firenze, affrescata dal Vasari in una superba veduta panoramica nel 1530¹⁶.

Era dunque consuetudine utilizzare dei criteri di trascrizione diretta per l'esecuzione delle viste prospettiche o prospettive di città. Passaggi obbligati per la realizzazione di Prospettive di città era la necessità di predisporre un punto di vista dal quale ritrarre la città e la scelta del metodo da utilizzare per la rappresentazione: o in una prima maniera con "ad occhiatale dal naturale" o in una seconda maniera più complessa e completa con l'uso di strumenti ottici e rilievi planimetrici di controllo.

Bisogna dire che quegli stessi autori che avevano teorizzato i principi base della prospettiva avevano fatto in modo di semplificarne il procedimento costruttivo inventando altri strumenti. Così Ludovico Cardi detto il Cigoli nel ms. del 1610 cita Alberti, Leonardo, Danti, Lanci, Durer, ed afferma che le sue invenzioni perfezionano e completano le procedure messe a punto dai suoi predecessori, sottolineando la stretta correlazione tra la prospettiva e la geometria e confermando l'utilità delle conoscenze prospettiche anche nella pratica ingegneristica¹⁷.

Nelle vedute prospettiche oltre i punti di vista reali, ipoteticamente verificabili e fisicamente individuabili e di puntuale descrizione esiste anche la scelta di selezionare dei punti di vista d'invenzione da parte dei maestri di prospettiva.

6.2. L'"invenzione" dei punti di vista differenziati e della mobilità del punto di vista o ancora la simulazione del punto di vista unico per avere il "Vero disegno della città"

La misura della città rimane come punto di partenza di ogni realizzazione ma nei primi anni del Cinquecento nasce l'invenzione nella rappresentazione dei punti di vista differenziati. L'"invenzione" della mobilità del punto di vista e la simulazione del punto di vista unico. La simulazione prospettica della veduta stravolge le regole della reale percezione, pervenendo ad un risultato che non è verificabile visivamente è pur sempre riconoscibile come "vero": proprio in tal senso verranno chiamate non prima del l'inizio del Settecento: **Vedute a volo d'uccello**¹⁸.

La visione è un insieme di più punti di vista della forma oggettiva tridimensionale dell'opera architettonica o urbanistica. Grazie alla realizzazione della "città in una vista" l'osservatore può prendere coscienza in un solo attimo di tutto ciò che lo circonda ed averne il possesso.

La differenziazione dei punti di vista comporta in effetti un risultato unitario. La mobilità del punto di vista era già stata sperimentata come è stato riconosciuto nelle prospettive di Giusto de Menabuoi nella cultura prospettica dell'affresco di Padova, come ha affermato il

¹⁵ Cfr. E. GUIDONI, *Firenze vista dai monti*, in E. GUIDONI, [integrare il riferimento bibliografico]. Per la letteratura sull'iconografia di Firenze vedi A. MORI, G. BOFFITO, *Firenze nelle vedute e nelle piante. Studio storico, topografico, cartografico*, Firenze 1926; G. FANELLI, *Firenze. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari 1980; L. NUTI, *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994; M. IACCARINO, *L'immagine della città di Firenze tra XV e XVII secolo*, in C. DE SETA, D. STROFFOLINO, *L'Europa moderna. Cartografia urbana e Vedutismo*, Napoli 2001.

¹⁶ Veduta di Giorgio Vasari, affrescata in Palazzo Vecchio, di cui Carla Romby ci parla in questo convegno.

¹⁷ STROFFOLINO, *op.cit.*, p.158.

¹⁸ In effetti va sottolineato che nei testi cinquecenteschi si parla di "pianta" per "veduta a volo d'uccello" perché derivata dal rilievo planimetrico "vero ritratto" e la dizione "volo d'uccello" non viene usata prima del 1739-40 (NUTI, *op. cit.*, p.158 n. 63, in STROFFOLINO, p.163 nota 44).





Daniele nel 1° Convegno su “I punti di vista” nel Trecento e Quattrocento e così anche nella Tavola Strozzi del 1473, costruzione prospettica secondo due assi, come è stato oggi riconosciuto. La mobilità del punto di vista iniziata con la Tavola Strozzi trova compiuta realizzazione nella “Venetia MD” di Jacopo de' Barbari; veduta a volo d'uccello la quale fonda sulla necessità di uno strumento che deriva obbligatoriamente dall'analisi diretta del sistema urbano, ossia nel rilevamento planimetrico.

L'utilizzazione di un processo artificiale che esorbita dal rapporto diretto con l'oggetto, divenendo funzione di un procedimento grafico.

Questa tipologia iconografica non è veduta perché non c'è il legame con la visione diretta, con una realtà che viene percepita dall'occhio e poi tradotta sul foglio secondo il sistema prospettico scelto. L'iconografia a volo d'uccello invece è un'immagine che non è realmente visibile¹⁹.

Ed in realtà non è neanche un “vero ritratto” perché nella realtà tali immagini non possono in alcun modo essere percepite.

Scrivo nel 1578 Cipriano Piccolpasso “Son certo che confesserete, che sì come ad un tempo è impossibile che l'uomo mostri la schiena e la pancia, così né ad un tempo si può mostrare d'una casa il dinanzi e il di dietro, come anco d'una città più porte nello alzato se per avventura non le vogliamo porre come parte di quelle che si veggano nella descrizione del Guicciardini *alle quali bisogna d'immaginarsi di star sopra*, essere in qualche torre, ovvero in qualche monte o a guisa d'Icaro formarsi l'ali, che questo ancora si poteva fare anco in queste quando il tempio mi fosse stato concesso come potrete vedere nel secondo ritratto di Perugia”²⁰.

L'immaginazione e la rappresentazione dell'impossibile sono le peculiarità specifiche delle iconografie a volo d'uccello, dove “bisogna d'immaginarsi di star sopra” e pone sullo stesso piano il “formarsi l'ali” e “l'essere in qualche torre, ovvero in qualche monte” rendendo possibile ciò che è impossibile e l'utilizzazione di un processo artificiale funzione di un procedimento grafico totalmente di invenzione.

Il contatto con la città esiste e riguarda il suo procedimento costruttivo che prevede un puntuale rilevamento dell'organismo urbano.

Il “vero ritratto” si ottiene non tanto perché la città è rappresentata dal vero punto reale, bensì perché l'immagine restituisce una situazione topografica reale, ottenuta da un sistema di misurazioni della stessa, ritraendo ciascun elemento architettonico dal vero²¹.

La “Venetia MD” di Jacopo de' Barbari

La “Venetia MD” può considerarsi più che una veduta una pianta, graficizzata in modo da risultare di facile lettura e principalmente di godimento e certamente va considerata una delle prime immagini a volo d'uccello del tutto originale. Della pianta prospettica di Venezia di Jacopo de' Barbari ed altri autori, pubblicata dall'editore Antonio Kolbe nel 1500 a Norimberga, incisione in rame e di cui si conserva copia cartacea a Venezia al Museo Correr, metteremo in luce principalmente l'originalità nella redazione della grande carta di città, tappa fondamentale per il vedutismo urbano e particolarmente nella linea di ricerca sui punti di vista che qui si conduce, rimandando alla cospicua messe di studi già effettuati un'analisi più dettagliata del documento²².

¹⁹ Cfr. NUTI, *Ritratti*, op.cit., p.158 nota 63.

²⁰ cfr. C. PICCOLPASSO, *Le piante e i ritratti delle città e terre dell'Umbria, sottoposte al governo di Perugia*, p. 263 in STROFFOLINO, *La città*, op.cit.

²¹ Cfr. ID., *La città*, op.cit., p.165.

²² AA.VV., *La cartografia tra Scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 1990; AA.VV.,





La pianta prospettica è una delle prime grandi vedute topografiche del tipo del "ritratto di città" a sé stante o "autonoma", promossa e messa in cantiere alla fine del Quattrocento dal Kolbe nell'ottica di una diffusione tramite la vendita al pubblico, è quindi redatta dall'artista o dagli artisti con quest'intento dichiaratamente didattico, né militare, né progettuale, ma di conoscenza della città trionfante di Venezia nel mostrarne il suo vero volto urbano. "Venetia MD" è un'immagine realistica particolareggiata ed esatta, nel concetto umanistico di rappresentare la "fama" delle città. È in effetti la prima pianta prospettica che nasce con l'intenzione di essere un ritratto della città, ossia che si propone come fine mostrare ad un pubblico vasto la realtà urbana di Venezia e che non vuole rappresentare un evento storico rilevante, si pensi alla Tavola Strozzi e al trionfo delle navi aragonesi in arrivo a Napoli da Ischia, per la storia della città.

È fin troppo noto quanto lo scopo per cui è redatta una cartografia condizioni la scelta più adatta sia della tecnica di rappresentazione per raggiungere il fine promosso e di conseguenza le successive scelte: a riguardo del tipo di proiezione, del punto focale della proiezione, della gerarchia delle cose che devono essere rappresentate con maggiore esattezza.

I caratteri della pianta di Venezia del 1500 si deve ribadire sono da rivedersi sicuramente nelle eccezionali dimensioni della grande xilografia di ben metri 1,35 di altezza x 2,82 metri di lunghezza suddivisa in 6 legni, nella ricchezza infinita di particolari; nella straordinaria qualità del disegno e dell'esecuzione; nella composizione unitaria dell'insieme ma pensata come un'unica opera unitaria; nella sua natura di **Pianta**, cioè di rappresentazione più simile ad una restituzione geometrica planimetrica che la differenzia da tutte le precedenti iconografie urbane quattrocentesche, pur con grande fedeltà di dettaglio ed inserita in una cornice di figure mitologiche²³.

La veduta è stata oggetto di molteplici analisi geometriche da quelle dello Schultz nel 1978 a quelle del Bellavitis... nel 1986 al Masciantonio ...nel 1999, fino alle ultime le analisi del 2000 dove si pone a confronto la mappa cinquecentesca con il foto piano di Venezia del 1982, secondo nuove tecnologie informatiche che rendono metrica una carta storica riportandola ad una proiezione centrale corretta²⁴. Dalle analisi effettuate non si riconosce nella iconografia a volo d'uccello la costruzione di prospettive, come è stato dimostrato dal Bellavitis per "Venetia MD"; ma si tratta il più delle volte di assonometrie cavaliere o militari che consentono di inclinare il piano secondo degli angoli fissi senza doverlo scorciare²⁵.

Proprio la molteplicità dei punti di vista della pianta prospettica pone all'attenzione la possibilità che nella sua redazione ci siano volute più collaborazioni per un'opera di tale impegno. Traguardata per punti, tuttavia la veduta è restituibile in pianta ed in prospettiva, consentendo come è stato più volte affermato un attento controllo dello sviluppo urbanistico di Venezia prima dell'inizio del Cinquecento. La domanda che da parte di più studiosi ci si è

A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento, Venezia 1999; E. GUIDONI, *Venetia MD. L'immagine di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari e i suoi autori*, in "Studi Giorgioneschi", 4 (2000), pp.5-13; ID., *Leonardo da Vinci e le prospettive di città*, op.cit., passim.

²³ Prescindendo in questa elencazione dei caratteri quelli della sua prestigiosa cornice di figure di cui si è interessato con molta attenzione il Guidoni in questi ultimi anni aprendo con questa linea di ricerca una nuova fase di studi da parte del Guidoni su alcuni capisaldi del vedutismo e della cartografia rinascimentale che fino ad oggi risulta senza paternità.

Sull'identità dell'incisore nessun dubbio, cui allude la figura del Nettuno col caduceo, e che ben conosceva l'editore della xilografia Antonio Kolbe, mentre nessuna ipotesi è stata finora seriamente avanzata sull'autore della rappresentazione prospettica e del disegno delle figure scrive Guidoni (p. 5, nota 1).

²⁴ Cfr. C. BALLETTI, F. GUERRA, C. MONTI, *La carta di Jacopo de' Barbari e la Venezia di oggi. Navigazioni a confronto in tempo reale tra la città del Cinquecento e quella del Duemila*, in DE SETA, STROFFOLINO, *L'Europa moderna*, op.cit., pp.284-289).

²⁵ Cfr. G. BELLAVITIS, P. ROMANELLI, *Venezia*, (La città nella storia d'Italia), Roma/Bari 1985, pp.68-73 e figg. 39-41.





posti, come è disegnata la Prospettiva di “Venetia MD”? Jacopo adotta un punto di vista ancora più elevato sull’orizzonte di quello scelto dall’artista fiorentino Rosselli per Firenze, inclinando in avanti verso il piano pittorico l’immagine della città in modo che la sagoma di Venezia sia la forma dominante della composizione di assoluta grandiosità. Non è una pianta *icnografica* quale primo passo dell’elaborazione prospettica, ossia non è una planimetria scorciata perché non presenta le regole della prospettiva artificiale come ha dimostrato lo Schulz²⁶, perché non si ottiene un intreccio di linee rette convergenti secondo le leggi della prospettiva, ma i paralleli hanno un andamento convesso. I **principi** su cui è costruita la veduta a volo d’uccello “Venetia MD” non si discostano molto dalla rappresentazione in pianta: sia perché l’autore stabilisce gli elementi cardine: l’orografia o la morfologia del sito, il tessuto viario e su questi imposta l’immagine della città, sia perché pone in uso un sistema di elementi gerarchici, facendo emergere gli edifici prescelti sul tessuto edilizio anonimo. Inoltre bisogna aggiungere che la tecnica di rappresentazione di vista zenitale consente di non deformare l’assetto planimetrico, mentre nella veduta a volo d’uccello si deforma quasi sempre; a ciò deve aggiungersi la precisa volontà dell’autore di usare il fuori scala per alcuni monumenti o per i ruderi antichi così come per alcune strade o canali o rivi, etc...

L’artista della carta di Venezia è costretto ad utilizzare più punti di vista per poter ottenere una veduta che visualizzi per esteso tutti i capisaldi del tessuto urbano veneziano. L’invenzione di un artificio per la rappresentazione dell’intera insolita immagine urbana e per avere una visione di Venezia e della Laguna nella sua totalità

Sembra individuarsi un unico punto di vista coincidente pressappoco con l’area di San Giorgio.

Non è però la composizione di una miriade di piccole vedute riprese da vari punti elevati della città e poi messe insieme, come la Firenze di Francesco Rosselli²⁷, ma l’artista attua un processo simile ma reso più evidente parte da un rilievo planimetrico seppure sommario, forse già esistente presso le “Magistrature della Serenissima”, e lo aggiorna e lo completa con l’alzato con una serie di schizzi ripresi dal vero.

Per “Venetia MD” si deve pensare ad un’ipotesi di rilevamento sia diretto che indiretto già utilizzati entrambi a quel tempo, più che al metodo della triangolazione inventato da Leon Battista Alberti. Il tipo di misurazione da un campanile all’altro, conoscendo la sola altezza degli stessi, con strumenti come il quadrante o il quadrato geometrico, o altri tipi di rilevamento da effettuare “per camminamento”, perché possa risultare efficace la qualità topografica finale. L’unione di questa maglia planimetrica, ridotta in prospettiva da un’altezza qualsiasi – con l’immagine della città schizzata da un punto di vista reale, attraverso la quale definire gli orientamenti, realizza in questo prototipo l’ambito equilibrio tra rappresentazione pittorica e precisione topografica.

Nasce con “Venetia MD” la veduta a volo d’uccello la quale fonda sulla necessità di uno strumento che deriva obbligatoriamente dall’analisi diretta del sistema urbano, ossia nel rilevamento planimetrico. Dalla pianta si arriva alla veduta tridimensionale sulla base degli schizzi in alzato e si definisce la prima maglia di misure, talché si trasforma la pianta in un’immagine tridimensionale con i sistemi allora in uso di proiezione, attraverso la prospettiva e seguendo regole geometriche. A queste però si devono aggiungere molti **artifici** ideati dall’autore stesso: una semplice mediazione tra regole prefissate e le deroghe occasionali, basate sulla comune percezione. Artifici riconoscibili: sia nei fuori scala dei monumenti o dei principali assi stradali, gli edifici più significativi per rendere più “verosimile” l’immagi-

²⁶ Cfr. SCHULTZ, *op.cit.*, p. 21 e fig. 10.

²⁷ Cfr. STROFFOLINO, *La città*, *op.cit.*, p. 150.





ne; sia nella volontà di non alterare eccessivamente le distanze e la morfologia urbana e la suddivisione interna dei lotti edificati e non, così che ogni pezzo della veduta ha la sua identità, non esistendo una sola logica costruttiva, ma attuando un procedimento gerarchico seguito nella definizione dell'intera immagine.

A riguardo dei punti di vista le analisi condotte hanno concluso che il disegno degli elementi rappresentati in primo piano è quasi sempre costruito da un punto di vista più basso, in modo da riuscire a rendere più chiara la visione di primo impatto con il pubblico lettore. Il punto di vista o i punti di vista che si individuano vanno intesi più come direzioni di orientamento della città, piuttosto che il luogo di convergenza dei raggi visuali²⁸.

La riduzione prospettica risulta irregolare sia lungo gli assi ortogonali sia lungo quelli trasversali come dimostrano le analisi di tipo cartografico svolte fin dal 1978. Infatti la "Venezie MD" non è una planimetria scorciata perché non segue una riduzione del costruito verso lo sfondo in progressione, come dimostra la non convergenza secondo le leggi della prospettiva dell'intreccio di linee rette, in un reticolo di meridiani e paralleli su una pianta odierna di Venezia²⁹. L'ordine è cioè compositivo dettato da esigenze di spazio più che da una preparazione di tipo cartografico. La veduta di Venezia non è certamente una prospettiva "corretta", ma molte sono le distorsioni e deformazioni per la difficoltà di dividere l'immagine in parti eguali³⁰.

Di fatto la veduta di Jacopo de' Barbari appare secondo le più accreditate teorie un collage di accuratissime vedute urbane, organizzate in una trama prospettica che simula un punto di vista unico, alla maniera dell'Alberti per la perduta pianta di Roma degli anni 1480 circa, pur invece utilizzando punti di fuga, angolazioni e scorciature plurime. Le vie d'acqua ed i canali disorientano le coordinate della prospettiva lineare talché i singoli pezzi di città sono disegnati in assonometria, in una formidabile libertà di costruzione e rappresentazione, entro un sistema fluttuante di fughe che paiono prospettiche, ma che subiscono forti distorsioni prospettiche, come può leggersi a conferma delle considerazioni effettuate nei particolari ravvicinato della veduta.

"Venezia, è stato scritto, fornisce una rappresentazione di se stessa che sfrutta ogni possibile contributo della teorica e della pratica costruttiva, per divenire materialmente quella città preziosa e trionfante che Vittore Carpaccio andava raffigurando e, per certi aspetti, progettando, nei primi "teleri" che visualizzano le glorie della città"³¹. Certamente la veduta si

²⁸ Cfr. GUIDONI, *Le Prospettive di città*, op. cit., pp. [integrare con il num. di pagina o il num. della fig. corrisp.].

²⁹ Cfr. SCHULZ, op.cit., fig.10. Il reticolo di meridiani e paralleli è stato trasferito sulla de' Barbari dove si vede lo schema tutt'altro che regolare, le linee sono piegate e non più rette e subiscono deviazioni di quasi 90 gradi ed in alcune zone il reticolo è dilatato ed in altre è compresso.

³⁰ Le analisi effettuate hanno dedotto: 1. Che la veduta non è certamente una prospettiva corretta, ma presenta delle chiare deformazioni, che solo in parte sono errori di costruzione (la pianta geometrica di cui era a disposizione non era rigorosa) le altre sono "volute", ossia si devono imputare a ben precise intenzioni dell'autore. 2. che le deformazioni vanno messe in relazione con motivi politici e simbolici. Si pensi alla dilatazione dell'area di San Marco simbolo del potere istituzionale della città. 3. da carta di carta è diventata una carta digitale con software capaci del tipo il 2W che permette di conoscere la posizione attuale di ogni elemento disegnato nella carta del 1500 e di trovare sulla veduta ogni luogo della città attuale. Si restituisce così alla carta storica il supporto metrico rigoroso senza modificarne l'aspetto originario. Cfr. AA.VV., *A volo d'uccello*, op.cit., pp. [integrare con i numeri di pagina]. Il Procedimento gerarchico seguito nella definizione dell'intera immagine:

1°. livello si collocano gli elementi scelti come primi da rappresentare; la loro eccessiva evidenza causa spesso deformazioni del restante tessuto urbano che viene adeguato.

2°. Livello elementi meno curati graficamente ma in un'esatta collocazione nell'ambito planimetrico. La rilevanza è attestata a livello nominale con l'inserimento tramite un numero nella Legenda posta in calce all'iconografia.

3°. Livello è occupato da un edificio spesso anonimo e senza alcuna identità architettonica, ma che segue una logica topografica.

³¹ Cfr. BELLAVITIS, ROMANELLI, *op.cit.*, p.68.





riallaccia alla tradizione cartografica dei rilievi della Laguna degli anni 1444 e all'esperienze acquisite in città con il "retrato de Venetia" disegnato da Jacopo Bellini (circa 1400-1471) e dai pittori ed artisti e dalla loro maniera di disegnare i fondali delle opere pittoriche con vedute di città³². La tecnica della triangolazione inventata dall'Alberti tra il 1450 ed il 1470 non era accessibile a chiunque ed il libro dei *Ludi* arrivò a Venezia solamente nel 1546³³ da cui si può dedurre che "la triangolazione non era in uso a Venezia, neppure in forma rudimentale" nel 1497-1500 quando fu redatta la pianta "Venetia MD".

Dalla lettura analitica della stessa veduta siamo dell'opinione nella conclusione che le prospettive di città, come asserisce il Guidoni, non possono essere mai state frutto di un solo autore, ma di una faticosa collaborazione di più competenze in una sovrapposizione di diverse personalità di realizzatori ed in questo coinvolgimento non risulta evidente l'ideatore dell'opera nel suo complesso, perché è frutto di una collaborazione di più autori... Basta in effetti porsi la domanda: come è stata realizzata un'opera di così grande impegno grafico in soli 3 anni?

Segue la stessa metodologia con più punti di vista ed artifici la *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata* del monaco olivetano Stefano Bonsignori.

Il Bonsignori sceglie il tradizionale punto di vista da sud-ovest da cui è stata sempre ripresa la città di Firenze; la veduta adotta l'ormai tradizionale punto di vista a sud-ovest della città, innalzandolo lungo la verticale in modo da delineare per la prima volta una veduta a volo d'uccello.

Opera di un uomo di scienza, cartografo e cosmografo alla corte medicea, l'immagine viene elaborata partendo da un accurato e preciso rilievo topografico della città, scrive Lucia Nuti, sul quale viene definita una rappresentazione assonometrica del costruito integrata da una serie di correzioni prospettiche. Grazie alle possibilità del mezzo informatico è stato possibile analizzare in dettaglio le modalità di costruzione dell'immagine, evidenziando la straordinaria aderenza dell'opera alla realtà e l'elaborazione di un'immagine concepita, in base all'irreale punto di vista, grazie all'artificio³⁴.

6.3. *Le prospettive concentriche... il punto di vista nel centro. L'invenzione delle vedute deformate: le proiezioni ad occhio di pesce*

La proiezione ad occhio di pesce fu adottata da Hans Sebald Beham nella veduta xilografica dell'assedio turco di Vienna nel 1529-30 incisa da Nicolas Meldemann di cui un esemplare è conservato all'Albertina di Vienna. L'iscrizione la vanta come una raffigurazione esatta non della città, è stato notato, ma dell'"assedio della città di Vienna" da parte dei Turchi come effettivamente fu vista dall'alta torre della cattedrale di Santo Stefano tutto all'intorno della città per acqua e per terra³⁵. Di Vienna esiste anche una planimetria redatta e pubbli-

³² Cfr. GUIDONI, *Gli studi sulla Tempesta del Giorgione e sulle opere di Jacopo e Gentile da Bellini*, [integrare con il luogo, la data di edizione e, se del caso, il volume da cui è estratto il riferimento bibliografico]

³³ Cfr. SCHULZ, *op.cit.*, p.20.

³⁴ Cfr. NUTI, *Ritratti di città*, *op.cit.*, pp.114 e sgg. "La tecnica adottata dall'autore consiste dunque nel disegno dell'edificato a partire dal cuore della città, dominato dalla presenza del duomo di Santa Maria del Fiore. Attorno a quest'elemento centrale vengono addizionate le altre parti della città, costruite, come la prima zona, su un preciso rilievo planimetrico, leggermente alterato nella fase di composizione complessiva per permettere una perfetta visione di ogni elemento della struttura urbana. La *misura* della città si sposa con l'inganno della visione in volo; scienza e arte si fondono in un'opera che, nel rispetto del dato topografico reale, celebra la grandezza dello stato granducale attraverso la magnificenza della sua capitale, rappresentata in tutti i dettagli".

³⁵ Scrive lo Schulz: "La stessa motivazione fu dichiarata da Erhard Schòn per la sua xilografia del 1529, anch'essa conservata in un esemplare all'Albertina di Vienna. Si tratta di una copia, ingrandita ed articolata di combat-





cata da Augustin Hirschvogel negli anni 1547 che l'ha derivata da una sua pianta delle fortificazioni eseguita nel 1547 per scopi militari³⁶ (Fig. 18).

Queste strane immagini circolari sono proiettate in maniera centrifuga dal centro della città verso ogni grado dell'orizzonte, secondo quella che potremmo chiamare una convenzione cartografica.

In effetti sono delle proiezioni circolari a tutto campo da un punto alto posto al centro dell'immagine della città raffigurata. Questo tipo di veduta è un ibrido, scrive lo Schulz, ma godette di una breve voga tra gli incisori tedeschi durante il 1525-1550.

In questo gruppo di vedute con un punto di vista con rotazione della visione dall'alto sempre nel desiderio di trasferire in un'immagine unica la conoscenza esaustiva dello spazio urbano costruito.

Le incisioni tedesche di Vienna, Norimberga e Strasburgo sono certamente delle immagini che hanno un ruolo nell'invenzione iconografica cinquecentesca pur se non basate in chiave metrica³⁷.

La veduta xilografica ad occhio di pesce di Strasburgo di Conrand Morant

Tra queste ci sembra che la veduta xilografica ad occhio di pesce di Strasburgo incisa nel 1548 dal monogrammatista M.H. da un disegno di Conrand Morant meriti secondo noi particolare attenzione perché è redatta per illustrare la fama della città di Strasburgo a quella data e "al particolare godimento di tutti gli artisti della nazione tedesca" come riporta in lingua tedesca la legenda. Il cui unico esemplare è conservato nel *Germanischen Nationalmuseum* di Norimberga. L'incisione suddivisa in quattro parti e misura per intero circa 68 cm di altezza per circa 87 cm di lunghezza (Figg. 19-20). Scrive Guidoni la veduta deformata è "come vista in una lente convessa" amplia la rappresentazione del centro cittadino comprimendolo e allontanando le zone periferiche³⁸. L'analisi della rappresentazione cartografica del Morant dimostra la continuità ancora nella prima metà del Cinquecento degli spazi curvilinei di strade e piazze, la precisione tecnica del rilevamento tende ad accentuare la curvilinearità dei tracciati. Il plan Morant è realizzato senza strumenti di misura ha dato molte distorsioni, di cui molte come giustamente osserva Liliale Chatelet Lange nell'analisi puntuale del documento cartografico sono da considerarsi volute³⁹. Il punto di vista elevato del disegnatore presumibilmente dall'alto della piattaforma superiore della torre della cattedrale, mostra principalmente un panorama generale di buona qualità pittorica con dettagli in primo piano, il punto di vista alto rende visibile in cerchio tutti gli edifici intorno alla cattedrale ed il tracciato delle strade e delle piazze con gli edifici emergenti, ai bordi l'edificato meno rappresentativo e meno costruito.

Il ritratto di Strasbourg del 1548 appartiene come quello di Augsburg del 1521 e di Colonia del 1531 alla tradizione dell'*Elogio della città* un panegirico visuale come quello del genere delle *Lodi* una dimostrazione dell'eccellenza delle città nel pieno del Rinascimento, come le Legende poste negli angoli del plan Morant dimostrano.

Come "Venetia MD" del Dè Barbari l'obiettivo primo della rappresentazione è mostrare

tenti, della veduta di Vienna della *Cronica Norimberghese*, che l'artista definisce nel titolo del testo annesso "Storia dell'assedio dei turchi della città di Vienna" (cfr. SCHULTZ, *op.cit.*, pag.41).

³⁶ La nuova versione all'acquaforte venne pubblicata in quello stesso anno per fare pubblicità, come avverte la didascalia alle nuove tecniche usate dall'Hirschvogel per il rilievo topografico (anche di questa pianta c'è un esemplare all'Albertina di Vienna, in SCHULZ, *op.cit.*, p.41 e nota 162 ove cita anche F. PINTO, *Ichonographic city plan*, [integrare con luogo e data di pubblicazione] pp.47 e sgg. Oltre a testi tedeschi ottocenteschi.

³⁷ Cfr. NUTI, *Ritratti*, *op.cit.*, pp.114-115.

³⁸ Cfr E. GUIDONI, *Storia dell'Urbanistica. Il Medioevo dal VI al XI secolo*, Roma Bari 1999, p.315, fig.425.





la grandezza e la bellezza della città per la quale Strasburgo come Venezia hanno raggiunto fama e gloria nel Cinquecento. Il ritratto di città di Strasburgo del Morant non ha l'esattezza topografica, come sua prima preoccupazione. Il piano di Strasburgo non appartiene al genere illustrativo è un'opera d'arte isolata fatta per una diffusione ristretta⁴⁰.

A dimostrazione di quanto affermiamo vale ricordare che Il Morant, quale collaboratore all'opera dell'Atlante di città di Sebastian Münster, non inserisce la prospettiva concentrata da lui costruita nella *Cosmographia* del 1550, né quest'ultima viene inserita nel primo volume delle *Civitates* del 1574⁴¹.

6.4. Le iconografie urbane a volo d'uccello con la sommatoria di molteplici punti di vista. Gli artifici riconoscibili. La sommatoria di differenti tecniche rappresentative in un'unica logica d'insieme dell'immagine urbana

L'adozione del criterio della sommatoria di molteplici punti di vista, un'altra invenzione nella rappresentazione urbana del Cinquecento, può riscontrarsi negli schizzi preparatori redatti da Anton Van den Wyngaerde che si conservano tra Valencia, Londra ed Oxford. I disegni sono utili testimonianza grafica del metodo seguito nella costruzione cinquecentesca di alcune vedute a volo d'uccello, e rendono atto sul carattere eminentemente empirico dello stesso; l'artista opera un certo numero di rilievi di singole zone della città con precisi riferimenti all'andamento altimetrico delle strade oltre ad un numero di schizzi architettonici. Da più punti eminenti della città posti al di fuori di essa si perviene all'individuazione di coordinate, sicuramente tramite la triangolazione, con cui riferire una griglia di riferimento per collegare i diversi pezzi in maniera omogenea. All'immagine definitiva si perveniva per gradi addizionando successive prove di aggiunzione con tagli e agganci prendeva così corpo la forma della città ed il disegno tridimensionale che si voleva realizzare con opportuni artifici. È il caso che qui mostriamo dei disegni di Valencia in Spagna del Wyngaerde per giungere alla veduta finale complessiva dell'intera immagine urbana. Il disegno a penna acquerellato del 1563, operata dal fiammingo, risulta ad uno attento studio una sommatoria di più particolari in cui l'immagine finale è orientata chiaramente verso nord-ovest grazie alla presenza di una rosa dei venti, in realtà, come è stato recentemente dimostrato, è una costruzione sapiente basata su molteplici punti di vista che apportano un'informazione dispersiva e della cui coerenza è responsabile l'autore⁴².

Il procedimento artistico del Van den Wyngaerde presenta notevoli artifici e deroghe in particolare per la *muralla* in primo piano in cui il punto di vista sembra accompagnarla muovendosi dalla destra verso la sinistra per estendere e presentare non obliquamente tutto il perimetro. Giustamente è stato osservato: "L'idea della sistematicità, sia di carattere meramente visivo (in termini prospettici) che di carattere scientifico (geometrico iconografico topografico) non esiste, nonostante l'apparente perfezione e fedeltà dell'immagine definitiva del fiammingo"⁴³.

Testimonianza certa di un procedimento di più artifici per ottenere una realizzazione complessiva del costruito urbano e del suo paesaggio circostante ci appare la carta di Siena del 1599.

³⁹ Cfr. L. CHATELET LANGE, *Strasbourg en 1548. Le plan de Conrad Morant*, Strasbourg 2001, con pianta inserita a colori fuori testo e nella dimensione della xilografia originale 68x87 cm. ripiegata.

⁴⁰ Cfr. CHATELET LANGE, *op. cit.*, introduzione.

⁴¹ Il plan Morant viene modificato dall'Hogenberg nel 1574 facendo un'immagine con l'orientamento da sud talché risulta scomparire l'originalità della pianta Morant.

⁴² Cfr. F. MARIAS, *Tipologia delle immagini delle città spagnole*, in *L'Europa moderna*, *op.cit.*, pp. 109-111.

⁴³ *Ibidem*, p. 149.



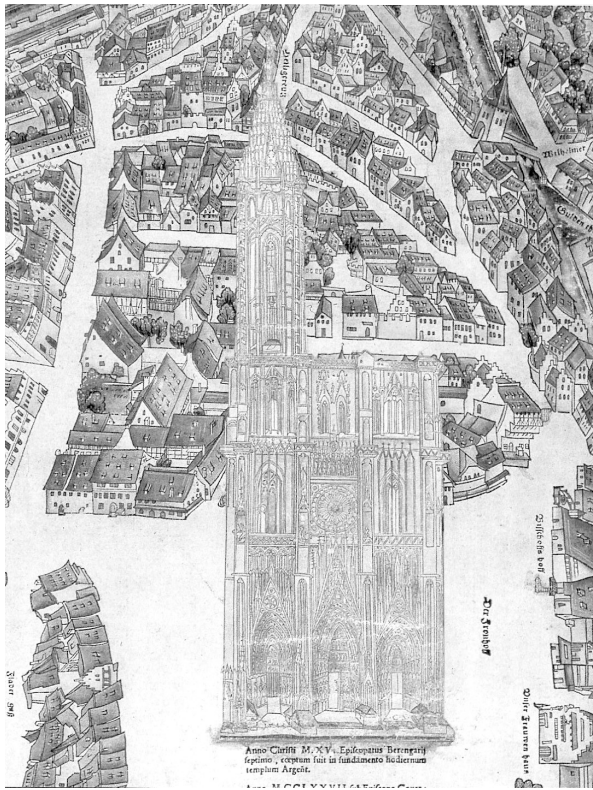


Fig. 10-11. Strasburgo, la Cattedrale al centro del nucleo urbano nel *plan Morant* e in una foto aerea attuale.

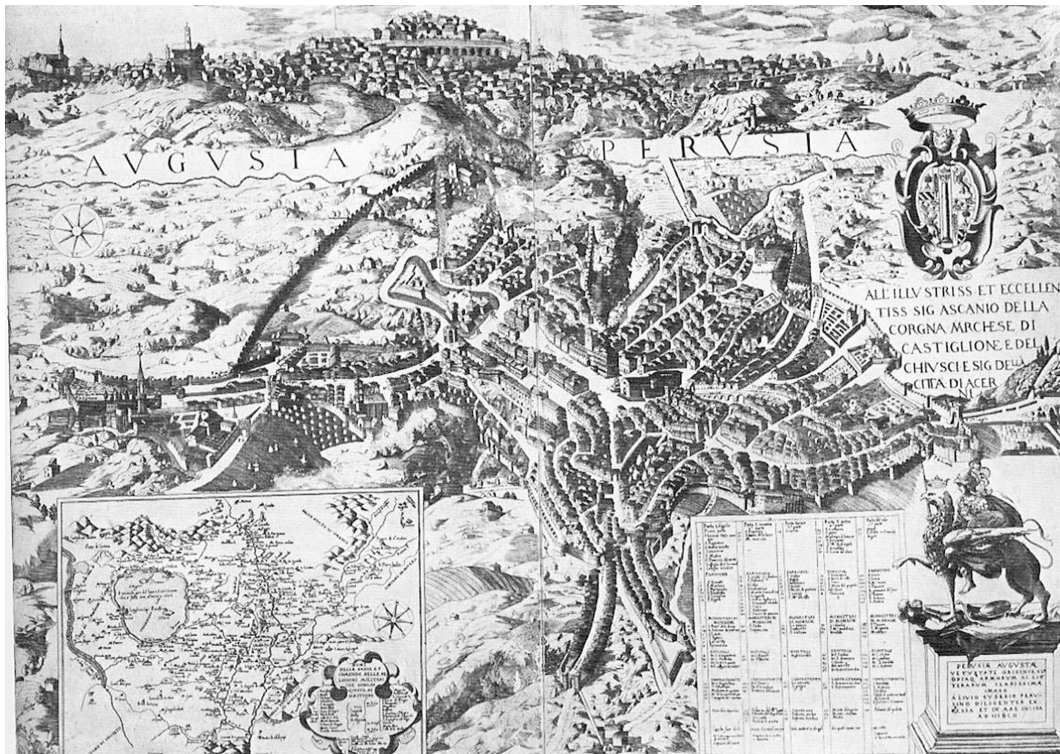


Fig. 12. "Augusta Perusia", iconografia a volo d'uccello incisa dall'Eusebi nel 1602 (A. GROHMANN, *Perugia...*, op. cit.).

*La "Sena Vetus Civitatis Virginia" di Francesco Vanni*

L'esempio della iconografia a volo d'uccello di Siena del 1599 realizzata da l'architetto e pittore Francesco Vanni e pubblicata nei primi anni del '600 nell'incisione di Pietro de Jode è il più importante documento cartografico della storia senese, perché riproduce in dettaglio il periodo della grande fioritura della civiltà senese. La "Sena Vetus Civitatis Virginia" ci dà l'idea di come la città per il tipo di angolazione scelto e per l'assonometria realizzata è visibile in tutte le sue parti e con una ricchezza di particolari e una perizia topografica ineguagliabile. Tutto quello che esiste nella città è rappresentato con una verosimiglianza scrupolosa (in due fogli di circa 86 cm x 1,12 metri, in una scala approssimativa 1:2000). Nella pianta in alzato di Siena ci appare con la riduzione in prospettiva anche tutto l'intorno delle colline – "la difficoltà di queste strane colline" come lo stesso Vanni afferma hanno bisogno di un uso appropriato della prospettiva per rappresentare il contesto morfologico collinare accidentato, complessa orografia del suolo realizzata in maniera così realistica e non pianeggiante come mai avevano fatto altri maestri di prospettive, topografi e cartografi⁴⁴. Come nella Venezia di Jacopo de' Barbari l'acqua che circonda la città diventa l'elemento di raccordo delle parti in un tutto unitario nella carta di Siena viene sfruttato l'articolato sistema delle colline.

L'immagine è stata costruita guardando la città da settentrione e la posizione del punto di vista non si discosta da quelli adottati precedentemente ma è molto più alto in modo da configurarsi come punto di "costruzione" e non più come "punto di vista"⁴⁵. La trasformazione del sistema difensivo porta ad un nuovo modo di vedere la città per cui il punto di vista si sposta lungo una nuova direzione coincidente con l'asse stradale che attraversa tutta la città fino alla piazza del Campo. Va notato che l'iconografia del Vanni non si basa sulla pianta *icnografica* della città della seconda metà del Cinquecento attribuita all'ingegnere militare Francesco de' Marchi, anch'essa rilevata con strumenti precisi ma che nell'intento di evidenziare le nuove fortificazioni, successive al 1420, orienta il disegno in tutt'altra maniera come è possibile vedere dalla bussola in alto e non disegna il tessuto abitato ma solo il sistema viario di collegamento con le principali porte urbane⁴⁶.

Alla costruzione della veduta sovrintendono infatti complessi giochi, come è stato di recente studiato nei dettagli, accertando che il punto di vista o punto di stazione privilegiato dall'artista non è unico ma ne esistono vari per raggiungere un'analisi dettagliata dell'organismo urbano nella sua interezza. L'esistenza di due direzioni prospettiche principali da due punti eminenti della città sono utilizzate per costruire la pianta e l'alzato, su base planimetrica, in base a tre fasce orizzontali individuate sulla pianta rilevata che permette all'artista di esasperare le pendenze dell'abitato e di porre al centro del sistema stradale la piazza del Campo⁴⁷.

L'invenzione dell'immagine è da riscontrare secondo noi proprio nella nuova scelta ico-

⁴⁴ Si pensi ad esempio alla mappa di Napoli di E.Duperac-A.Lafrery del 1566 per la collina di San Martino e il forte di Sant'Elmo o nel caso di Perugia ove vi è l'assenza nelle rappresentazioni cinquecentesche di un qualsiasi riferimento al sistema altimetrico se non esternamente al circuito delle mura e solamente nel disegno del paesaggio.

⁴⁵ Cfr. STRAFFOLINO, *La città*, op.cit., p.187.

⁴⁶ Cfr. L. BORTOLOTTI, *Siena*, (Le città nella storia d'Italia), Roma-Bari 1982, fig. 61e p. 82.

⁴⁷ Cfr. STRAFFOLINO, *La città*, op.cit., p.204 e tav. IX. Per non coprire del tutto il tracciato viario, che era sempre leggermente ampliato in larghezza, faceva coincidere l'alzato per la parte che non era visibile con il piano planimetrico. Disegni prospettici ottenuti con punti di vista molto alti e lontani rispetto al piano di giacenza della pianta, da essere assimilati ad un'assonometria, rendendo così il lavoro dell'assemblaggio più veloce, perché non è soggetta a fughe prospettiche e di conseguenza non è soggetta ad una variazione delle grandezze. Inoltre la zona dell'estrema punta settentrionale è stata realizzata utilizzando un punto di vista ad un'altezza minore.



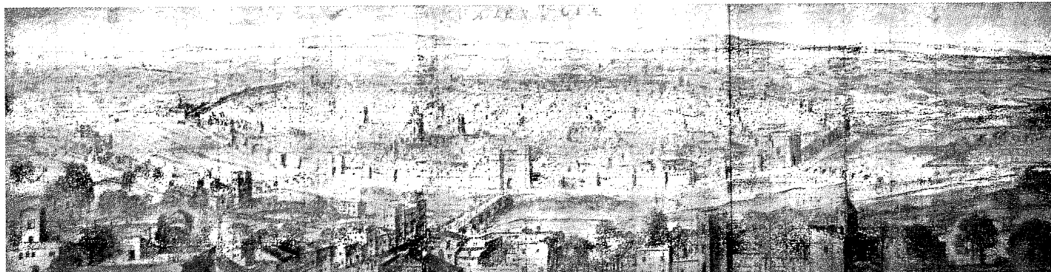
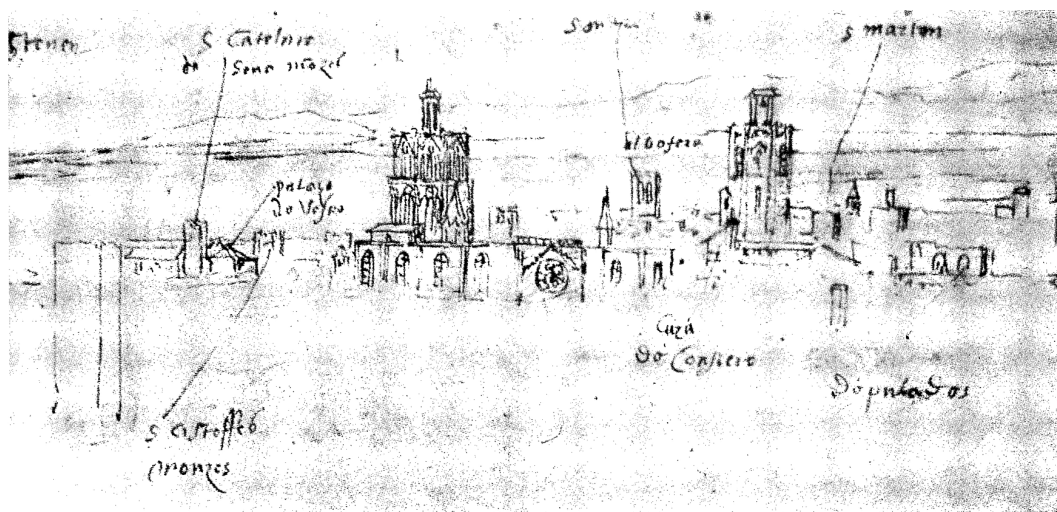


Fig. 13. Veduta prospettica di Valencia di A. Van Wingaerde del 1563 e schizzi preparatori da più punti di vista (da F. MARIAS, *Tipologia delle immagini...*, op. cit.).

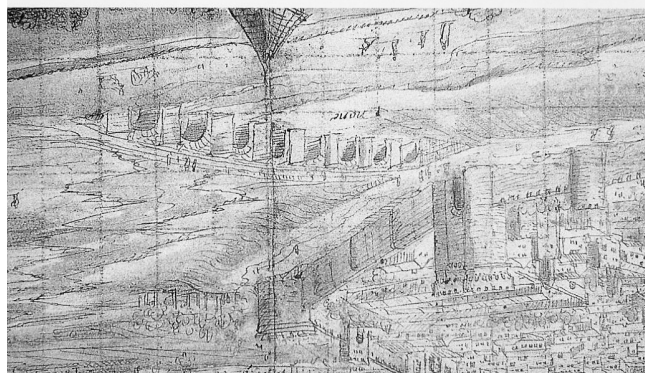
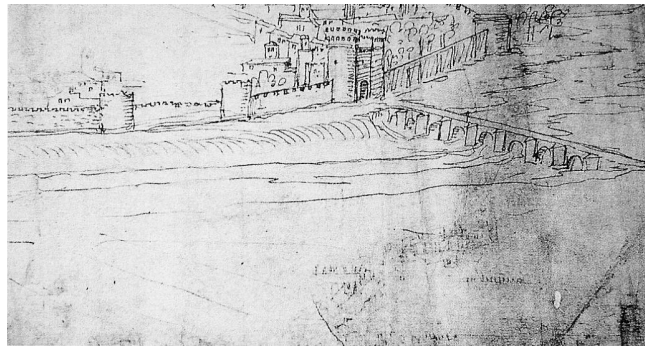


Fig. 14. Particolari della veduta prospettica di Valencia di A. Van Wingaerde del 1563 (da F. MARIAS, *Tipologia delle immagini...*, op. cit.).



nografica di una sommatoria di molteplici punti di vista prescelti dall'autore; da questi punti eminenti prescelti l'autore era pervenuto ad un sistema di coordinate sicuramente attraverso la triangolazione con cui si era organizzato una griglia di riferimento in cui collocare i pezzi disegnati separatamente, ma in maniera tridimensionale ed anche omogenea. Nella veduta cioè coesistono, come è già stato evidenziato da più autori, due differenti livelli di inclinazione del piano prospettico che si alternano in base ad una logica rappresentativa decisa dall'autore. Ciò permette di realizzare tutti gli edifici ecclesiastici rilevanti secondo un piano meno inclinato ed anche in leggero fuori scala più evidente ancora nel Duomo. Il modello assonometrico della iconografia a volo d'uccello è ottenuta alternando i principi isometrici con quelli monometrici. Altri tipi di assonometria sono invece utilizzati per le chiese maggiori.

Il valore che assume la carta del Vanni nel Tardo Cinquecento cartografico è da ritenersi fondamentale e la carta di Siena va considerata uno dei grandi documenti della cartografia urbana della fine Cinquecento; ciò è dimostrato dalla considerazione che questa veduta rimarrà uno dei *topoi* principali della rappresentazione urbana, un prototipo ripetuto più volte nelle immagini a stampa degli Atlanti di città tra Seicento e Settecento⁴⁸.

6.5. L'inerzia iconografica ed il ripetersi del punto di vista: la fissità del punto di vista scelto nel '500. I punti di vista prediletti e privilegiati e ricorrenti per secoli pur modificandosi le tecniche costruttive della rappresentazione

Nella disamina delle scelte del punto di vista da parte degli autori delle prospettive è rilevante sottolineare come nell'iconografia urbana cinquecentesca vi siano casi di fissità nella scelta del punto di vista o di repentini cambiamenti e queste scelte sono sempre da riferire a momenti specifici della storia urbana di quella città.

In questo gruppo di rappresentazioni urbane possono riconoscersi più casi di fissità nella scelta del punto di vista da cui traggono l'immagine per più secoli. È il caso dell'immagine di Urbino vista dalla strada dei Cappuccini da sud, da riconnettersi alla unitarietà della configurazione urbana urbinata ove non avvengono trasformazioni urbanistiche rilevanti per più secoli di iconografie urbane sullo stesso soggetto.

Sarà così anche per la città di **Harlem disegnata da Jacob Deventer nel 1558-1560** un rilievo esteso e dettagliato del suo sito con la predominanza del paesaggio naturale sul paesaggio urbano nordico ameno di boschi, la foresta, i laghi, il fiume, le dune, i prati etc...⁴⁹ la scelta del punto di vista da Sud rimase inalterato nelle stampe che fecero seguito al disegno fino al 1648. La città rimane identicamente rappresentata sia nella pianta a volo d'uccello, inserita nel secondo volume delle Civitates nel 1575, per opera di Joris Hoefnagel, solamente capovolta, pur avendo subito un assedio feroce dal dicembre 1572 al luglio 1573 dalle truppe di Filippo II e distrutta e devastata e per un quarto rasa al suolo; sia nella veduta a stampa di Thomas Thomasz prima nel 1581 e poi nel 1590. E questa situazione permane fino ad oltre la metà del Seicento per ricordare la gravità dell'assedio spagnolo è perché fino al 1648

⁴⁸ A differenza di quelli cinquecenteschi che mantenendo fede a quanto da noi più volte affermato utilizzano il materiale iconografico già esistente al momento della redazione del volume. Valga per tutto l'esempio della Siena tratta dal *Theatrum Urbium Praecipuarum Mundi* di George Braun e Franz Hogenberg. E così anche la Siena affrescata nelle gallerie Vaticane del 1580-81. La città è rappresentata dalle cinte delle mura con in evidenza le porte in una veduta prospettica frontale rappresentazione realistica dall'esterno. Cfr. il cap. "La città nelle immagini due secoli di stasi" in BORTOLOTTI, op.cit., p.116-17; cfr. anche T. COLLETTA, *Il Theatrum Urbium*, in *Atlanti di città*, op.cit., cap.III.

⁴⁹ Cfr. H. LEEFLANG, *L'immagine di Harlem dal Cinquecento al Settecento e la predominanza del paesaggio naturale sul paesaggio urbano*, in DE SETA, op.cit., pp. 72-78.





Fig. 15. Londra uno dei tre rami delle 15 lastre perdute della *Copperplate map*, vista da Southwark.



Fig. 17. Napoli nella veduta da Posillipo di Joris Hoefnagel per le *Civitates* di Braun-Hogenberg (firmata e datata 1578) (da T. COLLETTA, *Atlanti di città...*, op. cit.).





i combattimenti contro gli spagnoli sono ancora in corso fuori della provincia di Olanda ed il messaggio voleva essere quello di conservare il paesaggio tranquillo come era nel primo Cinquecento intorno alla città.

Anche per una grande capitale europea, come Londra, si conserva nell'iconografia urbana il punto di vista prescelto da sud, oltre il Tamigi, come **la Copper plate map del 1550** aveva per la prima volta rappresentato. La veduta da sud di Londra era effettuata da Southwark ed il punto di stazionamento da cui la città era vista è il campanile della chiesa di San Saviour, vicino al ponte di Londra. Punto di osservazione privilegiato e prediletto per la topografia della city a nord del fiume. In primo piano gli edifici lungo il Tamigi e le strade strette e parallele della parte centrale della city of London, unitamente alla rappresentazione dei moli importanti lungo la riva del fiume.

Il ponte del London bridge è appena accennato perché la fascia dei rami della parte sud sono perduti. Ancora è ben individuata la strada in asse con il London bridge (Gracechurch street con il n. 61 nella odierna ricostruzione effettuata delle strade principali e dei monumenti).

Alle vedute del 1562-63 "The carde of London", di Giles Godet, alla mappa del 1572 inserita nelle *Civitates* di Braun-Hogenberg nel 1572 alla "Bird's eye view of London" del 1588 di William Smith, alla John Norden's maps of London and Westminster del 1593 per lo *Speculum Britanniae* fino al 1633 circa con la "Civitas Londinum", spesso chiamata the "Agas map", redatta sulla base della Copper plate map ed aggiornata sul posto, il punto di vista è sempre da sud.

La *Copper plate map* 1553-59, la prima mappa conosciuta di Londra, merita però alcune più dettagliate considerazioni per il suo recente ritrovamento, mappa cinquecentesca londinese che si conserva nelle tre parti superstiti al London city Museum. Già questi tre rami consentono però di avere un'idea dello schema planimetrico della città e delle sue attività in epoca Tudor.

La *Copper plate map*, la prima mappa di Londra realizza anche il primo vero rilevamento urbano e unitamente al *flat plan* realizza anche una prima pianta a volo d'uccello di tutto il costruito urbano medievale; per la vasta scala dimensionale si pensa sia stata redatta da un artista dei Paesi bassi (un Netherlandish, dal momento che alcuni toponimi del rame della carta ritrovato a Dessau nel 1998 non sono inglesi, ma nella lingua dei Paesi bassi), ed abbia avuto un'approvazione reale o forse anche come è stato ipotizzato una vera e propria commissione reale successivamente negli anni del regno tra 1554-1558.

Il punto di stazionamento da cui la città era vista è il campanile della chiesa di San Saviour, vicino al ponte di Londra, punto di osservazione privilegiato al disopra della torre appaiono ancora le parole "Statio Prospectiva ed osservando l'immagine molto da vicino si riesce a scorgere l'artista al lavoro. Di fatto la città urbanizzata era tutta concentrata a nord entro le mura. Ciononostante anche dopo il grande incendio del 1666, quando la zona sud si era urbanizzata, le matrici rimasero inalterate.

Di questa mappa che può essere considerata il più antico "surviving map", ossia fondata su un rilevamento, si conservavano solo 3 rami delle 15 lastre che formavano la mappa più antica di Londra di cui si ha notizia e neanche un esemplare cartaceo, stampato, da cui il nome della perduta mappa di *Copper plate*, per l'eccezionalità dell'evento di un rame inciso ridipinto. Dipingere un rame era un'invenzione del primo Manierismo italiano degli anni 1520, che si diffuse al Nord alla fine del '500⁵⁰.

⁵⁰ Cfr. Museum of London, *The lost map*, London 1998. Fino a pochi anni fa si pensava che il Museum of London aveva gli unici due rami o sezioni della più antica mappa di Londra conosciuta, datata agli anni 1550. Val la pena di notare che questi due rami esistenti sono stati riutilizzati e ridipinto dal lato opposto, nel Museo sono





Proprio perché le immagini cinquecentesche sono così accuratamente disegnate da un prescelto e studiato punto di vista si spiega la forte permanenza nei secoli di quel punto di osservazione privilegiato talché le immagini cinquecentesche di tutte le città europee divengono dei *topoi* nella storia della cartografia successiva.

6.5. Il cambiamento improvviso del punto di vista nell'immagine della città per modificazioni politico-urbanistiche avvenute nella città durante il Cinquecento

Di contro all'inerzia iconografica della rappresentazione urbana vi è da considerare anche, per alcune città, la scelta del punto di vista innovativo e/o originale rispetto alla tradizione prospettica consolidata nella prima metà del Cinquecento e in alcuni casi la nascita del mito iconografico per quella città, come può essere considerato il caso di Napoli e della veduta di Joris Hoefnagel del 1578, di cui abbiamo già scritto in un saggio precedente⁵¹, con il punto di vista da Posillipo per traguardare la realizzata urbanizzazione della doppia ansa del golfo partenopeo, quella antica tra il Castello del Carmine ed il Castel dell'ovo e quella cinquecentesca di Chiaia, ed il Vesuvio, invece che dal ben più ripetuto punto di osservazione dal mare.

Il punto di osservazione dell'immagine urbana consolidata cederà solamente in casi di grandi trasformazioni urbanistiche e in seguito alla volontà di rappresentare l'ambiente urbano nella nuova realtà compositiva. Il cambiamento improvviso del punto di vista nell'immagine della città durante il Cinquecento si ebbe per esempio a Perugia in relazione alla nuova progettazione urbanistica e alla modificazione dell'idea di città da libero comune a città dello stato Pontificio.

Nelle iconografie a volo d'uccello della città di Cipriano Piccolpasso (1578-79) sia in quella rappresentante le sole fortificazioni trecentesche che in quella dell'intero tessuto urbano l'autore pone in evidenza al suo centro ed in asse la rocca Paolina, quale simbolico ed emblematico segno del potere papale e la città ci appare disegnata da Sud. La fortezza a sud appare in assonometria dall'alto come una struttura sovradimensionata che si impone nel contesto urbano e nell'iconografia a volo d'uccello, sia per l'ampiezza dell'area occupata che per volumetria⁵².

Le maggiori chiese vengono poi disegnate in prospettiva, diventando come è stato scritto degli "a solo" che male si integrano con il contesto circostante⁵³; infatti per mostrare la facciata principale del Duomo non viene rispettato il giusto orientamento. La fortezza a sud e la cattedrale a nord limitano emblematicamente lo spazio vitale della città. Prospettica è anche la rappresentazione del paesaggio circostante con un effetto pittorico in contrasto con

esposti in maniera che si possano leggere da entrambi i lati: da un lato sulla sezione *Moorfield* della Copper plate è stato dipinto ad olio "La Torre di Babele" di Martin van Valckenborch (1595) e sull'altro, la sezione *Guild hall* è stato dipinto "L'assunzione di Maria" di Francken the Elder nel 1600. Questo dà modo di capire come sono stati perduti gli altri 12 rami incisi. Recentemente (nel 1998) è stata ritrovato un terzo rame della *Copper plate*, rappresentante l'area della city intorno alla cattedrale gotica di Saint Paul, prima dell'incendio del 1571 con il suo contesto verde e le sue guglie medievali, presso l'Art Gallery di Dessau in Germania. Anche la Dessau plate è ridipinta con la Torre di Babele.

In occasione del ritrovamento è stata organizzata una mostra per portare all'attenzione degli studiosi i tre rami nel dettaglio della rappresentazione urbana (1998).

⁵¹Cfr. T. COLLETTA, *Il "Theatrum Urbium" e l'opera di Joris Hoefnagel nel Mezzogiorno d'Italia (1577-1580)*, in "Archivio storico per le Province Napoletane", 21 (1983-1984), pp. 45-102, ill. 16.

⁵² Cfr. A. GROHMAN, *Perugia*, (Le città nella storia d'Italia), Roma-Bari 1998, pp. 84-85.

Il disegnatore utilizza un'assonometria cavaliere per raffigurare la parte bassa della città, mentre nella parte centrale, quella della piazza Grande e Piccola e della Cupa, utilizza una visione quasi schiacciata ed ancora un'assonometria militare per raffigurare l'area di Sant'Angelo a partire dalla piazza Grimaldi.

⁵³ Cfr. STROFFOLINO, *La città*, op.cit., p. 180.





il costruito dell'iconografia a volo d'uccello e del reale impianto planimetrico della città; la definizione dell'intera immagine mette in luce i diversi livelli di approssimazione nella rappresentazione della complessità dell'intero sistema urbano secondo un procedimento gerarchico forte.

Già dalla fine del Cinquecento il punto di vista si modifica e cambia: ad iniziare dalla splendida iconografia "Perusiae Augusta" del 1580-81 affrescata da Ignazio Danti nelle Gallerie del Vaticano, all'iconografia a volo d'uccello incisa dall'autore-editore M. Florimi "Perusia Augusta" fino all'"Augusta Perusia" incisione dell'Eusebi del 1602. La città modifica il suo punto di vista privilegiato nella iconografia a volo d'uccello dell'Eusebi, "Augusta Perusia" è vista da oriente e la conformazione urbanistica della città prende nuovo aspetto a riguardo della nuova cerchia di mura cittadine del secolo XIV, così come l'asse centrale. Bene evidenti anche le grandi aree verdi inedificate fuori le porte urbane e le direttrici dei borghi delle future espansioni urbane.

La rocca, l'asse principale e la cattedrale sono il polo centrale dell'immagine della città a pianta stellare lungo i cui bracci si delineano le più importanti vie della città storica sulle dorsali dei colli. Le ragioni sono da individuarsi forse in una migliore identificazione delle vie di terra da parte della politica pontificia che si dipartivano dalla città verso l'entroterra.

Non possono trarsi conclusioni in un campo così vasto di ricerche, ma gli argomenti trattati mettono in luce come l'iconografia urbana del Cinquecento si presenta estremamente differenziata e la rilevanza della scelta del punto di vista ne dà conferma. La ricchissima produzione di immagini urbane cinquecentesche presenta un costante e complesso dialogo tra arte e scienza, in cui la volontà di rappresentare le città "ad vivum" determina la costruzione da parte degli artisti di artifici ed inganni della vista e con tali accorgimenti tecnici proseguirà per circa tre secoli.

Lo stretto rapporto tra *forma urbis* e rappresentazione iconografica, riscontrato nelle prospettive cinquecentesche cambierà, in maniera sostanziale, solo con l'affermarsi della pianta topografica nel XVIII secolo.



IL RITRATTO DI MESSINA DEL 1554

Nicola Aricò

Il disegno prototipo

La grande fortuna cartografica – e più ampiamente iconica – di Messina nella seconda metà del Cinquecento e lungo il secolo successivo ha precisa origine, databile e identificabile, in un disegno prototipo elaborato nel 1554. Da esso discendono sia il proficuo filone italiano – romano e veneziano – quanto quello tedesco e olandese. Un episodio atipico, proveniente da Francoforte, impreziosisce il percorso storiografico dell'immagine cittadina, offrendone nello stesso tempo la spia indiziaria più autorevole per provare a rileggere criticamente il primo ritratto urbano della città. L'atipicità consiste di un'inattesa esclusività editoriale, di autentica sapienza *filologica*, dovuta alla riedizione tedesca dell'opera di Pierre D'Avity *Neuwe Archontologia cosmica, sive Imperiorum, regnorum, principatuum, rerumque publicarum omnium per totum terrarum orbem commentarii luculentissimi* [...], edita a Francoforte nel 1646 da Mattheus Merian con nuove tavole incise, tra cui, appunto, Messina. La grande novità si fondava nell'affidare alla stampa il disegno prototipo della città dello Stretto *dopo* non meno di una decina di edizioni "europee" riprodotte nei precedenti ottanta anni, in cui l'immagine originaria era stata aggiornata con parziali interventi: l'inserimento della costa calabra, 167 luoghi notevoli dettagliati in legenda numerica, i capannoni del nuovo arsenale, la nuova Torre della Lanterna.

Nella stessa Germania, che aveva esordito a Colonia nel 1572 con la notevole impresa di Braun e Hogemberg *Civitates orbis terrarum* – dov'era il ritratto di Messina aggiornato – veniva riproposto il disegno prototipo della città dello Stretto, un monumento dunque rinvenuto in copia o originale e inciso per mano del Merian.

Dopo undici anni, nel 1657, il medesimo interesse filologico era ribadito anche ad Amsterdam per iniziativa di Jan Jansson nel suo *Illustriorum Italiae Urbium Tabulae* [...]. La tavola di Messina, ivi contenuta, rispetto alla precedente del Merian, veniva reincisa in formato maggiore, passando dai mm 355x210 ai 510x390, a beneficio dei dettagli dell'importante patrimonio documentato nella sua originaria identità, peraltro nobilitato dal supporto in carta pesante e dagli ariosi margini del folio (mm 620x540).

Escludendo che Merian e Jansson non conoscessero le *Civitates* di Braun e Hogemberg, dunque la loro *Messana*, riprodotta sin dal primo volume al foglio 50, l'opzione del 1646 e del 1657 è dichiaratamente ispirata dal bisogno di "filologia urbana".

Le argomentazioni che seguono assumono pertanto la riproduzione del disegno originario della città dello Stretto come straordinario "testimone" di un testo andato perduto.



1554: epicronia di una torre

Sembra opportuno, preliminarmente, spiegare perché il primo disegno della città dello Stretto sia databile al 1554, argomentandone altresì le ragioni “pubblicitarie” con cui si intendeva diffondere la rappresentazione di un rinnovato impianto urbano.

Il 14 luglio 1554, ritornava il viceré Juan de Vega a Messina, da dove si era allontanato nel precedente dicembre. Vi scopriva che l’opera della Torre della Lanterna – i cui lavori erano stati avviati in novembre, dunque otto mesi avanti – non rispondeva ai requisiti necessari e indispensabili per i quali era stata stabilita la sua costruzione proprio in quel determinato sito della penisola di San Raineri. L’identificazione di una precisa area dove fondare l’edificio costituisce infatti un dato fondamentale per comprendere oggi non solo la particolare storia di quell’episodio architettonico cinquecentesco, ma il ritratto urbano di cui ci occupiamo.

Bisogna ricordare che era intenzione del viceré e del Consiglio di Guerra, riunito a Messina nel 1551, di costruire *un forte in quadro perfetto* [...] *nella bocca del Pharo*. Quel progetto non giungeva a compimento – scrive un anonimo – *per alcune accadenze et nuovi ordini venuti*¹. I contrordini erano stati causati dall’attenta disamina del progetto Ferramolino per la fortificazione della città, laddove appariva del tutto scoperto l’intero litorale di San Raineri. Dai baluardi del castello del Salvatore a quelli di Torre Mozza (o San Giorgio) e Don Blasco (o San Giovanni)², che chiudevano le mura urbane a sud-est, l’estradosso terracqueo della falce rimaneva del tutto indifeso per un fronte di circa due chilometri.

L’opera che si era inteso inizialmente edificare sulla punta del Peloro, per il controllo dei transiti navali, appariva adesso più idoneo edificarla, in un opportuno vincolo urbano, nella mezzeria di quell’arco di terra peninsulare compreso tra i baluardi nord-orientali del San Salvatore e le citate opere bastionate sud-orientali della cinta. Pure mutandosi il sito dell’originario tema progettuale, rimaneva invece valido il “quadro perfetto” entro cui il *forte* doveva essere concepito. E infatti quadrata era la pianta e le sezioni ai vari livelli del volume turrato che si presentava agli occhi del viceré nel luglio 1554. Ma in quel parallelepipedo era qualcosa che faceva infuriare Juan de Vega al punto tale da fargli ordinare l’immediata demolizione e la conseguente riedificazione secondo differenti criteri. Il fatto dovette essere così clamoroso da sopravvivere al viceré se, negli aggiornamenti cartografici, successivi di una quindicina di anni, la torre appariva nella nuova forma, determinata dai suggerimenti del de Vega e dalla mano progettuale di Giovannangelo Montorsoli, così come ancora oggi si può ammirare.³

Attraverso alcuni documenti è possibile ricostruire ciò che era accaduto nell’equivoco edilizio del “quadro perfetto”.

L’ingegnere militare Pietro Prado era stato incaricato di assumere per l’intera Sicilia le medesime attività professionali svolte da Antonio Ferramolino da Bergamo, morto in Africa nel 1550, durante l’assedio di *al-Mabdiyya*. E infatti fino al 1553 lo si trova in giro per la Sicilia, impegnato su più fronti a Siracusa, Catania, Messina, Palermo, Carlentini, Milazzo, Trapani. Poi a fine anno esce di scena con un ultimo atto pubblico del 4 ottobre 1553⁴, seppure di ambito concessorio per un lotto di terreno a Palermo. In un successivo documento del 4 aprile 1555⁵

¹ N. ARICÒ, *Illimite Peloro. Interpretazioni del confine terracqueo*, Mesogea, Messina 1999, pp. 27 sgg.

² Le onomastiche delle opere baluardate subiscono variazioni e talvolta quelle ufficiali, diffuse dalla leggenda cinquecentesca, non trovano riscontro nei documenti del tempo, come nel caso del Don Blasco e Torre Mozza che divengono rispettivamente San Giovanni e San Giorgio.

³ Ho già trattato questo argomento in N. ARICÒ, *La Torre della Lanterna di Giovannangelo Montorsoli*, GBM, Messina 2005, cui rinvio.

⁴ ASP Conservatoria 146, f. 75.

⁵ ASP TRP Memoriali 23, ff. 163r-v.





Fig. 1. Jan Jansson, *Messina*, Amsterdam 1657.

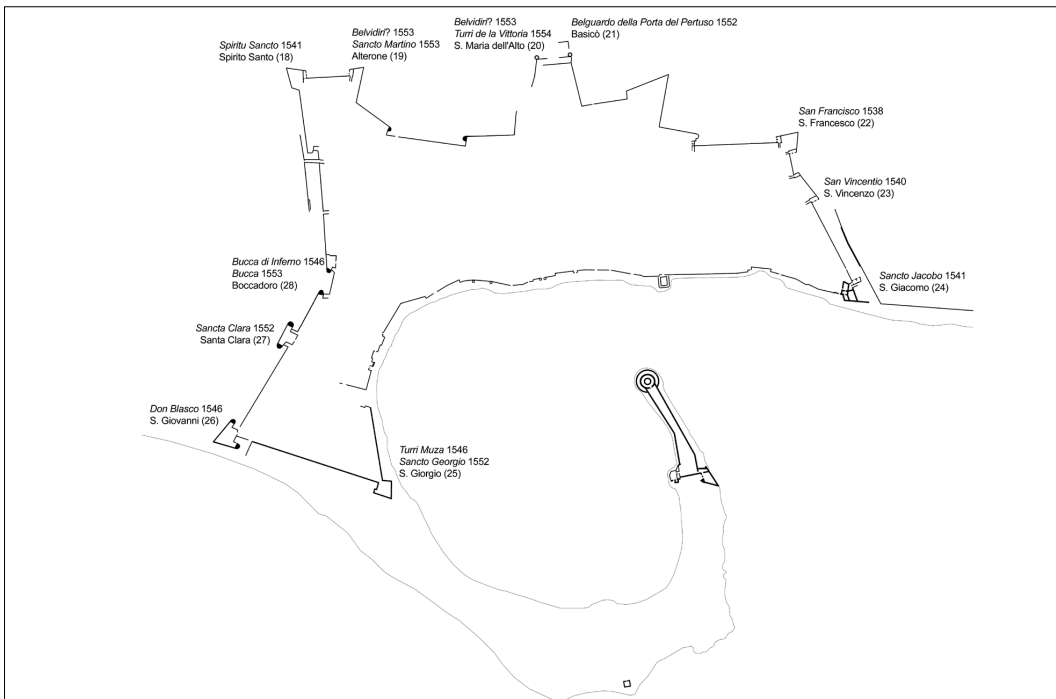


Fig. 2. Pianta della cinta muraria di Messina progettata da A. Ferramolino, ridisegnata dal rilievo Camiliani (1584), con il confronto crono-onomastico dei baluardi: si propone in corsivo la prima testimonianza documentale con eventuali varianti e in tondo il relativo nome con numero di legenda delle incisioni cinque-seicentesche.





Pietro Prado viene definito *quondam*, dunque è riconosciuto morto. Nell'ultimo anno della sua attività documentata è presente a Messina, coinvolto in numerose e impegnative opere: dalle nuove mura urbane con fossati e controfossati alla fabbrica del castello del Salvatore, al mastro condotto proveniente dal Camaro per alimentare la fontana di Orione. Presente ovviamente ai lavori del Consiglio di Guerra del 1551, aveva certo vissuto in prima persona il ripensamento con cui era stato opzionato il sito di San Raineri e doveva aver provveduto ai preliminari per la perimetrazione del nuovo sito, anche se non giungeva a progettare l'edificio e probabilmente non vergava di propria mano i capitoli dell'appalto che si sarebbe aggiudicato il mastro Natale D'Angelo. Il 27 novembre 1553 la torre era definita in costruzione *de proximo*, cioè da poco tempo, e avrebbe dovuto essere ultimata entro sei mesi, dunque nel maggio dell'anno successivo.

In mancanza dell'ingegnere e di un direttore dei lavori, ma in obbedienza ai capitoli e forse a qualche schizzo della pianta tracciato dal Prado nel suo ultimo soggiorno messinese, l'appaltatore avviava il cantiere del "quadro perfetto". Tirava su quella torre la cui forma possiamo identificare soltanto nelle incisioni Merian e Jansson, non in quelle italiane o in Hogemberg.

Dalla fondazione quadrata (m 19,14x19,14), sopravvissuta alla demolizione per i motivi che spiegheremo, originava un primo livello fortemente scarpato, che concludeva la propria inclinazione con il tradizionale marcapiano, dissuasore di eventuali scalate; si innalzava oltre, per tre livelli, un parallelepipedo quadrato, relativamente esile, il cui lato proporzionalmente doveva stare nel rapporto 1:2 con il quadrato della fondazione (dunque circa m 9,50). A coronamento, con oggetto sulla verticalità sottostante, un ultimo livello quadrato, retto da modiglioni e attrezzato da parapetti costanti non merlati, conteneva un vano arretrato dal margine perimetrale, a servizio della lanterna, la quale si protendeva in alto e in oggetto, quasi nella proiezione di uno dei cantonali. Il profilo di questa torre e la sua *facies* non trovano riscontro alcuno in altre opere fortificatorie rappresentate nelle lastre messinesi di Merian e di Jansson e si legge dunque in tutta la sua "estraneità".

L'opera immaginata nel Consiglio di Guerra del 1551 avrebbe dovuto rispondere a esigenze esclusivamente militari, quella del 1553-54 *anche* a sistemi di segnalazione portuale, ma senza dubbio alcuno la sua realizzazione intendeva collaborare, integrandolo, con il sistema difensivo progettato da Ferramolino. L'intervento risolutivo del viceré, con cui si ordinava l'immediato abbattimento dell'edificio a spese del costruttore, per realizzarvi una nuova costruzione secondo differenti criteri, non poteva che essere stato causato dalla valutazione "militare", non certo da quella "civile" (del faro portuale). Per lo specifico tema che qui ci interessa, poco prima di essere abbattuta, la terrazza della torre aveva dovuto ispirare il disegno di cui ci occupiamo. Da una altitudine di oltre trenta metri gli occhi del de Vega avevano "visto" la città intera come mai, avevano riletto nella sua interezza il progetto urbanistico di Ferramolino, avevano compreso i castelli Gonzaga e Salvatore, Matagrifone e Castellaccio, la corona di baluardi dal San Francesco allo Spirito Santo, dal San Giacomo al Don Blasco, avevano apprezzato il primo insediamento nell'addizione urbana del Tirone, dove già faceva bella mostra di sé la grande opera pubblica sanitaria degli ospedali riuniti di S. Maria della Pietà, che egli stesso aveva sostenuto. Il belvedere della terrazza da demolire veniva così utilizzato come stazione dominante della restituzione prospettica, divenendo così effimero oggetto epicono nella rappresentazione del 1554. Il documento materiale che, insieme agli altri cartacei, conferma l'anno del rilievo è l'opera di fondazione della torre perché, se cambia lo spiccato volumetrico, non muta la loro comune base, caratterizzata da un errore grossolano su cui si dovevano essere infiammate le ire del viceré, poi placate da un compromesso raggiunto con gli amministratori della città, l'appaltatore e lo scultore-architetto coinvolto nella nuova pro-



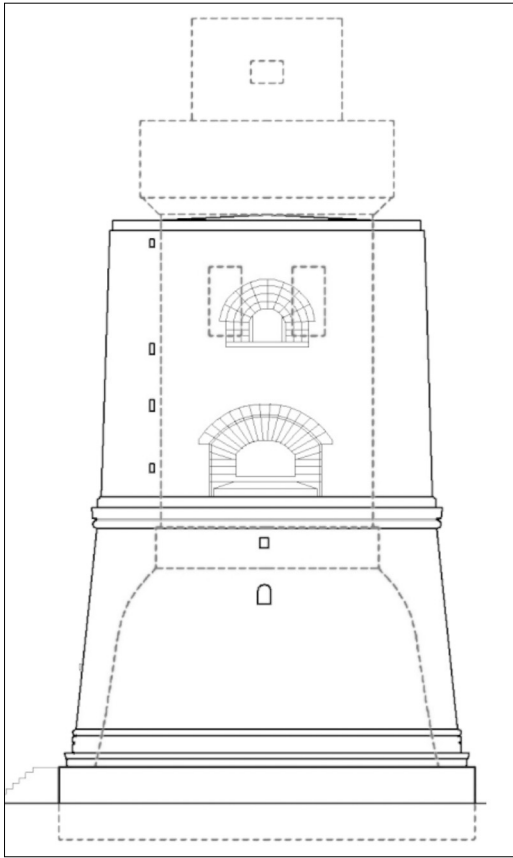


Fig. 3. Confronto per sovrapposizione tra la torre del Montorsoli e la precedente, più alta, edificata tra fine 1553 e primi mesi 1554, demolita tra agosto e settembre 1554.

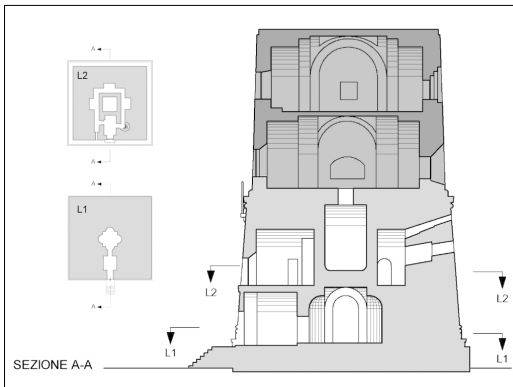
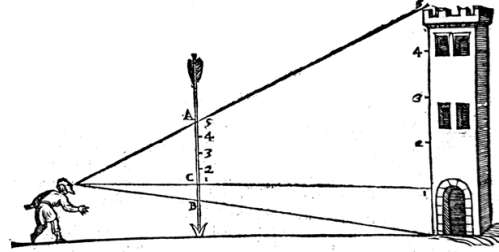


Fig. 4. Sezione est-ovest della torre del Montorsoli con l'individuazione della cisterna al secondo livello e della cappella di San Raineri al primo. Ricostruzione Aricò.

226 DELLE PIACEVOLEZZE

rando la cima & il pie della Torre, così fate nel guardar detto arco, ponendo una terza cera nel dardo, doue batterà la uita uoftra, & chiamisi questa terza cera C, come qui uedete nella pittura.



Dico che quante uolte entra la parte del dardo che è fra la cera B, & la cera C, in quella altra parte del dardo che è fra la cera A, & la cera C, tante uolte quel-

Fig. 5. Incisione di Cosimo Bartoli relativa al rilievo dell'altezza di una torre, a corredo della edizione veneziana (1568) dei *Ludi mathematicorum* di L.B Alberti.



Fig. 6. L'opera di Boccadoro nel rilievo del 1639 di Francesco Negro, Bibliotheca Nacional de Madrid.



gettazione, Giovannangelo Montorsoli. Mancava la cisterna dell'acqua, prima esigenza di ogni struttura militare, realizzata sistematicamente nel sottosuolo, al centro delle opere di fondazione. Non si era edificata perché al piano terreno la città, nel ribadire una consolidata tradizione medievale, aveva preteso – essendo ormai crollata quella medievale – l'edificazione di una cappella da consacrare all'eremita Raineri: l'una aveva escluso l'altra. E non è difficile immaginare che lo zoccolo scarpato della prima torre fosse interamente dedicato alla struttura religiosa con sezioni murarie ben ridotte rispetto ai circa sette metri realizzati poi da Montorsoli. Lo scultore-architetto fiorentino, nel mantenere il piccolo ambiente centrico per il culto cittadino, sormontato – per la prima volta nell'architettura e si ha ragione di credere l'unica! – da un vano per la riserva idrica, aveva sapientemente coniugato sacro e profano, civico e militare. Questo documento materiale, ancora oggi riscontrabile, nel confermare che la fondazione delle due torri sia la medesima, decreta, con l'ausilio degli altri documenti cartacei e delle relative consequenzialità, la data del disegno originario non più tardi dell'agosto 1554, nell'imminenza della demolizione della prima torre.

Ratio geometrica: rilievo della morfologia

Per costruire tuttavia la sintesi urbana, così come la vediamo nelle carte Merian e Jansson, la torre non poteva costituire l'unico punto di vista da cui disegnare l'intera morfologia. Per giungere a quel risultato era stato indispensabile utilizzare una strategia di rappresentazione complessa e ibrida. Innanzitutto disporre di un rilievo in pianta dell'intera morfologia urbana o di alcuni suoi brani particolarmente significativi; assumere poi, come realmente eseguito, il progetto Ferramolino della cinta urbana; poter fruire eventualmente di ulteriori stazioni ottiche di riscontro, dalle alture occidentali verso lo Stretto.

Nulla di nuovo: tutti i ritratti di città del tempo adottavano tecniche ibride in cui confluivano la *ratio geometrica* e quella *perspectiva*, il rilievo diretto e il metodo tridimensionale dei pittori⁶. Era necessario giungere a una immagine governata da una sintesi estetica in cui la fisionomia della natura e quella dell'artificio urbano – sebbene riversate sul foglio con tecniche di rilevamento differenti – emulassero l'unica Verità, obiettivo *concluso* da raggiungere con abile magistero pittorico-politico. Assecondando la sua stessa origine talassica, l'approccio ottico canonico alla città dello Stretto proveniva dal mare: era pertanto impensabile offrirla dal ritratto dalle posteriori colline. Né era possibile guadagnare le alture calabresi, al di là dello Stretto, per dominare il sito della città siciliana da cinque-sei chilometri di distanza. La terrazza della torre costruita e abbattuta nel 1554 offriva dunque l'unica stazione in sintonia con i criteri della rappresentazione per almeno due motivi: quello della ripresa “dal mare” e l'altro del “punto di vista” da cui coordinare la *ratio perspectiva*. La sua ubicazione consentiva un controllo ottico la cui ampiezza poteva dilatarsi “simmetricamente” fino a comprendere l'intero sito insediato, da nord a sud.

L'artificio del disegno avrebbe facilmente innalzato il punto di vista, incrementando l'angolo prospettico da cui “volare” per distinguere i segreti morfologici intessuti da strade e prospetti.

Ma l'esordio dell'operazione doveva necessariamente trarre origine da una pianta della città.

Nella prima biografia dello scienziato messinese Francesco Maurolico (1494-1575), con esplicito riferimento all'esordio del cantiere urbanistico delle fortificazioni cittadine, si legge⁷:

⁶ L. NUTI, *Ritratti di città. Visioni e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 101 sgg.

⁷ F. MAUROLICO IUN., *Vita dell'abate del Parto D. Francesco Maurolico*, Pietro Brea, Messina 1613, p. 6, ediz. a cura di R. Moscheo, Società Messinese di Storia Patria, Messina 2001, pp. 26-27.



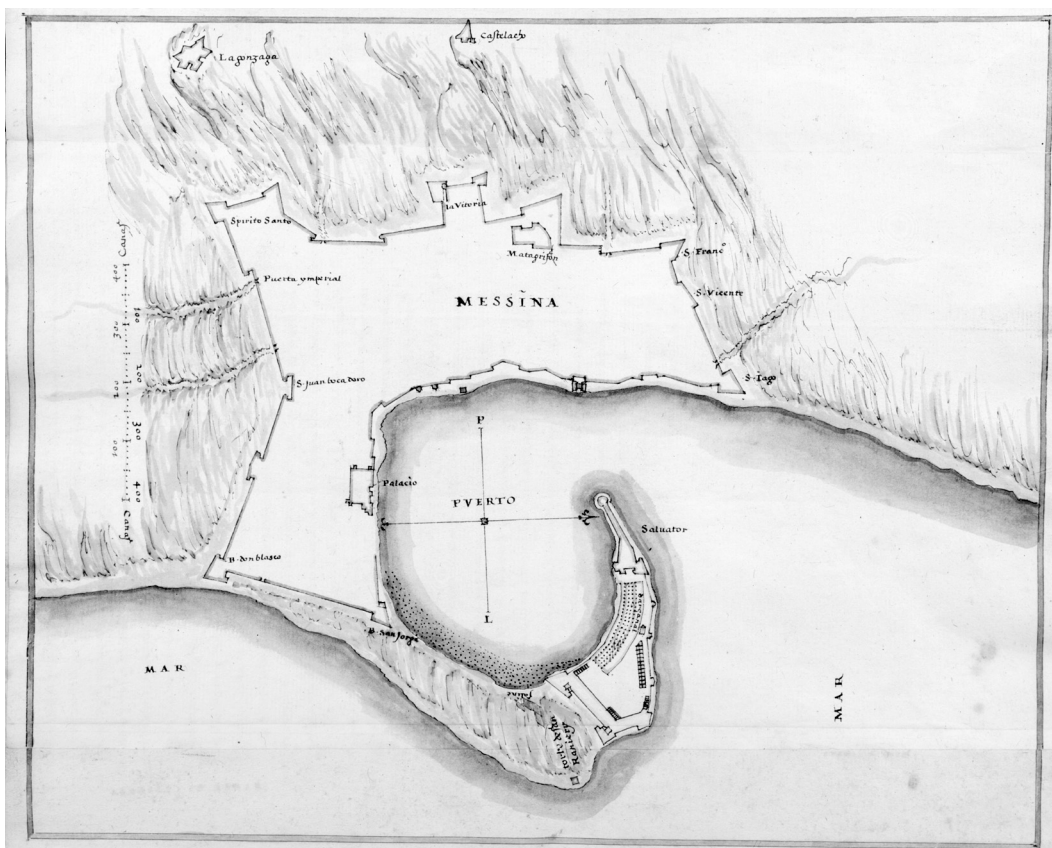


Fig. 7. Tiburzio Spannocchi, *Messina*, disegno della pianta da un rilievo del 1578, Bibliotheca Nacional de Madrid.

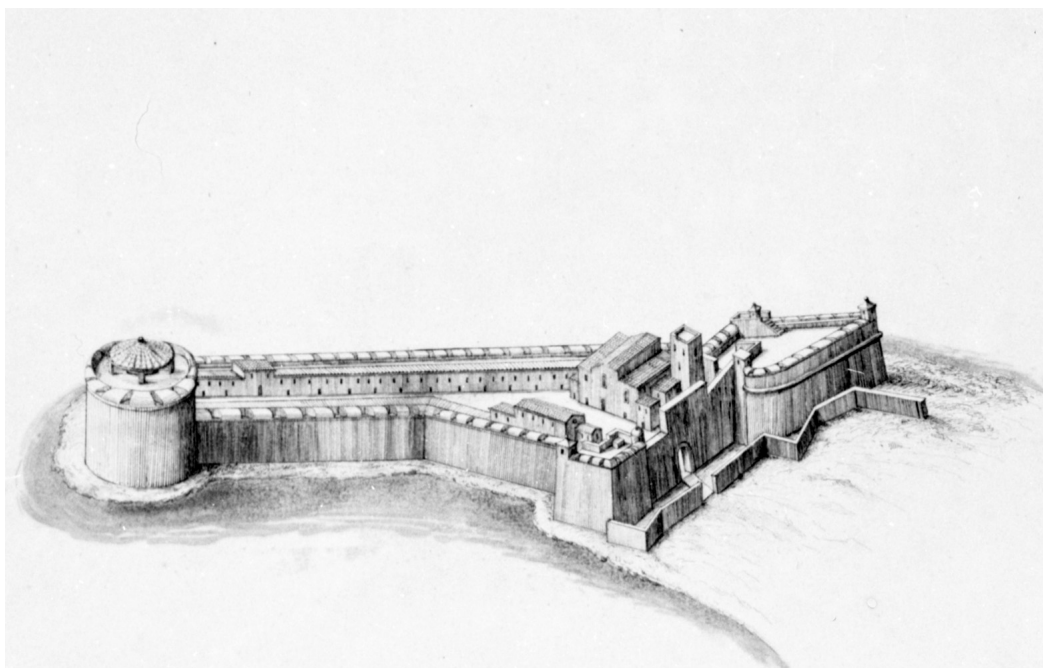


Fig. 8. Francesco Negro, *Castello del Salvatore di Messina*, disegno dell'alzato, 1639, Bibliotheca Nacional de Madrid.





Fortificandosi in tanto Messina d'ordine di Cesare, funne parimente destinato alle misure di tutte le piante, e fortezze, et a piantarne i forti, i torrioni, et beluardi, con le cortine rivolte al merige, di concerto però co'l Ferramolino ingegnere regio.

“Destinato alle misure di tutte le piante” assume, in questo contesto, un significato di straordinario interesse. E lo è ancor più se si segue la parallela produzione scientifica cui lo studioso si applicava sin dai primi mesi del 1540. Il 2 febbraio dedicava a Giovanni Ventimiglia, strattigoto della città, la breve opera *Quadrati fabrica et usus* cui stava attendendo; l'anno successivo, il 6 aprile, concludeva la parte principale dell'opera; dodici giorni dopo la integrava con uno *scholium* e ancora l'11 gennaio 1542 chiudeva il lavoro con i *Paralipomena*. Il libretto veniva successivamente stampato in 4° a Venezia presso Nicolò Bascarino nel 1546 con due piccole incisioni a carta 4r⁸.

Il *Quadrato* mauroliciano è uno strumento concepito per il rilevamento degli astri. Ma la sua applicazione può volgere alla terra e ai volumi edilizi ospitati sulla sua superficie. Può dunque essere utilizzato anche per dedurre con rigore geometrico le coordinate della città, così come viene esplicitamente indicato nelle pagine della stessa opera: *Fastigiis accessibilis altitudinem mensurare; Inaccessibilis molis fastigium elaborare; Turris sive castelli in monte constituti altitudinem metiri; Planitie longitudo definire; Putei profunditatem extrahere*.

Anche qui niente di nuovo. Leon Battista Alberti aveva scritto in volgare, tra 1450 e 1452, per Meliaduso d'Este, figlio illegittimo di Niccolò III e Caterina dei Medici, i *Ludi rerum mathematicarum* che tuttavia sarebbero andati in stampa per la prima volta, all'interno degli *Opuscoli morali*, a cura di Cosimo Bartoli, a Venezia nel 1568, per i tipi di Francesco Franceschi. Quindi ventidue anni dopo l'opera del Maurolico. Il confronto è d'obbligo perché il tema del rilievo di edifici e di accidenti orografici era stato affrontato, come “gioco matematico” da Alberti, peraltro ulteriormente dispiegato con l'ausilio di disegni illustrativi, concepiti come parte integrante del testo, da cui Bartoli avrebbe tratto ispirazione per i propri rami, numerosi all'interno della edizione veneziana. Non sembra che lo scienziato messinese conoscesse il trattatista e comunque non vi è traccia di opera albertiana nella sua biblioteca, dove invece è un in-folio del trattato vitruviano, di cui è noto intendesse scrivere un compendio.

Se pertanto si intende identificare un personaggio capace di coordinare un rilievo in pianta di Messina a metà secolo XVI, questi è senza dubbio alcuno Francesco Maurolico e il passaggio della sua biografia dovrebbe rimuovere le ultime perplessità. Disporre una campagna di rilievi per restituire il disegno in pianta della morfologia urbana – o comunque del circuito perimetrale di essa – costituiva semplice esercitazione in cui applicare i medesimi criteri che avevano condotto lo scienziato a progettare il suo *quadratus* per il rilevamento astrofisico, le cui date di elaborazione citate meritano di essere attentamente confrontate con i tempi del coevo cantiere della cinta muraria.

Ma prima di affrontare la cronologia del nuovo progetto di urbanistica militare è importante soffermarsi ancora su un dettaglio di *ratio geometrica* di straordinario interesse per il disegno prototipo, messo a confronto con il ruolo assunto dal Maurolico nella operazione tecnica. Il grafico accenna al ruolo dello scienziato relativo alle *cortine rivolte al merige*, cioè a sud. Poi continua:

e situolle in maniera, che avvicinandosi il nemico (per la corrispondenza, e rincontro a traverso c'hanno i suddetti beluardi, et angolo che le cortine vi formano) ne viene talmente inchiuso, e d'entrambi i lati colpito che malgevol pare ad iscamparne libero, e salvo, che non per altro sortinne somigliante sito il nome di Boccad'oro.

⁸ R. MOSCHEO, *Francesco Maurolico tra Rinascimento e scienza galileiana. Materiali e ricerche*, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1988, pp. 510 e 513.



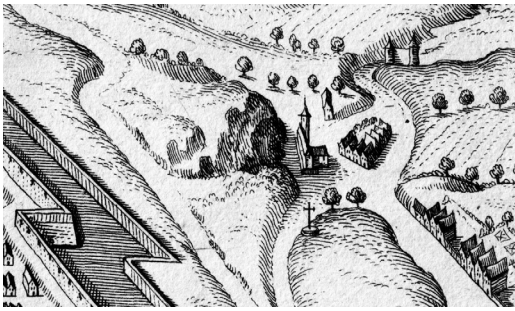


Fig. 9. Dettaglio dello spianamento della collina a Santa Maria di Gesù, da Jansson.

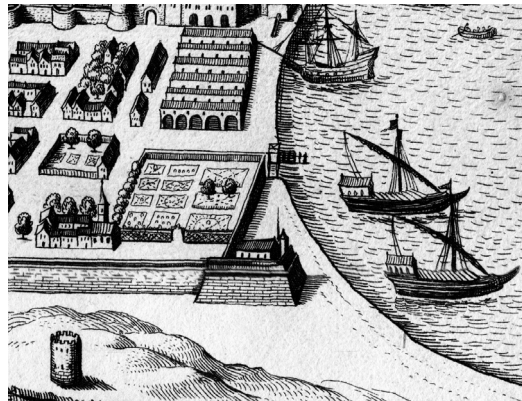


Fig. 10. Dettaglio del "Giardino del Viceré", da Jansson.



Fig. 11. Confronto dell'area a occidente del dromo tra 1540-41 ("rilievo Maurolico" in Jansson) e 1572 (rilievo Calamecc-

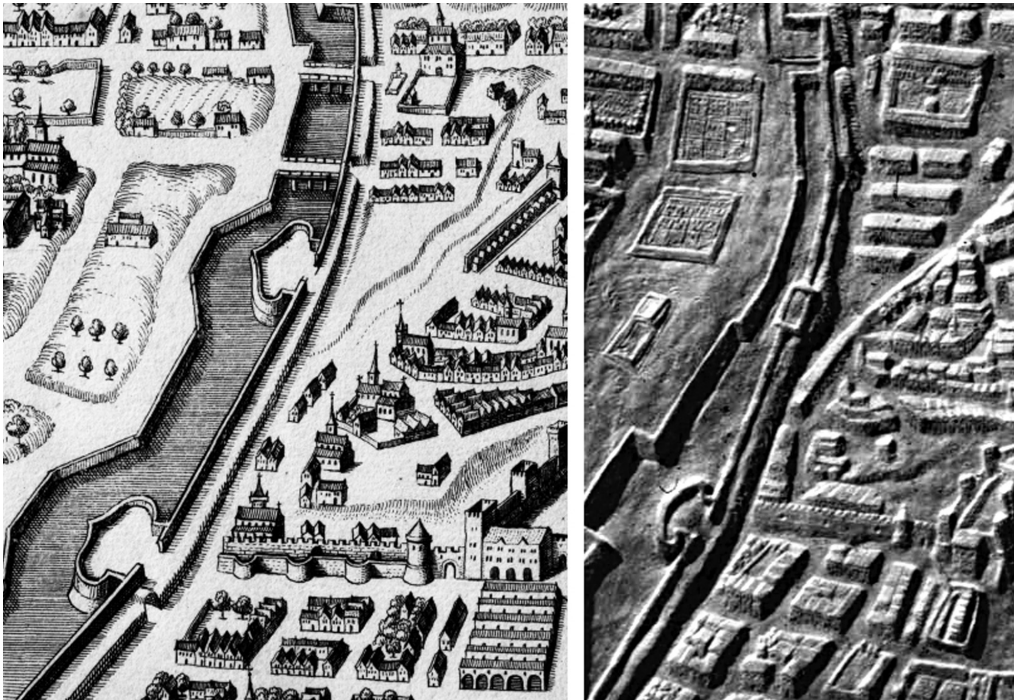


Fig. 12. Baluardi Santa Chiara e Boccadoro, confronto tra Jansson (1554) e lastra Calamecca (1572).



Se occorresse ancora una prova del debito che l'architettura militare del Cinquecento aveva assunto nei confronti della geometria applicata alla balistica, questo importante episodio, passato stranamente sotto silenzio, la offre generosamente. L'opera del Boccadoro, proposta inizialmente da Ferramolino così come la vediamo nel disegno originario e in tutte le successive riproduzioni, in posizione intermedia e inflessa rispetto ai due baluardi estremi di Spirito Santo, in alto a occidente, e di Don Blasco, in basso a oriente, veniva contestata dal Maurolico, dimostrando non solo l'inutilità di un eccessivo costo dell'opera, ma anche l'opportunità difensiva dell'alternativa da lui proposta. Non un'opera poligonale estroflessa, come le altre, ma un sistema introflesso di orecchioni dalle cui casematte si sarebbe potuto incrociare il tiro su quanti avessero inteso avvicinarsi. La soluzione traeva causa dall'inclinazione delle due cortine il cui incontro formava un angolo molto aperto di circa 150°: dalla posizione arretrata, protetta dagli orecchioni, chiunque si fosse avvicinato alla postazione sarebbe stato *talmente inchiuso, e d'entrambi i lati colpito che malgevol pare ad iscamparne libero, e salvo*, come opportunamente riferiva il biografo del Maurolico.

Ma *bocca-d'oro*, coniugando alla specifica conformazione dell'opera militare la traduzione di *criso-stomo*, dalla medievale chiesetta di San Giovanni Crisostomo ubicata nei paraggi⁹, giungeva più tardi. Non è certo onomastica utilizzata negli atti pubblici degli anni Quaranta, quando fervevano i lavori. Anzi, in un documento loquacissimo del 1546, relativo all'appalto della cortina muraria che rinserra l'intera addizione del Tirone dal baluardo di Spirito Santo fino alla Giudecca, si legge¹⁰:

Item chi in la presenti tela et frabica chi xindi del belguardo di lo Spirito Santo versu la Judeca per fino al fianco del belguardo chi se farà, chiamato Bucca di Inferno.

Si apprende dunque che in dirittura della cortina, che si programmava di concludere nel giugno 1547, si prevedeva di realizzare un baluardo, non ancora edificato al 1546, che si sarebbe chiamato "Bocca d'Inferno". Questa spia onomastica ha un duplice significato: il primo, che Maurolico aveva già suggerito a Ferramolino la tipologia a "bocca", accettata dall'ingegnere militare e già diffusa nei circuiti tecnico-amministrativi della città, anche se non ancora realizzata; infatti soltanto di generica "Bocca" si parla in un documento del 1553, dove vengono elencate, con criterio cronologico, le opere in cui sono stati impegnati alcune mastri, estenso-

⁹ L.R. MÉNAGER, a cura di, *Les actes latins de S. Maria di Messina (1103-1250)*, Palermo 1963, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, pp. 94-97. H. PENET (*Le Chartier de S. Maria di Messina*, vol. II, Società Messinese di Storia Patria, Messina 2005, p. 68) opina, a differenza di Ménager, che la chiesa di San Giovanni Crisostomo non ricadesse alla Giudecca ma in un'area più occidentale vicina al Monastero di Santa Maria e alla Porta dei Gentili: la sua valutazione si basa sulla differente interpretazione della frase "*domum meam in Solario constructam [...] sitam iuxta ecclesiam sancti Jobannis Chrisostomi in via que ducit ad portam que respicit contra ipsum monasterium*", in cui laddove Ménager assume *Solario* come quartiere (dunque in area limitrofa al nostro baluardo), Penet lo identifica come "solaio", adducendo la motivazione che nel linguaggio notarile non si legge mai l'ubicazione di una casa con la terminologia *constructa in*, ma *sita et posita in*. Inoltre per confermare la propria tesi sostiene che la casa in questione non poteva ricadere nel quartiere Solario perché essendo il monastero di S. Maria fuori le mura dinanzi la Porta dei Gentili e il quartiere ben più a oriente la casa non avrebbe potuto ricadervi. La tesi Penet è autentica forzatura. È vero che il linguaggio notarile utilizza la formula da lui riferita, ma non certo nel XII secolo e neppure nel XIII, è altrettanto vero, di contro, che nessun notaio di quel periodo e di quelli successivi utilizza la terminologia *constructa in solario*, ma sistematicamente *solarata*. Il documento del 1181 in questione, poi, esprime chiaramente il concetto che la casa, limitrofa alla chiesa di San Giovanni Crisostomo (e non Evangelista), ricade nella via che conduce alla Porta, indicazione che impone una valutazione di dichiarata distanza tra la casa e la Porta. La chiesa di San Giovanni Crisostomo era dunque non lontana dal baluardo e ricadeva nel quartiere Solario della Giudecca, come peraltro già indicata da M.G. MILITI, *Vicende urbane e uso dello spazio a Messina nel secolo XV*, in "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina", 1, 1983, p. 444.

¹⁰ ASM notaio De Angelica (60 bis), ff 80v-88.



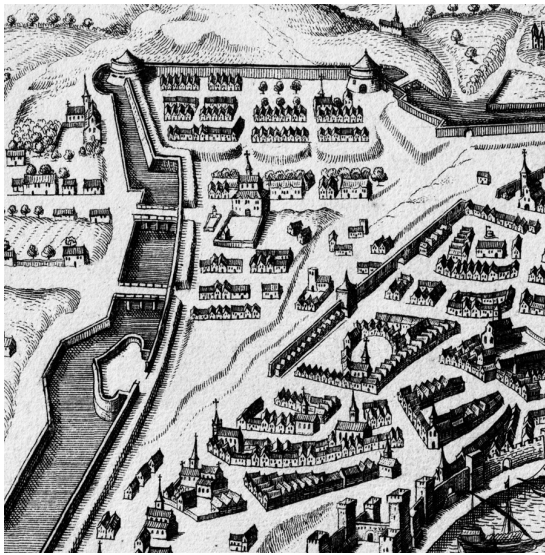


Fig. 13. L'area del Tirone, da Jansson.

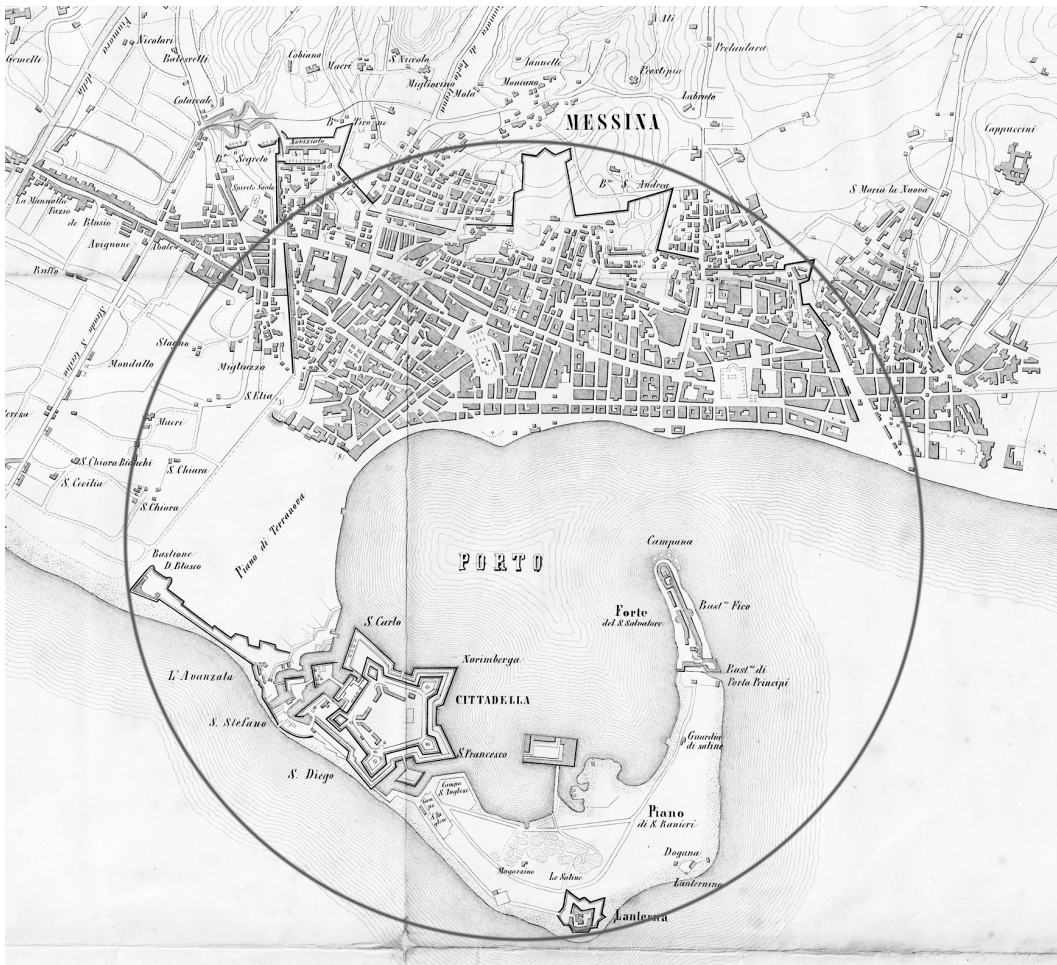


Fig. 14. Inscrizione in un cerchio, con riferimento al perimetro dell'ellisse, della pianta della città murata.





ri del memoriale¹¹:

[...] *da chi foru principiati li marammi di lo belguardoio di San Francisco per fia a lo belguardoio di Sancto Jacobo per fia ad mari, et tanto lu belguardoio di Sancto Jacobo, quanto lu belguardoio di San Vincentio, quanto ancora lu belguardoio di Belvidiri quanto di lo belguardoio di lo Spiritu Sancto per fia ad Bucca [...].*

Il secondo, che lo stesso Maurolico interveniva successivamente sul nome da dare all'opera, correggendo quella prima denominazione con il prestito dalla consacrazione a San Giovanni della limitrofa chiesetta medievale il cui *stoma*, oltre a ricordare l'opera di architettura religiosa scomparsa, richiamava l'arte oratoria del santo e non il fuoco dell'inferno.

Che la derivazione dell'onomastica sia da relazionare alla chiesa è peraltro confermato dal disegno della città in pianta eseguito da Tiburzio Spannocchi intorno al 1578, dov'è rappresentata per la prima volta l'opera mauroliciana con il nome riportato accanto: *S. Juan boca doro*; dunque non il solo *Boccadoro*, che già era circolato nelle incisioni italiane di fine anni Sessanta.

Questa digressione ha inoltre un compito di particolare importanza, quello di introdurre un dettaglio non proprio marginale nella rilettura del disegno prototipo del 1554: non è riportata la soluzione mauroliciana, anzi al suo posto è rappresentato, *come fosse stato realizzato*, un baluardo identico a quello di Santa Chiara, poco più a oriente, la cui edificazione avrebbe avuto pure tipologia differente da quella riferita nelle varie incisioni.

Ratio militaris: il progetto Ferramolino

Chi nel 1554 si occupava di restituire a tavolino il ritratto di Messina, doveva certo disporre, tra le altre basi iconiche, anche del progetto Ferramolino, il cui esordio è stato oggetto di incerte oscillazioni interpretative. Sembra qui opportuno rimuovere i dubbi anche per documentare le correlazioni dinamiche tra i cantieri urbanistici militari e gli studi mauroliciani, funzionali all'indagine sul disegno prototipo.

Lo studio dell'ingegnere bergamasco per Messina traeva origine nel 1533 e ancora nell'anno della sua morte, il 1550, non era pervenuto a conclusione. Il Consiglio di Guerra riunito a Messina nel 1551 sembrerebbe anzi essere causato proprio dal pericoloso vuoto determinato dalla sua improvvisa scomparsa. L'analisi del sistema urbano, da lui condotta negli anni Trenta, non aveva avuto precedenti nella storia della città: per la prima volta era stata letta criticamente da un ingegnere militare l'intera fenomenologia insediativa in relazione al sito e alla complessa orografia. Da qui erano conseguite quelle opzioni di piano con cui "muovere" la città con criteri di necessaria espansione, sia nella continuità insediativa, quanto in un particolare fenomeno cariocinetico, concretizzatosi poi nel castel Gonzaga.

È opportuno chiarire che in città nel 1533 erano in corso due importanti cantieri di architettura militare disposti da Carlo V già dall'anno precedente: l'intervento *in lingua phari* nella torre della punta e intorno al cenobio di San Salvatore; il nuovo torrione del Matagrifone.

È vero che il Parlamento convocato dal viceré Pignatelli il 4 marzo 1531, ordinato tempestivamente dall'imperatore, ormai consapevole del rischio turco ai danni della Sicilia, aveva ottenuto un impegno finanziario annuale da destinarsi alle fortificazioni dell'Isola; ma in quell'anno non sembra ancora palese la peculiarità strategica del caso Messina. Si erano certo effettuate, prima della fine dello stesso anno, alcune riparazioni alla normanna *torre de lo Martoriare*, lungo la cortina portuale¹²; e pochi mesi dopo, all'inizio del 1532, era stato ricostruito,

¹¹ ASP TRP M 20, ff 4v-5.

¹² ASP TRP LV 288, ff 189v-190.





più a sud, un tratto delle mura tra la chiesa di S. Maria del Piliere e il Palazzo Reale¹³. E da lì sembra evidenziarsi, urgente, una revisione generale del sistema di difesa della città, di cui, intanto, appare improrogabile scongiurare il maggior rischio proveniente dal normanno cenobio basiliano del San Salvatore che, se malauguratamente preso dai turchi, proprio per la facilità dell'impresa, avrebbe costituito la perdita dell'intera città, chiave del viceregno. Era stato affidato incarico all'anziano ingegnere militare, allora operante in Sicilia, Pietro Antonio Tomasello, di studiare l'opera di difesa del cenobio affinché vi si potesse installare adeguata artiglieria, del cui eventuale uso erano stati incaricati fanti giunti da Napoli; dunque di progettare anche il loro alloggio. La lettura attenta dei documenti lascia altresì capire un ulteriore dettaglio al margine del medesimo studio progettuale: pochi mesi dopo, nel giugno 1532, si stanziavano quattrini *per fare accomodare sia le stanze della torre di Punta di San Raniero* sia quelle del cenobio, affinché in entrambe potessero trovare alloggio i fanti¹⁴. Si tratta dunque di due entità edilizie differenti, così come verranno riprodotte dalla prima incisione derivata da un disegno di Bruegel¹⁵. Nel settembre dello stesso anno – Ferramolino è ancora a Vienna, schierato nell'esercito di Carlo V, avendo lasciato quello della Serenissima¹⁶ – è ancora Tomasello (per quanto il nome non sia esplicitamente riferito) a essere incaricato di *dare ordine a la fortificatione di quista cita de Mesina*¹⁷. Il successivo 3 ottobre 1532 – si legge in una lettera viceregia – *tenimo ordine de la cesarea et catholica Maestà del Imperatore et nostro Signore di fare una forteza in lo Salvatore esistenti in lo brachio de Santo Raynerio de quista nobile cita de Mesina*¹⁸, ma – attenzione – si tratta ancora di una fortezza intorno al cenobio, autonoma dalla torre sulla punta. Tutto ciò, quindi, anticipa l'opera di Ferramolino, il cui definitivo arrivo in Sicilia¹⁹, proveniente da Corone nel Peloponneso, avveniva l'anno successivo, nel settembre 1533²⁰, ma non certo intenzionalmente per rimanere al servizio del viceregno²¹. Nei successivi mesi avviava lo studio del futuro castello del Salvatore non disgiunto dall'intero sistema urbano, campagne d'Africa e altre esperienze professionali siciliane permettendo. Il suo approccio al progetto appartiene a un'altra mentalità, formatasi non certo sulla geometria euclidea, ma semmai sui fatti di guerra che quella geometria aveva raffinato e reso più efficaci. La straordinaria capacità degli ingegneri militari era di leggere rapidamente il territorio per coglierne i punti deboli dove attaccare o – era la medesima lettura – dove organizzare nuove opere difensive. Avendo alle spalle circa venti anni di attività bellica, di cui poco meno di tredici trascorsi tra le milizie della Serenissima, Ferramolino era progressivamente avanzato da semplice soldato a capitano, a progettista. La sua prima interpretazione di Messina non poteva non essere stata condotta dallo Stretto, così come accadeva ai nemici provenienti dal mare; poi aveva indagato i fianchi nord e sud, infine le pericolose alture occidentali. Ciò che si rivelava agli occhi del tecnico, lo stato, cioè, in cui versava la difesa della città dello Stretto, era

¹³ ASP TRP LV 288, f. 341.

¹⁴ ASP TRP LV 287, ff. 326v-327.

¹⁵ È certo, pertanto, che Bruegel, in area calabromessinese nel 1552, non riprende dal vero ma attinge da disegni preesistenti. Per la veduta bruegeliana N. ARICÒ, *Segni di Gea, grafie di Atlante. Immagini della Falce dal VI secolo a.C. all'epifania della Cittadella*, in "DRP Rassegna di studi e ricerche" n. 4, 2002, pp. 29-35.

¹⁶ G. TADINI, *Notizie sulla giovinezza di Antonio Ferramolino da Bergamo*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti", vol. XL, 1976-78, p. 52.

¹⁷ ASP TRP LV 291, ff. 7v-8.

¹⁸ ASP TRP LV 291, f. 63.

¹⁹ Ferramolino era già stato in Sicilia, proveniente da Corone, nel marzo 1533, ma nello stesso mese rientrava in Grecia: ASP Cancelleria 303, f. 134.

²⁰ ASP Conservatoria 124, f. 739.

²¹ Ferramolino intendeva, passando dalla Sicilia, raggiungere Carlo V, come riferisce il viceré Pignatelli in un paio di lettere pubblicate in V. DI GIOVANNI, *Le fortificazioni di Palermo nel secolo XVI giusta l'ordini dell'ing. Antonio Ferramolino*, Palermo 1896, Società Siciliana di Storia Patria, pp. 91-92.





di totale inadeguatezza al potere d'urto della più aggiornata artiglieria. Le poche opere quattrocentesche realizzate – presto identificabili nella cortina bastionata rivolta a oriente, nell'area meridionale della città, laddove il palazzo Reale confinava con la contrada Terranova, e nei due torrioni lungo la cortina portuale ai fianchi della Porta della Dogana Vecchia – poco o nulla avrebbero potuto nel governo difensivo della intera città e soprattutto in quelle parti affidate a opere militari risalenti all'età bassomedievale delle tre dominazioni comprese tra XII e XIV secolo, normanna, sveva e aragonese.

Dinnanzi a tale stato di fatto, a differenza di altre opinioni tendenti a risolvere l'impianto difensivo messinese nell'opera del Salvatore, Ferramolino proponeva una nuova strategia, attuabile mediante impegnativi interventi edilizi che coinvolgevano l'intero perimetro urbano con l'integrazione di ulteriori opere esterne. Ma questo non accadeva nel 1534, perché oltre la conferma di un documento in cui si chiarisce che le opere di fortificazione dovevano essere eseguite secondo il modello e gli ordini del Tomasello (*farse lo parapetto et alzarse lo muro de lo castello del Salvatore de la parte de fora[...] secundo che ha ordinato lo magnifico Pietro Antonio Tomasello ingignero*²²), è noto che l'ingegnere bergamasco dal 1534 all'estate del 1537 rimaneva impegnato prima ad Augusta e Trapani (1534) poi alla Goletta di Tunisi (1535), quindi a Palermo (1536) e ancora alla Goletta (1537).²³ Nonostante l'arrivo del viceré Gonzaga, di fatto nel 1536, si era ancora, per buona parte del 1537, nella vecchia concezione che il Salvatore, coadiuvato dal Matagrifone, potessero insieme attrezzare sufficientemente il sistema difensivo della città. Lo stesso viceré nella nota *Relazione delle cose di Sicilia* non faceva mistero dello stato della difesa in cui aveva trovato Messina: "Ci sono Catania et Messina amendue all'arrivata mia in quel Regno abbandonate, et senza alcun pensamento di difenderle". Difendere la città dello Stretto puntando su Salvatore e Matagrifone era certo una convinzione dell'anziano Tomasello, al quale era stata assegnata la piazza di Messina, e dalla quale veniva rimosso per altri incarichi, come si deduce da un documento del primo maggio 1537²⁴, nella vecchia logica del *promoveatur ut amoveatur*. E infatti la svolta avveniva già negli ultimi mesi dello stesso anno se in ottobre venivano fornite nuove "istruzioni per le fabbriche e fortificazioni della Città"²⁵, se in una lettera viceregia del 10 gennaio 1538 si rispondeva intorno ai lavori disposti dal Ferramolino per la nuova cortina, di cui si stavano scavando le fondazioni nel tratto settentrionale Boccetta-San Francesco²⁶ e ancora se le lettere del bergamasco dal 1538 documentano la sua presenza in Messina, sia pure alternata con Palermo.

Il biennio 1538-39 è certamente un periodo in cui egli riprogettava il castello del Salvatore con i criteri definitivi, che ancora oggi possono apprezzarsi, e approfondiva la lettura del fronte settentrionale della città in una più generale visione dell'intero sistema urbano-territoriale. Interloquiva altresì con gli amministratori locali se il 21 agosto 1539 era convocato un consiglio civico per dibattere ciò che rivelerà l'annoso problema del finanziamento per le imminenti opere di fortificazione²⁷, dopo identificate nelle apposite "Istruzioni per la fortificazione della Città"²⁸. Il successivo 20 ottobre si procedeva alla delibera per reperire fondi tassando vino e

²² ASP TRP LV 307, f 508.

²³ G. TADINI, *Ferramolino da Bergamo. L'ingegnere militare che nel '500 fortificò la Sicilia*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1977; V. DI GIOVANNI, cit.

²⁴ ASP Conservatoria 126, f 385.

²⁵ *Giuliana di scritture dal sec. XV al XVIII dell'Archivio Senatorio di Messina compilata da D. Rainero Bellone trascritta e continuata sino al 1803 da D. Salesio Mannamo R. Notaro del Senato per suo uso personale*, n. 1794, ediz. crit. in C.E. TAVILLA, *Per una storia delle istituzioni municipali a Messina tra Medioevo ed età moderna*, tomo 2, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1983 (da qui in avanti *Giuliana*).

²⁶ ASP TRP LV 312, ff 199v-202.

²⁷ *Giuliana* n. 1222.

²⁸ *Giuliana* n. 1804.





seta²⁹, anche se non si escludeva di potere stornare il capitale per l'aquisto di frumento³⁰. Tuttavia soltanto tra fine 1539 e inizi 1540 Ferramolino, mentre si faceva *assai buon progresso* alla fortezza del Salvatore, maturava le proprie decisioni progettuali con le opere sul fronte meridionale e sud-occidentale: l'ampliamento urbanistico con cui anettere l'altura del Tirone all'interno del recinto urbano, la costruzione *extra-moenia* di castel Gonzaga. E infatti nel luglio di quell'anno il Consiglio cittadino votava l'espansione meridionale, dibattendo la quota a carico della città³¹ e in settembre venivano redatte le *Istruzioni*³² cui i deputati eletti per le relative fabbriche avrebbero dovuto attenersi.

È in questo contesto cronologico che Maurolico si dedica al suo *quadrato* come strumento da applicare anche al rilievo architettonico e urbanistico.

Il 1541 era certo l'anno di esordio per l'opera dello Spirito Santo³³ e per il Gonzaga la cui preparazione del piano di posa delle fondazioni aveva richiesto l'uso delle mine per spianare un'altura che ostacolava uno dei baluardi³⁴. L'anno successivo, in novembre, si richiedeva reclutamento di manodopera per scavare le fondazioni della cortina muraria discendente dallo Spirito Santo fino alla Giudecca³⁵ – specificandosi *conforme al designo* – ma in verità il contratto di appalto sarebbe stato perfezionato dai giurati tre anni dopo, nell'ottobre del 1545³⁶. Il ritardo dello scavo avrebbe fatto slittare anche l'incarico per l'esecuzione della cortina in cantoni, perfezionato nell'agosto 1546³⁷. Nessuno degli ultimi documenti citati fa cenno a Bocca d'oro, ripetendosi invece le coordinate dell'intervento progettato da Ferramolino, come ricadente tra Spirito Santo e Giudecca: *a fortificio Spiritus Sancti eundo versus bastionum Judaice iuxta designum magnifici Antonii Isferramolino ingigneri*³⁸. Il passaggio delle consegne viceregie da Gonzaga a de Vega accadeva nel corso di numerosi cantieri attivi lungo il recinto murario della città. E altri ne sarebbero stati avviati negli ultimi anni Quaranta e nei primi del decennio successivo, prima e dopo la scomparsa di Ferramolino, ancora nel perfezionamento del suo progetto. Non meraviglia infatti che nel 1551 si lavori ancora alla cortina di Terranova tra Santa Clara e San Giorgio³⁹ o che Pietro Prado valuti opportuno ringrossare la cortina occidentale di Basicò vicino la Porta del Pertuso nel 1552⁴⁰ o ancora che nel 1553 sia crollato un tratto di cortina vicino la Porta Bocchetta e bisogna ricostruirla⁴¹ o un nuovo appalto del 1554 preveda la produzione di ulteriori 16.100 canne di mura⁴², pari a circa 32.000 metri cubi! Ma la categoria di lavori che incrocia in maniera significativa il coevo ritratto del 1554 è lo spianamento delle montagne a San Francesco a S. Maria di Gesù avviato già nel 1552⁴³, lavoro che richiede reclutamento di *guastatori*⁴⁴, di carri e buoi⁴⁵. Anzi, superata la data del 1554, altri *gua-*

²⁹ *Giuliana* n. 1805.

³⁰ *Giuliana* n. 1806. Ma l'autorizzazione regia all'imposizione delle tasse non era ancora giunta a fine febbraio 1540: G. TADINI, *Ferramolino da Bergamo. L'ingegnere militare che nel '500 fortificò la Sicilia*, Bergamo 1977, pp. 172-74.

³¹ *Giuliana* n. 1231.

³² *Giuliana* n. 1817.

³³ ASP TRP LV 327, ff 88v-89.

³⁴ ASP TRP LV 333, f 5.

³⁵ ASP TRP LV 333, f 59v.

³⁶ ASM notaio De Angelica (60 bis), ff 3v-6.

³⁷ ASM notaio De Angelica (60 bis), ff 59v-66.

³⁸ ASM notaio De Angelica (60 bis), f 64.

³⁹ ASP TRP LV 379, ff 534v-535.

⁴⁰ ASP TRP LV 386, ff 73v-74v.

⁴¹ ASP TRP LV 386, ff 207v-208, 302v-304.

⁴² ASP TRP M 24, ff 198-200.

⁴³ ASP TRP LV 384, ff 111-112v.

⁴⁴ ASP TRP LV 379, f 590.

⁴⁵ ASP TRP LV 399, ff 502-503.





statori vengono reclutati l'anno successivo per lo scavo dei nuovi fossati⁴⁶ e nel 1556 vengono acquistati cento giovenchi e trenta buoi a servizio delle fortificazioni a fronte di un nuovo appalto⁴⁷. I lavori della cinta procedevano dunque fino agli ultimi giorni del decennio de Vega (1547-57).

Ratio retorica: epilogo di un'opera di Stato

Per quanto non vi sia alcun conforto documentale, si può opinare che la decisione di tratteggiare in disegno il nuovo volto di Messina nel 1554 sia da ricondurre alla volontà dell'impetuoso viceré de Vega. Si stava concludendo l'impressionante mole di lavoro con cui la città dello Stretto era stata trasformata in autentica macchina da guerra, inattaccabile da mare e da terra, e inviare in Spagna il risultato raggiunto sotto il proprio mandato poteva costituire una scelta più che opportuna in una fase decisamente critica dei rapporti di forza tra viceré spagnolo e nobiltà siciliana⁴⁸. L'avvio del grande progetto, esordito nel 1537 sotto il viceré Ferrante Gonzaga (1535-46) e l'ingegnere Antonio Ferramolino, in una revisione integrale dell'intero impianto di difesa urbana, dal 1547 con Juan de Vega aveva assunto accelerazioni esecutive con un'elevata concentrazione di appalti.

Si potrebbe ancora ipotizzare la particolare contingenza della torre da demolire come strumento causale dell'idea di ritrarre la nuova città-fortezza: è sufficiente sorprendere de Vega stesso in cima al volume turrato, sperimentare quel "punto di vista" elevato oltre trenta metri sul livello del mare, ricordando le parole che il suo predecessore aveva usato nel commentare a Carlo V l'impresa della fortificazione di Messina: "Ho per fermo che sua Maestà in tutti i suoi regni non debba haver né la più bella, né la più da tutti i canti perfetta fortezza di quella"⁴⁹.

Nessun altro belvedere avrebbe consentito di abbracciare la città intera con un colpo d'occhio che, le spalle al mare, volava alto chiarendosi le ragioni territoriali del Tirone e quelle del Gonzaga; e l'esigenza di proteggere Palazzo Reale e arsenale a Terranova, dove lo stesso viceré aveva ceduto al fascino dei giardini privati facendo giungere essenze arboree da mettere a dimora in una superficie riservata al Palazzo, estesa circa un ettaro.

Il disegno ispirato da quello sguardo avrebbe dovuto formare una sintesi olografica della città che soltanto una restituzione virtuale poteva idealmente trascrivere in tre dimensioni. Quel disegno, autentico strumento di esaltazione, doveva superare il vero. E, in verità, lo superava adottando al tavolo da disegno non poche simulazioni. La prima, fondamentale per la necessaria componente retorica che accompagna l'estetica, si era affidata alla scelta del punto di vista su cui non potevano esserci dubbi: l'unico "asse di simmetria" tracciabile sull'intera morfologia urbana, che consentiva di *scoprire* tutti i nuovi interventi, fissava la propria origine sulla verticale al volume della torre da demolire. Fissata la stazione, era sufficiente alzare l'angolo prospettico di circa 30 gradi per simulare il volo, facendo rientrare in questo "occhio alato" finanche il contesto naturale della base ottica di partenza, l'intera penisola di San Raineri. Certo dalla terrazza della torre non poteva essere condotto in dettaglio il reticolo morfologico urbano con le sue strade, gli slarghi, i palazzi; poteva semmai essere controllata, verificata, la costruzione tridimensionale eseguita al tavolo da disegno su una pianta della città, preliminar-

⁴⁶ ASP TRP M 23, ff 237r-v.

⁴⁷ ASP TRP LV 423, ff 398-399v.

⁴⁸ Nel 1555 due nobili siciliani raggiungevano a Londra l'imminente erede di Carlo V per denunciare l'operato del de Vega e chiederne la rimozione, cfr. GIARRIZZO p. 43.

⁴⁹ *Relazione delle cose di Sicilia fatta da D. Ferrando Gonzaga all'imperatore Carlo V 1546*, a cura di F. C. Carri, Tipografia Lo Statuto, Palermo 1896, p. 8.





mente rilevata. E qui nasce un lecito dubbio. La base in pianta su cui il disegnatore costruiva l'alzato tridimensionale potrebbe precedere la rappresentazione tridimensionale del 1554 ed essere databile al 1540-41, riconoscendovi, nella sola superficie interna, dalle mura medievali meridionali fino al borgo di San Giovanni e a occidente fino al dromo, l'applicazione di quei suggerimenti mauroliciani definiti nel *Quadrati fabrica et usus*.

Facendo il confronto con il rilievo Calamecca del 1572 la quantità di volumi edilizi realizzati è impressionante, soprattutto quella concentrata a occidente del dromo⁵⁰. Sembra più verosimile immaginare una espansione di quella portata nell'arco di oltre un trentennio (1540-1572) piuttosto che in soli diciotto anni (1554-1572). Ma la considerazione più pertinente è relativa alla nuova disponibilità di aree protette ricadenti tra dromo e nuove cortine occidentali che, per quanto disagiate nell'orografia, come nel caso del Tirone, godevano tuttavia di un notevole belvedere. Con la conferma documentale delle duecentocinquanta nuove case edificate tra 1541 e 1553⁵¹, appunto nella esclusiva superficie meridionale acquisita alla città, analoga fenomenologia può confermarsi in tutta la fascia occidentale a monte del dromo⁵², come disvela l'importante lastra bronzea di Calamecca.

Ciò che interessava riprodurre nella rappresentazione della città non doveva configurare lo stato di fatto, ancora caratterizzato da numerose lacune e dai lavori in corso, quanto il loro superamento, la sintesi armonico-virtuale di un organismo urbano completo di *cives et miles*, di case e di fortezze, del grande porto *costretto*, per la sicurezza della corona, tra castello del Salvatore e Palazzo Reale, ma anche di quelle ultime opere che la ponevano nella sintonia con le più importanti città mediterranee. Gli episodi più significativi dell'ultimo decennio sembrano infatti galleggiare sulla indifferente morfologia degli anni Quaranta, aggiornandola. La nuova sede dei Gesuiti a S. Nicolò dei Gentiluomini, geniale opzione controriformista che presto avrebbe generato importanti conseguenze anche urbanistiche⁵³; la recentissima fontana di Orione, che platealmente celebrava l'opera pubblica dell'acquedotto proveniente dal Camaro⁵⁴; gli "ospedali riuniti" nell'esordiente Ospedale di Santa Maria della Pietà, struttura sanitaria di avanguardia, la cui ubicazione di servizio sanitario giustificava da sola l'ingente spesa per l'espansione meridionale imposta dal progetto Ferramolino; il recentissimo giardino del viceré, dove si era soltanto iniziata la messa a dimora di platani, carrubbi, scornabecchi, gelsomini e roseti⁵⁵. Tutte opere, queste, che recavano l'indiscussa regia politica del viceré de Vega. E per quanto nel disegno del 1554 rimanga palese l'addizione urbana del Tirone, estranea a quello che potremmo definire il "rilievo Maurolico", è proprio la serrata cornice di mura e baluardi ad assicurare l'unitarietà urbana, a fare *una* la città. È proprio questo l'obiettivo da inviare al re: quella città da lui visitata nel 1535, dopo l'impresa di Tunisi, è divenuta irriconoscibile: chiude un imponente sistema di difesa militare che nello stesso tempo rimane *aperto*

⁵⁰ N. ARICÒ, *La statua, la mappa e la storia. Il don Giovanni d'Austria a Messina*, in *La scultura nella città*, "Storia della Città", n. 48, 1988, pp. 51-68.

⁵¹ ASP TRP M 18, ff. 248v-250.

⁵² Un chiaro piano di lottizzazione veniva promosso negli anni Sessanta dalle suore del Monastero di S. Maria dell'Alto a Gentilmeni, fuori le mura vecchie, ma – si suppone – all'interno delle nuove, la cui costruzione su quel fronte era molto travagliata. Per la lottizzazione ASM Tabulario S. Maria dell'Alto 68/74. Una ricerca mirata all'espansione urbana di Messina degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta nelle aree occidentali disponibili all'interno delle mura darebbe risultati significativi, nonostante la grande dispersione dei fondi messinesi.

⁵³ N. ARICÒ, *Libro di Architettura. Da L.B. Alberti ad anonimo gesuita siciliano del tardo secolo XVI*, tomo I, GBM, Messina, pp. 124 sgg.

⁵⁴ N. ARICÒ, *Illimitate Peloro*, cit., pp. 32 sgg.

⁵⁵ ASP TRP LV 406, ff 137v-138v. Il dettaglio del giardino nel disegno del 1554 è un'ulteriore conferma epicroa che "fotografa" l'avvio dei lavori ma non ancora la piantumazione delle essenze sopra riferite che al gennaio 1555 risultavano richieste ma non piantumate.





nella sua ricca portualità. Non vi è una smagliatura, né una flessione: che transitino pure gli Infedeli per lo Stretto, potranno solo ammirare l'opera compiuta e correr via!

Grande soddisfazione è negli occhi del de Vega, grande soddisfazione sarà negli occhi di Carlo V.

Ratio perspectiva: un ibrido cartografico come linguaggio del Vero

Ma la Verità della *viva urbs* è un'altra. Il circuito delle mura è tutt'altro che ultimato. I fossati si devono ancora scavare. Il primo gennaio 1572 l'opera di Boccadoro è dichiarata dal Presidente del Regno, don Carlo d'Aragona, soltanto disegnata e quella di Santa Chiara provvista di sole fondazioni⁵⁶:

La città di Messina è posta la metà in piano et l'altra metà sta appoggiata a quattro monti; et ha la pianta situata in undici cavalieri et sei bastardi delli quali cavalieri mancano due segnati L [Santa Clara] et M [Bocca d'oro]. Nel primo già sono fabbricati i fundamenti et l'altro è solamenti dissegnato.

E nella importante relazione di Gabrio Serbelloni del 23 luglio 1572 si legge inoltre⁵⁷:

La città di Messina si ritrova boggi in qualche parte per anchora non serrata di muraglie et alcune di quelle che la circondano sono mal atte alla sua diffensione per la natura del sito che la domina in molte parti. Et per esser (si può dire) il più importante luogo di Sicilia, essendo situata verso la parte più vicina a terraferma et havendo così bella commodità di porto, merita che vi si faccia sopra ogni considerazione[...] Vi si potrebben fare, et merita il luogo che vi si facciano, tutti quei rimedi che si possono giudicar giovevoli, massime in quelle parti dove parerà bene valersi delle sue muraglie solite, che adesso la circondano, come sarebbe di terrapienarli meglio, di aggrandire qualche membro di baluardo, di farli fuori il suo fosso ben largo et fondo con la muraglia fuori d'esso fosso, et spianar anchora certi monti di terren o che gli son vicini, **come si vede che già era il dissegno, essendosi cominciato altre volte a volerli spianare**. Quelli luoghi che si doveranno migliorar et aggiongere sono quelli[...] che guardano a tramontana. Et **in quella parte verso ponente** [...] **dove manca anchora a fare la muraglia** [...] La parte verso la pianura di Tauromina, che seguita verso mezzogiorno et comincia dal baluardo [Spirito Santo] finendo al baluardo Don Blasco] ha la sua muraglia vecchia[...] piegata in dentro et acquista le sue difese in quella maniera quali ancho sono tanto discosto l'una dall'altra che non bastano a diffenderla. Saria bisogno, volendola assicurare, che se li facesse il baluardo [Bocca d'oro?] segnato con ponti...

Né il baluardo di Santa Chiara né l'altro di Bocca d'oro avranno nel rilievo Spannocchi, di fine anni Settanta, la forma riportata nel disegno del 1554. Già nella lastra bronzea di Calamecca si comprende perché don Carlo d'Aragona definisca Bocca d'oro *solamenti dissegnato*. E quando finalmente verrà realizzato, si comprenderà che il Santa Chiara deve essere ridotto al massimo, nel suo oggetto poligonale dalla cortina, perché altrimenti impedirebbe la funzione balistica dalla casamatta occidentale del Bocca d'oro. Il disegno di Camiliani, più di quello di Spannocchi, disvela questo stato di fatto, che dunque nel 1584 appare finalmente eseguito, assumendo la tipologia della *piattaforma*.

Non vi sono pertanto dubbi circa la mera virtualità dell'intera cinta riprodotta nel disegno del 1554.

Così come non avremmo dubbi neanche nell'adozione di quello che prima è stato qui definito "rilievo Maurolico". La parte di morfologia urbana riportata tra la fiumara di San Filippo il piccolo a sud e il borgo di San Giovanni a nord, tra la linea del porto a est e i primi edifici a occidente del dromo è un rilievo del 1540-41, con qualche minimo aggiustamento ispirato alle

⁵⁶ AGS Estado 1143, 10.

⁵⁷ AGS Estado 1143, 21.





ultime novità politiche cittadine e vicereali, quali il fonte di Orione, la nuova sede dei Gesuiti, l'importante palazzo di Filippo La Rocca, lo stesso giardino che le successive legende identificheranno al n. 159 come "del Viceré". Tutto ciò che oltrepassa il perimetro del rilievo del 1540-41 è integrazione dell'ultimora, Torre della Lanterna compresa.

Il Tirone⁵⁸, come cuneo incollato a sud-ovest, è l'insero grafico più difficile da restituire nella sintesi prospettica del 1554: le incertezze della fiumara San Filippo il piccolo, ormai acquisita *intra moenia*, da dove si staccano i nuovissimi terrazzamenti insediati ascendenti verso i baluardi di Spirito Santo e Belvedere (definito anche Tirone o San Martino), sono esaltate dalla secolare certezza delle limitrofe mura medievali – rilevate nel 1540-41 – che pure sono state parzialmente smontate per recuperare la pietra ai nuovi cantieri⁵⁹. Alla ricca stratificazione storicurbanda del vecchio sito fa vuota eco questa appendice incuneata tra città e campagna. La dignità del nuovo è affidata all'opera militare, che sappiamo essere simulata: non solo i due baluardi già riferiti con i relativi fossati, ma anche quei torrioni edificati sugli spalti di Spirito Santo e Belvedere sono del tutto inventati. Certo fa bella mostra di sé il nuovo grande Ospedale di Santa Maria della Pietà, ma anche su questa opera è opportuno proiettare giustificate perplessità. È vero che i memorialisti concordano tutti nell'indicare la posa della prima pietra nel 1542 ma, in quella circostanza, si trattava di definire un lotto della nuova espansione da destinare alla struttura sanitaria. E poco credibile sembrerebbe anche il presunto progetto elaborato da Ferramolino, che prima di allora non aveva mai progettato nulla di architettura civile. La data di effettivo avvio bisogna spostarla più avanti sotto il viceré de Vega ai primi anni Cinquanta, ma si tratta solo di un cantiere che nel 1554 potrebbe avere assunto la fisionomia del lotto recintato con un primo corpo di fabbrica in corso, quindi reso in bella copia dal disegnatore del ritratto di città.

Lo stesso segno con cui viene riferita l'intera nuova area insediata, benché ormai assicurata al recinto murario, sembra più diluirsi nella natura circostante che armonizzare alla vecchia morfologia urbana, "il piacere della fedeltà – come scrive Lucia Nuti – sconfinava in quello dell'inganno ed è senza dubbio il secondo il più sottile e il più allettante"⁶⁰.

Ancora a conferma che il Tirone costituisca estraneo inserto tridimensionale aggiunto a quanto costruito invece sulla omogeneità di un rilievo in pianta è la verifica decostruttiva della sua rappresentazione. L'intero disegno prototipo può essere inscritto in una ellisse che si assume come perimetro di un cerchio schiacciato dalla costruzione prospettica. Proporzionando l'equivalente cerchio e inscrivendovi la pianta della città, si può leggere che la morfologia urbana vi rientra perfettamente ad eccezione del Tirone, rimasto del tutto all'esterno del perimetro circolare. Per farlo rientrare bisogna alterare l'intera pianta. Questa verifica conferma il duplice criterio con cui l'autore del disegno prototipo ha sintetizzato i supporti grafici di cui disponeva.

E, se fosse stato ancora in tempo, se la Torre della Lanterna non fosse stata ancora abbattuta, lo stesso autore avrebbe raggiunto la terrazza per sottoporre il proprio lavoro a un confronto diretto, soprattutto per convalidare i palinsesti delle più recenti acquisizioni, assicurando se stesso che da quel punto di vista *le verità* del proprio disegno avrebbero esaltato il Vero.

⁵⁸ Sul toponimo di Tirone, abbastanza diffuso in Sicilia, si può ritenere valido, nel nostro caso messinese, il significato di "striscia di terreno risultante dal terrazzamento di un pendio", proposto da Piccitto (alla voce "tiruni³").

⁵⁹ ASM notaio De Angelica (60 bis), ff 80v-88.

⁶⁰ L. NUTI, cit., p. 150; a tal proposito si leggano anche le pp. 144-149 di questo raffinatissimo lavoro sull'iconografia urbana editoriale.



**CAGLIARI VISTA DAL MARE.
LA COSTRUZIONE DELL'IMMAGINE PER LA
COSMOGRAPHIA DEL MUNSTER DEL 1550**

Marco Cadinu

Nella *Cosmographia Universalis* stampata a Basilea da Sebastian Münster nel 1550 sono rappresentate 6 città italiane: Roma, Firenze, Venezia, Pavia, (da secoli oggetto di disegni e vedute), Verona (limitatamente al suo teatro) e Cagliari, nella sua prima immagine; nelle decine delle successive fortunate edizioni Cagliari compare sempre, corredata da testi e altre figure tra cui un disegno dell'isola di Sardegna¹.

La veduta di Cagliari è attribuita a Sigismondo Arquer, teologo e avvocato aperto ad interessi e rapporti internazionali, nato a Cagliari, laureato a Pisa nel 1546 e a Siena nel 1547, entrato in contatto con la corte a Bruxelles, col Münster e con altri eminenti rappresentanti della cultura europea vicini alle correnti riformiste ed eretiche; per sei settimane fu accolto in Svizzera a spese della Fondazione Erasmus. Benché autore del testo inserito nella *Cosmographia*, intitolato *Sardiniae brevis historia et descriptio*, l'Arquer non può essere considerato autore anche della veduta della città, opera di notevole impegno tecnico e progettuale, alla portata solo di un abile pittore specializzato in prospettive urbane o di un architetto². Non sono infatti attribuibili all'Arquer né la composizione dell'immagine, né la relativa incisione su legno – analoghe a molte altre presenti nella *Cosmographia* – né la costruzione della veduta certamente influenzata, come vedremo, da più datate tradizioni iconografiche.

L'arte di rappresentare le città in veduta prospettica era al tempo, come è noto, una nuova e difficile tecnica affrontata solo da alcuni esperti disegnatori alla luce delle innovazioni teoriche elaborate dalla fine del quattrocento dai maggiori artisti italiani; il disegno delle città

¹ S. MÜNSTER, *Cosmographia Universalis*, Basel 1550, p.244. Edizioni informatizzate di eccellente qualità delle tavole editte dal Münster, sono consultabili nel sito della *The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National University Library*, cui mi sono riferito per lo studio ed il confronto delle altre vedute in relazione con Cagliari: http://historic-cities.huji.ac.il/italy/cagliari/maps/munster_lat_1550_244.html.

² L'attribuzione all'Arquer del disegno della città e poi dell'isola di Sardegna è unanime nei numerosi studi a lui dedicati: da A. MURATORI, *Antiquitates Italiae Medi Evi*, Torino 1738, che indica "*Sardinia Auctore Sig.º Arquer*" alla raccolta della serie di mappe derivate dalla veduta, con utili commenti e cenni bibliografici sull'Arquer edita in I. PRINCIPE, *Le città nella storia d'Italia. Cagliari*, Roma-Bari 1981, p.69, n.2 p.108 e fig. 45 p.80; si veda tra gli altri O. BALDACCI, *Appunti sulla carta della Sardegna di Sigismondo Arquer*, in "Boll. Soc. Geogr. Ital." 1951, pp. 358-362.

La figura dell'Arquer, tra i primi borsisti Erasmus nel 1549, è ridefinita nella recente opera di S. Loi, *Sigismondo Arquer. Un innocente sul rogo dell'inquisizione*, AM&D, Cagliari 2003; a pag. 25 i riferimenti su i suoi contatti internazionali ed i relativi rimandi bibliografici.



in prospettiva o a volo d'uccello è il prodotto di impegnative sintesi grafiche derivanti da approfondite analisi del sito e dei suoi significati simbolici ed iconografici, elaborato con l'indispensabile ausilio di una planimetria³. All'Arquer va riconosciuto invece il ruolo di coordinatore locale a conoscenza dei caratteri architettonici e urbani della città, incaricato di ricercare dati e soprattutto disegni esistenti che potessero permettere la progettazione e la realizzazione della veduta e di fornire i dati descrittivi e didascalici. Risulta del resto che Sebastian Münster, coordinatore della *Cosmographia*, si sia avvalso di un'articolata rete di collaboratori e corrispondenti regionali, scelti tra i dotti personaggi delle città studiate e incaricati di raccogliere i dati e scrivere i testi. Lo stesso Arquer si dichiara autore dei testi, redatti durante un suo soggiorno a Basilea presso il Münster, e nomina la veduta relativamente alla indicazione dei principali edifici rappresentati⁴. L'aver scritto per un luterano e l'aver dichiarato nella *Cosmographia* la corruzione del clero sardo è solo in parte la causa della condanna al rogo dell'Arquer, eseguita davanti alla Cattedrale di Toledo nel 1571 dopo un lungo processo carico di oscure componenti politiche e teologiche; è già stata valutata la componente non esplicita contenuta nelle accuse mosse all'Arquer cui ci sembra opportuno aggiungere ora un ulteriore aspetto, quello di aver fornito informazioni utili a rivelare e divulgare per la prima volta la forma segreta della città e alcuni dei suoi più intimi aspetti, fino ad allora rimasti celati alla stregua di segreti militari⁵.

Ci si deve quindi interrogare sulla natura dell'immagine di Cagliari, se sia collegata o me-

³ Le prospettive urbane, campo di sperimentazione tecnica e artistica di assoluta avanguardia nella seconda metà del quattrocento, vedono impegnati artisti di prima grandezza come l'Alberti e Leonardo. Il disegno della città, il rilievo degli spazi, la loro rappresentazione nella pittura del tempo è oggetto in questi anni di approfondite ricerche che si avvalgono di metodiche interpretative e di studio molto innovative e coinvolgono gli studi sulla pittura e sull'architettura; si rimanda in particolare a E. GUIDONI, *Leonardo da Vinci e le prospettive di città. Le vedute quattrocentesche di Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano e Venezia*, Kappa, Roma 2002, dove si evidenzia il ruolo di Leonardo da Vinci e di altri maestri nella progettazione delle vedute delle principali città italiane. Sulla visione prospettica degli spazi urbani, sviluppata particolarmente da Pietro Antonio degli Abati e poi posta al servizio dei pittori della fine del quattrocento, si veda Id., *Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento*, Kappa, Roma 1998, ma anche E. GUIDONI, A. MARINO, *Storia dell'Urbanistica. Il Cinquecento*, Roma-Bari 1982, in particolare pp.128 e sgg., *I ritratti di città. Cartografie descrittive e immagini di dominio* e pp.185 e sgg., *Gli artisti e lo spazio*.

⁴ “[...] *Pasando per Suizari, arivai a Basilea. Li, a priegi di Sebastiano Munstore, huomo eruditissimo, dimorai alquanti giorni, et scrivi un compendio dele historie di la tenebrosa Sardegna, chè di esa par che non vi sia chi scriva. Scrise di essa la verità in compendio, si di quello che dic<on> gli antichi scrittori come ancho del stato presente. Impr<e> insieme con un libro che si impre del detto Munstero, che è una cosmographia et istoria general del mondo. [...]*”, brano tratto dal documento scritto a Bruxelles il 12 novembre 1949, edito e trascritto in S. LOI, *Sigismondo Arquer*, cit., p.271, doc. III, c.138v (79v).

L'Arquer descrive la città nella sua *Sardiniae brevis Historia et descriptio*, in S. MÜNSTER, *Cosmographia Universalis*, Basel 1550, edizione a cura di C. Thermes, Cagliari, 1987, p. 26-28: “*Habet urbs ista tria suburbia, ut pictura eius hic adiecta explicat, cingiturque munitissimis moenibus ...*” e più avanti “*Calaris (...) dividitur in quatuor partes: media quae fortissimo septa est muro, proprie vocatur Calaris, ea vero quae orientem spectat, appellatur Villa nova, latinè novum oppidum: ea vero pars quae meridiem respicit atque mare mediterraneum, vocatur La Gliapola, seu La Marina: et quae ad occidentem vergit Stampax nominatur: suntque hae tres partes suburbia quaedam et appendices Calaritanæ urbis, quarum praecipua aedificia iam sigillatim in pictura explicabo.*”.

⁵ I progetti delle città e le loro forme sono tenuti nascosti ancora nel tardo medioevo proprio per il loro potenziale effetto strategico nelle mani di un nemico. Ancora nel primo trecento l'esercito aragonese manda osservatori incaricati di descrivere la città di Cagliari in preparazione dell'assedio (descrizione della città da parte di Corrado L. Castromainardo del 1314, in SOLMI 1909).

I sospetti di eresia mossi verso l'Arquer e le opinioni degli studiosi al riguardo sono vagliate, alla luce dei documenti originali e dei molti studi editi, nell'opera di Salvatore Loi su citata, cui si rimanda per l'esame della complessa vicenda; la dotta posizione di Dionigi Scano sul peso processuale delle affermazioni sulla Sardegna comparse nel Münster è lì ricordata a p. 156 e sgg.





no a una planimetria allora esistente, da chi fu rielaborata in forma di veduta prospettica, quali principi vedutistici e simbolici abbiano guidato la composizione, chi fu infine l'incisore; solo le didascalie sono infatti attribuibili a Sigismondo Arquer, dotto giurista ma tecnicamente impossibilitato a realizzare un disegno complesso come una prospettiva urbana.

Il Münster con la sua rete di conoscenze e la sua lunga pratica nella raccolta di dati e geografie, mantenne rapporti epistolari con luoghi molto lontani e si avvalse di una serie di collaboratori, quali Herr Konrad Peutinger (cui richiede il disegno di Augsburg e dintorni per 6-8 miglia), e Johann Aventinus (cui richiede i disegni di Ragensburg e Landshut). Durante la preparazione della sua monumentale opera certamente dovette commissionare nuovi disegni di città a pittori lontani, molte altre volte probabilmente chiese a suoi vedutisti di fiducia di reinterpretare visioni urbane esistenti e già molto note⁶. Tra i vedutisti, incaricati di ridisegnare la versione ridotta per l'edizione e a stampa, emerge il ruolo di Hans Rodolphe Manuel Deutsch le cui iniziali HR MD compaiono in moltissimi disegni accompagnate da alcuni altri riconoscibili segni o "sigle" tra i quali un pugnale nel suo fodero.

Una notevole squadra di incisori esegue le matrici su legno necessarie all'esecuzione dell'opera. Le loro firme (CS, HH, MF, LL, MH, G, IC, HF) sono spesso accompagnate da altri elementi o sigle, più o meno evidenti o celate nell'opera. Oltre ai più espliciti simboli associati alle firme, come gli strumenti da incisore disegnati da CS o HH, si riconoscono altri oggetti o elementi stilistici ricorrenti, utili per individuare i vari autori; annoteremo alcuni di questi per definire meglio la veduta di Cagliari, tra quelle non firmate presenti nella *Cosmographia*. Il lavoro dell'incisore è certamente molto importante in questo quadro operativo, nel quale è necessario portare a sintesi rappresentazioni urbane complesse e talvolta anche fisicamente ampie per adattarle al ridotto formato dell'edizione ed al processo di stampa, lasciando però in evidenza elementi chiave per l'interpretazione simbolica e metaforica della città⁷.

La veduta della città

La veduta di Cagliari, prima immagine della città, è il frutto di un lavoro di sintesi molto complesso, derivante da un originale molto ricco di particolari, capace di descrivere i caratteri del sito e la sua storia urbana. Al di là delle tante informazioni sui singoli luoghi sorprende la precisa interpretazione della struttura urbanistica, rispondente alle regole impresse dai tecnici pisani all'atto della fondazione nel 1217 e nel terzo quarto del XIII secolo: la disposizione della città-castello allungata tra le porte nord e sud ed il disegno dei due borghi nuovi, le cui strade riprendono l'orientamento dell'asse "sacro" di fondazione teso tra le due torri sulle porte.

È proprio la composizione del disegno, rigidamente impaginato sull'asse di fondazione della città – rappresentato in verticale nella metà del foglio – a rivelare la struttura segreta e i caratteri fondativi dell'impianto urbano, quadripartito e graficamente controllato da una

⁶ Così è ad esempio per le vedute di Roma (dalla veduta del "Cassone di Francoforte", derivata da un originale leonardesco dell'ultimo quarto del '400), Venezia (tratta dalla monumentale "Venetie MD", incisa da Jacopo de' Barbari ma ideata da Pietro Antonio degli Abati con ampie e autorevoli collaborazioni), Firenze (dalla veduta "Del Lucchetto e della Catena" ora attribuita a Luca Fancelli e datata 1470-71); sulla formulazione di queste vedute e sulle loro nuove attribuzioni si veda l'innovativo metodo di lettura critica proposto in GUIDONI, *Leonardo*, cit., passim.

⁷ L'immagine di Cagliari è di 17,8x18,3 cm. La stampa fu eseguita da Henrich Petri, figlio di Adam Petri, di cui Sebastian Münster sposò la vedova nel 1530; Dal 1588 il figlio di Adam, Sebastian Henri Petri stampò ulteriori edizioni della *Cosmographia*; la colorazione di alcune delle vedute successivamente alla stampa può motivare la presenza di ulteriori firme o sigle.





The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

Fig. 1. Cagliari nella veduta stampata a Basilea da Sebastian Münster nel 1550 per la *Cosmographia Universalis*, impegnativa opera prospettica erroneamente attribuita in passato a Sigismondo Arquer.



Fig. 3. La croce di assi latente ma alla base della struttura della veduta e della fondazione di Cagliari: da nord a sud tra la torre di San Pancrazio, la *ruga Mercatorum*, la torre del Leone e la barca; da est a ovest tra San Giovanni e Sant'Efisio.

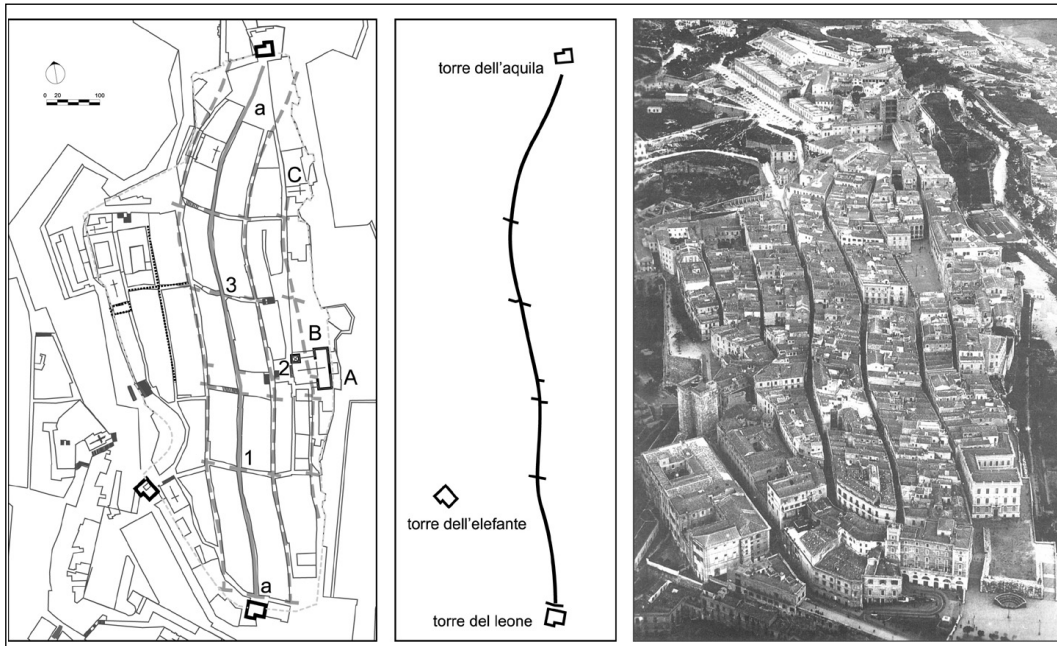


Fig. 2. L'asse di fondazione della città del primo impianto del Castello fondato dai pisani nel 1217, ancora nella *Cosmographia* asse progettuale della veduta (da Cadinu 2001).

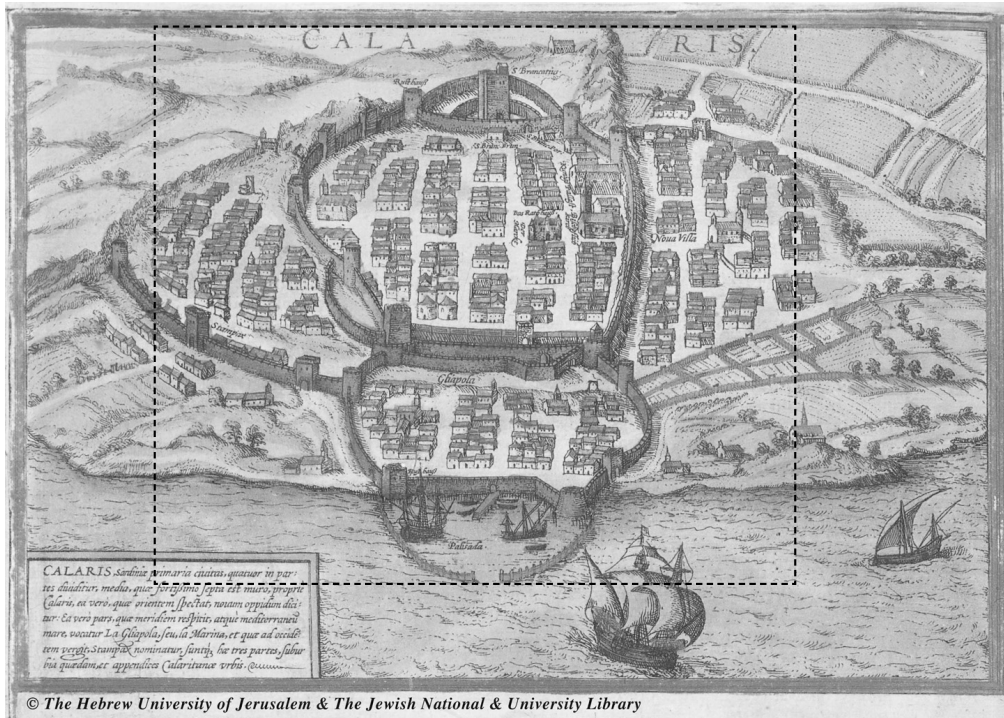


Fig. 4. Cagliari, da G. Braun e F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, 1572, incisione analoga a quella apparsa nella *Cosmographia* del 1550 (rappresentante la parte in tratteggio) ma forse derivante da un originale precedente e più defini-

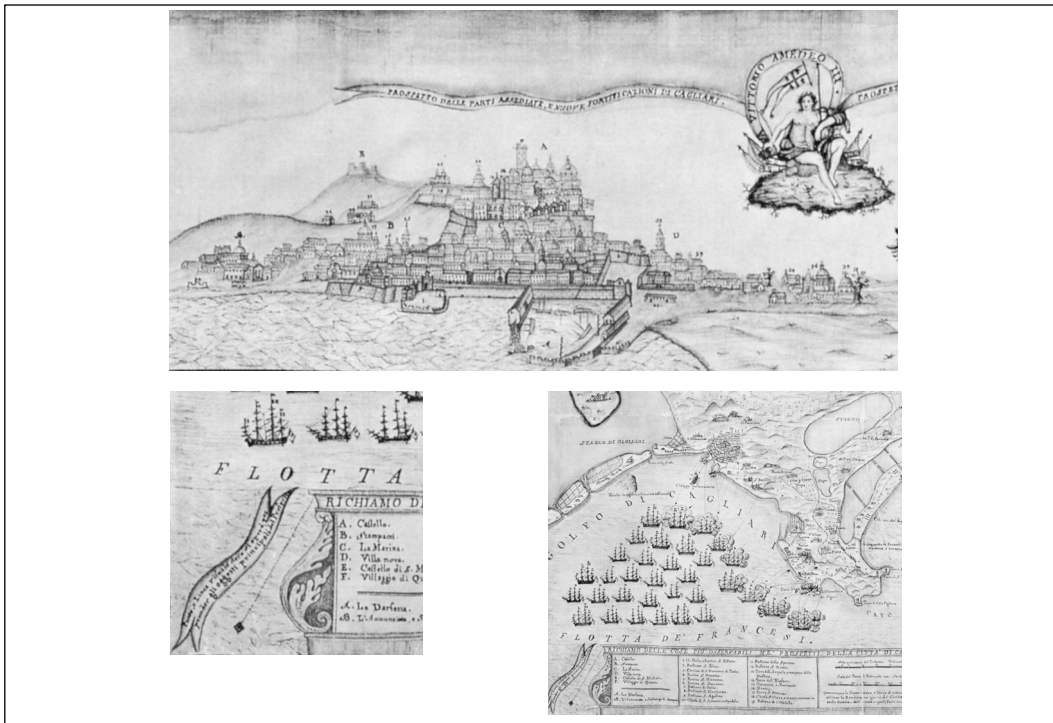


Fig. 5. Particolari della veduta del 1793, con indicazioni del prospetto della città visto dal mare e aggiornato nelle sue opere militari da una nave secondo un punto di vista noto in precedenza, indicato dalla "LINEA VISUALE DOVE SI OPERO' PER PRENDERE GLI OGGETTI PRINCIPALI DEL PROSPETTO".



croce di assi con centro sulla piazza del Comune. Su questa immagine si innesta il latente riferimento simbolico e araldico che domina l'immagine urbana medievale di Cagliari, l'aquila imperiale con la croce nel petto, in ossequio alle parti politiche di Pisa, la città madre. La testa nel Castello – alla torre dell'Aquila o di San Pancrazio – la coda alla Marina, le ali nei borghi, configurano un assetto che si ritrova nelle immagini letterarie e nei riferimenti urbanistici e che fanno di Cagliari uno dei grandi progetti urbani del duecento europeo⁸.

È molto probabile che ai tempi dell'Arquer esistessero dei rilievi planimetrici attendibili della città, o fossero già in esecuzione gli aggiornamenti del disegno del circuito murario medievale che dovevano permettere, di lì a pochi anni, la riprogettazione delle difese urbane e della imponente cinta bastionata ad opera di vari artefici tra i quali Rocco Capellino, che disegnava la città prima del 1553. Sulla base di una planimetria si progettò la veduta della città e, visti i brevissimi tempi intercorsi (pochi mesi) tra i primi contatti tra Münster e Arquer e l'edizione della *Cosmographia*, è lecito ipotizzare che uno dei ruoli dell'Arquer fu proprio quello di recuperare i disegni occorrenti allo specialista di vedute per la preparazione del disegno; non si può peraltro escludere che il progetto della veduta per l'edizione della *Cosmographia* potesse essere già iniziato e che l'incontro tra il Münster e l'Arquer sia stata l'occasione per il completamento dell'opera, tramite nuove informazioni e nuovi testi. Ci sembra però molto più probabile che anche il disegno di Cagliari non sia un'originale assoluto e, come del resto capita per le altre città italiane rappresentate nella grande opera, che si tratti della riedizione di un originale andato poi perduto.

Certamente non è possibile eseguire una veduta di città in modo così ricco e preciso senza l'ausilio di una planimetria: la veduta è infatti concepita come una sorta di assonometria cavaliere con un punto di vista alto, nella quale coesistono le visioni di alcune torri con effetti prospettici. Un'immagine ricavata quindi da una pianta e perfezionata con le informazioni riprese dal vero, in questo caso dal mare. La necessità di rappresentare con ragionevole attendibilità la struttura stradale porta però al superamento della visione dal vero, il cui limite è quello di rendere impossibile la visione delle strade e ancora di più delle parti di città coperte dal prospetto della città sul mare.

I noti studi per la veduta di Milano, eseguiti da Leonardo sulla scorta della struttura planimetrica della città, evidenziano il processo necessario per l'astrazione e la concezione prospettica; nondimeno l'insistenza nell'uso delle circonferenze concentriche per il controllo del disegno planimetrico della città, ancora adoperate a Milano ma anche, ad esempio, negli studi di Pavia eseguiti da Opicino de Canistris, sanciscono il ruolo del controllo territoriale per coordinate polari, appartenente alla cultura del tempo ed alla precedente tradizione marinara e gromatica.

Questo aspetto assume una qualche importanza nella notazione delle deformazioni applicate alla veduta della città di Cagliari – le cui artificiose rotondità di costruzione tendono

⁸ Le indagini sulla forma e sulle ragioni simboliche ed urbanistiche presenti nel progetto di fondazione della città di Cagliari sono state aperte dalle prime osservazioni di Enrico Guidoni nel 1974, approfondite negli anni '90 da chi scrive, sulla base di nuove letture planimetriche supportate da riferimenti letterari ed iconografici. Si rimanda pertanto il lettore a E. GUIDONI, *L'architettura delle città medievali. Rapporto su una metodologia di ricerca (1964-1974)*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome", Tome 86, 1974.2, pp.500-501 ed ai riferimenti ivi indicati; si vedano inoltre M. CADINU, *Simbolo e figura nella Cagliari medievale*, in "Storia dell'urbanistica. Annuario nazionale di storia della città e del territorio", Nuova Serie, 2/1996, Edizioni Kappa, Roma, pp. 139-144, e ID., *Urbanistica medievale in Sardegna*, Roma 2001, pp.68-69 e Tavv. 17-20, pp.105-108. Il progetto della città, fondata a partire da un nucleo iniziale (il castello) ispirato alle recenti grandi fondazioni europee quali Berna, è ben riconoscibile nella sua forma completa dei borghi nel simbolo araldico dei Donoratico della Gherardesca, tra le famiglie protagoniste della città nella sua fase di espansione e rifondazione successiva alla metà del Duecento.





ad una sorta di effetto fish eye – in cui le strade centrali in curva appaiono ben dritte, mentre i rettilinei assi stradali dei borghi nuovi, in particolare di Stampace, sono rappresentati in curva⁹.

L'aggiornamento ed il completamento della veduta costruita a tavolino a partire dalla pianta avviene quindi tramite due passaggi: l'inserimento dei particolari di alcune architetture prese dal vero, anche da distanza ravvicinata (è il caso delle principali torri della città viste da sotto in su), e il perfezionamento eseguito osservando il prospetto della città da lontano, in questo caso da una barca, forse proprio da quella che nel porto è rappresentata in linea con l'asse delle due torri del Castello e dell'intero disegno¹⁰. L'immagine ottenuta deve infatti essere riconoscibile da un osservatore e da un viaggiatore e corrispondere alla caratteristica estetica propria della città. Vedremo infatti i lineamenti alla base di questa veduta di Cagliari comparire in tutta l'iconografia successiva, capaci di vincolare non solo l'immagine dal mare del Carmona del 1639 ma tutta l'iconografia militare e civile dei secoli successivi, per essere recepita infine nelle foto Alinari del primo novecento e nella straordinaria ripresa dal dirigibile degli anni venti: tutti tendono ad una visione dal mare incardinata sull'effetto di allineamento delle due torri-porta a nord e a sud della città.

Il punto di vista

La ricerca e quindi la ricostruzione del punto di vista utilizzato sul livello del mare è legata al metodo di determinazione della sua posizione originaria: qualsiasi vedutista deve sapere localizzare con esattezza la sua stazione di ripresa, anche per poter controllare e continuare il disegno in più sessioni diverse. Deve quindi poter tornare sullo stesso punto. Ciò si fa in mare controllando il proprio allineamento a partire da due punti eminenti, tipicamente nel caso di Cagliari tramite le due torri monumentali di San Pancrazio (dell'Aquila) e del Leone, su cui infatti si fonda l'asse della veduta.

Non si può evitare di notare in questo contesto l'importanza per una città portuale di un proprio asse percepibile dal mare, asse esistente in altri siti e, come ad esempio nel caso di Messina, ancora rimarcato da due torri¹¹. L'asse si materializza anche in funzione di altri ruoli, quale l'indispensabile allineamento ricercato in alto mare dal nocchiero per "infilare" l'ingresso del porto e quindi la corretta rotta di avvicinamento; da questo asse il prospetto della città deve apparire in tutta la sua chiarezza e, se necessario, in tutta la sua imponenza mi-

⁹ La strada in curva per eccellenza della città, la sinuosa *ruga Mercatorum* oggi via Lamarmora, collega le due torri-porta ed è l'asse della veduta e della città; le strade di fondazione dei borghi furono invece tracciati come dei veri rettifili.

¹⁰ Anche per la veduta di Napoli, la Tavola Strozzi, attribuita recentemente da Enrico Guidoni a Leonardo da Vinci, è stato indicato il punto di vista dal mare, dalla coffa di una nave ancorata presso il porto; vedi GUIDONI, *Leonardo*, cit., pp. 16-23.

Ancora particolarmente evidente nell'opera del Münster la frequente presenza di barche nei disegni, vere navi o scialuppe, spesso con due personaggi a bordo dei quali uno indica la rotta da seguire o gesticola, probabili riferimenti ai disegnatori delle vedute impegnati nei rilievi dal vero (si vedano ad esempio le vedute di Vienna o Koblenz, Solothurn, ma anche quelle di Berna - firmata HH - o di Ginevra. Riportati in primo piano nel disegno della Sicilia della *Cosmographia*, i due disegnatori su una curiosa barca-penna-bulino sono ritratti come nocchieri che incidono nel mare il proprio "solco".

Il disegno delle barche e delle navi nei porti, spesso impegnati in manovre e armamenti, riprende peraltro una tradizione pittorica e vedutistica quattrocentesca (vedi ancora in Guidoni i commenti alla vedute di Napoli e di Genova); più antiche tradizioni nella rappresentazione di navi e di porti tramandano l'esercizio di disegno delle manovre dei marinai, già rappresentati nei mosaici romani.

¹¹ A seguito dell'intervento di Nicola Aricò "*La tecnica di rappresentazione del disegno urbano nel cinquecento a Messina*" sono emersi oltre a questo alcuni elementi comuni con Cagliari nella rappresentazione e nella forma urbana, discussi proficuamente nel dibattito anche col contributo di Aldo Casamento ed Enrico Guidoni.



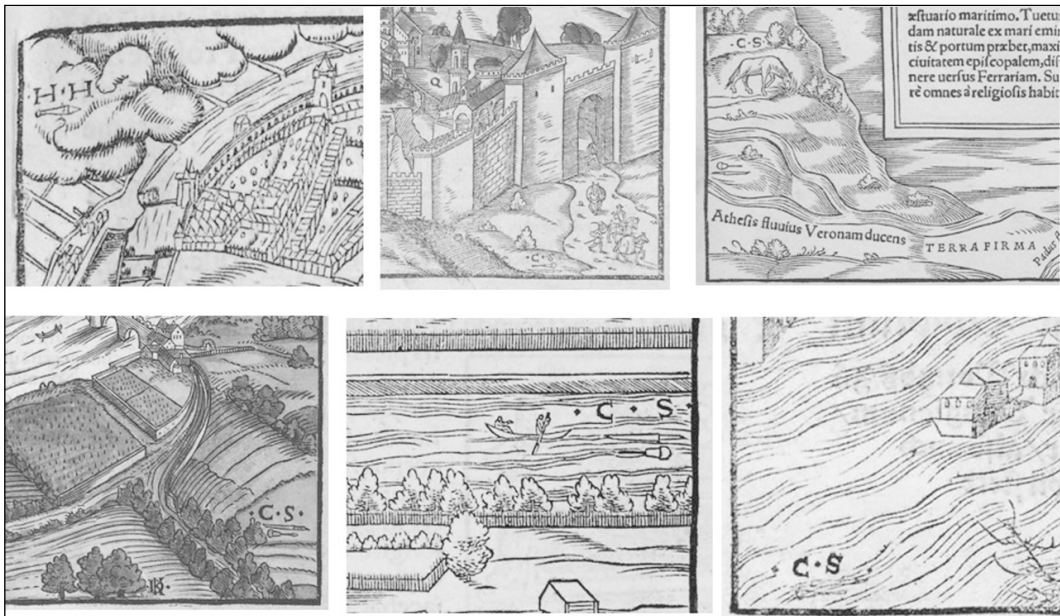


Fig. 6. Sigle degli incisori su legno poste in particolari angoli dei disegni. Qui oltre alla sigla di H H (veduta di Amsterdam), alcune città incise da CS (forse Christoph Schweicker, da Strasbourg) incisore della veduta di Cagliari: Roma, Venezia, Trier, Solothurn, Cologne.

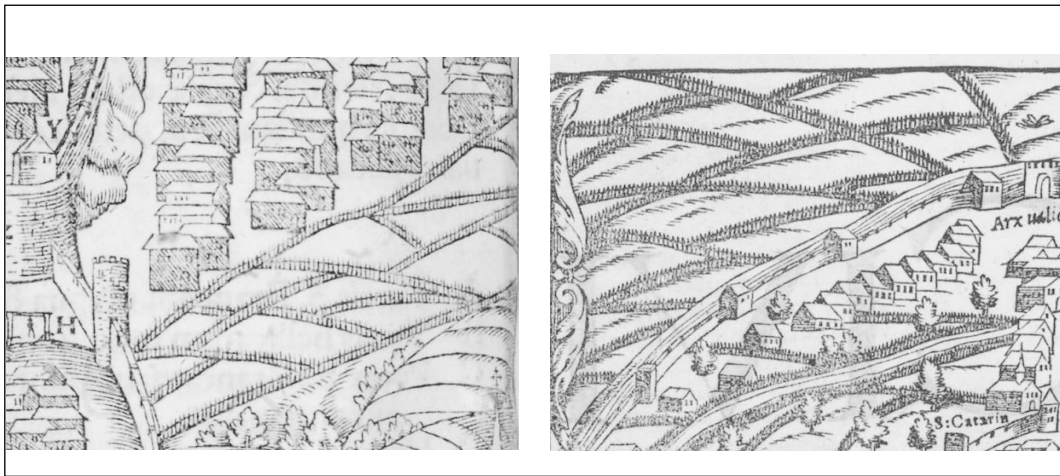


Fig. 7. Gli steccati degli orti, le case e gli alberi di Cagliari e di Parigi rivelano la comune concezione grafica delle vedute e la mano dell'incisore C.S., che firma la veduta di Parigi.

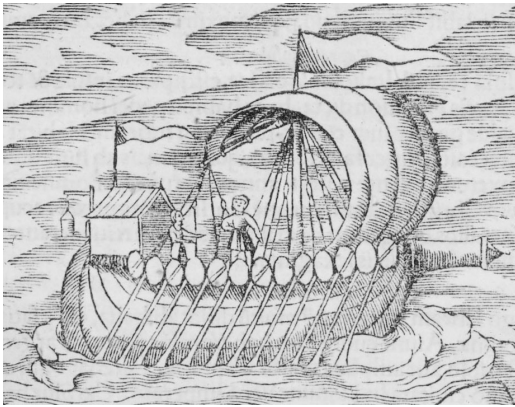


Fig. 8. A margine della immagine dell'isola della Sicilia (Cosmographia Universalis, edizione latina del 1550, p. 252.b), l'incisore si rappresenta quale nocchiero su di una nave-velino; si tratta di C.S., autore anche della veduta di Cagliari e inconfondibile per la resa della superficie dell'acqua col tratteggio zigzagato, sua tipica cifra grafica.

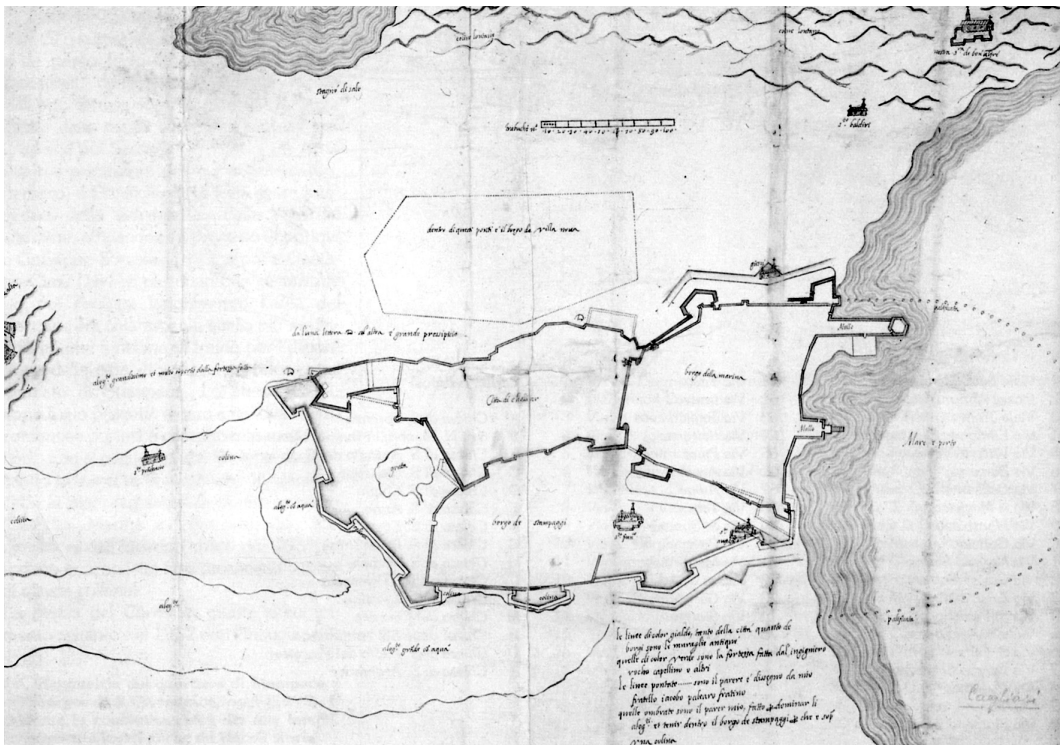


Fig. 9. Giorgio Palearo Fratino, rilievo e progetto di fortificazioni del 1575 che in verticale rivela meglio il senso geometrico alla base della veduta (da Principe 1981).





litare. “L’entrata” ad una città di mare può essere infatti strettamente vincolata alla “conoscenza” di tale asse di avvicinamento, indicato nei portolani e rimarcato dalle luci all’ingresso del porto¹²; ancora nelle cartografie nautiche ottocentesche la rada di Cagliari viene disegnata con il corredo di molti allineamenti che indicano punti in pianta e in prospetto, con le istruzioni per chi governa la nave: nel *Piano della Rada e della Darsena* del 1841 tra le altre indicazioni si legge “*M-O Visuale che conduce fuori dal basso fondo*”¹³.

In questa chiave risulta importante l’assetto simmetrico e ordinato della città e delle sue difese urbane e portuali, come ben evidenziato dagli studi sui porti di Francesco di Giorgio Martini e ancora ribadito da alcune belle immagini di città dal mare inserite nel *Kitab-i Bahriye* di Piri Reis, quali Brindisi o Tunisi¹⁴: proprio alle torri è affidato il compito di riordinare il prospetto della città dal mare e di confermarne l’ordine e la compattezza militare.

Lungo l’asse ideale della città si dispone quindi il disegnatore della veduta dal mare, e ancor più il disegnatore militare che intenda aggiornare nel tempo l’immagine della città già in suo possesso: costituisce clamorosa conferma il disegno del prospetto della città di Cagliari eseguito dal mare per rappresentare l’assedio francese a Cagliari nel 1797, dove il disegnatore annota nella planimetria generale la linea al tratteggio dalla città verso la sua nave come “*Linea visuale dove si operò per prendere gli oggetti principali del prospetto*” e per disegnare il “*Prospetto delle parti assediate, e nuove fortificazioni di Cagliari*”¹⁵. Un dise-

¹² Il termine “conoscenza” è usato nel Codice Hamilton chiamato “Compasso de Navigare” (XIII secolo) proprio per descrivere le città o i porti visti dal mare attraverso alcuni punti eminenti, rilievi, torri; a questa puntuale descrizione segue talvolta “l’entrata”, ossia la modalità di allineamento nautico utile ad evitare ostacoli o secche. Così è descritta l’entrata nel Porto Pisano, verso il quale si procede dopo che il suo fondo appare inquadrato tra due torri, non senza l’aiuto di una torre-faro per la notte: “(...) *Porto Pizano è porto de catena, e de fora de la catena è fondo plano intorno v passi. La conoscenza de Porto Pizano è cotale, che da garbino à una secca, en na quale è una torre, che se appella la Melliora, et è lontana dal porto intorno x milliara. / Da levante à una torre en na quale se fai fano de nocte. / La ntrata de Porto Pizano è cotale: quando lo fondo pare enter il torre, fa quella via, e serrete en porto necto de tucte le secche (...)*” da B. R. MOTZO (a cura di), *Il compasso da navigare. Opera italiana della metà del secolo XIII*, Cagliari 1947, f.14, p.20. Lo studio del “Compasso” è stato di recente arricchito dal contributo di P. G. DALCHE, *Carte marine et portulan au XII siècle. Le liber de existencia riveriarum et forma maris nostri mediterranei. Pisa circa 1200*, Collection de l’École Française de Rome, 203, 1995.

Altrettanto obbligate sono oggi le rotte di avvicinamento alle piste degli aeroporti e le aerovie di attraversamento territoriale, che toccano i radiofari posti spesso sugli stessi punti dei fari o dei capi delle rotte d’altura indicati nei portolani medievali (Carbonara-Villasimioni presso Cagliari per esempio). Il porto di Cagliari ed il golfo sono regolati da un servizio di luci e segnalari testimoniato già nel Trecento; ancora oggi è verificabile, dalla torre di San Pancrazio, come l’ingresso al porto sia centrato sul solito asse passante per la torre del Leone sul palazzo Boyle.

¹³ Originale appartenente alla Collezione Luigi Piloni, Cagliari, Biblioteca Universitaria. Vi si leggono gli assi di veduta (e di rotta) vincolati ai punti eminenti monumentali o naturali.

¹⁴ Già lo studio per il porto di Piombino eseguito da Leonardo da Vinci evidenzia la ricerca di tale ordine compositivo (1502-1504, Codice di Madrid II, f. 88v); particolarmente significativi gli studi di Francesco di Giorgio, rivolti allo stretto coordinamento dell’immagine portuale e urbana dal mare, in precisa simmetria e assialità (Cod. Magliabechiano, II.I.141, f.86, f.87v e f.86r), immagini riprodotte in G. SIMONCINI (a cura di), *Sopra i porti di Mare*, Firenze 1993, figg. 73, 74 e 75; a queste immagini sono ispirati gli studi di Pietro Cataneo, *ivi*, fig. 97. Il disegno di Leonardo è *ivi*, fig. 82. L’immagine di Brindisi è tratta dal *Kitab-i Bahriye* di Piri Reis, copia del 1598.

Anche in altre vedute di città presenti nella *Cosmographia* è spesso ricercata una simmetria rispetto ad un asse, come ad esempio ad Augsburg, dove compare esplicitamente il simbolo dell’aquila imperiale bicipite, cfr. *Cosmographia*, liber III, ff.610-611.

Non sono peraltro da trascurare le simmetrie compositive ricercate nel bilanciamento dell’immagine territoriale e urbana medievale in contesti non marini, come nel caso di Gubbio – asse tra Monte Igino e Sant’Ubaldo – ricordato da Enrico Guidoni nella relazione introduttiva alla Prima parte del presente convegno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 27 maggio 2004.

¹⁵ Vedi in L. PILONI, *L’assalto francese alla Sardegna del 1793 nell’iconografia dell’epoca*, Cagliari 1977, tav.IX; molte altre vedute del periodo ricalcano la stessa modalità di ripresa, così come i portolani ottocenteschi; la carta dell’Ufficio dell’Ammiragliato inglese del 1823 “Cagliari Bay”, con veduta annessa di *Cagliari from the Ancho-*



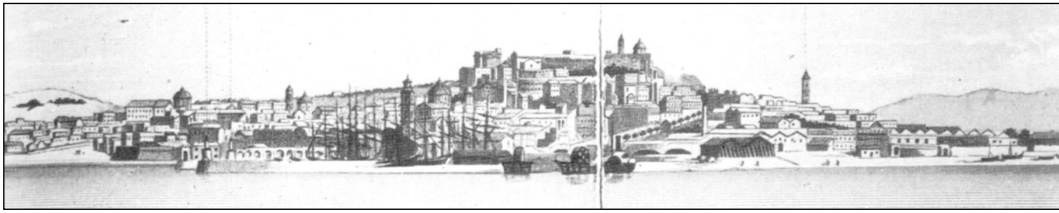


Fig. 10. Cagliari nel 1877 ripresa dal mare, sempre dal medesimo punto di vista, incisione su acciaio del Paganini, collezione Bertarelli (da Principe 1981).



Fig. 11. Veduta virtuale di Cagliari, dall'altezza di 2500 metri, dalla distanza di 4 km, con una focale da 200 mm.; il prospetto dal mare copre infatti la forma delle strade e la struttura urbanistica della città (modello tridimensionale realizzato dalla Symtec di Cagliari www.symtech.net).



Fig. 12. Particolare della veduta di Cagliari: presso la scritta Gliapola (Lapola, quartiere Marina nel medioevo) con in evidenza la sigla AA, non pertinente le indicazioni didascaliche e probabilmente riferita alle iniziali dell'autore (o del possessore) del disegno originale alla base della veduta, A.A. o G.A.A. La doppia A è ribadita dalla forma dei tetti delle anomale case con spioventi rappresentate lungo il muro del quartiere Castello, forse la casa di Giovanni Antonio Arquer.



gnatore militare deve quindi necessariamente sapere qual è il punto da dove si disegna ogni città e soprattutto da dove si aggiorna il disegno di un sistema fortificato; questione particolarmente importante in passato e confermata dal fatto che disegnare dal vero le fortificazioni è stato a lungo vietato.

Assume particolare interesse la singolare coincidenza tra la direzione dell'allineamento delle torri in questione e la direzione della rotta ideale tra Cagliari e Pisa, di pochi gradi ad est del Nord, rotta d'altura ben nota al tempo e rivalutabile alla luce dei più aggiornati studi sulle capacità strumentali e nautiche dei navigatori medievali, in possesso almeno dal XIII secolo di bussola e carte nautiche con portolani allegati, capaci di tracciare rotte d'altura con errori contenuti intorno ai 2-3 gradi¹⁶. Si può pensare all'immagine della città nata con la città, progettata da tecnici con precise cognizioni nautiche e militari, pronti a dedicare la figura urbana ad una definita direzione geografica, ed ancor più a fornire ai nocchieri in partenza uno strumento di verifica e "taratura" della bussola di bordo, verso la direzione utile, all'uscita dal golfo di Cagliari, per determinare la rotta d'altura tra Carbonara (Villasimius) e Porto Pisano¹⁷.

Attraverso l'utilizzo di un modello tridimensionale informatizzato della città è stato possibile muovere nello spazio in posizioni ideali, esplorando per tentativi successivi i differenti punti di vista dal mare, o meglio dalla coffa di una nave, posizionata lungo l'asse delle torri su indicato, asse ordinatore del disegno urbano duecentesco ma anche di simmetria compositiva della veduta edita nella *Cosmographia Universalis* del 1550. I risultati indicano l'impossibilità di osservare dal mare la struttura urbana composta da strade e architetture; è possibile apprezzare bene e rilevare solo il prospetto della città, con l'ausilio di un cannocchiale, vista la distanza necessaria per veder apparire la torre di San Pancrazio, più lontana e coperta dalla parte anteriore della rocca. Le proporzioni del disegno cinquecentesco si ottengono, con le dovute approssimazioni, collocandosi sul mare, lungo l'asse della città, alla distanza di 4000 metri dalle torri ed alla quota di 2500 metri sul livello del mare, osservando la città con una focale di 200 mm. Si tratta di una posizione ideale, ottenuta a tavolino da un disegnatore capace di controllare il disegno assonometrico e prospettico¹⁸.

rage, indica il punto sicuro di ancoraggio segnato all'esterno al porto a 2/3 di miglio dall'entrata nella Darsena, possibile stazione di osservazione e ripresa.

¹⁶ La direzione Cagliari (Carbonara) - Pisa è annotata in CADINU, *Simbolo e figura*, cit., p.142, sulla scorta del basilare studio della Carta Pisana di Raimondo Bacchisio Motzo, *Lo compasso da navigare*, in Archivio Storico Sardo, n. 1/2, 1935/36, pp. 67-114.

¹⁷ L'utilizzo della bussola per le rotte d'altura porta al superamento del cabotaggio lungo la costa ma anche a rapidi e proficui viaggi commerciali e militari (si ricorda il citato lavoro di Motzo, capace di retrodatare notevolmente l'uso della bussola e delle carte nautiche; si veda il suo commento alla Carta Pisana). I navigatori pisani e delle "repubbliche marinare" disponevano quasi certamente di tali strumenti ben in precedenza grazie al contatto con la cultura araba. Anche nella letteratura italiana duecentesca abbondano le allusioni all'ago magnetico, evidentemente da tempo presente nell'immaginario collettivo dell'epoca:

*Poi che 'l'ferro la calamita sag[gl]ia / ver' la stella dirizza mantene[n]te, / e se la stella, per scurtate ch'ag[gl]ia, / si c[el]a, già non parte di neiente. / Cos[ì], donna, mostrandovi selvag[gl]ia, / celando me vostra fazzon piagente, / non v'ascondete s[ì], ched io non ag[gl]ia, / agli oc[c]bi vostra figura presente (...), da Monte Andrea, *Tenzzone con messer Tomaso da Faenza*, VI, 1-8, in G. CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento. Poesia cortese toscana e settentrionale*, t.2°, p. 281.*

La tecnica d'avanguardia di matrice militare si trasferisce nella progettazione delle fortificazioni e delle città, con ampio uso delle coordinate polari e della bussola; si possono citare, senza poter aprire qui un ampio tema tecnico, la pianta di Imola di Leon Battista Alberti, le ricordate esperienze di Leonardo, o la disposizione radiale delle torri lungo il perimetro murario secondo assi riferiti ad un luogo centrale di controllo e comando (si vedano i casi duecenteschi di Torrita, Montagnana e Cittadella, Iglesias, studiati rispettivamente da Enrico Guidoni, Ugo Soragni e Marco Cadinu).

¹⁸ Devo esprimere un sincero ringraziamento ed il mio apprezzamento tecnico a Jorma Ferino e Massimiliano





È quindi un punto di vista alquanto “diagonale” rispetto al prospetto moderno della città, regolato frontalmente dalla palazzata porticata novecentesca, concorde alla lottizzazione trecentesca aragonese disegnata per l’ampliamento del quartiere della Marina su una griglia regolare; eppure il punto di vista non frontale, coordinato con l’assetto “pisano” della città, si perpetua anche per il suo nesso con l’uso portuale e militare delle vedute, riprese da un sicuro punto di ancoraggio sulla baia segnato su molte carte al largo della Darsena.

L'autore

La veduta di Cagliari edita nella *Cosmographia* non è firmata, non si conoscono quindi né il nome del prospettico che l’ha ideata o ripresa da altre precedenti immagini non pervenute, né il nome dell’incisore dell’originale su legno.

Possiamo però annotare alcuni importanti particolari propri della veduta, rivelatori di alcuni apporti tecnici. In primo luogo consideriamo l’incisore, colui che trasforma il progetto della veduta in prospettiva in una matrice lignea per la stampa. Si riconoscono perfettamente nella veduta di Cagliari le modalità grafiche di C.S., autore di molte delle versioni finali delle vedute edite nella *Cosmographia*, anche nelle edizioni successive alla prima¹⁹; egli si firma spesso in modo esplicito con le iniziali, sovrapposte alla miniatura di due strumenti da incisore, ma è identificabile attraverso alcune altre “sigle”. Tra le tante sue cifre grafiche riconoscibili si vedano: gli steccati di delimitazione degli orti e gli alberi (Parigi e Solothurn) e la resa del mare di fronte alla *palizzata*, trattato con il singolare ed efficace tratteggio anche nella veduta di Venezia (mare interno, presso la sigla C.S., dove un asinello è rappresentato con un curioso “camera look” e dove campeggia la scritta *terrafirma*, che allude ai terreni non lagunari ma anche alla “firma della terra”, ossia della città). Ancora grazie alla resa del mare si può riconoscere in C.S. l’autore di altre immagini quali la carta della Sicilia e di Creta; un simile trattamento grafico egli esegue anche per il cielo, in occasione delle vedute di Trier, Tyre e Wissembourg²⁰.

Se l’incisore appare ben identificabile in C.S. non altrettanto semplice è la determinazione dell’identità del prospettico, un pittore od un architetto specializzato in progettazioni di vedute. Potrebbe essersi trattato, come su accennato, della revisione di una veduta esistente, fatta al limite da qualcuno che non si è mai recato in Sardegna ma ha solo ricevuto dall’Ar-

Mallus, autori del precississimo modello tridimensionale della città di Cagliari e dei suoi dintorni che mi ha permesso di volare a lungo nei cieli della città e di ricercare le visioni e gli effetti compositivi che, da studioso di storia della città, avevo per altre vie sintetizzato. La loro capacità di trasferire in tre dimensioni i rilievi aereofotogrammetrici può senz’altro aprire prospettive di ricerca per la nostra disciplina e costituire, anche nello studio di altri luoghi ed altre città, strumento di lavoro e ricerca e alto momento di comunicazione dei risultati. Il loro indirizzo è www.symtech.net.

¹⁹ Indicato come Christoph Schweicker, da Strasbourg, incisore spesso esecutore dei disegni di David Kandel, la cui sigla è DK; si veda per queste notizie il sito www.vortecpan; altrove CS è indicato come Carl Stimmer. Il fatto che non sigli l’incisione di Cagliari può significare che la sua firma è comunque presente nell’opera, forse nello stesso nastro decorativo dove è scritto *Calaris Sardiniae Caput*, le cui iniziali sono appunto C.S., o meglio C.Sc.

Ringrazio per i piacevoli scambi di opinioni sulle vicende legate alla veduta qui studiata il collega Giampaolo Marchi, i cui studi legati alle varie edizioni edite della veduta su Cagliari – di prossima pubblicazione – stanno portando nuovi risultati sulle modalità di realizzazione dei processi di stampa ed in definitiva ad una revisione dell’intera serie delle edizioni note dell’opera del Münster.

²⁰ Veri giochi di sigle si ritrovano anche in questi disegni. Nella grande veduta colorata di Wissembourg, firmata C.S., compare sette volte un sasso squadrato, anche con simboli da lapicida incisi e la scritta *mundat stein* (con allusione al pulire la pietra); vi si ritrovano però le sillabe *mun ste* di Münster, curatore dell’opera, altrove presente con le iniziali S.M. ribadite spesso nelle scritte *Septentrio* e *Mitnacht*, come ad esempio nella veduta di Augsburg. Si ritrovano in questi atteggiamenti i modi criptici correntemente adoperati nell’arte del tempo, per le quali si rinvia agli studi di Enrico Guidoni, in parte ricordati in nota 3.





quer i materiali cartografici di base; ma la precisione generale dell'interpretazione lascia pensare ad un lavoro su commissione, forse intrapreso da qualcuno che nelle fasi di preparazione della *Cosmographia* si incaricò di viaggiare per il Mediterraneo per ritrarre le principali città poi inserite nell'opera.

Si può indicare nel nastro decorativo posto in alto a sinistra, tipicamente presente nelle vedute del pittore HRMD, un indizio utile a riconoscerlo quale autore della veduta di Cagliari: il nastro è siglato con un evidente fiore nero identico a quello disegnato nella veduta di Berna (poi incisa da HH).

Compare nel disegno di Cagliari ancora una firma, forse prezioso indizio per l'identificazione del vero autore della veduta, che lascia una sigla AA su fondo scuro apposta presso l'ombra delle rocce nella parte alta del quartiere del porto, molto vicino alla scritta *Gliapola*. Si ribadisce la "doppia A" stilizzata nei tetti di due case del Castello, le più meridionali, le uniche rappresentate con due spioventi, le uniche chiare e non scure in controluce, come tutte le altre case del quartiere e di quasi tutta la città (un controluce peraltro innaturale, vista l'esposizione a sud delle facciate). Chi si cela dietro la sigla AA, non presente in nessuna didascalia e peraltro affatto insolita nelle tante altre didascalie e sigle della *Cosmographia*? Forse è l'autore del disegno originale di Cagliari, non pervenuto, da immaginare più ricco di particolari e più complesso della veduta incisa e pubblicata. Un disegno adoperato quale originale anche per la redazione dell'edizione a cura di G. Braun e F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, del 1572, dove compaiono infatti nuovi particolari e un taglio leggermente più ampio, come se quest'ultima incisione fosse stata ricavata copiando un originale più ricco piuttosto che copiando dalla *Cosmographia*: un altro tratto delle mura di Stampace, le forme delle chiusure degli orti e della Palizzata del porto, particolari architettonici maggiormente definiti che si individuano nella veduta colorata, certamente "identica" a quella della *Cosmographia* ma non necessariamente da essa derivata.

Non sono ancora emerse, allo stato attuale di una ricerca ancora in itinere, i profili artistici dell'eventuale autore della veduta originale alla base del disegno e dell'incisione qui studiate. Ritengo in definitiva che, in quanto prodotto raffinato e specialistico, il disegno debba essere stato commissionato o procurato in tempi precedenti dalla famiglia o meglio dal padre di Sigismondo Arquer e che quest'ultimo (al tempo solo diciannovenne) l'abbia opportunamente offerto al Münster durante il loro incontro in Svizzera intorno al giugno-luglio del 1549, all'atto di scriverne i testi di commento e le didascalie, pochi mesi prima della chiusura dell'opera per le stampe del 1550. In questo breve tempo fu ridisegnato da HRMD e inciso da C.S., portato quindi alla perfetta sintesi di forma e significato.

Il ruolo degli Arquer nella cultura e nella politica sarda di quegli anni, con eccellenti relazioni madrilene e incarichi di fiducia da parte del vicerè Cardona, aveva posto in relazione la famiglia con gli ambienti tecnici ed artistici al lavoro sulle fortificazioni o sulla città, riconsiderata come piazzaforte strategica dopo la sosta di Carlo V e della sua grande flotta nel 1535. Gli esiti di questa stagione di studi e progetti per la città sono noti particolarmente attraverso i disegni di Rocco Capellino e Jacopo e Giorgio Palearo Fratino, realizzati intorno agli anni '70 del XVI secolo, quindi direttamente conseguenti a questa fase di studi militari, sebbene già precedentemente al 1553 Rocco Capellino e altri avessero disposto tutti i disegni e avviato i lavori per le nuove fortificazioni²¹. In questa fase di importanti programma-

²¹ Già nel 1523 il Marchese di Pescara aveva studiato e descritto i nuovi progetti per la fortificazione della città (cfr. il *Libre de les ordinacions de la ciutat de Caller*, doc. 2 in documenti, serie 2, cit. in D. SCANO, *Forma Kalaris*,





zioni militari si inserisce l'uscita della veduta nella *Cosmographia*, forse basata su studi e progetti ancora inediti, capace quindi di creare un incidente diplomatico. La vicinanza di Giovanni Antonio Arquer a tali procedimenti burocratici e progettuali è strettissima: nel 1562 sottoscrive l'atto di pagamento a favore dell'ingegnere romano Alessandro Febo, responsabile di opere militari ed idrauliche per la città, firmandosi *Joannes Antonius Arquer fisci patronus*; nel 1563 firma un analogo documento a favore di Jacopo Palearo Fratino²².

Resta il nome e la figura del padre di Sigismondo, l'illustre avvocato Giovanni Antonio Arquer, coinvolto in accuse di stregoneria già nei primi anni quaranta, sullo sfondo di intricate vicende che coinvolsero perfino la viceregina (è per cercare rifugio e protezione per il padre e per la sua famiglia presso la corte di Carlo V che Sigismondo partì da Cagliari per Bruxelles, incontrando nel 1549, durante il suo viaggio, il Münster a Basilea)²³. È forse il vero personaggio alla base della fortunata edizione della veduta di Cagliari, colui che - forte di solidi contatti con l'ambiente tecnico e artistico internazionale - manda il giovane figlio dal Münster, con sottobraccio la preziosa documentazione iconografica sulla città.

Attorno alle vicende degli anni '40 del XVI secolo, al personaggio di G. Antonio Arquer si deve cercare l'autore o il possessore della originale pianta di Cagliari e della sua rara veduta, il cui indizio ultimo sono proprio le iniziali G e AA (la G è indicata nella veduta presso AA oltre che nella vicina iniziale di *Gliapola*). Come in altre vedute di città si è rilevato, l'autore dedica un particolare segno alla propria dimora, e le due case a tetti spioventi su citate sarebbero in tal caso quelle degli Arquer, portate in evidenza nel quartiere di Castello, sul prospetto della città visto dal mare.

Cagliari 1989, ed. anast. del 1934, p.61). Intorno al 1535 Pietro Ponz, *reipublicae architectus*, opera e progetta sulle mura di Cagliari. La crociata di Tunisi è stata illustrata con disegni e vedute dal pittore olandese Jan Cornelisz Vermejen, a bordo delle navi di Carlo V nel 1535, e certamente presente a Cagliari durante la visita che il sovrano fece alle fortificazioni in quell'occasione; ringrazio il collega Raimondo Pinna che nelle sue indagini sul '500 suggerisce l'apertura di una linea di indagine comune sulle ricche produzioni tecniche e artistiche avviate in quegli anni, potenzialmente molto fruttuosa anche per Cagliari. Su Rocco Capellino si veda l'epigrafe del 1553 trascritta ivi, VII, p.148.

²² Ibidem, doc. n. 5, pag. 161. Il documento n.6 del 1563 è ivi, doc. n.6, p. 162.

²³ Per un quadro storico e biografico si veda ancora in *LoI*, cit., pp. 19-29, ed i relativi riferimenti bibliografici e documentari.



LE IMMAGINI DEI CENTRI DEL PRINCIPATO CITRA NELLA RACCOLTA DI ANGELO ROCCA DELLA FINE DEL XVI SECOLO

Irma Friello

L'interesse per la rappresentazione della nuova configurazione assunta dalle città nel periodo rinascimentale con l'obiettivo di celebrarne ed esaltarne le qualità urbane, da luogo alla nascita dell'iconografia prospettica e vedutistica delle città. A partire dalla prima metà del Cinquecento vengono redatte e poi incise le prime vedute di città, per la maggior parte vedute a volo d'uccello o profili urbani, successivamente raccolte in *Atlanti* per favorirne una più ampia divulgazione.

I ritratti di città interessano maggiormente alcune aree geografiche e soprattutto le grandi città del tempo mentre luoghi come il Mezzogiorno d'Italia, fatta eccezione per Napoli, le grandi città meridionali ed i luoghi dell'antichità classica, restano pressoché esclusi da questa intesa attività di rappresentazione. Una documentazione eccezionale per lo studio della storia urbana dei centri minori dell'Italia meridionale è rappresentata dalle "*Immagini di città*" raccolte dal frate agostiniano Angelo Rocca, segretario generale dell'Ordine, durante il viaggio che lo portò, al seguito del Priore generale Spirito Anguissola da Vicenza, nel Regno delle Due Sicilie dal settembre 1583 al giugno 1584. Con l'intento di pubblicare un *Atlante di città meridionali* sul modello del *Teatrum Urbium* di George Braun e di Franz Hogenberg, il Rocca raccolse 92 piante manoscritte e circa 187 descrizioni dei centri che incontrò di volta in volta durante l'itinerario del viaggio nei territori dell'Italia meridionale. Per realizzare il suo progetto il Rocca aveva intrapreso una sistematica ricognizione del territorio, affidata materialmente ai priori dei conventi, ai quali aveva inviato un apposito questionario – conservato tra i manoscritti del fondo Rocca presso l'Angelica – con domande puntuali sulla storia dei centri e con istruzioni precise sulle modalità di redazione dei disegni richiesti. Attraverso lo studio delle piante manoscritte e delle descrizioni dei centri, quest'ultime ancora inedite, è possibile venire a conoscenza delle condizioni di grande arretratezza e miseria in cui vivevano le popolazioni, del fenomeno del brigantaggio, ma anche della storia antica, dei costumi e delle tradizioni degli abitanti, della ricchezza dei palazzi e delle chiese.

Dell'eccezionale raccolta iconografica, parzialmente pubblicata e commentata, da Nicoletta Muratore e Paola Munafò, in *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*¹, circa una trentina di immagini si trovano presso l'Archivio degli Agostiniani mentre le rimanenti sono presso la Biblioteca Angelica. I disegni sono evidentemente

¹ N. MURATORE, P. MUNAFÒ, *Memorie, Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*, Roma 1991.



di autori diversi, opera in molti casi di frati dei conventi in cui il Rocca fu ospite, come testimonia l'indicazione "Frater" che spesso precede il nome dell'autore dei disegni, disomogenei per stile e qualità grafica: alcuni di tipo meramente paesaggistico, altri mettono invece in risalto il tessuto urbano, corredati di legende che evidenziano strade e monumenti. In alcuni disegni prevale l'interesse per le fortificazioni, sottolineando il carattere militare del luogo; in altri casi l'attenzione è posta su conventi e istituti religiosi, coerentemente con l'appartenenza degli autori a un ordine ecclesiastico. Molte vedute sono corredate dall'indicazione dei punti cardinali e perfino della scala di rappresentazione e dell'arma della città, spesso è indicato il numero dei fuochi. Ben evidenziati in tutti i disegni, anche i più semplici, risultano gli elementi emergenti del tessuto urbano e gli edifici simbolici della vita della città: le porte di accesso, la piazza, le fontane, le Chiese, il Palazzo baronale, che spesso spiccano per l'accuratezza della rappresentazione su di un disegno del tessuto urbano appena accennato. All'esterno della cinta muraria è accennata la morfologia dei luoghi, con l'indicazione dei rilievi, dei corsi d'acqua e delle principali strade.

Nell'ambito di questo studio l'attenzione è stata posta sui centri rappresentati ricadenti nei confini attuali della provincia di Salerno. Fatta eccezione per la stessa Salerno, si tratta di centri di piccole dimensioni ubicati nei territori interni della provincia a ridosso della principale via di comunicazione dell'epoca che ripercorreva il tracciato dell'antica *Popilia*, sedi di conventi agostiniani dei quali il frate fu probabilmente ospite durante il viaggio. I disegni sono molto eterogenei per dimensioni e qualità grafica, più o meno dettagliati a seconda anche dell'importanza del centro. Molto accurata e corredata di legenda la veduta a volo d'uccello dal mare della città di Salerno, mentre è appena accennato, quasi idealizzato il prospetto del piccolo centro murato di Oliveto Citra, ma tutti i disegni, seppur nella loro semplicità, costituiscono una documentazione eccezionale ed una prima base iconografica per i centri del mezzogiorno.

Nell'ambito di questo studio si è cercato di individuare in pianta i punti di vista usati per la rappresentazione e di analizzare il rapporto tra la scelta del punto e l'immagine della città anche in funzione della rappresentazione degli elementi urbani rilevanti e delle emergenze architettoniche, nonché di trarre importanti informazioni a riguardo della storia urbana di questi piccoli centri arroccati e cinti di mura a testimonianza di una connotazione paesaggistica ancora medievale.

L'itinerario del Rocca ed i centri del Principato Citra

Dal confronto tra le immagini dei centri del Principato Citra e l'armatura stradale storica del territorio oggetto di studio è stato possibile ipotizzare l'itinerario e le strade seguite dal Rocca nei territori dell'attuale provincia di Salerno, nel viaggio di ritorno verso Roma.

Muovendo da Buccino, dove giunse il 28 novembre 1584 provenendo da Polla nel Vallo di Diano, il Rocca attraversò i territori dell'Alta Valle del Sele visitando e probabilmente soggiornando presso i conventi agostiniani di Campagna e Oliveto Citra lungo il tracciato dell'attuale S.S. 91². Giunto ad Eboli il frate si diresse presso Salerno percorrendo l'attuale S.S. 19 delle Calabrie, strada che attualmente ricalca quasi interamente il tracciato della romana via *Popilia*, che collegava Capua con Reggio e che costituiva ancora nel XVI secolo la principale via di comunicazione del territorio. Giunto ad Salerno il 19 dicembre del 1584, il Rocca riprese il suo viaggio di ritorno verso Napoli alla volta di Roma.

² La strada SS.91 costituiva fino alla costruzione della superstrada Ofantina, avvenuta successivamente al sisma del 23-11-80, la principale via di comunicazione tra i centri costieri ed i territori della Valle del Sele.



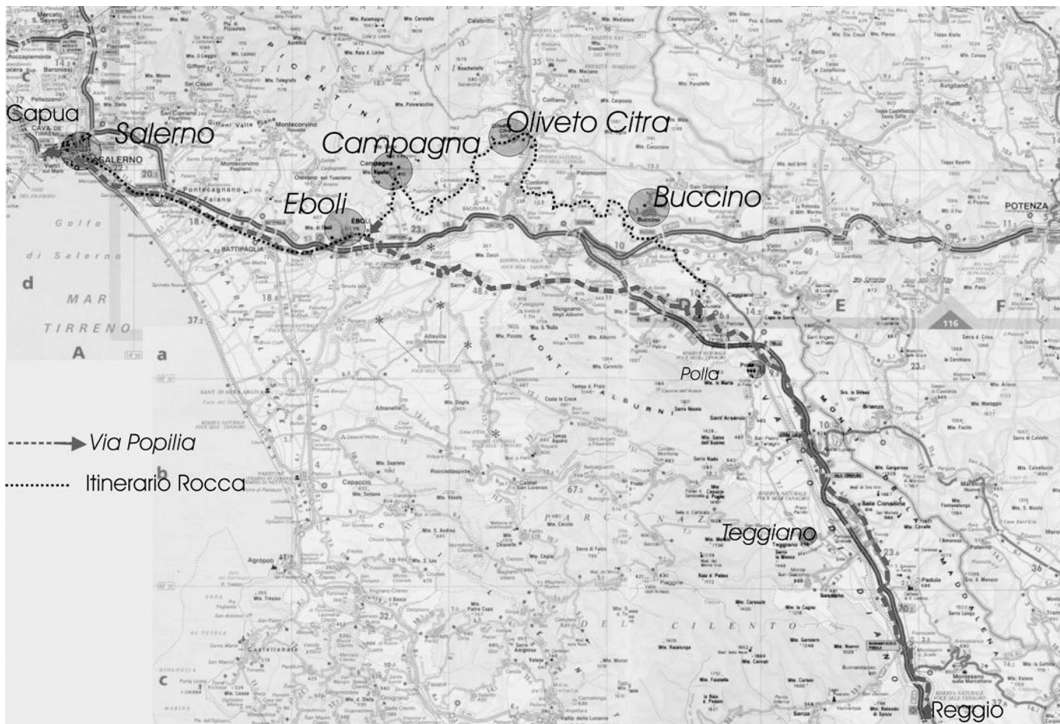


Fig.1. L'itinerario del viaggio del frate Angelo Rocca nei territori del *Principato Citra* (1583-1584), nel tratto da Buccino a Salerno (Tavola elaborata sulla base delle tavole n.115-116-127-128 dell'Atlante Stradale d'Italia.Istituto geografico De Agostini, Novara 2002, a cura dell'a.)

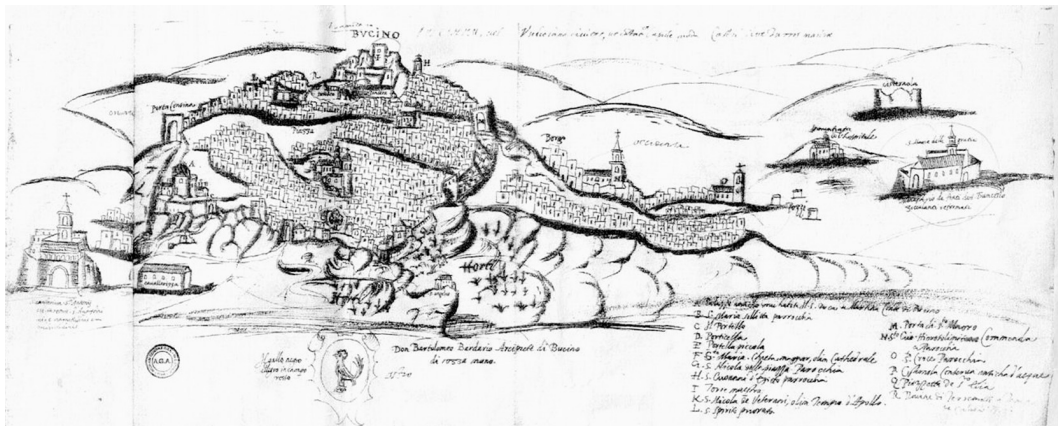


Fig. 2. Veduta di Buccino (fine sec. XVI).Biblioteca Angelica,Roma.(da N. MURATORE,P. MUNAFÒ, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*, Roma 1991).





Buccino

Dell'antico *municipium* romano di *Volcei*, praticamente sottoposto all'attuale centro storico della città è conservata nella raccolta del Fondo Rocca, una bella veduta prospettica rappresentata dal lato sud del colle su cui si sviluppa l'abitato di Buccino. Il disegno realizzato con inchiostro marrone su carta bianca (mm 220x573) è opera di Don Bartolomeo Bardario Arciprete di Buccino, come si legge in basso nella veduta, ed è arricchito da una legenda delle emergenze e dei luoghi più significativi della città e dall'arma della città, il gallo nero in campo rosso.

Da un'osservazione attenta del disegno è stato possibile individuare planimetricamente il punto di vista utilizzato dall'autore della veduta, ubicato al lato sud del colle su cui si sviluppa l'abitato, ed effettuare un rilievo fotografico che nonostante le alterazioni subite dal paesaggio naturale ed urbano, ci ha consentito di realizzare delle immagini dallo stesso punto di vista utilizzato per la veduta conservata nella raccolta Rocca. Il lato sud del colle risulta essere il punto di vista preferenziale per avere una veduta completa del centro murato con bene in evidenza la strada principale di accesso e le porte urbane. Da questo punto di vista risultano infatti ben in evidenza, rispetto al tessuto urbano, gli edifici e gli elementi urbani più rappresentativi della città: il Palazzo Ducale, la chiesa parrocchiale di S. Maria in Solitta, le porte cittadine; la porta Consina la porta S. Elia, la porta S. Mauro, la chiesa di Maria Maggiore (XIV sec.), la chiesa di S. Giovanni d'Egitto, il castello (XI-XII sec.) con la torre maestra, il Convento di S. Antonio (1232), il borgo fuori le mura con la chiesa di S. Giovanni ed altri particolari del territorio circostante.

Oliveto

Del piccolo centro nella raccolta del Rocca è conservato un disegno molto schematico, un prospetto realizzato dal lato nord del colle su cui sorge l'abitato. Nonostante la semplicità del disegno risultano ben evidenziati gli elementi urbani ed architettonici caratterizzanti del piccolo centro ancora oggi individuabili nonostante il centro sia stato più volte ricostruito dopo il terremoto del 1600 e successivamente dopo il sisma del 1980. In evidenza è la cinta muraria, di cui restano attualmente pochi tratti, che circondava l'attuale centro storico dalla forma approssimativamente circolare, il normanno castello Macedonio (1166), la torre campanile, la chiesa Madre della Misericordia, con la sua facciata barocca, edificata tra il 1740 e il 1784, sui resti della chiesa di Santa Maria in Scalle ed il colle della *Civita* il sito archeologico dove sono visibili i resti dell'antica sede urbana del paese (VII-III sec. a.C.). Fuori dal centro è rappresentato nel disegno l'antico convento ora sede dell'Ospedale. Dal punto di vista utilizzato per la rappresentazione, individuato planimetricamente sulla collina a nord dell'abitato di Oliveto, è stato possibile realizzare delle fotografie che ci permettono di cogliere il centro storico nella sua completezza ed in cui spiccano gli elementi urbani di rilievo individuati anche dall'autore della veduta del Fondo Rocca.

Campagna

Della sede dell'antica diocesi di Campagna, già Municipio romano, si conserva nel Fondo Rocca uno schizzo prospettico. Si tratta di un disegno a matita su carta bianca (mm. 432x560) dove nonostante un utilizzo appena accennato delle regole prospettiche è ben leggibile l'impianto urbano del centro storico soprattutto in rapporto alla particolare e caratteristica orografia del territorio circostante l'abitato. La veduta è stata realizzata dal lato della collina



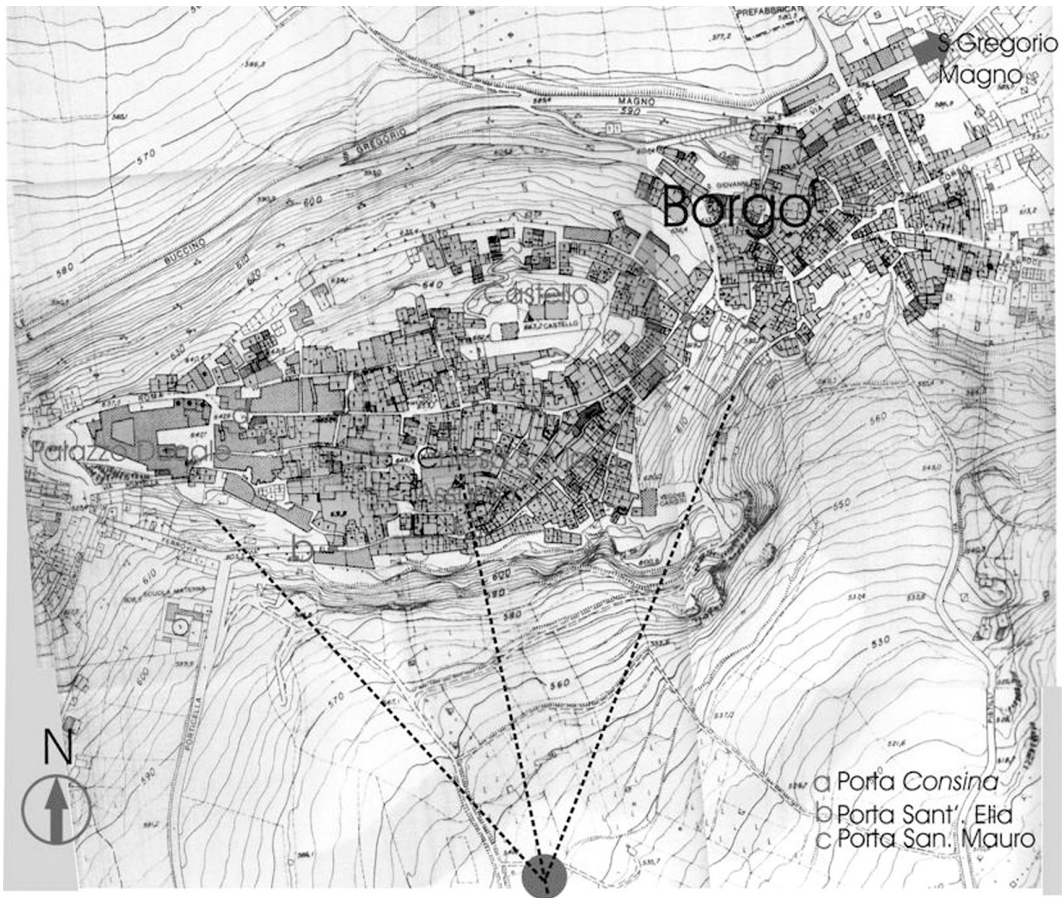


Fig.3. Buccino. Planimetria del centro storico con l'individuazione in pianta del punto di vista (Tavola elaborata sulla base del rilievo aerofotogrammetrico del centro urbano del comune di Buccino del 1981. Scala 1:2000, a cura dell'a.).

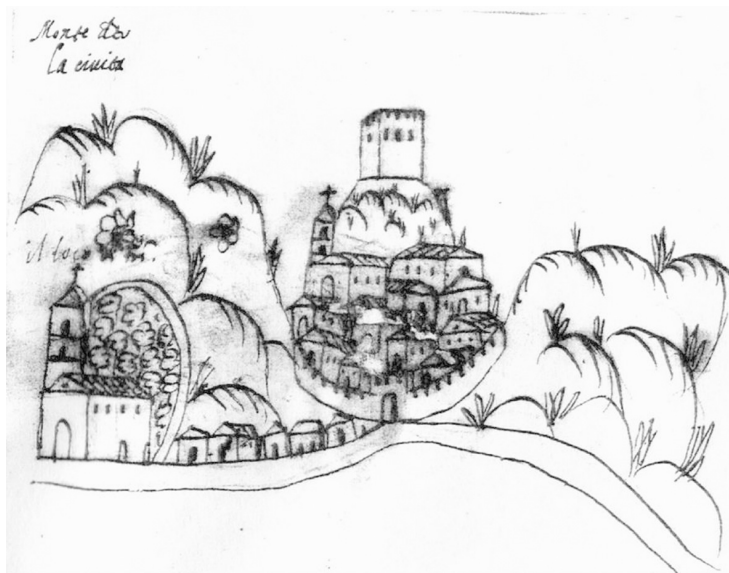


Fig. 4. Prospetto di Oliveto Citra, (fine sec. XVI). Biblioteca Angelica, Roma. (da N. MURATORE, P. MUNAFÒ, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*, Roma 1991).

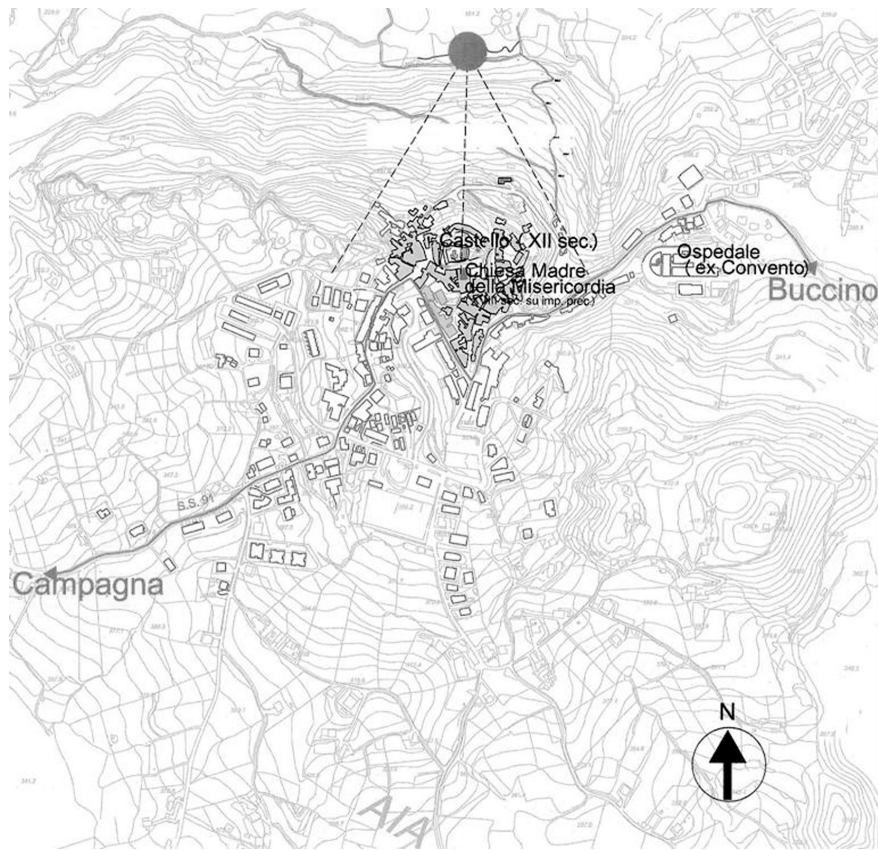


Fig. 5. Oliveto Citra. Planimetria del centro con l'individuazione in pianta del punto di vista (Tavola elaborata sulla base dell'aerofotogrammetria del comune di Oliveto Citra, Fig.2-3-4. Scala 1:2000, a cura dell'a.).



Fig. 6. Il centro storico di Oliveto Citra.(foto dell'a.).



Fig. 7. Veduta di Campagna (fine sec. XVI), Biblioteca Angelica, Roma.(da N. MURATORE, P. MUNAFÒ, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*).

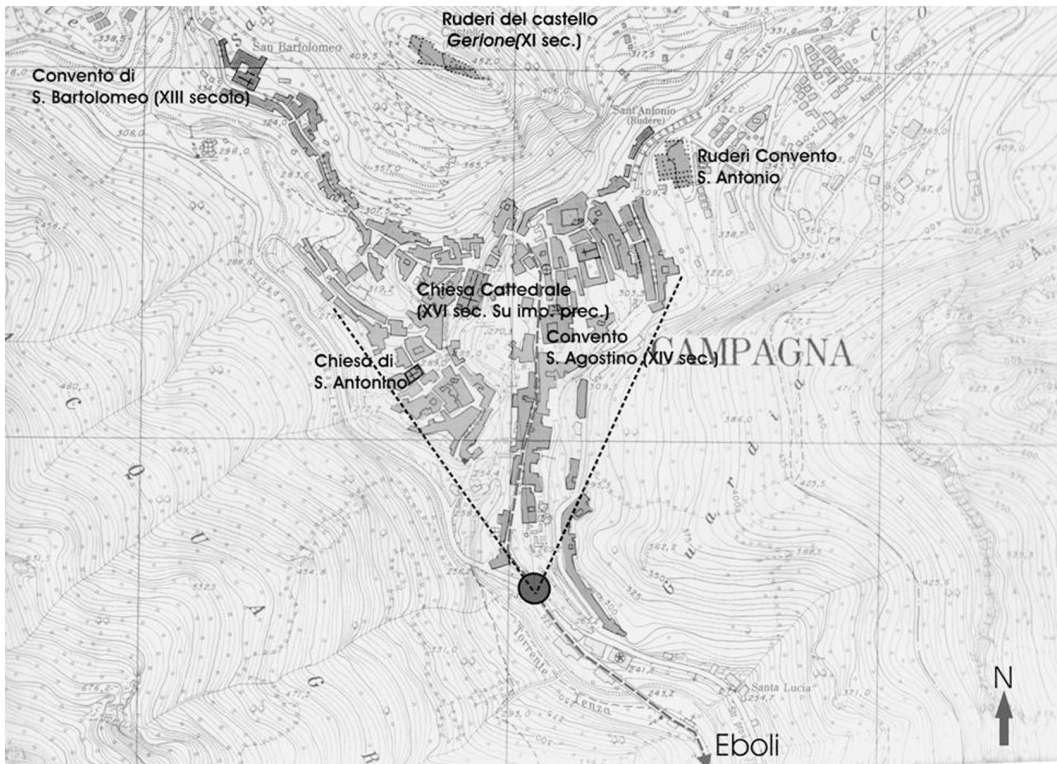


Fig. 8. Campagna. Planimetria del centro con l'individuazione in pianta del punto di vista (Tavola elaborata sulla base dell'aerofotogrammetria del centro urbano del comune di Campagna del 1981. Scala 1:2000, a cura dell'a.).

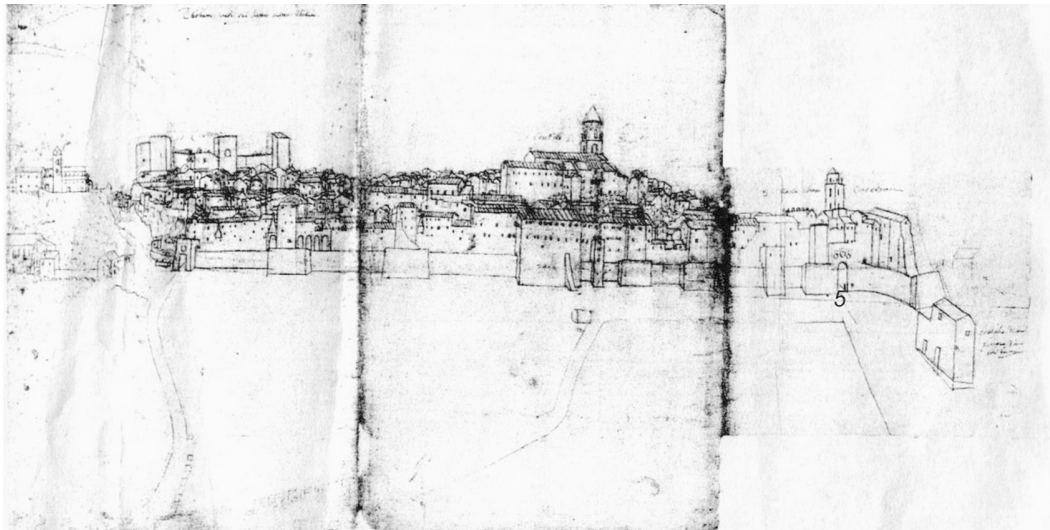


Fig. 9. Prospetto di Eboli (fine XVI sec.), Biblioteca Angelica, Roma (da N. MURATORE, P. MUNAFÒ, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*).



su cui si sviluppa l'abitato storico di Campagna, lungo la principale strada di accesso al paese. Particolare attenzione è stata dedicata alla rappresentazione del territorio; l'abitato si sviluppa infatti sulla sommità di una collina circondata da un ripido vallone dove scorrono numerosi torrenti che a tratti attraversano l'abitato, come ben si vede nella veduta del Rocca. Nella veduta si legge bene l'andamento della cinta muraria del XII secolo con in evidenza le porte cittadine, di cui una ancora visibile. Sulla sommità della collina è rappresentato il castello (XI sec.) di cui oggi restano i ruderi, ed all'interno dell'abitato la chiesa di S. Maria della Pace (XVI sec.) su impianto precedente di S. Maria della Giudeca. Il punto di vista utilizzato dall'autore del disegno è stato individuato planimetricamente lungo la strada d'accesso al paese, ma il notevole sviluppo edilizio e la creazione di nuove strade hanno notevolmente alterato i rapporti ambientali e spaziali tra il centro storico ed il paesaggio circostante così che il centro storico della città risulta attualmente non immediatamente visibile provenendo dalla strada principale di accesso, ma facendo riferimento ai ruderi del castello è stato possibile individuare, seppur con un certo margine di approssimazione, l'ubicazione del punto di vista utilizzato dall'autore del disegno.

Eboli

Il centro di fondazione lucana, divenuto importante in età romana in seguito alla costruzione della via *Popilia*, attuale S.S. n.19, è rappresentato in prospetto in un disegno a penna con inchiostro marrone su carta bianca (mm 406x813)³. Il piccolo centro è rappresentato in prospetto da un punto di vista posto in alto rispetto all'abitato, lungo la strada principale di accesso al nucleo storico. Il prospetto è ben definito, con la cinta muraria in evidenza, il cui tracciato, purtroppo demolito, corrisponde all'attuale perimetrazione del centro storico della città. Nel perimetro della cinta risultano evidenziate le due principali porte di accesso al centro, ed in particolare la *Porta della Terra* ubicata a ridosso della chiesa parrocchiale. Fuori dal nucleo storico accennate ma leggibili le strade principali, la strada da Salerno a sinistra del disegno ed al centro quella che porta a Paestum, direttrici lungo le quali si svilupperà in pianura l'espansione ottocentesca di Eboli e che costituiscono ancora attualmente le principali strade di collegamento del centro con il territorio circostante. All'interno dell'abitato racchiuso dalle mura sono evidenziati: il normanno Castello Colonna, edificato nell'XI secolo forse sui resti di un primitivo *castrum* in posizione dominante su di una collina prospiciente l'abitato, il complesso conventuale di San Francesco ubicato sulla parte più alta dell'abitato, il convento dei cappuccini di S. Pietro alli Marmi (XI sec.), costruito su di una collina fuori dall'abitato di Eboli è già menzionato in un documento del 1090, la chiesa parrocchiale di S. Maria della Pietà, edificata nel XII sec. con il nome di Santa Maria "*de Conce*", ubicata ai margini del centro antico nelle immediate vicinanze del nucleo moderno della città di Eboli⁴.

Lo stesso punto di vista a sud-ovest, utilizzato dall'autore del prospetto, ma collocato molto più in alto, sarà utilizzato nella veduta di Eboli del Pacichelli redatta agli inizi del tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII sec., mentre in un disegno del 1842, la città è rappresentata utilizzando come punto di vista il convento di *San Pietro alli Marmi*, sulla collina a nord, forse in virtù dell'espansione ottocentesca dell'abitato che impedisce da sud la vista del centro storico e delle emergenze rilevanti.

³ Biblioteca Angelica, BSNS 56/52.

⁴ Costruita nel secolo XII, in origine era chiamata S. Maria "de Conce", appellativo da ricondurre alla vicinanza di una conceria. All'inizio del secolo XVI il nome della chiesa fu mutato in S. Maria della Pietà, ancora oggi conservato. Il papa Clemente VII, nel 1531, elevò la chiesa a "Collegiata", che, nel 1880, divenne anche parrocchia.



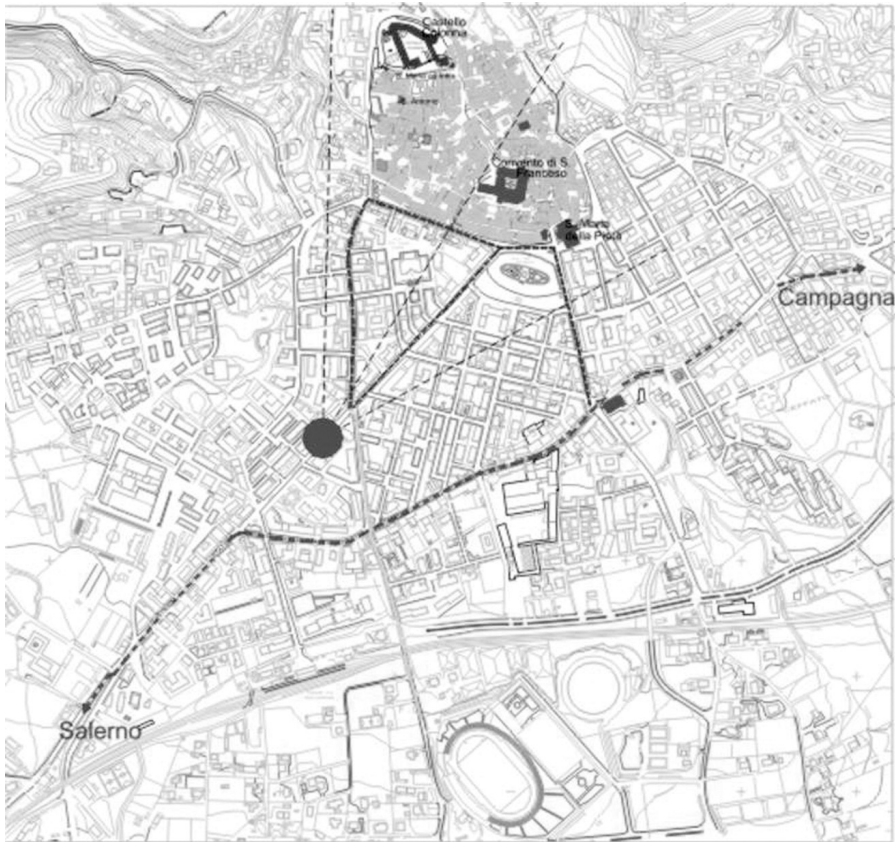


Fig. 10. Eboli. Aerofotogrammetria del centro con l'individuazione un pianta del punto di vista (Tavola elaborata sulla base dell'aerofotogrammetria del comune di Eboli, Fig. 1-2-6. Scala 1:2000, a cura dell'a.).

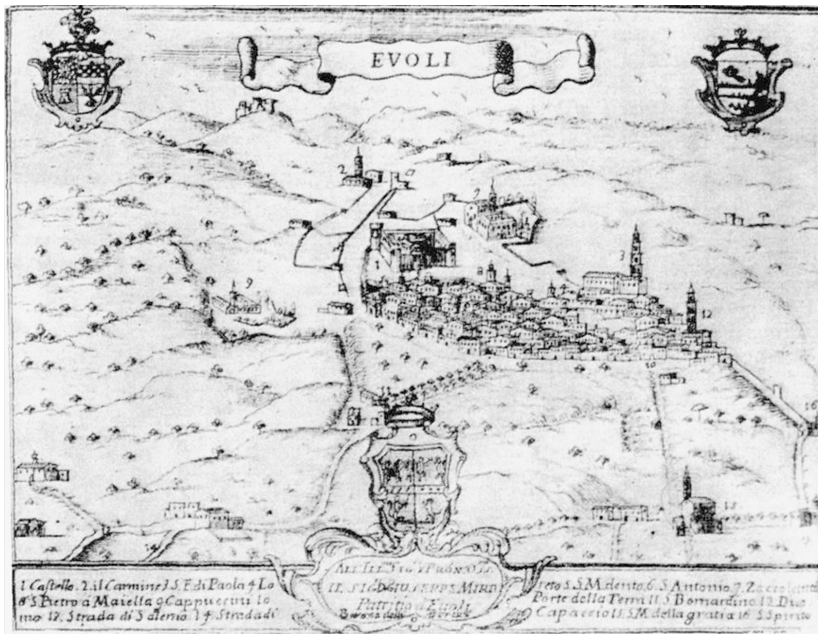


Fig. 11. Veduta Prospettica di Eboli (XVII sec.).(da G.B. PACICHELLI, *Del Regno di Napoli in Prospettiva*, Napoli 1703).

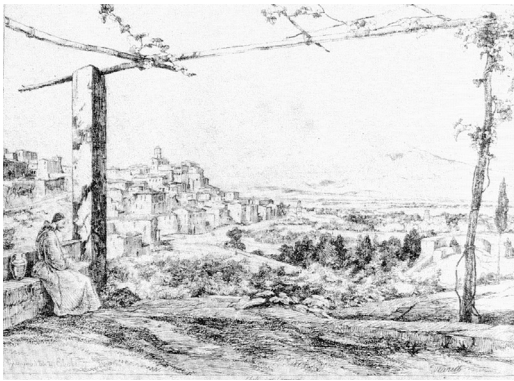


Fig. 12. Veduta di Eboli dal Convento di S. Pietro alle Marmi. Disegno di Achille Vianelli del 1842 conservato nel Museo di S. Martino di Napoli.



Fig. 13. Veduta di Salerno dal mare (XVIII sec.). (da C. GATTA, *Memorie topografico-storiche della provincia di Lucania*, Napoli 1732).

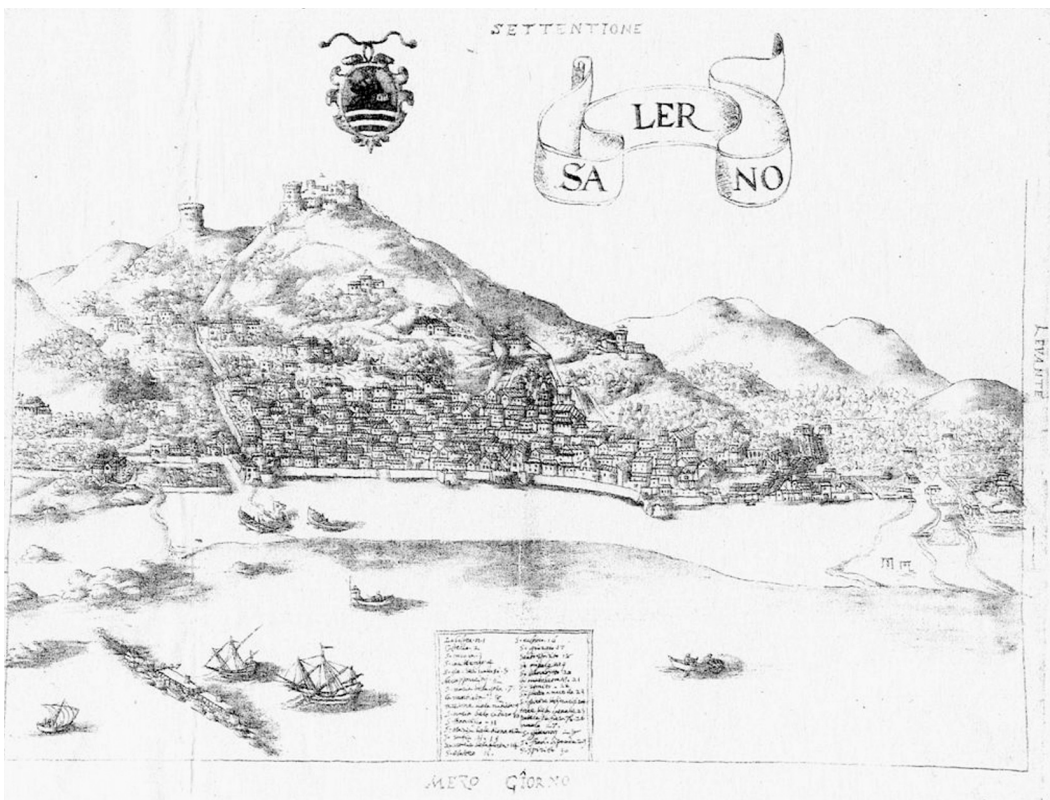


Fig. 14. Veduta prospettica di Salerno (fine XVI sec.), Biblioteca Angelica, Roma. (da N. MURATORE, P. MUNAFÒ, *Immagini di città raccolte da un frate agostiniano alla fine del XVI secolo*).



Salerno

Nella raccolta del Rocca si conserva una bella veduta prospettica dal mare della città; il disegno molto dettagliato rispetto ai precedenti, è realizzato a penna con inchiostro marrone e acquerello oca, azzurro e rosso, su carta bianca (mm 430x560)⁵. La veduta, realizzata da un punto di vista posto in alto nel mare, è molto accurata e dettagliata anche per quanto riguarda il paesaggio circostante l'abitato: vi sono indicati i punti cardinali, l'arma della città in alto a sinistra ed una dettagliata legenda degli edifici più rappresentativi della città.

L'impianto urbano è poco leggibile, così pure il tessuto edilizio appare accennato mentre è ben leggibile il tracciato della cinta muraria che circonda la città. In primo piano è la murazione a mare, oggi non più visibile ed i due tratti di cinta che si inerpicano lungo la collina ad est e ad ovest dell'abitato storico sovrastato dalla mole del longobardo Castello Arechi. Ad est dell'abitato murato è il "Forte della Carnale", ancora parzialmente conservato, che sanciva il limite orientale della città mentre ad ovest appena fuori il perimetro delle mura è la spiaggetta di Santa Teresa. Spiccano nel disegno del tessuto edilizio il campanile del Duomo intitolato a San Matteo, patrono della città e le numerose chiese del centro storico tra cui la chiesa ed il convento di S. Agostino, uno dei complessi conventuali più antichi del centro storico.

Il punto di vista dal mare costituirà nel tempo il punto di vista preferenziale per la rappresentazione della città di Salerno e del golfo omonimo come testimonia la veduta di Salerno dal mare, pubblicata nel 1732 dal Gatta⁶ in cui l'impianto della città appare poco mutato rispetto alla veduta del Rocca.

L'importanza delle vedute studiate, alcune anche nella loro estrema semplicità, risiede nella constatazione che sono state tutte realizzate da punti di vista reali, ancora oggi rintracciabili e che costituiscono quindi una preziosa documentazione iconografica per la storia di questi piccoli centri del mezzogiorno. Abbiamo testimonianza che si tratta di tutti centri murati, che hanno conservato, la murazione fino a pochi secoli fa, caratterizzati da una connotazione urbanistica e difensiva che affonda, come ci testimoniano le fonti scritte, nell'età medievale e che li ha caratterizzati fino al secolo scorso a testimonianza della ricchezza storica e culturale del loro territorio.

Elementi caratterizzanti e ricchezza paesaggistica di un territorio dalla storia millenaria, purtroppo troppo spesso danneggiato ed alterato con poco rispetto per il suo inestimabile valore culturale e paesaggistico.

⁵ Biblioteca Angelica, BSNS 56/55.

⁶ C. GATTA, *Memorie topografico-storiche della Provincia di Lucania*, Napoli 1732.



PIAZZA DI MONTE CAVALLO E LA VIA PIA IN UNA VEDUTA DI CESARE NEBBIA*

Paolo Micalizzi

Alla metà del XVI secolo, le aree nord-orientali della città di Roma, pur incluse all'interno della cinta Aureliana, conservavano ancora quel carattere suburbano che avevano assunto in età alto medievale a seguito della contrazione del nucleo principale della città nelle vicinanze dell'ansa del Tevere. Quelle aree ormai suburbane, comprese fra le propaggini del Quirinale e le mura, erano interamente attraversate da un antichissimo percorso di origine preromana, l'*Alta Semita*, che fin dalle origini aveva assicurato i collegamenti della città con la Sabina. Dalla cartografia cinquecentesca deduciamo che lungo tale percorso si potevano ammirare i maestosi resti delle terme di Diocleziano ed una serie ancora discontinua di orti e *villae* che sfruttava la bellezza del sito, la sua panoramicità e la favorevole insolazione. All'origine della strada, verso il centro della città, si ergeva l'imponente gruppo scultoreo dei Dioscuri¹, un resto della città pagana miracolosamente scampato, forse solo in ragione delle sue rilevanti dimensioni, al sistematico saccheggio delle *anticaglie* che da qualche tempo costituiva una diffusa pratica del collezionismo romano.

L'affresco nel Palazzo Lateranense, attribuito a Cesare Nebbia e Giovanni Guerra, databile al 1590², costituisce un documento di eccezionale importanza sull'assetto tardo cinquecentesco della piazza, con particolare riguardo all'intervento sistino, in corso d'opera progettato da Domenico e Giovanni Fontana³. In esso, infatti, è chiaramente rappresentato il lungo rettilineo appena aperto da Pio IV sul tracciato dell'*Alta Semita*: l'attuale Via XX Settembre che allora, in

* Si ringraziano Laura Goretti e Monica Piacentini, autrici di una pregevole tesi su piazza del Quirinale, per le informazioni e la documentazione che mi hanno fornito nel corso della stesura del presente saggio)

¹ Il gruppo dei Dioscuri con le Terme di Costantino e il Tempio di Serapide costituivano nell'antichità le principali emergenze della parte terminale del colle Quirinale, luogo dai caratteri monumentali verso cui tendeva l'*Alta Semita*: tratto finale, tracciato lungo il crinale del colle, dell'antichissimo percorso che conduceva dalla Sabina a Roma. Vedi M. SANTANGELO, *Il Quirinale nell'età classica*, in "Atti della Pontificia Accademia di Archeologia", 1941; V. DE FEO, *La Piazza del Quirinale*, Roma 1973, p. 6, nota 2.

² La datazione dell'affresco tiene conto dello spostamento del gruppo dei Dioscuri di fronte alla strada Pia nel 1589; l'intervento è descritto e datato da Domenico Fontana: "addì 18 maggio 1589 misura et stima et spese fatte per calare et trasportare i cavalli de Fidio et Prassitelli sulla piazza di Montecavallo calati abbasso da luogo dove stanno...et rovinati li massicci sotto et fatti li piedistalli nuovi et ritornati a rimettere in opera" (D. FONTANA, *Della trasportazione dell'Obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Sisto V fatto dal Cavalier Domenico Fontana, architetto di Sua Santità*, 1590, cit. in DE FEO 1973, p.29, nota 42).

³ Sull'affidamento dei lavori a Domenico Fontana ci riferiamo, tra l'altro, a quanto sostiene G. Baglione (*Le vite de pittori, scultori et architetti*, 1642): "A Monte Cavallo disegnò et edificò gran parte di quel Palazzo e terminò la parte principale da Gregorio XIII principiato"; sul ruolo di Giovanni Fontana apprendiamo dalla stessa fonte: "Comandato dall'istesso Sisto fece una parte del Palagio Papale di monte Cavallo, che all'hora riguardava la parte della piazza, hora per il nuovo edificio da Paolo V demolita" (*ibidem*, cit. in DE FEO 1973, p. 31, nota 47).



onore del pontefice che ne aveva promosso la sistemazione, era stata denominata strada Pia e che costituiva il principale asse di espansione della città verso NE; fin da allora le opposte estremità del lungo rettilineo erano provviste di due fondali monumentali: porta Pia, realizzata dall'ottantenne Michelangelo, e il già citato gruppo scultoreo dei Dioscuri, originariamente ubicato di fronte al palazzo di Vercelli e successivamente spostato, nel 1589 sotto il pontificato di Sisto V, in una posizione più prossima al centro della piazza posta lungo l'asse mediano della nuova strada. Quest'ultima dunque veniva adeguata al modello della "strada a doppio fondale" inaugurato a Roma circa novanta anni addietro dalla apertura della via Alessandrina⁴; con la differenza, però, che nel caso in esame l'inconsueta lunghezza del nuovo rettilineo rischiava di indebolire la rilevanza monumentale dei due opposti fondali.

Fin d'ora possiamo rilevare come nella veduta di fine Cinquecento si renda chiaramente evidente l'intenzione di superare tale limite, tramite una rappresentazione prospettica fortemente aberrata, comportante l'avvicinamento delle due opposte estremità della strada e, al tempo stesso, l'artificioso ingrandimento del fondale orientale costituito dalla porta michelangiotesca. L'affresco, peraltro, ci incuriosisce anche in ragione della capacità di cogliere nella rappresentazione della piazza, non già un luogo dato, anzi consolidato della città, da ammirare e celebrare, bensì il processo di formazione dello stesso, da analizzare e comprendere attraverso molteplici particolari delineati con vivace e lucido realismo; vale a dire: la fabbrica sistina, in corso di realizzazione su progetto del Fontana lungo il lato settentrionale della via Pia, all'innesto con la piazza; la contigua palazzina Carafa, probabilmente edificata nel 1550 e corrispondente all'edificio denominato, all'epoca dei successivi lavori condotti su progetto del Masciarino, "palazzo nuovo" (per distinguerlo dal "palazzo vecchio" o "d'estate" che invece non entra nel campo visivo dell'affresco cinquecentesco); il monastero dei benedettini di San Paolo, quasi quinta scenica a sinistra dell'affresco, rappresentato al termine dei lavori di ristrutturazione voluti da Sisto V (come testimoniano i relitti murari giacenti in prossimità dell'edificio stesso); il palazzo di Vercelli, costruito a metà del '500 dal cardinale di Vercelli Guido Ferreri, inglobando due preesistenti case turrette (quella di Pomponio Leto, sede dell'Accademia Romana, e quella del Platina), e anch'esso appena acquistato dalla Camera Apostolica per essere destinato ad accogliere le scuderie del Palazzo Pontificio (1588)⁵; la chiesa di Santa Maria Maddalena al Quirinale, che compare sulla destra dell'affresco, di fronte al palazzo in costruzione, anch'essa da poco edificata (1581); infine il gruppo scultoreo dei Dioscuri, appena spostato dal sito originario per essere collocato, ad opera di Domenico Fontana, nella nuova posizione (1589), al fine di soddisfare, seppure con relativa precisione, l'esigenza di occupare e caratterizzare ad un tempo l'asse della strada Pia e il centro della nuova piazza, anch'essa ampliata e regolarizzata dal Fontana⁶.

Dalle caratteristiche delle trasformazioni, realizzate, in corso d'opera o semplicemente preannunciate dall'affresco emergono due principali anomalie e altrettanti interrogativi su cui intendiamo sviluppare alcune considerazioni, forse significative:

La prima anomalia riguarda il gruppo dei Dioscuri poiché, diversamente da quanto avrem-

⁴ Sulla via Alessandrina e il suo valore di prototipo per molti successivi interventi, vedi in particolare: E. GUIDONI, G. PETRUCCI, *Roma, via Alessandrina – una strada "tra due fondali" nell'Italia delle corti (1492-1499)*, in "Museo della città e del territorio", Roma 1977.

⁵ Cfr. G. SPAGNESI (a cura di), *La piazza del Quirinale e le antiche Scuderie Papali*, Roma-Milano 1990; in particolare vedi il saggio di A. MARINO, *La costruzione delle Scuderie Papali e la definizione della piazza del Quirinale*, *ivi*, pp. 65-92.

⁶ "Sisto V n'ha fatto trasportare li Cavalli di Prasitele e Fidia tutti guasti e rosi dall'antichità in luogo più nobile dirimpetto all'imboccatura di strada Pia ristorando con grandissima diligenza e spesa gran parte de' corpi e membri d'essi, che mancavano, fattovi i piedistalli di marmo, e torno a' quali sono le seguenti iscrizioni intagliate di nuovo in lettere maiuscole antiche" (D. FONTANA, *op. cit.*, 1590).





Fig. 1. Cesare Guerra e Giovanni Nebbia. Veduta di piazza Montecavallo e della strada Pia, 1590. Roma, Palazzo Lateranense.





mo immaginato alla luce delle varie rappresentazioni prospettiche della nuova piazza e delle consuetudini compositive che di regola si accompagnano ai meccanismi della visione frontale, è (o meglio era, prima dell'intervento di fine Settecento di cui tratteremo in seguito) disposto obliquamente, piuttosto che ortogonalmente, rispetto all'asse della strada Pia.

La prima e più immediata spiegazione di tale anomalia va individuata nella complessità del sito. A tal riguardo, prescindendo per il momento dalle pur importanti irregolarità altimetriche che presentavano sia la strada che la piazza, basti ricordare che sotto il profilo planimetrico prima degli interventi sistini la piazza aveva le caratteristiche di uno slargo trapezoidale su cui prospettava la facciata ancora inclinata del palazzo pontificio e quelle affrontate del palazzo di Vercelli e del monastero dei Benedettini di S. Paolo. Se Domenico Fontana si impegna direttamente nella realizzazione di un primo ampliamento della piazza, solo dal lato ove insisteva il monastero (non da quello occupato dal palazzo di Vercelli), come nello spostamento del gruppo scultoreo, la trasformazione della facciata del palazzo pontificio e la relativa soluzione dell'angolo fra strada e piazza verrà realizzata in forme volumetricamente vicine a quelle attuali, solo nel 1617. Possiamo fin d'ora immaginare come in questo contesto la esigenza di trovare una collocazione al gruppo scultoreo che potesse soddisfare sia l'esigenza di occupare il centro della piazza che l'asse della strada e, al tempo stesso, di stabilire una efficace e non casuale relazione con il palazzo, non potesse essere soddisfatta *pienamente* ma solo *tendenzialmente*. Perciò il Fontana nello spostare il gruppo scultoreo può solo limitarsi ad avvicinare quest'ultimo all'asse e al centro della piazza, scegliendo altresì di orientarne il fronte principale parallelamente alla facciata del palazzo, inclinata rispetto all'asse della strada Pia.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo ben comprendere come nel Settecento, quando l'assetto del luogo verrà ancora profondamente trasformato, con la ricostruzione della parte angolare del palazzo pontificio (ortogonalmente alla strada Pia), la realizzazione dei palazzi della Cancelleria (in luogo del palazzo di Vercelli) e delle Scuderie, la posizione del gruppo scultoreo risulterà ancora meno chiara che nel passato⁷. In particolare il piano frontale su cui, a partire dai due basamenti, era idealmente inscritta l'intera composizione risultava ormai inspiegabilmente inclinato sia rispetto all'asse della strada Pia, che rispetto alla nuova facciata del palazzo stesso prospettante verso la piazza. Anomalie ben documentate dalla planimetria di Filippo Barigioni del 1731 ma, invece, sapientemente occultate in tante rappresentazioni prospettiche sei-settecentesche che in genere fingono un perfetto allineamento dell'asse stradale col centro del gruppo scultoreo.

Alla luce di queste considerazioni si possono capire le ragioni dell'intervento promosso da Pio VI e attuato da Giovanni Antinori nel 1783 che comportò lo spostamento del gruppo scultoreo, la rotazione dei due basamenti di circa 45 gradi rispetto all'asse della strada e la collocazione fra le statue dell'antico obelisco che, pochi anni prima, era stato rinvenuto in prossimità della chiesa di S. Rocco. Come già ho avuto modo di rilevare in un mio precedente saggio: "L'Antinori lungi dall'interpretare l'incarico passivamente, risolvendolo nella semplice giustapposizione dell'obelisco al monumento, si impegnò in una raffinata variazione delle relazioni che legavano quest'ultimo al contesto urbano, consistente essenzialmente nel rendere divergenti verso la piazza (quindi, convergenti verso l'obelisco) i due gruppi scultorei e i rispettivi basamenti, tramite la semplice rotazione degli stessi di circa 45°. Soluzione fortemente meditata, che compare solo nell'ultimo dei tre progetti redatti dall'architetto camerinese, le

⁷ Sull'argomento possiamo avvalerci di molti contributi e documenti; per semplicità rimando al mio studio su Roma nel Settecento che, oltre a trattare dei vari interventi settecenteschi, fornisce un ampio quadro delle fonti archivistiche e delle pubblicazioni sull'argomento (P. MICALIZZI, *Roma nel XVIII secolo*, in "Atlante delle città italiane", Roma 3, Roma 2003, in partic. vol. I, pp. 22-28, 53-54, vol. II, p. 31, schede 60 e 61, p. 12, scheda 41, p. 19, scheda 165, pp. 21, 22, scheda 203).



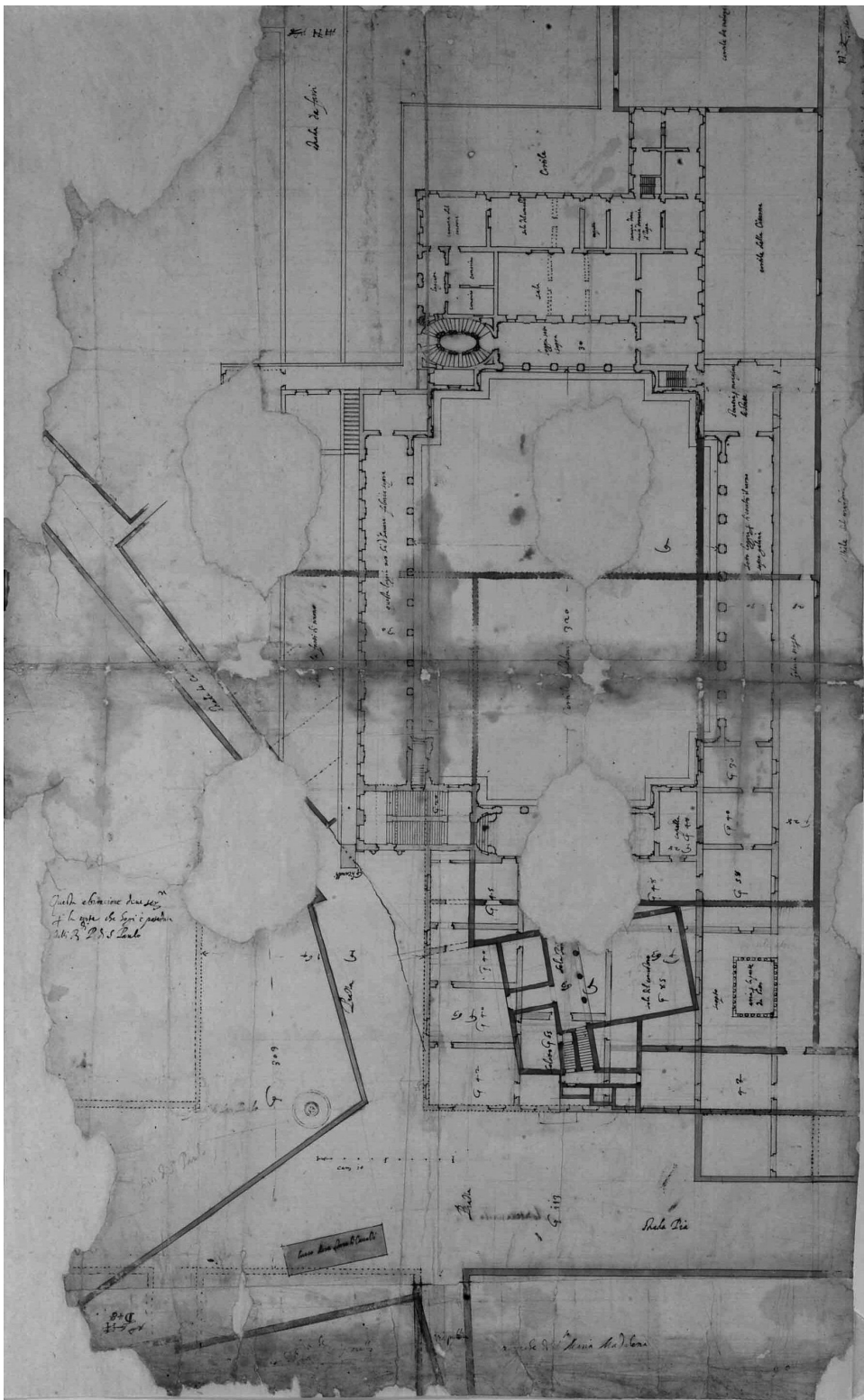


Fig. 2. Ottavio Mascardino. Progetto per il palazzo di Gregorio XIII al Quirinale, 1584-1585. Roma, Accademia di San Lu-



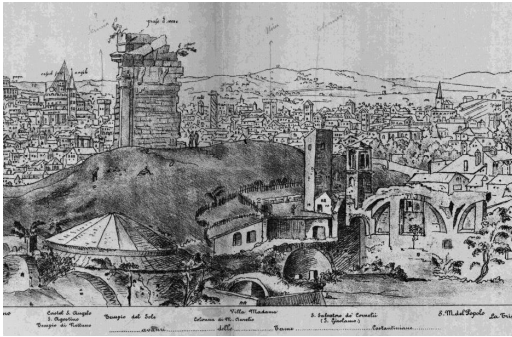


Fig. 3. Antonio Van Den Wyngaerde. Veduta di Roma da piazza Montecavallo, 1550 circa; a sinistra è rappresentata l'altura formatasi sulle rovine del tempio di Serapide e l'antico rudere denominato "Frontespizio di Nerone".

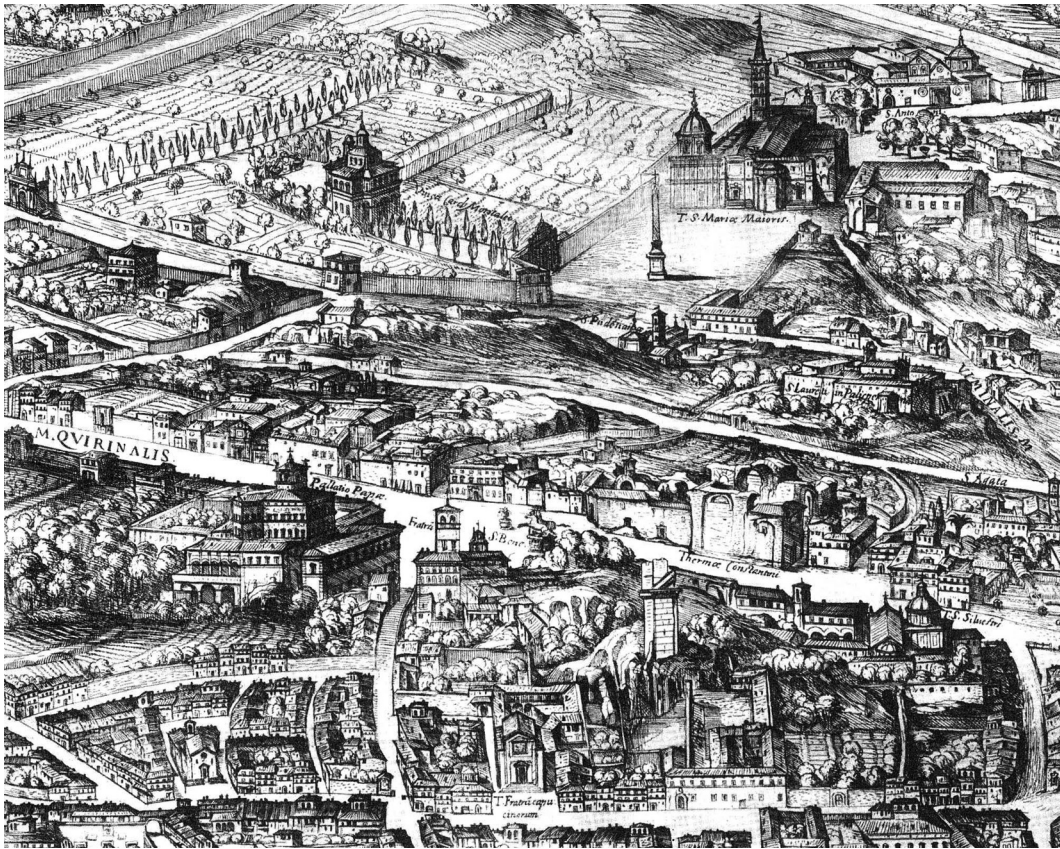


Fig. 4. Antonio Tempesta. Particolare della pianta di Roma con l'altura del Quirinale nella parte centrale, 1593.



Fig. 5. W. Van Nieuland II (attr.). Veduta di piazza Montecavallo, 1600-1609 circa.

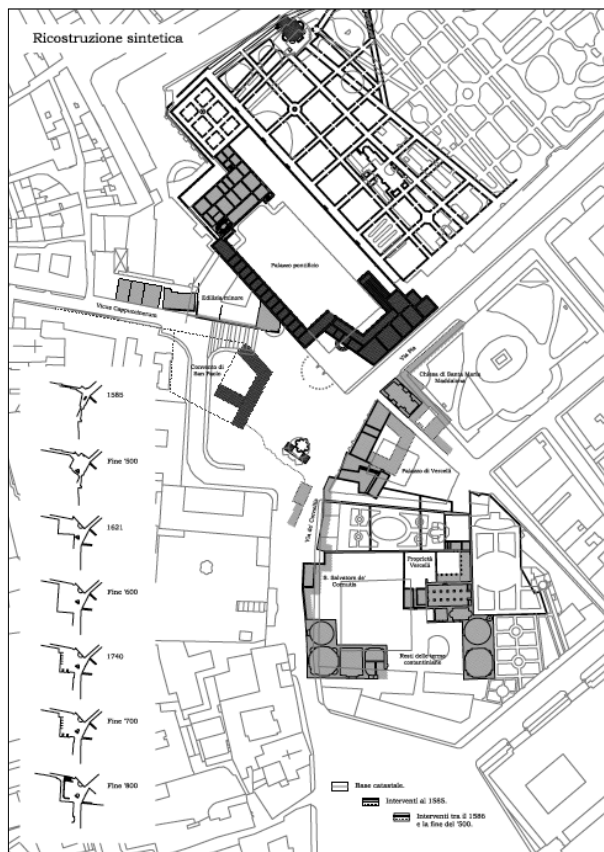


Fig. 6. Laura Goretti, Monica Piacentini. Ricostruzione dell'assetto di piazza Montecavallo alla fine del Cinquecento.



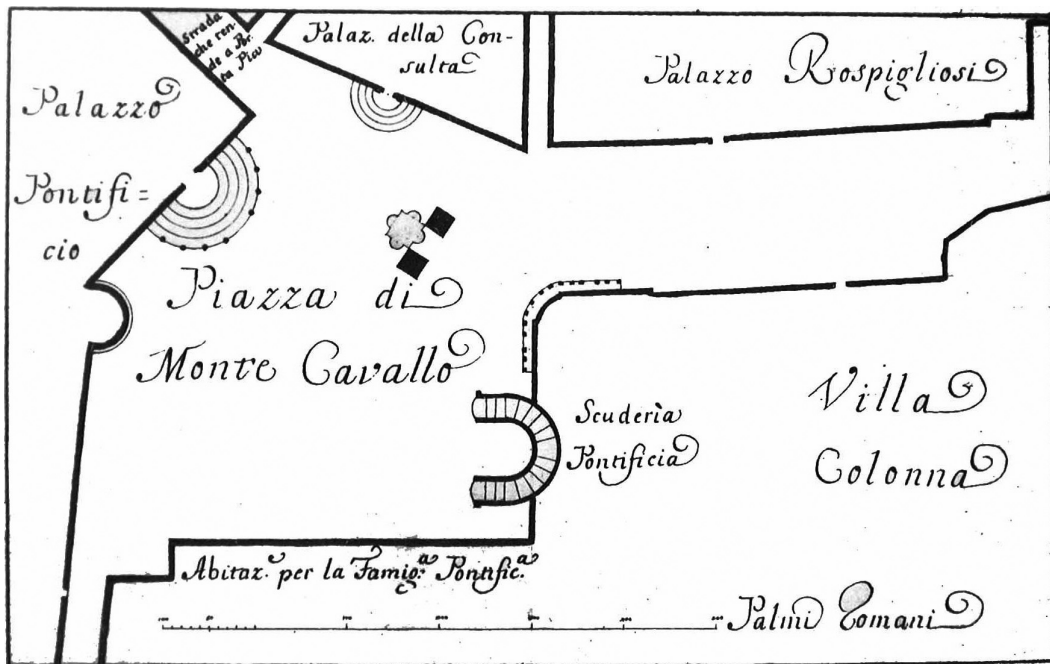


Fig. 7. Filippo Barigioni. Planimetria di piazza Montecavallo, 1731. Roma, Archivio di Stato.

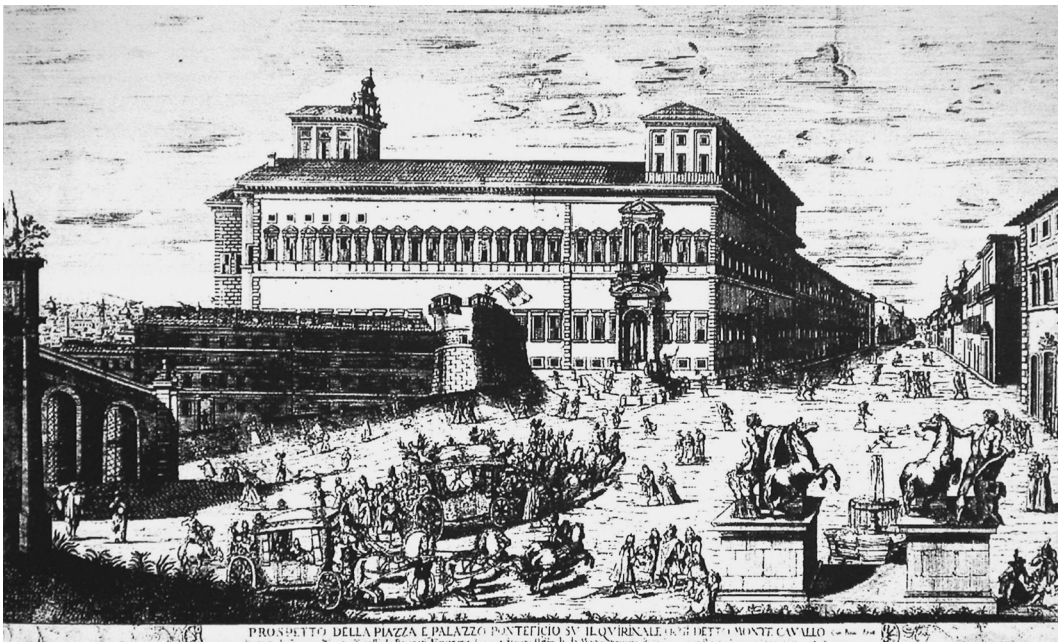


Fig. 8. Giuseppe Tiburzio Vergelli. Veduta della piazza di Montecavallo e della strada Pia, 1693.

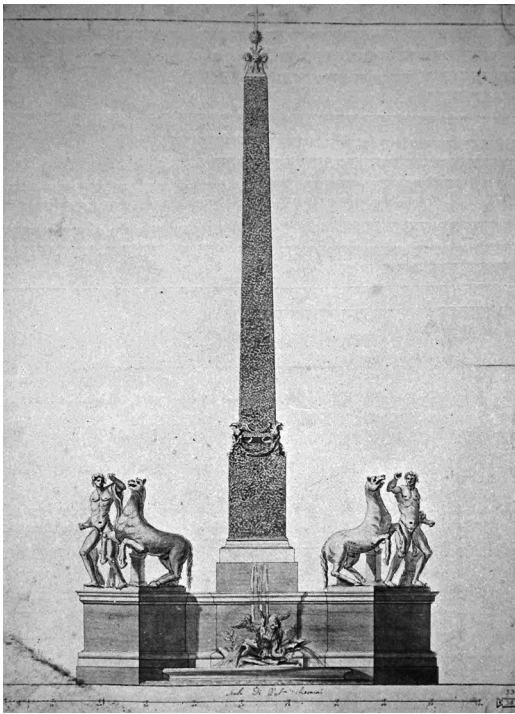


Fig. 9. Giovanni Antinori. Progetto per la nuova sistemazione del gruppo dei Dioscuri, con l'erezione dell'obelisco e rotazione dei basamenti delle statue, 1783 circa.



Fig. 11. Veduta del gruppo scultoreo con obelisco nella attuale piazza del Quirinale (foto di Laura Goretti e Monica Piacentini).

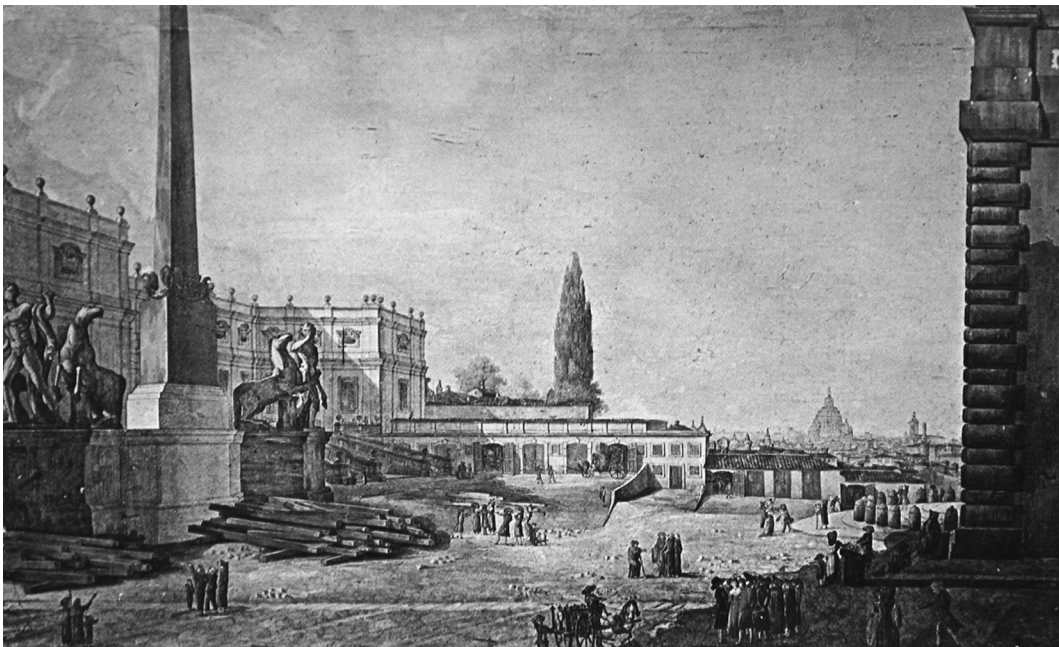


Fig. 10. Veduta di piazza Montecavallo subito dopo la nuova sistemazione del gruppo dei Dioscuri ad opera di Giovanni Antinori.





cui qualità compositive, peraltro, erano già state evidenziate nella relazione illustrativa sottoposta all'esame del pontefice, in cui con estrema chiarezza si riconosceva che: "...non appagandosi l'occhio di quei tre pezzi così gelati e seccamente disposti [nei primi due progetti], ad isfuggire perciò le censure di una troppo servile semplicità, s'è prodotto il terzo modello, il quale muove in angolo i cavalli co' loro zoccoli, e fa sì che una linea retta divisa in se stessa prospettivamente, senza alterazione alcuna delle parti, e dentro le leggi della più rigida architettura, somministri vari punti di vista, e formi un assieme che sembri nato a un tempo medesimo"⁸.

In definitiva la scelta di tale soluzione evidenzia una rilettura tanto ampia e generale dei rapporti urbani da permettere al complesso scultoreo di polarizzare la raggiera dei punti di vista convergenti su di sé dalla strada e dalla piazza, assimilando in definitiva la logica compositiva dell'obelisco. Coerentemente le immagini più recenti della piazza, abbandonano in genere la centralità e l'assialità che caratterizzava l'affresco di Guerra e Nebbia, come l'incisione di Giovanni Paolo Pannini, per rendere ragione della diversa spazialità che ha assunto la piazza con la disposizione del gruppo scultoreo al centro di un fascio elevatissimo di punti di osservazione. Nel nuovo contesto permane comunque il rapporto privilegiato del monumento con la sede pontificia che ora è evidenziato dai volti dei Dioscuri ormai rivolti, quasi e sottomessi, alla loggia delle benedizioni.

Il secondo interrogativo riguarda il punto di vista dell'affresco tardo-cinquecentesco; difatti se quest'ultimo ci indurrebbe a ipotizzare che gli autori abbiano occupato una postazione sopraelevata lungo il margine occidentale della piazza, dall'altro la difficoltà ad individuare qualsivoglia consolidata emergenza lungo tale margine (che a tutt'oggi è definito da un ameno belvedere e dal palazzo delle Scuderie, non ancora realizzato all'epoca della esecuzione dell'affresco) potrebbe rivelare un procedimento astrattivo, o il carattere immaginario della veduta stessa.

L'analisi storico - urbanistica dell'area e le vedute dell'epoca ci forniscono una convincente risposta a tali dubbi. Le vedute di Antonio Van Den Wyngaerde del 1550, di Antonio Tempesta del 1593 e di altri autori cinque-seicenteschi, inquadrano l'area che si trova ad occidente della piazza alle spalle dei Dioscuri, mostrandoci l'esistenza di una sorta di collinetta, sicuramente artificiale. Ciò è suggerito dalla presenza di un rudere, il cosiddetto Frontespizio di Nerone⁹, che presumibilmente costituiva la parte emergente del maestoso tempio di Serapide, risalente all'inizio del III secolo (il cui basamento, di eccezionali dimensioni, misurava oltre 13.000 mq): una presenza di incredibile rilevanza nella topografia della città antica, come di quella paleocristiana e medievale, che evidentemente costituiva il fondale prospettico dell'*Alta Semita*, cioè della antichissima strada di crinale (precedente della strada Pia) che, giungendo dalla Sabina, penetrava in città da nord-est per dirigersi verso il centro cittadino.

È certamente lecito ipotizzare che proprio sulla collinetta venutasi a formare dall'interramento del tempio, forse all'ombra del Frontespizio di Nerone, il Nebbia e i suoi collaboratori abbiano fissato la propria postazione per offrire della piazza e della strada una rappresentazione nuova e sufficientemente realistica che - proiettando il gruppo scultoreo dei Dioscuri sullo sfondo della residenza pontificia in costruzione e di Porta Pia, piuttosto che su quello del tempio di Serapide - enfatizzasse la rivisitazione cattolica di una parte della città già caratterizzata dalle imponenti/inquietanti testimonianze della città pagana.

⁸ *Ibidem*, p. 54 e nota 252.

⁹ Tale denominazione si deve alla diffusa, quanto erronea, credenza popolare che la torre addossata ai resti del frontone del Tempio di Serapide fosse quella da cui Nerone aveva osservato l'incendio di Roma (M. SANTANGELO, *op. cit.*; R. LANCIANI, *The destruction of ancient Rome*, 1899).



LAS VISTAS DE TRES CIUDADES CASTELLANAS DE HOEFNAGEL Y VAN DEN WYNGAERDE: LA IMPORTANCIA DEL PUNTO DE VISTA EN LAS REPRESENTACIONES DE LAS CIUDADES DEL SIGLO XVI

Jose Miguel Remolina

La coincidencia en el siglo XV en España de dos de los más célebres pintores de ciudades del siglo, los flamencos Joris Hoefnagel y Anton Van den Wyngaerde¹, nos ofrece una magnífica ocasión de comparar sus producciones artísticas, y, a partir de ellas, reflexionar acerca de los modos de representación de ciudades en la época, de la relación entre la forma de la ciudad y la imagen que históricamente le ha sido asociada, y, especialmente, de la importancia que en el resultado de estas representaciones tiene la elección del punto de vista desde el que se dibuja la ciudad².

Entre los años 1562 y 1570 Hoefnagel y Van den Wyngaerde recorren España, visitando sus ciudades y elaborando cuidadas perspectivas; Van den Wyngaerde realiza sus vistas obediendo al encargo del Rey Felipe II, que deseaba poseer representaciones lo más fieles posibles de las ciudades de su reino; Joris (Georges) Hoefnagel recorre el país por propia iniciativa, realizando perspectivas que, años más tarde, serán utilizadas por Braun y Hogenberg para realizar los grabados de los distintos libros del *Civitates Orbis Terrarum*³.

¹ Sobre la obra de Joris Hoefnagel (1542-1601) falta aún una monografía definitiva; obras básicas de referencia son E. CHMELARZ, George und Jacob Hoefnagel, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses*, 17 (1896), pp. 275-290; A.E. POPHAM, Georges Hoefnagel and the Civitates Orbis Terrarum, en *Manso Finiguera, Librería Vaticana* I, Roma 1936, pp. 183-201; T. COLLETTA, *Atlanti di città del Cinquecento*, Napoli 1984, pp. 73-80; L. NUTI, The mapped views by George Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye, en "World and image", 4, (1988). L. NUTI, *Ritratti di città*, Venezia 1996; I. BALDESCU, *Joris e Jacob Hoefnagel: territorio, paesaggio, viabilità stradale e città dell'Europa Centrale nel Liber Sextus delle Civitates Orbis Terrarum (Colonia, 1618)*, en *Il Tesoro delle Città*, I, Roma 2003; respecto a sus representaciones de ciudades españolas ver: E.SANTIAGO PAEZ, Sevilla la evolución de una imagen, en M.D. CABRA LOREDO, *Iconografía de Sevilla*, I (1400-1650), Madrid 1988, pp. 14-24. J.L. CASADO SOTO, *Santander, una villa marinera en el siglo XVI*, Santander 1990. Sobre Anton van den Wyngaerde (c.1525-1571) ver: R.L. KAGAN, (dir) *Ciudades del siglo de oro español*, Madrid 1986. M. GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Barcelona 1998. Estudios monográficos sobre las representaciones de ciudades son: F. RIO de la HOZ, I. MARIAS, "Acotaciones urbanísticas de Burgos en el siglo XVI: el dibujo de Anton van den Wyngaerde de 1565", en *Actas del Congreso de Historia de Burgos* [integrare con il luogo e la data del convegno], Burgos 1985, pp. 891-906. V.M. ROSELLÓ I VERGER, (dir): *Les vistes valencianes d'Athonie van den Wijngaerde* (1563), Valencia 1990; A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana de Medina del Campo*, Valladolid 1991, pp. 84-167; P. IBAÑEZ MARTÍNEZ, *La vista de Cuenca desde el Oeste (1565) de Van den Wyngaerde*, Cuenca, 2003.

² F. MARIAS, "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana", en *El Atlas del Rey Planeta*, Madrid 2002, pp.100 y ss., R.L. KAGAN, "Arcana Imperii: Mapas ciencia y poder en la corte de Felipe IV", en *El Atlas, op. cit.*, pp. 49 y ss., F. ARÉVALO, *La representación de la ciudad en el Renacimiento*, Barcelona 2003.

³ Probablemente Hoefnagel llegó a España a través del puerto de Cádiz, dedicando la mayor parte de su viaje a recorrer Andalucía; ver SANTIAGO PÀEZ, *op. cit.*, pp. 14-40. Sobre la utilización de material preexistente para la rea-



El número de ciudades representadas por los dos artistas es similar, 55 en Van den Wyn-gaerde, 50 en Hoefnagel, pero sorprendentemente son muy escasas las coincidencias en las ciudades elegidas, pues tal circunstancia sólo se produce en 10 casos: *6 ciudades de Andalucía (Málaga, Granada, Alhama, Cádiz, Jerez, Sevilla)*, *3 de Castilla (Burgos, Valladolid, Toledo)* y *una en Cataluña (Barcelona)*⁴.

En estas páginas vamos a analizar las tres ciudades castellanas en que se produce esa coincidencia, intentado analizar el modo en que representa la forma de la ciudad y estudiando la importancia que la elección por los dos artistas de puntos de vista opuestos tendrá en la imagen resultante, que veremos no es ajena a una filosofía de entendimiento de la ciudad. Las obras coetáneas de estos autores poseen el interés añadido de ser el primer conjunto homogéneo de vistas de las ciudades españolas, representadas en un momento en que experimentaban importantes procesos de transformación⁵.

Valladolid

La representación de Valladolid de Hoefnagel nos ofrece la ciudad vista desde el Este; en la imagen la ciudad aparece con un aspecto aún medieval, dominada por la cinta amurallada y un compacto tejido urbano, donde sobresalen las torres de los distintos templos, levantadas a lo largo de los siglos XIV a XVI⁶. Es significativa la idea de ciudad cerrada tras la cerca, destacando el contraste con el territorio circundante, donde apenas se puede apreciar la existencia de un pequeño arrabal, siendo rotunda la oposición entre la ciudad y el campo circundante. Como en él es habitual, Hoefnagel dedica especial atención a aspectos costumbristas, representando aquí las labores agrícolas en las huertas que rodean la ciudad⁷ (Fig. 1).

Van den Wyngaerde representa la ciudad sin embargo desde un puesto opuesto, desde el Oeste, aprovechando la existencia de unas elevaciones que le permiten una visión general de la ciudad (Fig. 2). Desde este punto de vista la imagen que ofrece la ciudad de Val-

lización de los grabados de los dos primeros libros del *Civitates Orbis Terrarum* ver NUTI, *op.cit.*, p. 42 y COLLETTA, *op.cit.*, pp. 73 y ss.

⁴ Las representaciones de ciudades españolas aparecen en los distintos tomos que componen la obra conocida como *Civitates Orbis Terrarum*: en el libro I (1572) están representadas 9 ciudades españolas, en el libro II (1575) son 9, en el libro III (1581) son 2, en el libro IV (1588) son 3, en el libro V (1598) son 15 y en el libro VI (1618) son 2. Sobre la autoría de los dibujos de las vistas españolas ver SANTIAGO PAÉZ, *op.cit.*, pp.14 y ss.

⁵ Sobre las ciudades castellanas y su evolución urbana en la Edad Media y el Renacimiento, ver: AA.VV., *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid 1968, pp. 173-208; L. TORRES BALBAS, *Ciudades hispano-musulmanas*, Madrid 1971; J. GAUTIER DALCHE, *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media*, Madrid 1979; F. MARIAS, "Las ciudades del siglo XVI y el urbanismo renacentista", en [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume] *Ciudades del Siglo de Oro*, Madrid 1986, pp. 84-105. J. VALDEON BARUQUE, "Le cinte murarie urbane nella Castiglia medievale", en [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume], *La città e le mura*, Bari 1989. J.L. SAINZ GUERRA, *La génesis de la plaza en Castilla durante la Edad Media*, Valladolid 1990, (1); M. LADERO QUESADA, *Las ciudades de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Madrid 1996. F. BENITO MARTÍN, *La formación de la ciudad medieval. La red urbana en Castilla y León*, Valladolid 2000. Sobre la representación de ciudades ver F. ARÉVALO, *La representación de la ciudad en el Renacimiento*, Barcelona 2003.

⁶ Sobre la evolución urbana de la ciudad de Valladolid ver: F. WATTENBERG, *Desarrollo del núcleo de la ciudad desde su fundación hasta el fallecimiento de Felipe II*, Valladolid 1975. A. REPRESA, *Origen y desarrollo urbano del Valladolid medieval*, en *Historia de Valladolid*, II, Valladolid 1980. A. RUCQOI, *Valladolid en la Edad Media*, I-II, Valladolid 1987. SAINZ GUERRA, *op.cit.*, pp. 232-239. A. ALVAREZ MORA, C. ALCORTA, "Valladolid", en [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume], *Atlas histórico de ciudades europeas, 1. Península Ibérica*, Barcelona 1994, pp.267-288; la vista de Hoefnagel ha sido analizada en J.L. SAINZ GUERRA, *Cartografía y ciudad. Las buel-las de la ciudad en la cartografía de Valladolid hasta el siglo XIX*, Valladolid, 1990 (2), pp. 18-32.

⁷ Sobre los motivos pintorescos y costumbristas en las representaciones de Hoefnagel ver BALDESCU, *op.cit.*, pp. 58 y ss., SANTIAGO PAÉZ, *op.cit.*, pp.14 y ss., COLLETTA, *op.cit.*, p. 88 y ss.



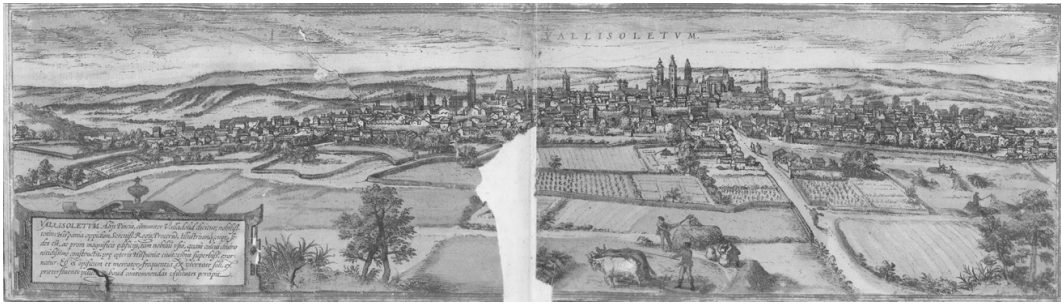


Fig.1. Valladolid. Vista de Hoefnagel (1566, publicada en Libro II, Civitates Orbis Terrarum, 1575)

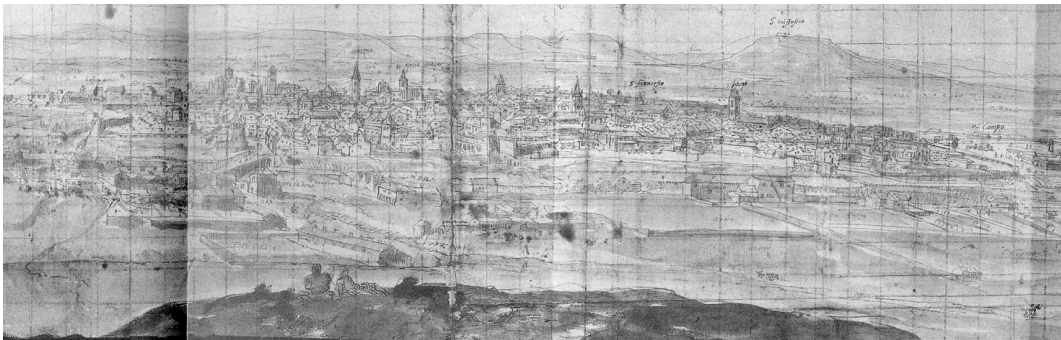


Fig 2. Valladolid. Vista de Van den Wyngaerde (1565).

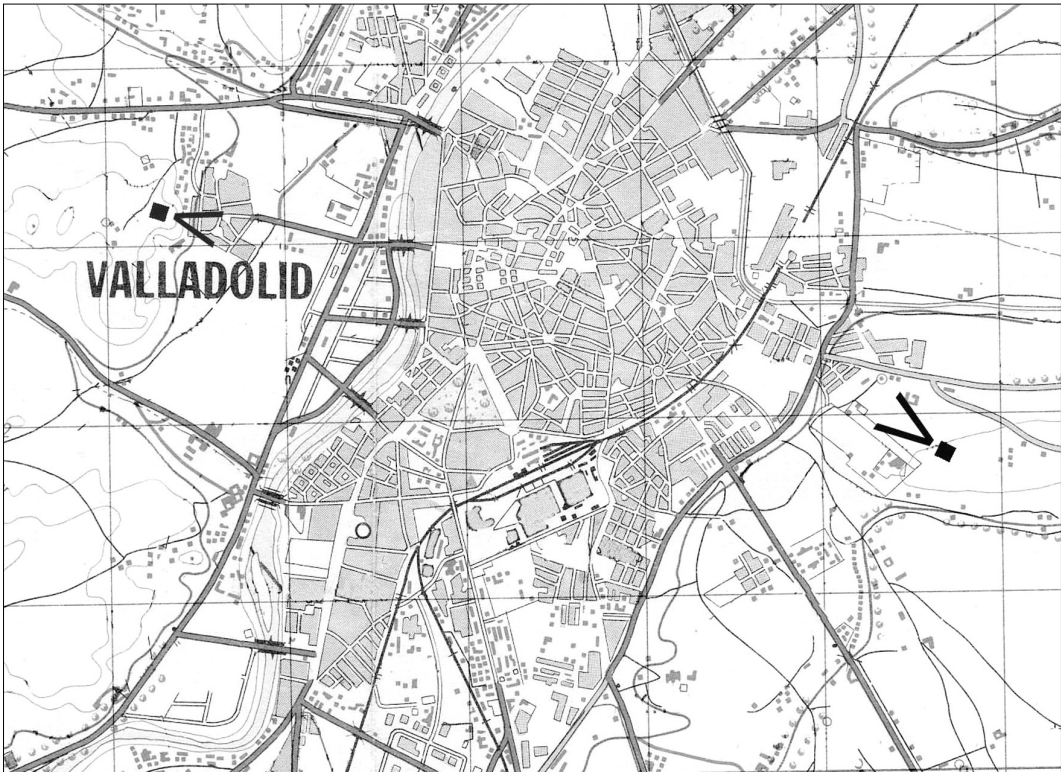


Fig. .3. Valladolid. Planta con ubicación de los puntos de vista: al Oeste Van den Wyngaerde, al este Hoefnagel.





ladolid es totalmente distinta, ahora el río Pisuerga se convierte en elemento protagonista de la representación, y se nos hace posible apreciar una serie de arquitecturas destacadas: el Puente Mayor, el Palacio de los Condes de Benavente, la Huerta del Rey. En el Palacio de Benavente, que presenta una estructura característica con dos patios y cuatro torres cabe destacar especialmente la existencia de una loggia tendida hacia el río, rematada por una torre-mirador, que es apreciable en el dibujo de Van den Wyngaerde; al otro lado del río también se distingue la casa de recreo de la Huerta del Rey, singular conjunto de recreo real que incluía construcciones palaciegas y una amplia zona arbolada. Como vemos la representación de Van den Wyngaerde, es sensible a la aparición de unas arquitecturas del siglo XVI que suponen un nuevo planteamiento urbano, abierto al río Pisuerga y sus bordes, que en siglos posteriores se convertirán en cuidados espacios públicos (Fig. 3).

Toledo

En Toledo Hoefnagel nos ofrece una perspectiva de la ciudad desde el Sur, realizada desde las cercanías de la ermita de la Virgen del Valle. Desde aquí la imagen de la ciudad aparece caracterizada por un tejido denso heredado de la época islámica, sobre el que destacan las grandes construcciones medievales: el Alcázar, con aspecto de fortaleza antigua, la catedral gótica, erigida en el siglo XIII sobre el lugar donde se hallaba la Mezquita Mayor, y al extremo occidental la fábrica de San Juan de los Reyes, edificada en el siglo XV, pero aún con predominio de formas góticas; la gran torre de la catedral determina el eje compositivo del grabado⁸ (Fig. 4).

Van den Wyngaerde representa la ciudad vista desde el Norte, situándose en las alturas del camino que conducía hacia Madrid; esta elección del punto de vista determina una imagen de la ciudad totalmente diferente (Fig. 5): desde el norte podemos apreciar el recinto amurallado y los arrabales, pero sobre todo aparecen como elementos destacados varias arquitecturas del siglo XVI: la Puerta de Bisagra, que domina la composición estableciendo el eje de simetría, el Alcázar y el Palacio de Bargas, que aparecen a los lados, y el Hospital de Tavera situado en primer plano (Fig. 7 y 8).

El siglo XVI supone la aparición en Toledo de una serie de intervenciones que pretenden modificar el aspecto general de la ciudad aún en la época dominado por las construcciones medievales y por las características de ciudad islámica, que resultan muy chocantes a los ojos de los viajeros de la época. La amenaza de pérdida de importancia de la ciudad, materializada en el traslado de la capitalidad a Madrid realizada por Felipe II, empujó a la realización de una serie de reformas urbanas en la búsqueda de una imagen más moderna de la ciudad⁹.

La más importante entre ellas es la Puerta de Bisagra, construida por Alonso de Covarrubias entre 1545 y 1559, sobre una antigua puerta medieval, estableciéndose como nueva entrada

⁸ La representación más antigua de la ciudad es la incluida por Pedro de Medina en su obra *Grandezas de España* (1549), donde la ciudad, muy esquematizada, aparece representada desde el Norte: si la representación de los dos puentes de Alcántara y San Martín es ajustada a realidad, no sucede igual con la Catedral y San Juan de los Reyes, ubicados erróneamente y muy deformados. P. DE MEDINA, *Libro de Grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla 1549.

⁹ De entre la numerosa bibliografía centrada en Toledo cabe destacar: J. PORRES MARTIN-CLETO, *Historia de las calles de Toledo*, Toledo 1982; F. MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I-IV, Toledo 1983; A. ZARATE, A. VAZQUEZ, *El casco histórico de Toledo*, Toledo 1983; M.T. PÉREZ HIGUERA, *Paseos por el Toledo del siglo XIII*, Toledo 1984; R. CERRO MALAGÓN, et al., *Arquitecturas de Toledo*, I-II, Toledo 1992; J. PASSINI, J.P. MOLENAT, *Toledo a finales de la Edad Media*, I-II, Toledo 1995-1997.; L. MORENO DOMINGUEZ, F y P. ALGUACIL SAN FELIX, *El Toledo Invisible*, Toledo 2002, pp. 25-48.





Fig.4. Toledo. Vista de Hoefnagel (1566, publicada en Libro II, Civitates Orbis Terrarum ,1575)

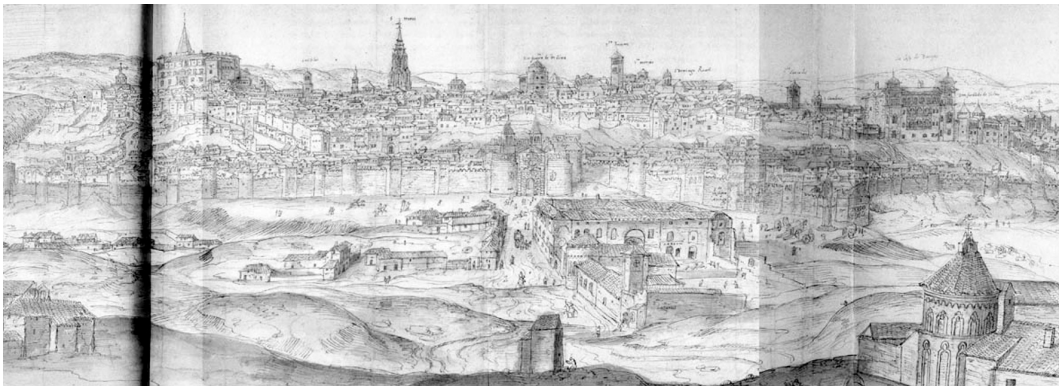


Fig.5. Toledo. Vista de Van den Wyngaerde (1565).



Fig.6. Toledo. Detalle vista de Van den Wyngaerde: Puerta de Bisagra (1545-1559) y Hospital de Tavera (1541-55)





monumental a la ciudad, auténtico arco de triunfo dedicado a la gloria del Emperador Carlos V, cuyo emblema domina la composición¹⁰; el Hospital de San Juan Bautista, conocido como Hospital de Tavera, destacada arquitectura renacentista, promovida por el Cardenal Tavera, se sitúa frente a la puerta de Bisagra, y participa de la misma voluntad de ofrecer una nueva fachada de la ciudad; por la misma época se produce el relleno de la vaguada existente entre la Puerta y el Hospital, dando lugar a la actual explanada de Merchán, en la que Alonso de Covarrubias proyectó una gran plaza y una calle monumental de acceso, que de haberse realizado constituirían la manifestación más destacada de urbanismo renacentista en España¹¹ (Fig. 6).

En las dos representaciones del Alcázar el contraste entre las dos imágenes de la ciudad es especialmente destacado: en la visión desde el sur de Hoefnagel el Alcázar aparece con aspecto de fortaleza medieval, con altos muros almenados dominados por una torre con chapitel; en la representación de Van den Wyngaerde aparece sin embargo la fachada norte, resuelta con formas renacentistas, recién construida en 1535 por voluntad del Emperador Carlos V, según trazas de Alonso de Covarrubias (Fig. 9 y 10).

El deseo de ofrecer una visión más actualizada de la ciudad aconsejó la publicación de una segunda vista de Toledo en el Libro V del *Civitates Orbis Terrarum* (publicado en 1598), basada en un dibujo de Hoefnagel de 1566, tal y como aparece señalado en el margen¹²; son destacables varias diferencias notables entre ambos, siendo la principal la radical transformación experimentada por la fachada sur del Alcázar, que, aunque aún en obras, ya muestra la nueva arquitectura renacentista del patio, que se aprecia a través de la crujía sur en construcción, que será completada por Juan de Herrera a partir de 1571¹³ (Fig. 11).

Burgos

Las dos representaciones de Burgos de los artistas flamencos están tomadas desde unas elevaciones al Sur, con tan sólo un centenar de metros de variación en el lugar desde el que se dibujó la ciudad (Fig. 12 y 13).

Pese a ello, las dos representaciones ofrecen grandes diferencias en lo que suponen de interpretación de la ciudad: en la vista de Hoefnagel solo se pueden identificar las edificaciones monumentales de la ciudad, el castillo sobre el monte, la iglesia de Santa María la Blanca, la gran catedral gótica y algunas iglesias menores insertas en un tejido denso; en el dibujo de Wyngaerde aparecen sin embargo resaltados otros elementos más representativos de la nueva ciudad del 500: la Puerta de Santa María, el puente, así como varios palacios destacados¹⁴ (Fig. 14).

¹⁰ A los lados, sobre los poderosos cubos, aparece el antiguo escudo de la ciudad, la representación de un antiguo Rey, referencia al origen antiguo de la ciudad y recuerdo del periodo de esplendor imperial de la ciudad, tanto en época visigoda como en tiempos del rey Alfonso VI, el que la conquistó a los musulmanes en el año 1085.

¹¹ En la imagen de Wyngaerde aparece vista la fachada posterior del Hospital, menos significativa que la principal situada al Sur, apreciándose en proceso de construcción de la iglesia; Los proyectos de Plaza y calle monumental (1553-58) no llegaron a concretarse por motivaciones económicas; al respecto ver MARIAS, *op. cit.*, p.95. Sobre otros proyectos nunca realizados en la ciudad ver MORENO DOMINGUEZ, ALGUACIL SAN FELIX, *op. cit.*, pp. 25-48.

¹² M. MARIAS, 2002, *op. cit.*, pp.106 y ss. Sobre la aparición de nuevas versiones de ciudades más actualizadas a partir del Tomo III ver NUTI, *op. cit.*, p.42.

¹³ Otra diferencia notable es la desaparición del puente de San Martín y de San Juan de los Reyes en esta segunda vista, lo que parece sugerir la existencia de un punto de vista distinto, situado más hacia el Este.

¹⁴ Sobre la evolución urbana de la ciudad de Burgos ver: G. MARTÍNEZ DIEZ, et al., *Historia de Burgos. Edad Me-*



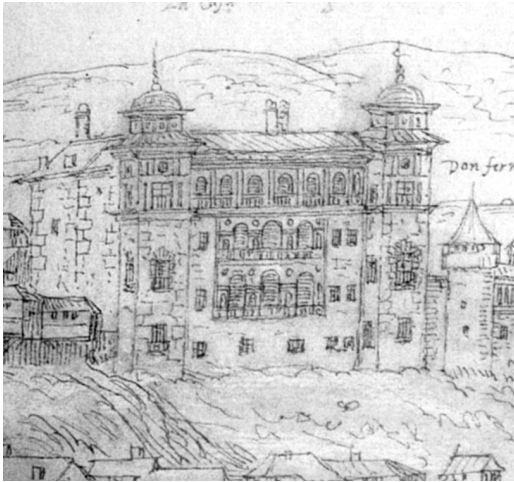


Fig.7. Toledo. Detalle vista de Van den Wyngaerde: Palacio de Bargas.

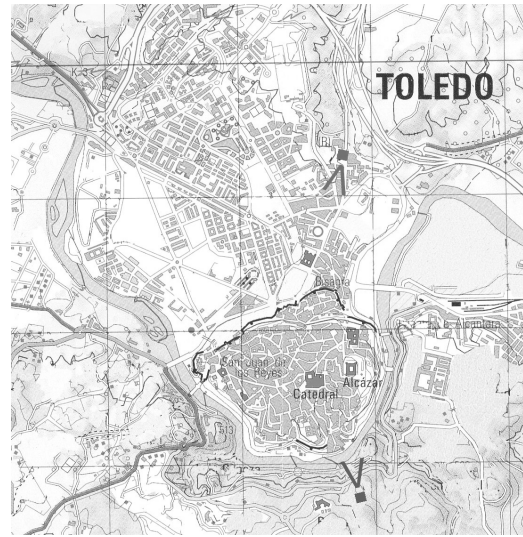


Fig.8. Toledo. Planta con ubicación de los puntos de vista: al Norte Van den Wyngaerde, al Sur Hoefnagel).

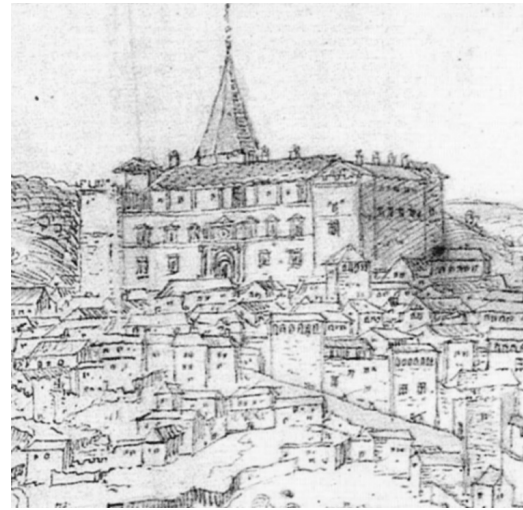
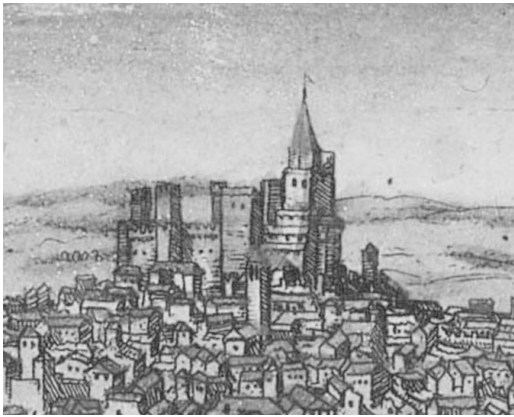


Fig.9 y 10. Toledo. Detalle Alcazar en las vistas de Hoefnagel y Van den Wyngaerde).



La Puerta de Santa María, edificada en 1537 según proyecto de Francisco de Colonia, será el nuevo acceso monumental a la ciudad, concebido con un programa iconográfico que rinde homenaje a la figura del Emperador Carlos V, representado como conquistador de Túnez, rodeado de las figuras legendarias del pasado de la ciudad¹⁵. Asimismo frente al tejido edificatorio indiferenciado representado por Hoefnagel, Wyngaerde resalta la presencia de varios destacados palacios, de entre los que cabe destacar la Casa del Cordón, del siglo XV, y la Casa de las Cuatro Torres, ofreciéndose así la faceta más novedosa de la ciudad, una imagen palaciega renovada, totalmente ausente de la representación de Hoefnagel (Fig. 15).

Conclusiones

Del análisis realizado en las vistas de las ciudades castellanas de Hoefnagel y Van den Wyngaerde, podemos extraer varias conclusiones de gran interés¹⁶; por un lado debemos señalar cómo los diferentes criterios de elección del punto de vista en los dos autores, han producido imágenes urbanas radicalmente opuestas: en los casos de Valladolid y Toledo la intencionada elección de Wyngaerde le permite mostrar la nueva arquitectura del siglo XVI de la ciudad, y por ello la imagen urbana resultante es mucho más moderna, más acorde con los momentos de cambio edificatorio y transformación tipológica que las ciudades castellanas atraviesan en ese momento; en Toledo la fachada Norte, la que mira hacia Madrid, experimenta los grandes cambios representados por la Puerta de Bisagra y los nuevos palacios de formas renacentistas, en Valladolid los bordes del río Pisuerga son el escenario de importantes obras palaciegas. De igual modo en Burgos apreciamos esta sensibilidad de Wyngaerde hacia las nuevas arquitecturas, pues, pese a la coincidencia del punto de vista elegido con Hoefnagel, se ve un mayor esfuerzo en la representación de las nuevas arquitecturas del XVI, que aparecen perfectamente identificables.

En acusado contraste, Hoefnagel demuestra un mayor interés en la descripción del ambiente urbano y paisajístico, con la introducción de escenas pintorescas y costumbristas, que se convirtieron en una de las señas de identidad de las vistas de ciudades del Civitates Orbis Terrarum; tal vez la diversa orientación de ambos autores deba relacionarse con los distintos intereses y experiencias de los dos artistas flamencos: si Hoefnagel, aún en etapa de formación, se siente atraído por los aspectos más llamativos y diferenciadores de la España de la época, concentrando sus visitas en Andalucía, Wyngaerde desea reflejar desde la experiencia de su avanzada edad el espíritu de cambio que sin duda conviene a la corona de Felipe II¹⁷.

dia, I-II, Burgos 1986. F. ORTEGA BARRIUSO, *Breve historia de la ciudad de Burgos*, Burgos 1998. BENITO MARTIN, *op. cit.*, pp.150-154; L.S. IGLESIAS ROUCO, M.J. ZAPARAÍN YAÑEZ, *Burgos. La ciudad a través de la cartografía histórica*, Burgos 2002.

¹⁵ Son las figuras de El Cid, el Conde Fernán González, y los jueces Diego Porcelos, Lain Calvo, Nuño Rasura, personajes ligados al origen de Burgos y Castilla en los siglos X y XI.

¹⁶ De las otras ciudades castellanas donde sólo poseemos las imágenes de Wyngaerde podemos deducir razones similares para la elección del punto de vista; en Zamora, Salamanca y Toro, las coincidencias morfológicas permiten establecer una tipología de vista, en que el autor privilegia el río y los grandes puentes, como repetición de un esquema ya presente en la precoz imagen de Aranda de Duero de 1503; las ciudades aparecen aún encerradas dentro de las murallas, pero arrabales y ermitas son habituales en primer plano; en la vista Norte de Segovia la nueva Catedral, iniciada en 1525, se constituye en eje de simetría; en Medina del Campo poseemos dos vistas elaboradas en 1565 e 1570, que nos permiten reflexionar acerca de la inteligencia en la elección del punto de vista, en la intención de transmitir los elementos más significativos de las ciudades castellanas, privilegiando las arquitecturas del siglo XVI más recientes.

¹⁷ Cuando Hoefnagel llega a España es un joven de 20 años, cuando Wyngaerde recibe el encargo del Rey su edad debe superar ya los 40 años; sobre la posibilidad de relación personal y conocimiento mutuo de sus obras





Fig.11. Toledo. Segunda vista de Hoefnagel (1566, publicada en Libro V, Civitates Orbis Terrarum ,1593)

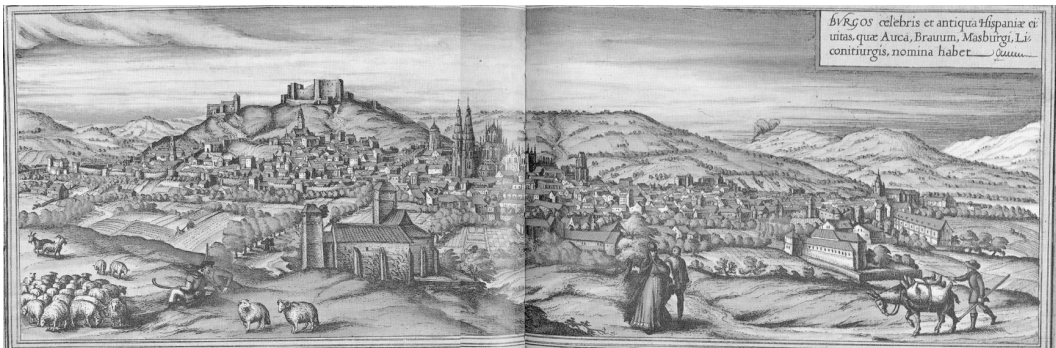


Fig.12. Burgos. Vista de Hoefnagel (1566?, publicada en Libro II, Civitates Orbis Terrarum ,1575).



Fig.13. Burgos. Vista de Van den Wyngaerde (1565).



Fig.14. Burgos. Detalle vista de Van den Wyngaerde: Catedral, Puerta de Santa María, Palacios.



Fig.15. Burgos: Planta con ubicación puntos de vista: ambos al sur, ligeramente desplazados.

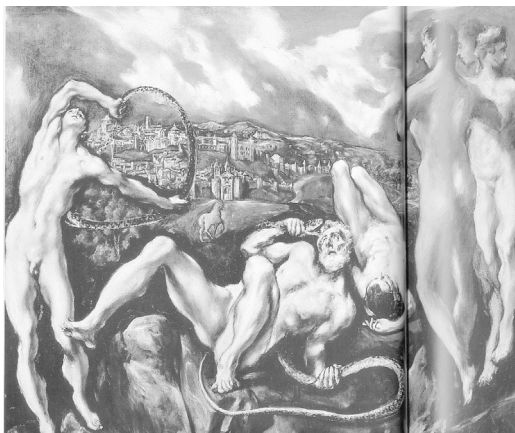


Fig.16. El Greco: Laocoonte (1610-14)





Quede como final e inexcusable nota la constatación de la diferente naturaleza de la obra de uno y otro autor que ha llegado hasta nosotros; los dibujos de Wyngaerde nunca llegaron a ser grabados, conservando toda la frescura de una obra manuscrita, evidente en sus apuntes y estudios parciales; en Hoefnagel sin embargo, sólo conocemos las perspectivas de las ciudades castellanas a través de los grabados, habiéndose perdido por ello parte de la frescura primitiva, sin que podamos establecer el grado de pérdida del detalle en el paso a grabado del dibujo original¹⁸.

Esta reflexión sobre la forma de la ciudad y el modo en que los artistas del 500 nos ofrecieron su imagen es sólo una parcial aproximación a una temática que en las ciudades españolas aún nos debe ofrecer interesantes sorpresas. En Burgos el proceso de construcción de una imagen en que la ciudad se ve identificada es paradigmático, llegando hasta el punto de producirse una identificación entre esta visión de la ciudad desde el Sur y el escudo de la ciudad, ligando la tradición de la Caput Castellae Cabeza de Castilla con el perfil urbano que las imágenes del siglo XVI fueron estableciendo. En Toledo la vista de la ciudad desde el Sur se convertirá en épocas posteriores en la más difundida, sin duda por su mayor pintoresquismo; el Greco sin embargo, en sus obsesivas representaciones de la ciudad en torno al año 1610, siempre representará la ciudad vista desde el Norte; un análisis de sus singularísimas interpretaciones de la ciudad nos permitiría interesantes reflexiones acerca de la imagen de la ciudad como experiencia e interpretación de su significado¹⁹; no hay lugar aquí, sin embargo, para desarrollar este tema (Fig. 16).

entre los dos artistas ver: E. HAVERKAMP-BEGERMANN, "Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde" en [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume] *Ciudades del siglo de oro español*, Madrid 1986, pp. 65-67.

¹⁸ Sobre la fidelidad de los grabados respecto a los dibujos originales ver reflexiones en ARÉVALO, 2003, *op. cit.* Sobre la calidad de los grabados de Hogenberg ver SANTIAGO PAÉZ, *op. cit.*, p.105. Sobre los dibujos autografos de Hoefnagel de las ciudades andaluzas, ver COLLETTA, *op. cit.*, p. 72, y M.D. CABRA LOREDO, Iconografía de Sevilla. I (1400-1650.), Madrid 1988, p.60. y en el caso de Santander, ver CASADO SOTO, *op. cit.*

¹⁹ De entre los numerosos estudios que han tratado el tema, cabe aquí destacar los siguientes: R.L.KAGAN, La Toledo del Greco, en [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume], El Greco de Toledo, Madrid 1982, pp.35-74. J. BROWN, "El Greco y Toledo", en [integrare con il nome dell'autore o del curatore del volume] *El Greco*, *op. cit.*, pp.75-148. MARIAS, *op. cit.*, p. 100.



IL PUNTO DI VISTA DEL PRINCIPE. LE VEDUTE DI CITTA NEL SALONE DEL CINQUECENTO IN PALAZZO VECCHIO*

Giuseppina Carla Romby

Il vasto e complesso programma di lavori condotto da Giorgio Vasari per trasformare il vecchio Palazzo dei Signori in una residenza dotata di ambienti adatti ad ospitare la famiglia principesca¹, trova il suo esito più spettacolare nella riedizione della “sala grande” in cui il virtuosismo tecnico messo in atto per l’innalzamento del “paleo” si andava a sposare con l’impegnativo allestimento decorativo destinato alla celebrazione dello stato mediceo e del suo Duca.

Come è noto la prima organica stesura di un programma iconografico e dello schema pittorico del soffitto del salone dei Cinquecento, avvenne nei primi mesi del 1563 e il 3 marzo il progetto veniva presentato al duca, non senza sottolineare che si trattava di una “impresa ... terribile et di tanta importanza “destinata a superare per ricchezza ed ‘inventione’ tutte le sale fatte dal senato vinitiano e di tutti e re e imperatori et papi che furon mai...”².

L’elaborazione del complesso programma allegorico e celebrativo delle pitture del paleo della “sala grande”, fu particolarmente lunga, caratterizzata da modifiche e revisioni sostanziali; si prevedeva la rappresentazione di eventi importanti della storia di Firenze, quali la fondazione della città romana e la sua “restaurazione” ed episodi della guerra di Pisa (1496-1509) e Siena (1553-55) unita ai quattro quartieri della città con i loro vicariati e contado e i sedici gonfaloni delle arti maggiori e minori.

L’accento posto sulla celebrazione di Firenze con le sopravvivenze del passato repubblicano sollevò le obiezioni del Duca e in particolare “due cose per ora ci occorre ricordarvi; l’una che la corona e l’assistenza di quei consiglieri che volete metterci attomo nella deliberazione della guerra di Siena non è necessario, perché noi soli fummo (...); l’altra che in uno di quei quadri del paleo si vedesse tutto lo stato nostro insieme a denotare l’ampliamento e l’acquisto; oltre che sarà necessario ancora in ogni storia qualche motto o parole per maggiore espressione del figurato”³.

* *Alla redazione delle schede di Colle Valdelsa, Prato, San Giovanni Valdarno ha collaborato l’arch. Emanuela Ferretti.*

¹ A seguito del trasferimento (1540) di Cosimo dei Medici dal palazzo di via Larga a quello dei Signori si era dato il via ad una serie di lavori che interessavano sia gli ambienti di abitazione familiare che quelli di rappresentanza; fra l’ampia letteratura disponibile si segnalano E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980; U. MUCCINI, *Palazzo Vecchio. Guida alla fabbrica, ai quartieri e alle collezioni*, Firenze 1989; U. MUCCINI, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze 1990; C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano 1993.

² Lettera di Giorgio Vasari a Cosimo I, 3 marzo 1563, in *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanese, Firenze 1906, T. VIII, p. 363.

³ Ivi, risposta del Duca, pp. 364-65.



Le modifiche volute dal duca furono più radicali di quanta appare dai suggerimenti; nel secondo progetto si registra il ridimensionamento dei gonfaloni (nei tondi estremi) e delle Arti, relegate nei quadri oblungi, la permanenza del tondo centrale con “Firenze in gloria”. Nei sedici riquadri piccoli distribuiti lungo i lati corti del soffitto trovano posto le allegorie delle città e dei domini fiorentini che assecondano il desiderio ducale di evidenziare “l’ampliamento” e “l’acquisto”.

Con ulteriori aggiustamenti si pervenne all’ordinamento definitivo sostanzialmente coincidente con l’assetto attuale del soffitto, ma con una diversa dislocazione di alcune scene e con al centro la Glorificazione di Firenze, diventata poi la Glorificazione del Duca.

Trattandosi di raffigurare le città e i centri via via entrati a far parte del dominio fiorentino, in modo da permettere un immediato riconoscimento da parte di chi si trovava nella sala, venne adottata la tecnica della veduta “a volo d’uccello” che permetteva una visione d’insieme dell’abitato e forniva indicazioni qualitative del costruito⁴.

Stante l’intento celebrativo delle pitture venne ad assumere particolare significato la dislocazione del punto di vista utilizzato per la raffigurazione urbana che, nella maggior parte dei casi, è orientata in modo da evocare /suggerire un ipotetico percorso privilegiato originato dalla Capitale dello stato Granducale.

Fa parte della visione “orientata” dei centri urbani la puntuale registrazione degli apparati difensivi (mura, baluardi, porte munite) e dei loro adeguamenti alle tecniche di offesa e difesa proprie della cultura militare.

Altrettanta cura viene riservata alla individuazione di quegli elementi che possono qualificare il tessuto insediativo cittadino assicurandone la riconoscibilità e la identità; perciò oltre ad appoggiarsi a complessi architettonici emblematici e peculiari di ogni centro abitato, viene spesso realizzato un “fuori scala” adatto a coagulare gli sguardi.

Un espediente pittorico-grafico finalizzato alla immediata identificazione dei centri urbani raffigurati, è rappresentato dall’“allineamento” su di un piano dei complessi architettonici monumentali, finalizzato alla migliore lettura /comprensione del centro urbano, a favore di una migliore intelligibilità dell’insieme.

Mentre si assiste ad una manipolazione *fotografica* del tessuto insediativo, si verifica una altrettanto significativa scelta del “punto di vista”, cioè della distanza più accettabile per la veduta complessiva della immagine urbana “da lontano” che spesso pare usufruire delle caratteristiche accidentate e altimetriche del territorio più prossimo al centro abitato.

In questa prima fase sono state selezionate le città di Pistoia, Pescia, Pisa, Prato, Colle Valdelsa e i due centri di fondazione di Scarperia e S. Giovanni Valdarno

Ma veniamo alla analisi più ravvicinata dei centri urbani.

Pistoia (nel 1329 Firenze riesce ad imporre il proprio protettorato e nel 1530 viene definitivamente sottomessa)

Vasari la rappresenta con “... *il fiume dell’Ombrone, con il corno pieno di fiori; e quella vecchia che ha sopra il capo tanti castagni con i suoi ricci verdi è fatta per l’Alpe; quest’altro appresso è lo dio Pane, che suona la fistola di canne, e tiene un’insegna dentrovi un orso, e dall’altra parte l’arme della città in quello scudo, che sono scacchi bianchi e rossi*”⁵.

⁴ Per la rappresentazione delle città con la tecnica “a volo d’uccello” cfr. *A volo d’uccello. Jacopo de’ Barbari e le rappresentazioni di città nell’Europa del Rinascimento*, a cura di G. Romanelli et alii, Venezia 1999; L. NUTI, *La città “in una vista”*, in *L’Europa moderna*, a cura di C. De Seta e D. Stroffolino, Napoli 2001, pp. 68-74; D. Stroffolino, *Rilevamento topografico e processi costruttivi delle vedute a volo d’uccello*, in *L’Europa moderna*, cit., pp. 57-67.

⁵ G. VASARI, *Le Opere*, cit., *Ragionamenti*, Giornata terza - *Ragionamento unico*, p. 207.





Fig. 1. Giorgio Vasari e aiuti, *Allegoria di Pistoia*, Firenze, Salone dei Cinquecento.

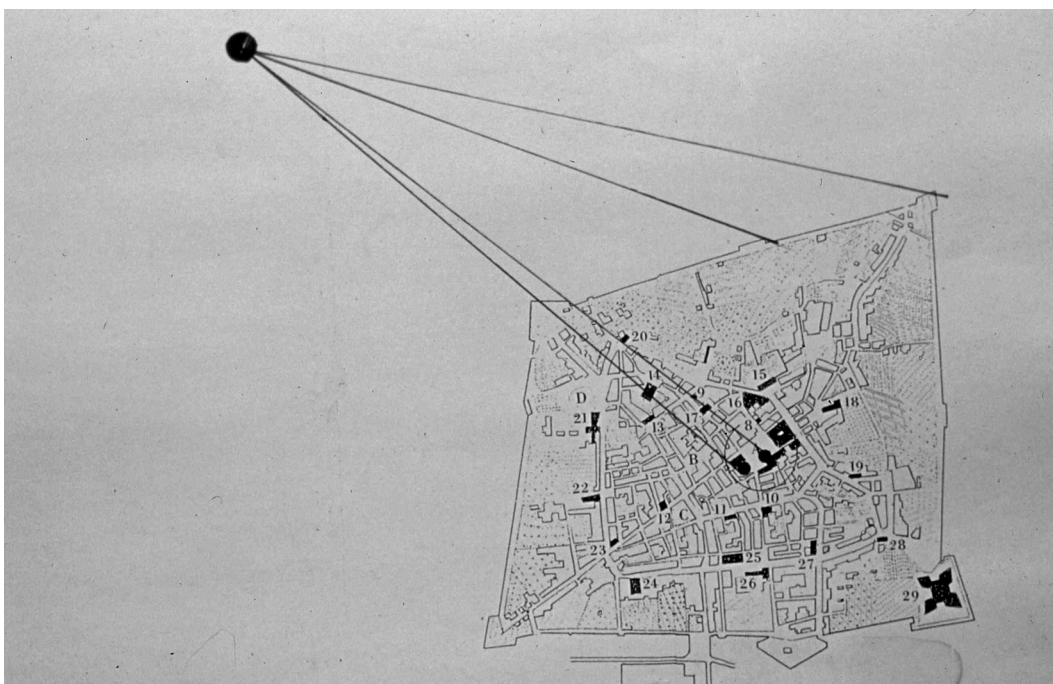


Fig. 2. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di Pistoia (pianta su base G. Tigri, 1854).





Si identificano il campanile del Duomo (al centro) e a d. la copertura cuspidata del Battistero; in primo piano la cortina muraria con i baluardi (Nanni Unghero ,1538; G.B. Belluzzi, 1544). Fra i due baluardi la cortina rettilinea lascia intravedere un ampio spazio con alberi che da conto del rarefarsi edilizio entro le mura ; la dislocazione del Battistero, a destra del campanile; risulta errata se si guarda alla città da Porta fiorentina, avendo sullo sfondo l'Appennino; sarebbe invece esatta ipotizzando il punto di vista sulle propaggini dell'Appennino, guardando verso la pianura, con in primo piano a destra il baluardo di Porta al Borgo⁶.

Pescia (dal 1339 sotto il dominio fiorentino)

È descritta “...con il fiume della Nievole e della Pescia con molti mori che produce quel luogo ed una Aragna con una boccia di seta che tiene lo stendardo entravi il delfino rosso impresa di quel luogo”⁷.

La città è rappresentata ponendo il punto di vista a sud dell'abitato (direzione Porta fiorentina); dell'abitato sono messi in evidenza i due diversi nuclei: in destra il nucleo più antico caratterizzato dal campanile della pieve che si trova quasi allineato con una struttura fortificata posta alle reni del ponte (ponte del Duomo) a 7 archi; parallelo in lontananza un altro ponte a 7 archi (di S. Francesco). La cinta urbana compare sulla destra con cortina verticale e torri angolari, una porta munita al centro; sulla sinistra si intravede l'ampio percorso delle mura verso Bareglia, alle spalle della Ruga e della piazza del mercato; sul lungo Pescia si affaccia una cortina di case.

Il punto di vista esterno sembra posto all'altezza delle torri e situate a sud, forse seguendo il letto del fiume⁸.

Pisa (nel 1500 i fiorentini con i francesi assediano Pisa ma vengono respinti; viene definitivamente acquisita da Firenze nel 1509)

Viene rappresentata durante la battaglia di Barbagianni.

“...Signore questa e la batteria delle mura di Pisa fatta al luogo detto Barbagianni, e l'ho ritratta dalle proprie mura naturali che furon rotte dall'artiglieria ...di più ho ritratto la fanteria francese con gli abiti de' soldati di quei tempi”⁹.

Viene raffigurato il tratto di mura a sud-est tra la torre alle Piagge e la Porta Calcesana (compresa nel baluardo del Barbagianni), per facilitare la lettura dell'osservatore viene attuato un avvicinamento forzato del gruppo di edifici costituito da Duomo, Torre e Battistero¹⁰.

Inoltre per evitare la sovrapposizione dei corpi di fabbrica si opera un artificiale spostamento verso sinistra del Battistero che viene portato sullo stesso piano del Duomo; la torre risulta forzatamente connessa con un braccio del transetto della cattedrale.

Il punto di vista pare spostato verso Calci, sulle prime propaggini collinari dei Monti Pisani.

Prato (1351 acquistata da Firenze; 1512, saccheggio da parte dell'esercito spagnolo; 1530,

⁶ Per le strutture fortificate “alla moderna” di Pistoia oltre agli scritti sempre validi di D. LAMBERINI, *Le mura e i bastioni di Pistoia: una fortificazione reale del '500*, in «Pistoia Programma», VII, 1 (1980), pp. 5-30; ID., *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze 1990; G.C. ROMBY, *Il piano di fortificazione dello stato di Cosimo I*, in *I cantieri della difesa nello stato mediceo del Cinquecento*, a cura di G.C. Romby, Firenze 2005. Per l'iconografia M. LUCARELLI, *Iconografia di Pistoia nelle stampe dal XV al XIX secolo*, Pistoia 1995.

⁷ G. VASARI, *Le Opere*, cit., *Ragionamenti*, cit., p. 208.

⁸ Per la configurazione urbana di Pescia, G. SALVAGNINI, *Pescia, una città*, Firenze 1975; ID., *Pescia, una comunità nel Seicento (1563-1738)*, Firenze 1989.

⁹ G. VASARI, *Le Opere*, cit., *Ragionamenti*, cit., p. 214.

¹⁰ Sulla iconografia pisana, A. R. MASETTI, *Pisa Storia Urbana*, Pisa 1964 ; E. TOLAINI, *Forma Pisarum*, Pisa 1979.





Fig. 3. Giorgio Vasari e aiuti, *Allegoria di Pescia*, Firenze, Salone dei Cinquecento.

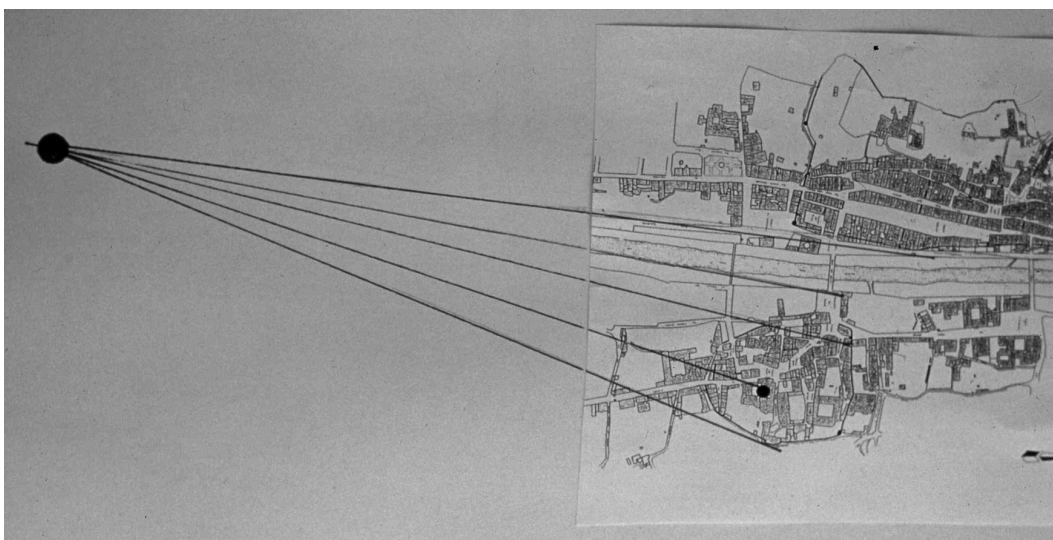


Fig. 4. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di Pescia (pianta su base catastale).





Fig. 5. Giorgio Vasari e aiuti, *Battaglia di Barbagianni*, Firenze, Salone dei Cinquecento.

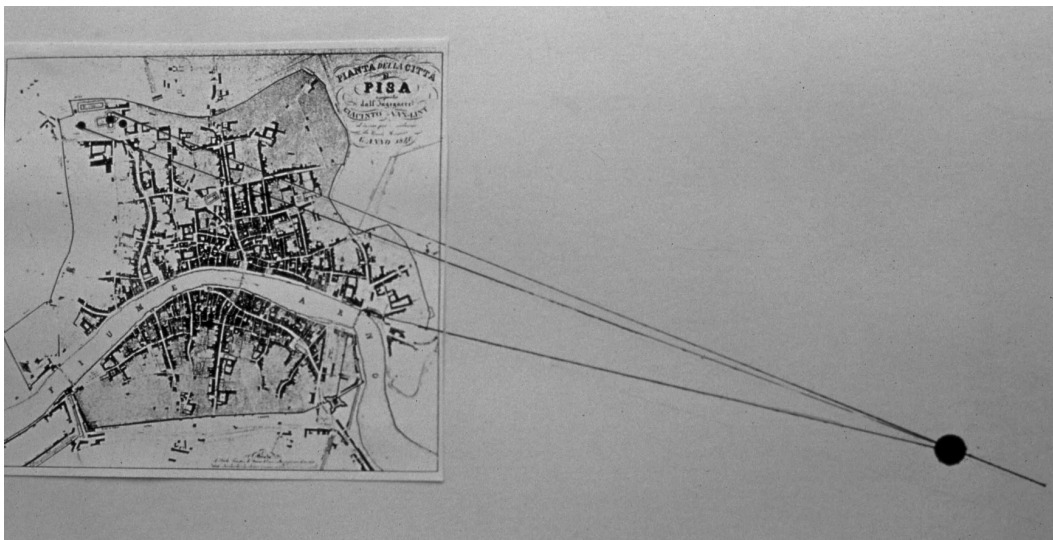


Fig. 6. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di Pisa (pianta su base 1846).





Fig. 7. Giorgio Vasari e aiuti, *Allegoria di Prato*, Firenze, salone dei Cinquecento.

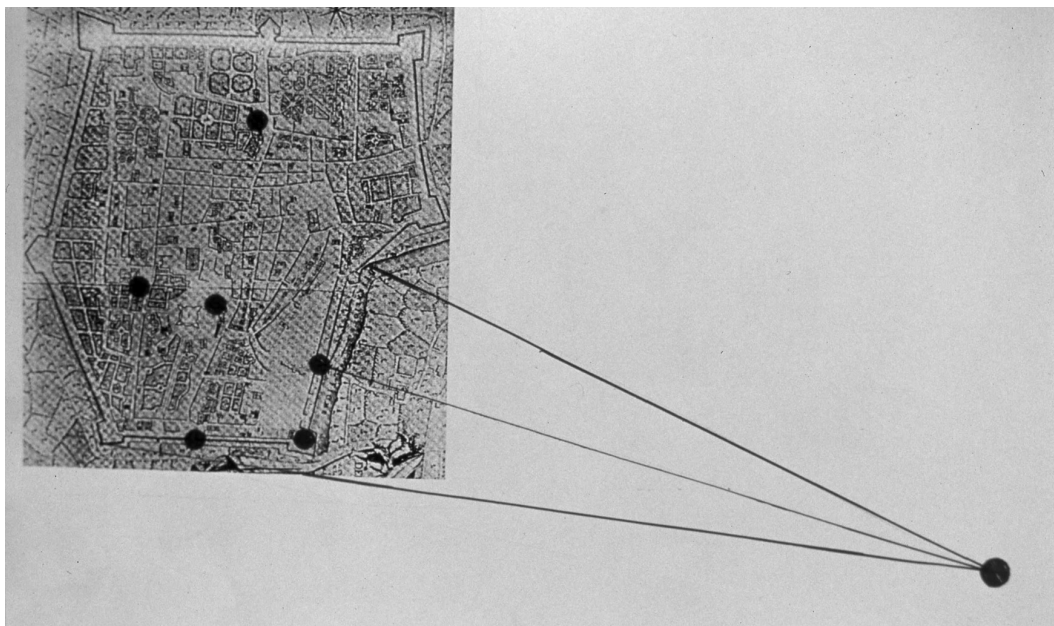


Fig. 8. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di Prato (pianta su base catastale).





assedio delle truppe imperiali)

“...vi bo fatto il fiume Bisenzio, con il suo corno pieno di frutti e d'ortaggi, ed una ninfa insieme con un putto gli acconcia...”¹¹

Sia questa veduta che l'altra vasariana nella sala di Cosimo I (appartamento di Leone X) si distaccano dalla tradizione iconografica cinquecentesca, che rappresenta la città da sud, ovvero provenendo da Firenze: entrambe le vedute infatti ritraggono la città da nord-est, ovvero al di qua del Bisenzio, fuori della Porta a Mercatale. La definizione delle emergenze monumentali della città e il loro posizionamento reciproco sembra fortemente influenzato da tale tradizione iconografica.

Il punto di vista scelto (dai rilievi della Caldana), permette di evidenziare il circuito fortificato, sul cui aggiornamento Cosimo I concentra grandi attenzioni negli anni '50 del Cinquecento: l'episodio più importante di questa campagna di lavori di restauro delle cinta medioevale pratese e la costruzione del Bastione delle Forche che occupa una posizione di grande rilievo nel dipinto¹².

Colle Valdelsa (1333 inclusa nel dominio fiorentino)

“...S. Gemignano e Colle, terre grosse e principali; ed il fiume che vi bo finto, lo fo per l'Elsa... Colle poi ha molte balle di carta...”¹³.

Vasari raffigura la città, centro strategico, fino dalla seconda metà del XIII secolo, per la politica fiorentina nel quadro del serrato confronto con la Repubblica di Siena, da sud-est, ovvero dalla strada che da Siena va verso Volterra, in posizione più bassa rispetto al piano ro tufaceo su cui si distende l'abitato (in particolare dalla strada che viene da Siena). Nella rappresentazione vasariana la particolare collocazione del punto di vista fa sì che venga selezionata solo una delle parti che costituiscono il sistema urbano; infatti Colle si compone di tre settori chiaramente distinti per struttura e configurazione planimetrica, ma interdipendenti: il castello, il borgo lungo la via Salaiola, la città bassa nelle immediate pendici pianeggianti a Est del rilievo.

Le tre parti erano collegate da un sistema difensivo continuo restaurato e integrato nel 1465 che, partendo dalla cerchia muraria della città bassa si collegava a nord con il baluardo rinascimentale del nucleo più antico e a sud, attraverso una strada murata di collegamento si saldava alla cerchia muraria della città alta nel complesso punto di innesto fra il castello e il borgo¹⁴. Vasari rappresenta appunto la parte del castello con una serie di elementi ben identificabili come il ponte di collegamento fra il borgo e il castello, il bastione circolare sangallesco, la porta che controllava l'accesso dal piano (non più esistente). Inoltre l'abitato è caratterizzato dal profilo irto di campanili e torri fra cui si distinguono il campanile del Duomo e della chiesa di S. Maria in Canonica e le torri dette dei Pasci e di Arnolfo. Totalmente di invenzione è invece la rappresentazione del volume posto al centro del dipinto. L'edificio in basso a destra può identificarsi nel complesso conventuale di S. Agostino.

San Giovanni Valdarno (centro fondato dalla Repubblica fiorentina nel 1296)

¹¹ G. VASARI, *Le Opere, cit.*, Ragionamenti, *cit.*, pp. 207-08.

¹² G. GIANI, *Prato e la sua fortezza dal secolo XI fino ai nostri giorni*, Prato 1908; R. LUGLI, *Il bastione delle Forche*, in «Prato storia e arte», 32 (1971), p. 11 e seg.; *Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica*, Prato 1980; G. NUTI, *Prato nel Principato mediceo*, in *Storia di Prato, secolo XIV-XVIII*, vol. II, Prato 1980, pp. 340-343.

¹³ G. VASARI, *Le Opere, cit.*, Ragionamenti, *cit.*, p. 203.

¹⁴ F. PARRI, *Edilizia e politica a Colle Valdelsa nell'ultimo trentennio del Cinquecento*, in *Architettura e politico in Valdelsa al tempo dei Medici*, Atti del Convegno, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», 1982, pp. 191-209; AA.VV., *Colle di Val d'Elsa nell'età dei granduchi medicei "La Terra in Città et la Collegiata in Cattedrale"*, Firenze 1992; *Colle di Val d'Elsa: diocesi e città tra '500 e '600*, a cura di P. Nencini, Castelfiorentino 1994.





Fig. 9. Giorgio Vasari e aiuti, *Allegoria di S. Gimignano e Colle Val d'Elsa*, Firenze, Salone dei Cinquecento.

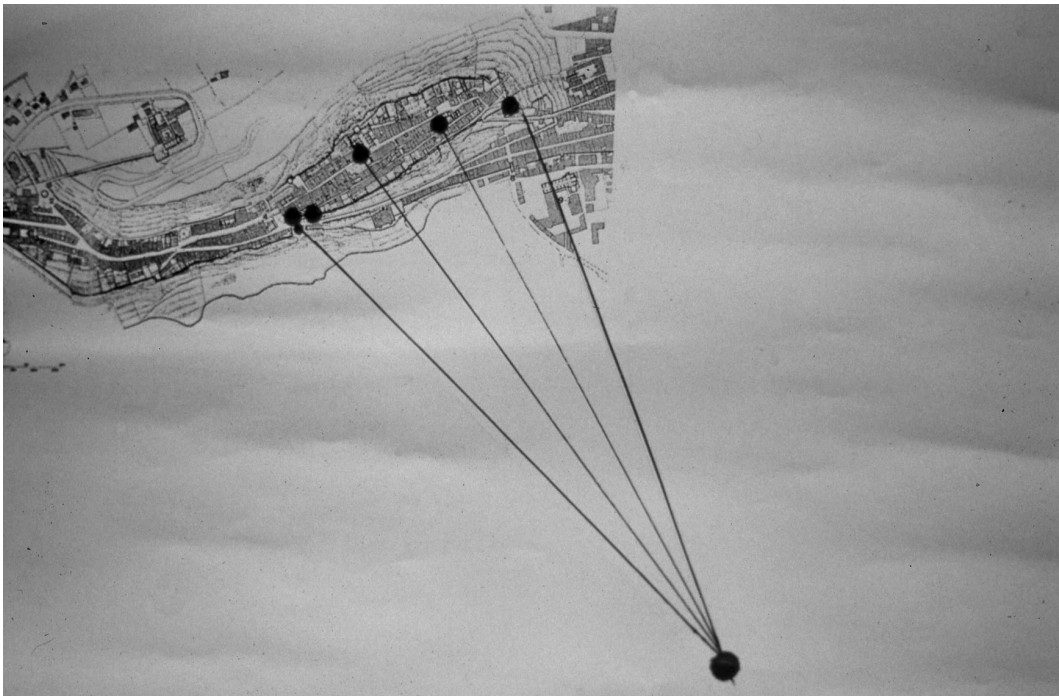


Fig. 10. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di Colle Val d'Elsa (pianta su base catastale).



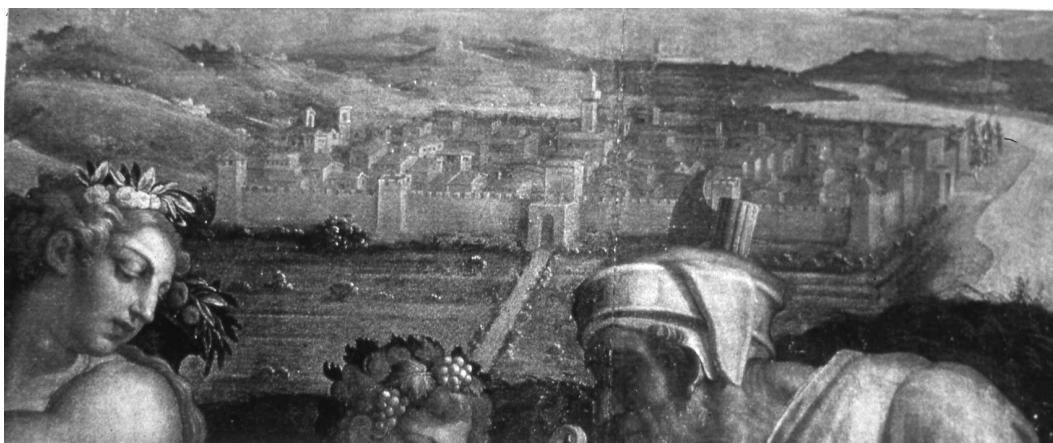


Fig. 11. Giorgio Vasari e aiuti, *Allegoria di S. Giovanni Valdarno*, Firenze, Salone dei Cinquecento.

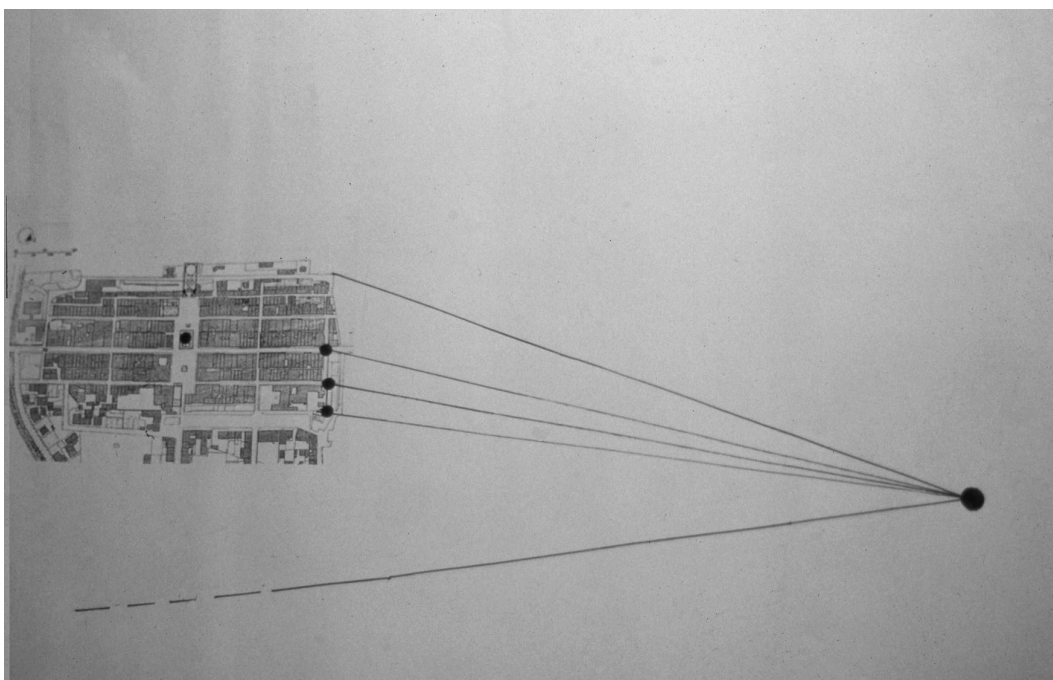


Fig. 12. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di S. Giovanni Valdarno (pianta su base catastale).





“...*quel paese e coltivatissimo ed abbondantissimo di frutti; e quel Bacco, coronato di pampini ed uve beve il trebbiano che fa quel paese tanto eccellente, e tiene in quello scudo bianco l'insegna di quel castello che è S. Giovanni...*”¹⁵

La raffigurazione vasariana coglie l'abitato da nord, ovvero dalla strada maestra del Valdarno di collegamento tra Firenze e Arezzo, presumibilmente dall'altura dei Renacci; da qui è possibile intravedere il centro di Montevarchi, ma soprattutto il corso dell'Arno che correva molto più vicino all'abitato rispetto alla situazione attuale, legata sostanzialmente agli imponenti lavori di regimazione del fiume promossi a partire dai primi anni del XVIII secolo. Si deve ricordare che già Cosimo I dei Medici aveva investito grosse somme ed impegno tecnico in tutto questo settore del Valdarno, realizzando in particolare consistenti opere di difesa dalle esondazioni in corrispondenza dell'abitato di San Giovanni.¹⁶

La veduta di Vasari mira a sottolineare l'importanza dell'ubicazione di San Giovanni rispetto all'Arno ed alla viabilità primaria, limitando fortemente la caratterizzazione dell'abitato a pochi elementi: la cerchia muraria, con le porte, le torri rompitratta e le torri angolari, ma fortemente alterata nei suoi rapporti proporzionali fra il lato lungo (verso l'Arno) e il lato corto¹⁷.

L'edificato, ad eccezione del Palazzo Pretorio, viene invece raffigurato come una congerie di abitazioni che non suggerisce l'organizzazione geometrica dell'impianto urbano propria dei centri di fondazione; fattori che assicurano la riconoscibilità della Terra di San Giovanni sono dunque una generica regolarità della cerchia muraria che doveva identificare la “terra nuova” e il rapporto con l'Arno e la viabilità. Inoltre il personaggio in primo piano “*un giudice vestito all'antica*”, identifica la ‘posizione’ amministrativa di San Giovanni come sede di Vicariato fin dai primi anni della sua fondazione e, ancora più importante, come sede di Cancelleria comunicativa, la nuova struttura amministrativa creata da Cosimo I (1560) e posta sotto il controllo dei Nove Conservatori della Giurisdizione del Dominio Fiorentino, organo che sorvegliava la spesa degli enti locali.

Scarperia (centro fondato dalla Repubblica fiorentina nel 1306)

“...*Questo, Signore, e il vicariato di Scarperia, dove nel lontano ho ritratto il paese del Mugello... e ci ho fatto quel giovane che tiene l'insegna di quel paese con l'arme di Scarperia entrovi una luna; ed il flume che ha ai piedi che getta acqua e la Sieve...*”¹⁸

La “terra murata” è ritratta privilegiando la veduta dalla strada di grande comunicazione che consentiva il collegamento di Firenze con Bologna e l'oltre Appennino e che costituiva la spina portante dell'impianto urbano di Castel San Barnaba-Scarperia¹⁹. La cortina delle

¹⁵ G. VASARI, *Le Opere, cit., Ragionamenti, cit.*, p. 203.

¹⁶ A. CERCHIAI, C. QUIRICONI, *Relazioni e rapporti all'Ufficio dei Capitani di Parte Guelfa*, parte I, in *Architettura e politico da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di G. Spini, Firenze 1976, pp. 187-251; A.M. GALLERANI, B. GUIDI, *Relazioni e rapporti all'Ufficio dei Capitani di Parte Guelfa*, parte II, in *Id.*, pp. 261-329.

¹⁷ Una aggiornata analisi dell'impianto urbano si trova in *Città e Architettura. Le matrici di Arnolfo*, a cura di M.T. Batoli, S. Bertocci, Firenze 2004; restano sempre valide le analisi E. GUIDONI, *Arte e urbanistica in Toscana (1100-1315)*, Roma 1970 e le successive riflessioni condotte dall'autore in numerose pubblicazioni; per una ricca documentazione sulla realizzazione delle “terre nuove” fiorentine si rimanda a D. FRIEDMAN, *Florentine New Towns-Urban Design in The Late Middle Ages*, MIT 1988, e la edizione italiana *Terre nuove. La creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, Torino 1996.

¹⁸ G. VASARI, *Le Opere, cit., Ragionamenti, cit.*, p. 207.

¹⁹ Per le qualità dell'insediamento di Scarperia, oltre a D. FRIEDMAN, *op. cit.*, cfr. G.C. ROMBY, E. DIANA, *Scarperia una “terra nuova” nel Mugello*, Firenze 1985; ricerche più aggiornate sono state edite in occasione del settentesimo anniversario della fondazione e sono raccolte in *Scarperia 700 anni. Da “terra nuova” a vicariato del Mugello*, a cura di G.C. Romby, Firenze 2006; *Scarperia settecento anni. Tracce e memorie di una “terra nuova”*, a cura di G. Cherubini, F. Aperi, Firenze 2006.



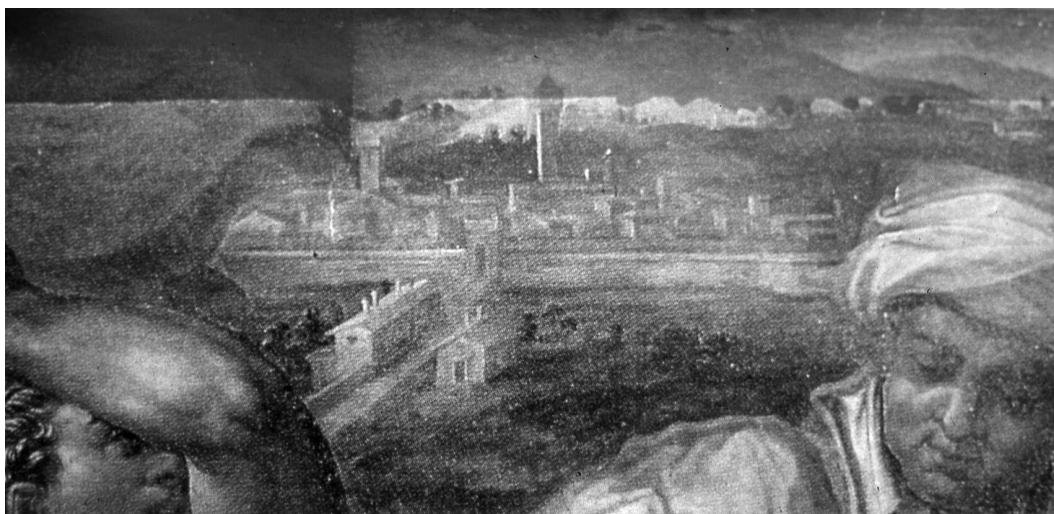


Fig. 13. Giorgio Vasari e aiuti, *Allegoria del Mugello*, Firenze, Salone dei Cinquecento.

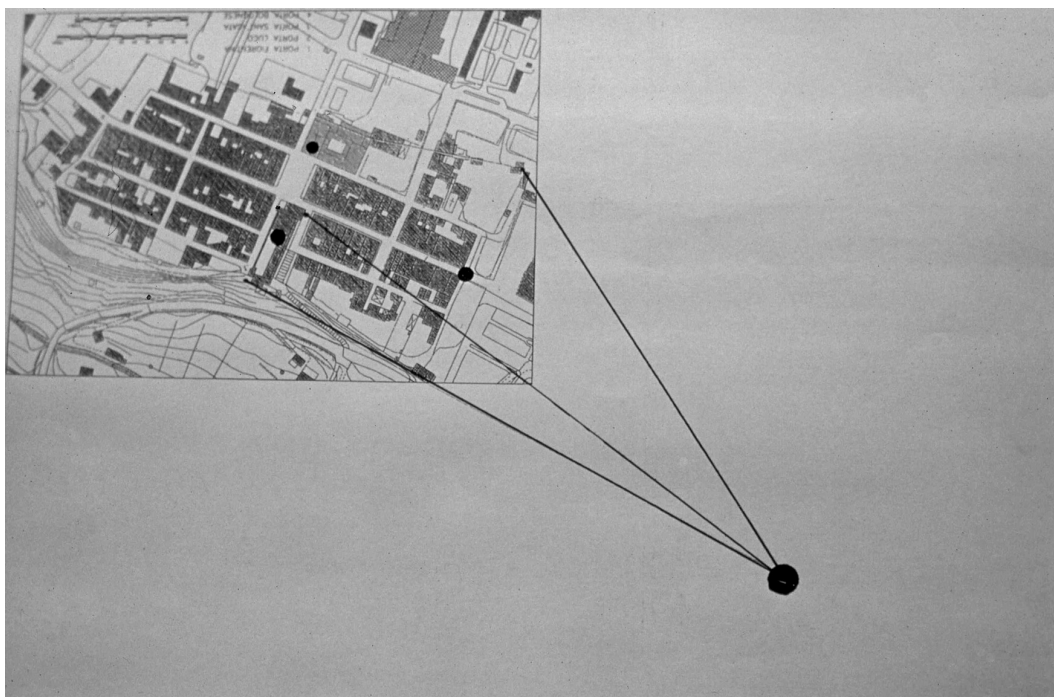


Fig. 14. Il punto di vista utilizzato per la rappresentazione di Scarperia (pianta su base catastale).





mura presenta al centro la porta Fiorentina su cui giunge la strada del Giogo fiancheggiata dall'ospedale "di sotto". La cinta muraria viene presentata nell'edizione post 1547 anno in cui si era provveduto a rimodernare le difese affiancando alle mura trecentesche, nuove cortine murarie e scarpa con terrapieno e baluardi angolari di cui si vede quello a destra e si intravede l'omologo sull'angolo sinistro della cortina. La cortina risulta eccezionalmente dilatata in larghezza, falsando la reale dimensione in cui risulta prevalente l'andamento ortogonale al lato rappresentato.

La "terra" si identifica tramite la grande torre del palazzo dei Vicari che dovrebbe essere allineata sulla strada e a filo del corpo di fabbrica del palazzo vicariale, mentre l'immagine la sposta verso l'interno del corpo del palazzo, avvicinandola alla torre del cassero; di fronte una torre forse corrispondente alla difesa della porta a Luco.

Il punto di vista esterno e posto a sud-ovest e ad altezza pari al margine superiore del palazzo dei Vicari.

Stante la dichiarata finalità encomiastica dell'impresa decorativa del Salone le figurazioni di città grandi e piccole tendono a privilegiare essenzialmente la immagine che se ne aveva provenendo (o guardando) dalla Capitale dello stato; inoltre, facendo proprie le istanze principesche relative alla imponente opera di fortificazione dei centri urbani nella nuova strategia di sicurezza e controllo dello stato, tutte le vedute presentano in primo piano le cortine murarie con gli interventi "alla moderna" già realizzati o in atto. A fronte della scrupolosa documentazione in tal senso, la consistenza e la figura di vari impianti urbani subisce evidenti modificazioni, come la dilatazione dei caratteri dimensionali che si verifica nelle rappresentazioni delle "terre nuove" di San Giovanni Valdarno e Scarperia, adottando un artificio geometrico per consentire la visione completa del disegno dell'abitato.

Maggiori aggiustamenti si riscontrano nella restituzione del tessuto abitato; infatti, per rendere immediatamente riconoscibile ogni centro urbano, si ricorre alla rappresentazione "fuori scala" degli edifici simbolo, variandone le qualità altimetriche in modo da farne emergere i volumi dal tessuto, spesso schematico e casuale, dell'abitato. Inoltre si è spesso intervenuti nel modificare la reale ubicazione degli edifici simbolo, operando uno scorrimento orizzontale delle immagini e un avvicinamento al quadro visivo, come si verifica nella veduta di Pisa in cui la cupola del Duomo, la Torre e il Battistero sono disposti forzatamente su uno stesso piano in modo da caratterizzare efficacemente il profilo urbano.

Una permanenza di modelli di rappresentazione urbana in certo qual modo superati, si nota nelle immagini delle città fondate, per cui si ricorre ad archetipi presenti nella iconografia urbana di tradizione tardo medievale e quattrocentesca, come pure nella rappresentazione di centri minori quali Vicopisano, Casole, Monteriggioni, per i quali si ricorre all'artificio di spostare il punto di vista in basso in modo da consentire una "vista di profilo" dell'abitato secondo un modello iconografico desueto.

Aggiustaggi e artifici iconografici tengono poi conto delle modalità di visione "da lontano"²⁰ del complesso decorativo e di ogni singola parte ed in tal senso sono da valutare anche le non infrequenti incongruenze che invitano alla cautela nella lettura e nella interpretazione dei *ritratti* urbani.

²⁰ Stante l'altezza del Salone di oltre 18 metri risulta pressoché impossibile, ad occhio nudo, avvertire le modifiche delle realtà urbane presenti nelle vedute, mentre proprio le "correzioni" apportate permettono di riconoscere, anche da lontano, i diversi centri urbani; si deve inoltre tenere conto che tutta la decorazione era concepita come fulcro dell'apparato celebrativo allestito nel Palazzo per le nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria, quando il Salone venne trasformato in teatro, e pertanto risultava privilegiata la visione d'insieme.



LE VEDUTE DI PARIGI DEL XVI SECOLO

Laura Zanini

La più antica restituzione planivolumetrica esistente è, per Parigi, la cosiddetta Plan de Bâle. Fu studiata per la prima volta nel 1875 da Jules Cousin quando fu a lui segnalata da un collega che la rinvenne in un fondo non classificato della Biblioteca di Basilea. La veduta si inquadra all'interno di un insieme cartografico costituito da diverse vedute. Secondo Jean Dèrens, conservatore presso la Bibliothèque Historique de la Villa de Paris, le terie genealogiche, peraltro contrastanti, dei suoi predecessori, Jules Cousin ed il topografo Maurice Dumolin, alla luce di un esame comparato delle vedute, sono state decostruite e rielaborate per arrivare a sostenere la più attuale delle ipotesi secondo la quale è esistita una grande veduta manoscritta di circa 4 metri per 6 risalente agli anni tra il 1523 ed il 1530 poi aggiornata fino al 1550. Questa originaria matrice è detta l'"Ancêtre".

Da questa derivano una riduzione per incisione, trasportabile, del 1530 ripresa dalle copie tedesche di Münster, una copia poco dettagliata del 1550, e di Braun & Hogenbreg, una copia fedele del 1572. Ancora dall'Ancêtre derivano una riduzione per incisione del 1550 utilizzata per l'elaborazione della veduta di Bâle del 1550'-51, di quella di Saint Victor del 1551 che fu usata da Belleforest per la riedizione dell'opera del Münster nel 1575. Sempre dall'Ancêtre, ma nella scala originaria, derivano poi le grandi piante decorative "De la Grande Gouache", acquerellata del 1535 e "De la Tapisserie", arazzo del 1570. Queste vedute di Parigi hanno i principali caratteri in comune ma si differenziano per molteplici elementi quali il supporto, la scala di rappresentazione, i cartigli, gli stemmi e gli elementi urbani rappresentati.

In sintesi il quadro è il seguente:

tra il 1523 ed il 1530 un *atelier* di vedutisti urbani produce l' Ancêtre, veduta di 4 per 6 metri a noi non pervenuta che generò:

- da una riduzione incisa nel 1530 le vedute di Sebastian Münster, pubblicata nel 1550 nella sua *Cosmografiae Universalis* (88-89) a Basilea da H. Petri e di Braun & Hogenberg, pubblicata nel 1572 nell'opera *Civitates Orbis Terrarum* (I/7);
- da una riduzione incisa nel 1550 le vedute di Bâle che rappresenta Parigi nel 1550-51, la veduta non datata incisa su rame, detta di Saint Victor proveniente dall'omonimo monastero e quella incisa di Belleforest pubblicata nel 1575;
- dall'originale disegno non ridotto le vedute "De La Grand Gouache" distrutta nell'incendio degli archivi della città del 1871 e "De La Tapisserie" distrutta durante la rivoluzione della quale resta la copia di Gagnières (committente il cardinale di Bourbon, re della Ligue)



Della Plan de Bâle sulla quale intendiamo concentrarci in questa sede conosciamo l'incisore Olivier Truschet ed il disegnatore Germain Hoyau. Si tratta di un'incisione su legno che rappresenta Parigi alla metà del XVI secolo ma che rapportata agli altri esemplari della "*famille des plans du XVIème siècle*" emerge per qualità e definizione dei dettagli urbani affiancati da elementi descrittivi delle attività e del contesto paesaggistico di notevole valore estetico.

La veduta riguarda Parigi dall'Ovest con la Senna che scorre dall'alto verso il basso della tavola con deformazioni ottiche tese a rafforzarne la visione prospettica e nel contempo funzionali alle gerarchie selettive della rappresentazione. Sono infatti accorciate le parti di città ad Est e a Ovest, è dilatata la Senna che nel lato inferiore della veduta si piega ben più dell'ansa naturale perseguire il bordo della tavola ed includere quella che chiameremo in seguito il percorso di osservazione.

La città è animata e ricca di punti di riferimento così ben calibrati da permettere un'immediata percezione dei caratteri principali dell'area urbana ad una prima visione ed un progressivo apprezzamento dei dettagli all'osservazione più puntuale delle parti. Sono riportate le armi di Parigi, il vascello, a destra della bandiera che titola "LA VILLE, CITE' et UNIVERSITE' DE PARIS" e le armi di Francia, i tre gigli a sinistra contornati dal Collier di Saint-Michel sormontato da una corona. A sinistra di quest'ultimo scudo troviamo i tre crescenti intrecciati che rinviano al regno di Enrico II, re all'epoca della redazione della veduta.

I quattro venti Subsolanus, Auster, Favonius e Septentriones sono i classici putti che soffiano e tre cartigli disposti asimmetricamente riportano versi sulla città e notizie sul contenuto della veduta.

La Senna ha la riva destra e la riva sinistra ovviamente invertite riferendosi al flusso del fiume.

La Ville della Rive Droite, la città dei prevosti e dei mercanti, è rappresentata protetta dalla seconda cinta muraria medievale eretta da Carlo V che amplia la città fortificata rispetto alla cinta di Filippo Augusto. Nella veduta di Belleforest è ancora ben evidente anche la prima cinta, ed in effetti essa sostituisce, in parte inglobata, alla metà del XVI secolo, ma dopo l'editto del 1530 di abbattere quelle che venivano dette le "false porte" e che recavano disagio alla mobilità urbana, nella veduta che trattiamo non è percepibile l'intero circuito né le sue parti, segno di un evidente intenzionalità di non considerarle più *antiquitez* che onorano la storia della città e che ne descrivono la forma.

La Cité, l'isola fulcro del potere ecclesiastico e giuridico di Parigi e L'Université della Rive Gauche, a destra nella veduta, con la cinta di Filippo Augusto. Benché furono fatte pressioni per riequilibrare la città con una nuova cinta anche in questa parte urbana, il progetto non fu mai realizzato ed infatti sono evidenti le robuste fortificazioni dei grandi complessi monastici esterni alla cinta. Il nord risulta a sinistra. Gli assi nord-sud della Rue Saint Martin-Rue Saint Jacques e della Rue Saint Denis. Gli edifici che emergono per ricchezza dei dettagli architettonici sono Nôtre Dame, il Louvre, la Bastille nella Ville, Saint Germain des Près e Saint Victor nell'Université e la Torre di Chaillot che proponiamo in questa sede come il principale dei punti di osservazione per la redazione della veduta.

Il cartiglio di sinistra riporta versi tratti dalla prima guida di Parigi "Les Antiquitez ... de Paris" scritta da Gilles Corrozet nel 1550, rielaborazione di una prima edizione del 1535, i primi 14 versi però sono un'aggiunta e riportano in acrostico il nome dell'autore. Questo cartiglio implica un ruolo di Corrozet di *patronage* sulla veduta. Numerose edizioni con aggiornamenti della guida di Corrozet ed una rappresentazione estremamente attuale della Parigi del 1550 nella veduta di Bâle creano uno stretto collegamento tra le due opere.

Interessante, per inquadrare la genesi della veduta, è il collegamento che essa ha con una





pubblicazione del 1577 scritta dal professore svizzero Theodor Zwinger intitolata “*Methodus apodemica in eorum gratiam, qui cum fructu in quocunq; tandem vitae genere peregrinari cupiunt*”. In seguito agli studi fatti a Parigi negli anni 1551-'53 Zwinger approntò un metodo per orientarsi nei viaggi in città sconosciute strutturato secondo le categorie del pensiero scolastico. Il metodo viene esplicitato con l'esempio su quattro città tra le quali l'Atene Gallica: Parigi. Una straordinaria similitudine tra le emergenze e le strade citate da Zwinger e quelle riportate sulla veduta fa pensare che l'autore si sia riferita ad essa. L'esemplare del Methodus della Biblioteca di Basilea porta la dedica di Zwinger all'amico Basile Amerbach proprietario di quel fondo che conteneva la veduta di Parigi quando passò alla Biblioteca di Basilea.

L'emblema di Enrico II, i già citati crescenti intrecciati rappresentati in alto a sinistra della carta, si ritrovano in alcune delle rappresentazioni di opere urbanistiche coordinate dal re come la ristrutturazione dell'Hôtel de la Ville e la Porte Neuve. Delle probabili diecimila case occupate dai 300.000 abitanti della metà del XVI secolo sono rappresentate tra 4700 e 5000 case intramuros.

Il cartiglio di destra riporta i dati principali della veduta: 287 strade e stradine, 104 chiese e monasteri, 49 collegi e l'indicazione degli autori Oliver Truschet, l'incisore, e Germain Hoyau, il disegnatore stabiliti nella Rue Montorgueil, via degli *imprimeurs* e *maîtres imagiers* al Capo Saint Denis nel laboratorio noto per l'insegna del Buon Pastore.

Nella metà del XVII secolo si è al culmine del concetto di *imago urbis* come rappresentazione simbolica, estetica e singolare della città. La vita brulicante, la magnificenza dei palazzi, il fitto tessuto urbano costituiscono un insieme organico evocativo dell'esclusivo vivere cittadino, sollecitato da nobili architetture e straordinarie opportunità. In seguito la restituzione sempre più rispondente alle regole geometriche ed agli obiettivi funzionali militari o urbanistici basati sul rilievo oggettivo ed astratto trasformeranno la ricchezza della rappresentazione in un documento scientifico, planimetrico a volte poco narrante del senso globale della città. Possiamo leggere ad esempio “...fino al punto di ornato, per tutto l'universo, al quale i grandi architetti hanno saputo portare la fisionomia delle città e delle piazzeforti, le abili mani di Simon Van Der Novel e di François Hogemberg hanno saputo esprimerlo con una tecnica ammirevole, così precisa, rispettando esattamente la proporzione di ciascuna delle parti prese dal vivo, rilevando con corde la disposizione delle strade, così bene che quello che si guarda non sembra si offrano allo sguardo, grazie all'ammirevole artificio dell'incisore...”.(De triangulis Omnimodis, Regiomontanus, fine XV inizi XVI secolo). Il metodo di restituzione della veduta di Bâle integra le regole geometriche con quelle prospettiche. *Tam Geometrica Quam Perspectiva Pingendi Ratione*. Questo metodo che chiameremo misto si basa sull'individuazione di un asse urbano principale, nel nostro caso l'asse nord-sud della rue Saint Jacques, sul quale si opera un ribaltamento dei fronti nel verso funzionale alla veduta, nel nostro caso verso est. Agli edifici si attribuisce una profondità tramite la rappresentazione delle coperture e si elabora il resto del tessuto urbano applicando questo procedimento fino a quando non si altera la forma dell'isolato registrato nel canovaccio planimetrico di riferimento, tutte le volte che è necessario, con progressivi adattamenti prospettici si riporta il tessuto fino a raggiungere una proporzione realistica degli isolati ed un orientamento plausibile delle strade. L'aggiunta poi di elementi che oltre a rendere la vitalità urbana dichiarano le funzioni dei luoghi è un'ulteriore categoria di informazioni. È stato ipotizzato che le figure umane nelle cartografie cinquecentesche avessero anche la funzione di deterrente alla consultazione per i popoli musulmani ai quali non è consentito osservare figure antropiche disegnate. Così una protezione di tipo strategico-militare difendeva le informazioni sull'assetto difensivo ed il contesto territoriale delle città.





Fig. 1. La veduta di Sebastian Münster, pubblicata nel 1550 nella sua *Cosmographiæ Universalis* (88-89) a Basilea da H. Petri.



Fig. 2. La veduta di Braun & Hogenberg, pubblicata nel 1572 nell'opera *Civitates Orbis Terrarum* (I/7).

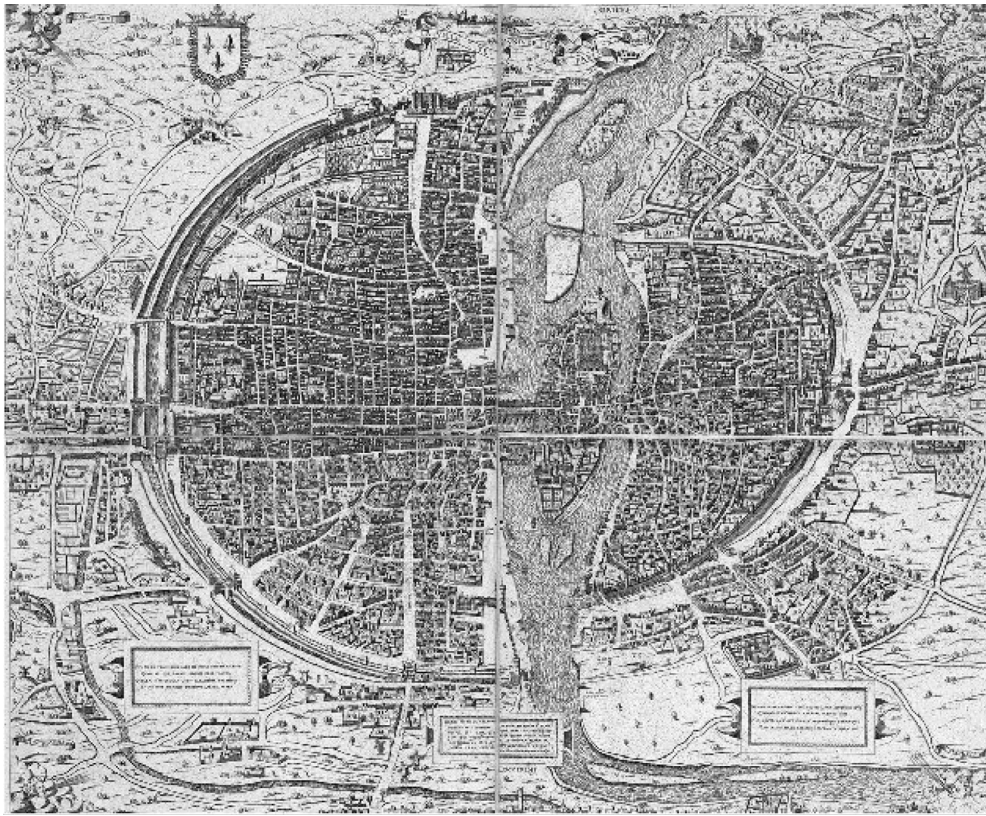


Fig. 3. La veduta non datata detta di "Saint Victor" proveniente dall'omonimo monastero.

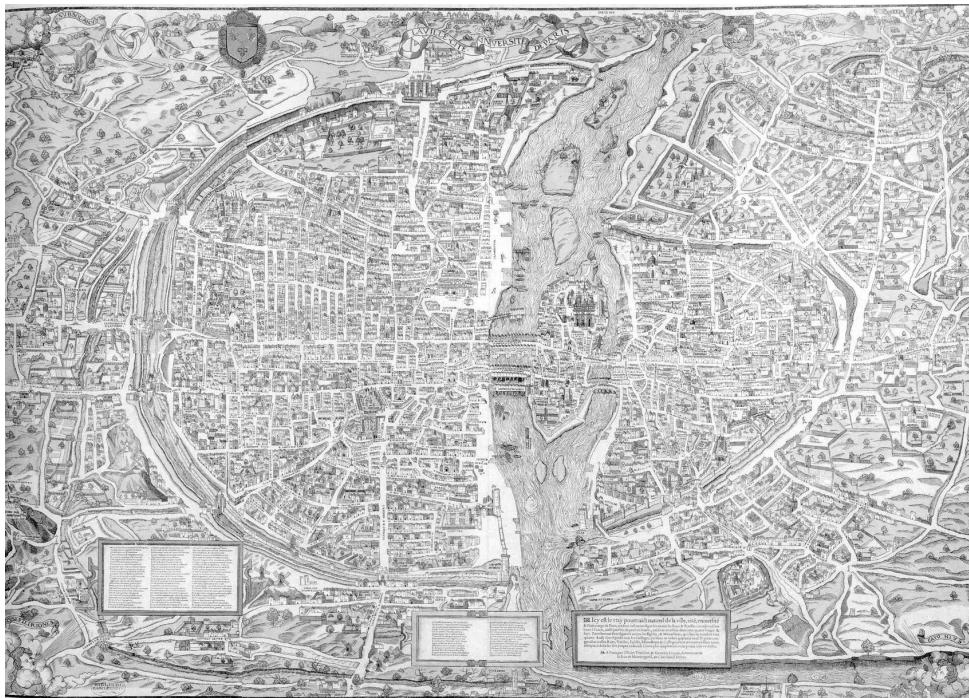


Fig. 4. La veduta di Parigi detta di "Bâle" di Olivier Truschet e Germain Hoyau del 1550-1551.

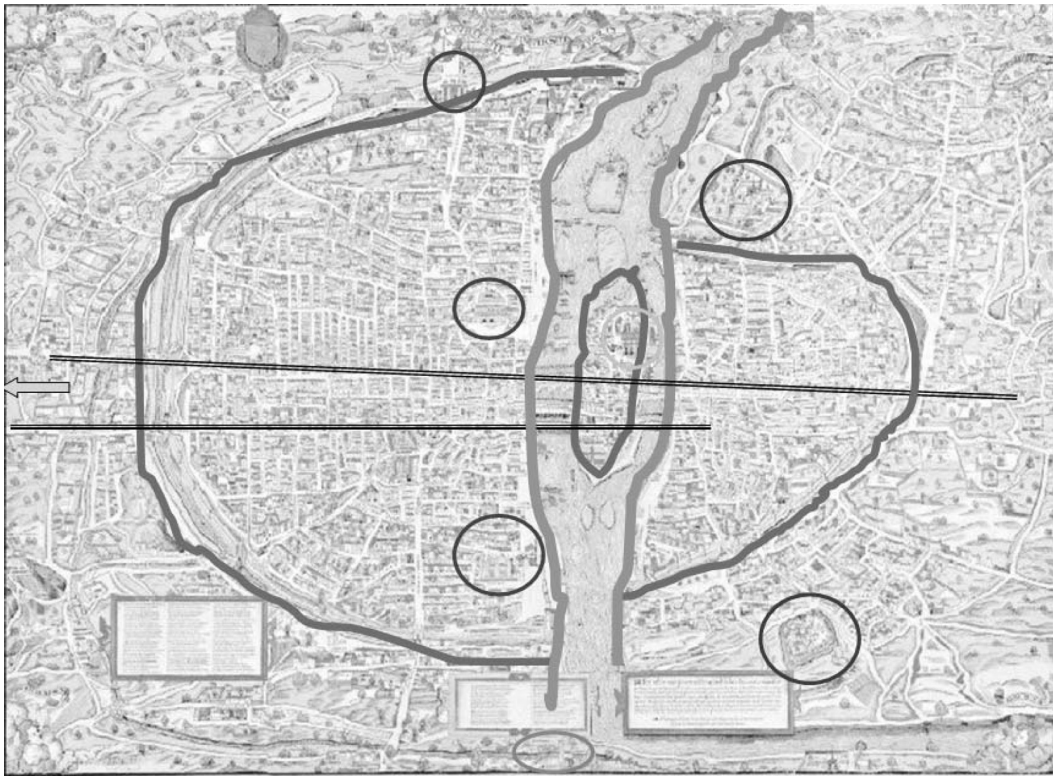


Fig. 5. I principali elementi della veduta di Bâle: la tripartizione in Ville (a sinistra la Rive Droite con mura di Carlo V), Cité (l'isola maggiore della Senna), Université (a destra la Rive Gauche con mura di Filippo Augusto) linee marroni; le emergenze architettoniche dei luoghi principali della città. Nella Ville La Bastille, L'Hôtel de Ville ed il Louvre (cerchi viola); nella Cité la cattedrale di Nôtre Dame (cerchio giallo); nell'Université, esterne alle mura urbane, le abbazie di Saint Victor e di Saint Germain de Pré (cerchi rossi); gli assi viari principali orientati nord-sud Rue Saint Martin-Rue Saint Jacques e Rue Saint Denis con il nord a sinistra ed infine il rilievo di Chaillot (ellisse arancio), probabile punto di vista del-



Fig. 6. L'acrostico del patronage sulla veduta di Gilles Corrozet, autore della prima guida di Parigi "La Fleur des Antiquitez ... de Paris" (1ª edizione 1535).



Fig. 9. Plan de Bâle – particolare: I tre crescenti di Enrico II sull'arco della Porte Neuve realizzata nel 1550.

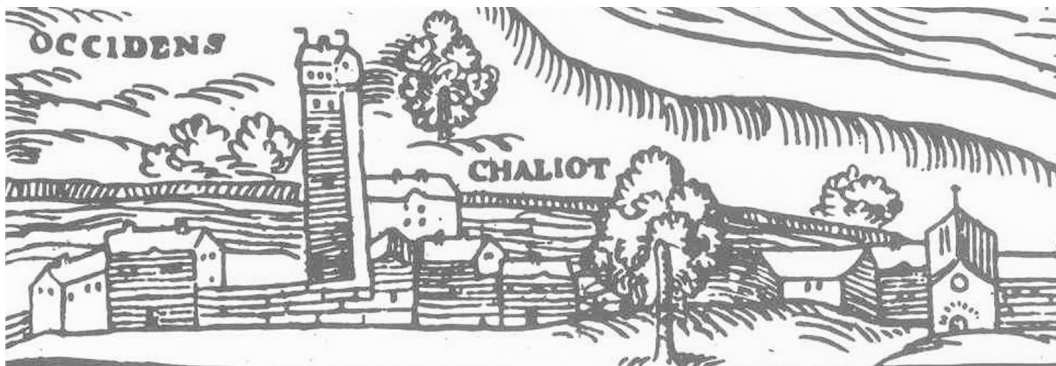


Fig. 10. Plan de Bâle – particolare: La rappresentazione di Chaillot con l'immagine di una torre, luogo per un'ottimale osservazione.

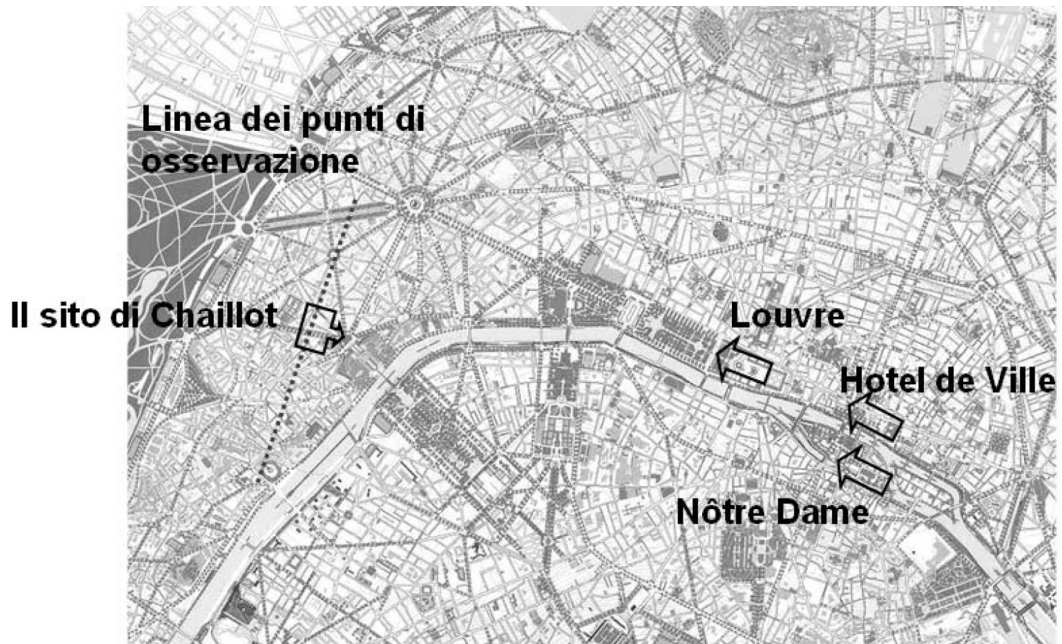


Fig. 11. Il percorso che unisce i punti di osservazione che inquadra i prospetti dell' Hôtel de la Ville, del Louvre e di Nôtre Dame.

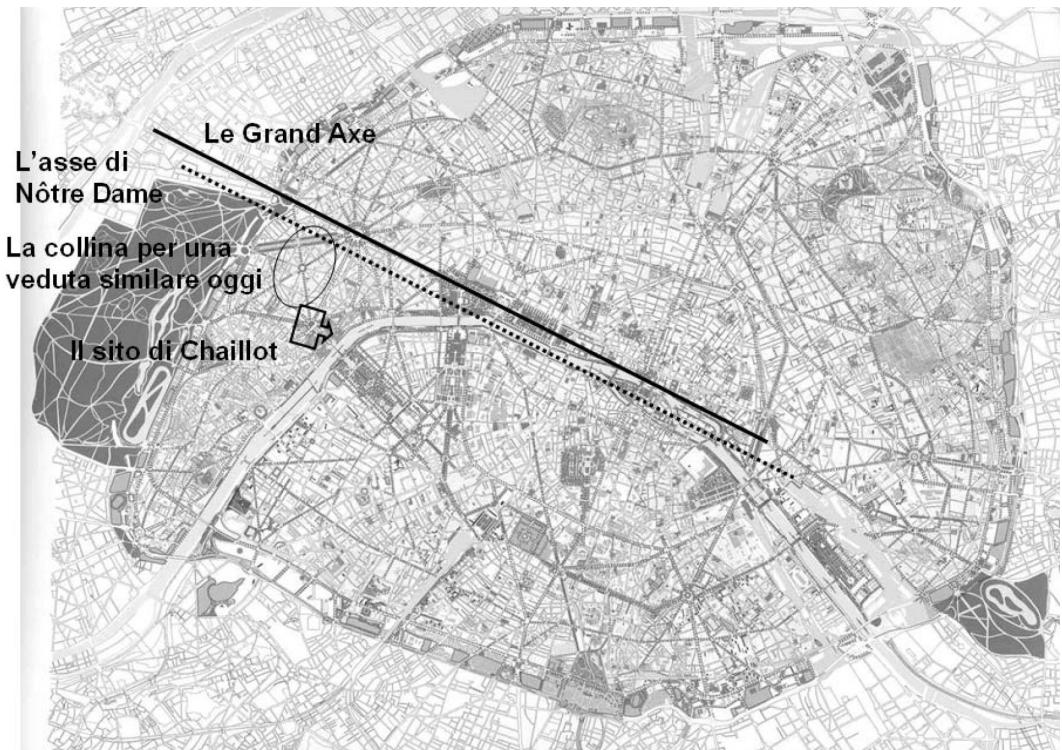


Fig. 12. Parigi-Plan du paysage urbain : il progetto urbanistico del traguardo ottico del Grand Axe ripropone, alla scala metropolitana attuale, la veduta privilegiata di Parigi.



Negli anni della redazione dell' *Ancêtre*, il matematico Gemma Frisius (1508-1555) pubblicò il *Libellus de locorum describendorum ratione* (1533, capitolo aggiuntivo del *Cosmographicus liber Petri Apiani matematici*) ed in quel testo codificò, ancora più esattamente che in precedenza, che la misura esatta di una distanza reale permette di fissare la scala e la posizione di punti urbani o territoriali attraverso l'intersezione di due linee. Dunque l'esistenza di basi planimetriche bidimensionali sufficientemente esatte era la struttura di base sulla quale si costruivano tutta una serie di operazioni geometriche e restitutive di diverso ordine e grado.

La somiglianza delle vedute di Parigi, Londra, Lione e Bruxelles nell'opera di Braun *Cosmographie Orbis Terrarum*, sembra che non sia da attribuire al fatto che una medesima squadra di professionisti ha elaborato le vedute ma che a monte le vedute, già esistenti e conosciute, avessero caratteri comuni nelle regole di restituzione, nella fattispecie questa tecnica mista. Dunque è ipotizzabile che esistesse un *team* di consulenza specializzata che operava in area europea e che direttamente su incarichi o indirettamente come trasferimento metodologico attraverso una scuola di rilievo e restituzione in vedute, ha eseguito le suddette vedute.

Rilievo, disegno, incisione, vendita. Possiamo immaginare queste fasi per la rappresentazione delle vedute seicentesche eseguite da professionisti che ne svolgevano una o più nel medesimo atelier ma possiamo anche immaginare una figura di coordinamento dell'intera operazione in grado di conoscere anche le rappresentazioni antecedenti, di raccogliere il materiale ed i dati sulle operazioni urbanistiche recenti e sui cantieri in corso, di verificare che i criteri di selezione di ciascuna fase rispondano comunque al modello di rappresentazione della città che la committenza vuole promuovere.

Per la veduta di Bâle di Parigi in effetti si promuove un'immagine della città:

- circolare
- asimmetrica (Rive Droite mura di Carlo V, Rive Gauche mura di Filippo Augusto)
- simbolica
- tripartita (Ville, Cité, Università)
- con asse centrale del fiume (nel secolo successivo ruoterà di 45° verso sud est per percepire le nuove fortificazioni e di altri 45° in seguito per avere il nord in alto)
- radicata all'area vasta della corona di centri che la circondano

Il punto di vista della veduta di Parigi va individuato all'interno di un discorso di complessità della redazione della carta suesposto. Sono stati elaborati rilievi, redatta una mappa bidimensionale, presi dati sui prospetti della maggior parte degli edifici notevoli, localizzate le corti, i portali e disegnate le strade e gli isolati dunque parlare di un unico punto di vista è veramente riduttivo. Possiamo ipotizzare una direzione di osservazione principale ed un percorso di osservazione con diverse stazioni di verifica. Il luogo focale del traguardo ottico è da individuarsi in Chaillot ed in particolare la torre rappresentata nella parte inferiore del disegno. Ad esso si affiancano una serie di siti per le verifiche proporzionali. Questo metodo ci fa interpretare la veduta non come semplice riproduzione del visibile ma come un progetto narrativo e descrittivo.

Il percorso di osservazione ed i punti di vista, che naturalmente inquadravano il prospetto principale dei monumenti più importanti, persiste nei secoli fino a concretizzarsi ai nostri giorni con la realizzazione della grande opera urbanistica di scala metropolitana del Grand Axe, l'asse viario dominante che crea la nuova veduta di Parigi del tutto analoga, nei principi fondanti, a quella cinquecentesca.





Bibliografia

Le Plan de Paris par Truschet et Hoyau 1550 dit Plan de Bâle, Cahiers de la Rotonde, n. 9, Rotonde de La Villette, Paris 1986, préface de M. Fleury et commentaire de J. Dérens.

B. JEAN, *L'affirmation de la cartographie urbaine à grande échelle dans l'Europe de la Renaissance*, Lyon 1990.

L. PERRIN, *La ville panoramique. Evolution des regards aériens sur Paris et sa banlieue*, in "Les Cahiers de l'Aurif", 120 [integrare con l'anno di pubblicazione].

P.PINON, B. LE BOUDEC, *Les Plans de Paris – Histoire d'une capitale*, Paris 2004.

C. DELFANTE, *La "codification" des plans de ville*, in *Forma urbis. Les plans généraux de Lyon XVIe-Xxe siècles* (<http://www.archives-lyon.fr/old/fonds/plan-g/03.htm>)

La Rivoluzione cartografica del Rinascimento

(<http://web.unife.it/progetti/matematicainsieme/matcart/rinasc.htm>)



ABSTRACTS

The View of Padua by Giusto de' Menabuoi (1382-1383) in the Belludi Chapel of the Basilica of St. Anthony in Padua

Umberto Daniele

One of the most ancient and celebrated urban cityscapes surviving today is the image of Padua frescoed in the chapel of St. Anthony Basilic in Padua dedicated to blessed Luca Belludi and afterwards to Sts. Philip and James. The cityscape has often been analyzed in order to reconstruct the original aspect of some city's main buildings while the present study focuses on an analysis of perspective, trying to identify the elevated points from which observation was made. According to medieval customs, this fresco is indeed based on multiple viewpoints, established on certain towers of the town walls then recently built by the Da Carrara family. Our analysis reveals that the view can be considered a town planning document, in which one can recognise some of the main thoroughfares as well as other buildings linked to the praising will of Naimerio Conti, who had commissioned the fresco and had close ties with the ruling Da Carrara family. Finally, for these qualities the fresco can be attributed to a specialist, allowing us to get a better picture of the various specialisations within the Giusto de' Menabuoi's Paduan studio.

A map of the land between Chieri and Moncalieri in 1457

Enrico Lusso

The map shows the western area of the district of Cbieri, near Moncalieri. It was made in order to settle a border dispute burst in September 1457, when the "vicecastellano" of Moncalieri condemned a man to death and ordered to execute the sentence at the "Podius Arinellorum". The area – shown by the gallows drawn in the bottom left corner – was claimed by Cbieri inhabitants as part of their own territory, so they resorted to arms to defend the "podius". Finally, Ludovico duke of Savoy was forced to intervene appointing a board of enquiry to start a trial.

Although the map was commissioned by the court entourage, an involvement of some men from Chieri in its production is highly probable. In fact, two members of the local "consilium sapientum" were called to collaborate on making the map. Moreover, one of them, Antonio Bernardo, often appears engaged in topographical surveys.

Probably, before the drawer (a painter) carried out the fair copy map, some measurers were assigned to survey the area. So, the two couples of parallel straight lines, perpendicular among them, which divide the map in nine quadrants, seems to be more a geometric construction than borderlines. Therefore, they were created pointing at some well-known buildings and places in the area with the aim of tracing a topographical grid. Afterwards, the painter intervened on such a grid, placing the settlements according to the relationships of spatial reciprocity and outlining them as appeared from the lowland near Villastellone, where in 1223 it had already been possible to include "ad oculum" the whole hilly theatre.



City views of Rome from Prati di Castello: benozzo Gozzoli (1463) and Attavante degli Attavanti (1483)

Alessandro Camiz

The comparative analysis of two roman city views, namely Attavante's miniated Crucifixion in the Messal of the bishop of Dol (1483) and the Departure of S. Augustine to Milan in S. Augustine at S. Gimignano, painted by Benozzo Gozzoli (1463), outlined some meaningful connections between urban design and city representation in the XV century. The topographical alignments of the main buildings were overlayed on a plan of Rome in XV century. This instrument was useful to localize the preferred observation points, focusing on the relation between city image and urban design. This analysis could assign the landscapes depicted, comparing the compositive techniques employed in coeval images. The ichonographical series of plans and views of Rome in XVth century widened the critical knowledge of the image of Rome, of its models and derivations. The comparison with the Descriptio Urbis Romae of Leon Battista Alberti, and its topographical landmarks, was the premise to hypothize the use of Alberti's same polar coordinates to draw the perspective in the roman city views. The coincidence of the monuments mentioned in the Descriptio and those depicted by Gozzoli, suggests that he could have used the Descriptio to place the different architectures in the painting. An analytical method to position different topographical landmarks could have been very useful in a place so distant from Rome as S. Gimignano.

Some favourite point of view in the Urbino's Renaissance image

Paola Raggi

The particularity of Urbino's iconography is that the city is represented keeping steel its point of view for centuries, and always its presented to contain in its solid city walls like an unavoidable elements of the its raffiguration.

At Urbino, with a few exception, the town planning choices of the second half of the 15th centuries and the construction of the city walls of the early 16th century, have influence the steadiness of the point of view throughout the following centuries.

Considering these events and the deficiency of town planning intervention such as to stimulate the interest for different point of observation than those, which were consolidated, to demonstrate how town planning choices are to be determinable such as to influence considerably the choices of view in the urban's representation.

The individualization of the privileged point of view et recurrent on the Urbino's iconography, to reveal the important of the connection that to pass between urban site and landscape, and is essential for to understand the parallelism between historical events of the city's site and urban realization.

The reciprocity from to choice of point of view and representation is more perceivable if is individualityed the sites inside architectures, in which the shots from inside are projected to outside and in this may the most sites of the point of view are markable: the hill of the Cappuccini, for the views of the city with Ducale palace, and the square in front of at the church of San Bernardino, for the views where are markable the monastery of S. Francesco and the monastery of S. Chbiara.

The two favourite point of view of the city of Urbino produce while in the time iconography images which are consolidated and are enriched of particularity, that become during the tome the most recurrent and the repetited of the view with stereotyped model which will furnish a large strictly structured production of views.

Arezzo sight in the picture of S. Rocco

Daniela Corrente

The essay has been focused on a peculiar aspect of the activity of an eclectic artist as Bartolomeo Della Gatta (the surname of Piero or Pietro Dei): his mastery on creating backdrops not only on his own paintings but even on other masters' artworks as Luca Signorelli.

The urban view of the city in S. Rocco e la veduta di Arezzo (1479 ca., Arezzo, Museo statale d'Arte medievale e moderna) has been depicted from the sacred hill Pionta, where the medieval cathedral,



surrounded by fortified walls, was set. This is probably one of the first naturalistic view of the city taken from a symbolic and privileged point of view. The punctual analysis of the painting's detail has provided the identification of main historical buildings; as a tribute to Piero della Francesca, but even a subtle quotation of his own name Piero, the painter has structured the representation of the urban centre around the S. Francesco church.

Piero Dei has even shown his great talent as a master of architectural backdrops in the painting called S. Rocco e la piazza Grande di Arezzo (1479 ca., Arezzo, Museo statale d'Arte medievale e moderna), analyzed in detail. As result of the study conducted on the series of paintings dedicated to S. Rocco (even S. Rocco, 1465 ca., Firenze, Museo Horne) a very likely hypothesis has been provided by the author on the reason for the nickname of the painter, Della Gatta, over which the critics puzzled for decades.

Landscapes and cities by Dürer, from Innsbruck to Trento (1494-1495)

Irina Baldescu

In the autumn of 1494 Dürer leaves for a long trip to Italy; the itinerary can be fairly well identified on the traveling maps of the time, as for example Erhard Etzlaud's journey map from Germany to Rome (1492). Dürer travels alone (or with a group of merchants) when heading south; on the return trip, in the spring of 1495, he is accompanied by his friend, the humanist Pickerheimer, a traveling pattern that anticipates the grand tour of the northern gentlemen.

The landscape drawings analyzed in this study are to be associated with the return trip.

Three of the works (the view of Trento from the north; the view of Castello del Buonconsiglio, Trento; the view of Arco) were studied from the topographical point of view. The view points of the perspective were identified on a detailed map, as well as the architectural elements represented in every view. The allows us to conclude that the artist used to construct the final image by combining the perspectives sketches from two different viewpoints, so that the view is a mentally interpreted vision, not a merely realistic one. For example it is impossible, from one sole point of view, to see the series of towers of Trento in that particular order; while at Arco, it is impossible to get such a detailed view of the city-walls unless one is very near to the scene, while the height of the hill indicates a distant view-point, etc.

Though, the drawings are very precise in what every single detail is concerned, as also proven by the photographic campaign pursued by Leber some decades ago.

It is difficult to say if Dürer's landscape drawings were seen and studied by other artists before 1588, when they were acquired to the collection of Rudolph II of Austria. Anyway, they reflect an early moment of the turning point in the European art: the study-journey of an artist becomes also an occasion for contemplating landscapes and for self-reflection. The mountain landscape completed by city walls, as Dürer's view of Arco, becomes in the painting of the first years of the XVI century a recurrent solution for the background scenography; it acquires a value of symbolic geography, as a metaphor of the path to wisdom and religious ascension.

The medieval stereotyped Weltlandschaft develops into a mental interpretation of the landscape, consequence of the direct experience of the traveling artist.

The urban iconography's innovations of the European 16th century In the choice of the points of views

Teresa Colletta

Our aim in this essay is to point out the changes in iconography and urban cartography during the Sixteenth century. These changes are mostly about the choice of the point of view from which to sight a town to present it on "maps". We dwell on the devices contrived by the authors to portray in one view "a true portrait of a city".

We have notably considered the more indicative and innovative elevation and in perspective maps made in the first years of the century, like the cartography "Venezia MD" by Jacopo de' Barbari, up to the end of the century with the Sena Vetus Civitatis Virginia by Francesco Vanni.

In this excursus we have operated a subdivision of the urban iconographies according to the choice of the point of view by the authors and of its modifications or its continuity of the same vision along the



centuries. *The bird of the urban prototipi for a number of towns..*

A Portrait of Messina, 1554

Nicola Aricò

The picture of Messina on 1554 is an extremely interesting iconic document deserving a deep examination. It contains many precious elements about the history of Messina from 1540. It shows some parts of town wall: a plan of the entire urban morphology probably directed by Francesco Maurolico in 1540 and some significant additions of the same plan transformed during De Vega's government. For example, "Torre della Lanterna" just built and immediately destroyed by governor, represents the architectural basis of "point of view" to conceive the picture of the town. The picture of Messina has a relevant political meaning, even though it had a publishing success during the XVI century. It aims to show to Mediterranean people, and, in particular, to Spanish monarchy how Messina, the "Key of Sicily" was transformed.

Cagliari from seaside. The image in Munster's Cosmographie, 1550

Marco Cadinu

A study of the first air prospective of Cagliari reveals a high compositional prospective and complexity. The drawing, edited in 1550 by Sebastian Münster, based on geometrical principles typical of the thirteenth century, represents Cagliari, the city founded by the Pisans in the XIII century in order to become their port behind Africa in the Mediterranean sea. Cagliari was planned around two perpendicular axes, the most important being a projection linking two monumental towers in the midline of the drawing and indicating the naval path of access to the city harbour.

Traditionally, a lawyer in his early twenties, Sigismondo Arquer, has been given credit for realizing the drawing. However, this interpretation could be premature as the type of aerial representation in question was typically created by highly experienced professional painters. As a matter of fact, some hidden signatures in the drawing suggest the contribution of artists working in the atelier of Sebastian Münster who were probably in contact with Sigismondo's father, Giovanni Antonio Arquer. The latter had documented contacts with high government officials and persons who were planning the new fortification of the city. Giovanni, rather than his son Sigismondo, seems therefore to be holding the key information to access the ancient drawings that were needed to realize the drawing published by Sebastian Münster.

Images of the center of the "Principato Citra" in the collection of Angelo Rocca at the end of 1500

Irma Friello

Interest in the new image taken by the city during the Renaissance, supports the creation of the iconography and perspective views of cities. From the first half of fifteenth century are made, the first city views, then collected in Atlases to promote spread. In the essay we have studied the views of small towns in Southern Italy, located within the boundaries of the current province of Salerno. Views are taken from the collection of "Images of the city" collected by Augustinian friar Angelo Rocca during his trip to the Kingdom of the Two Sicilies from September 1583 to June 1584. The drawings were published in the book Images of the city collected by an Augustinian friar at the end of the sixteenth century. Designs are different in style and graphic quality, made by the same monks of the monastery, some are landscaped, others emphasize the urban fabric with an indication of the walls and the main buildings. The views are very simple but are excellent documentation for the study of minor historical centers of Southern Italy.

Piazza di Monte Cavallo and Via Pia in a sixteenth century view

Paolo Micalizzi

In the second half of the sixteenth century is registered a new phase of urban expansion in the north-ea-





stern area of the city of Rome, dominated by the Quirinale hill. The view attributed to Cesare Nebbia and Giovanni Guerra, datable in the second half of the sixteenth century is a document of remarkable importance in the history overview of Quirinale square and Pia street: in which is clearly shown the long straight just opened by Pio IV on the path of Alta Semita, the michelangelesque porta Pia, monumental and topical perspective backdrop of the street as well as the Dioscuri group moved from the original position, turns out perfectly aligned along the axis of the new road.

The view shows also other interesting details, useful for the documentation of the construction activities in progress along the road; from which rise some issues about the realism or conventionality of the representation, which the author intended to answer to.

Point of views

Giuseppina Carla Romby

In the city image Vasari's program decoration to Salone dei Cinquecento in the Palazzo Vecchio, to use the perspective "a volo d'uccello" for to have a complete urban vision and country; in the urban representation to be very much important the "point of view" and to lecture monuments and fortifications for to recognize urban quality of Granducato.

The analysis of city representation to prove a view modification for the Price glory. To examine the urban view of Pistoia, Pescia, Pisa, Prato, Colle Valdelsa, San Giovanni Valdarno, Scarperia, and to reconstruct the graphic process of representation.

The views of Three castilian towns of Hoefnagel and Van Den Wyngaerde

Josè Miguel Remolina

Between the years 1562-1570 two important Flemish artists George Hoefnagel and Anton van den Wyngaerde were commissioned to travel around Spain with the aim of drawing the chief towns. The comparison between the representations of the two artists of the Castilian towns of Valladolid, Toledo and Burgos will allow us to perfect our knowledge of the meaning of urban representations of the 16th century and the importance of the election of the point of view from which the town is represented. In two of these towns the points of view are different. In Toledo, the most significant case, we can see a great contrast between the more traditional southern view of Hoefnagel and the northern view of Wynagaerde, which permit the vision of the new architecture of Renaissance's Toledo, specially the recently built Puerta Nueva de Bisagra.

Paris views in the sixteenth century

Laura Zanini

The oldest existing planimetry of Paris, known as Plan de Bâle, is also known as the "Ancêtre" because it is the first of a series of similar views, among which differences reveal urban developments as well as physical or semantic changes in the typical elements of the second half of the XVI century. The richness of details, the signature of the view patronage hidden in the text of the cartiglio, the similarity in the orientation method invented in those years for travellers to unknown cities, and the use of the multi-disciplinary knowledge system of the century for the description of reality suggest not a simple reproduction but rather a narrative interpretation and description. The identification of the observational path and of the several points of views for the relief persists through the centuries until it has materialized in the present days through the realization of the impressive urban job realized in metropolitan scale of the Grand Axe. This is today the dominant road that creates the new view of Paris absolutely similar, in terms of founding principles, to the sixteenth century view.





 INDICE

<i>Editoriale</i> di Ugo Soragni	V
XIII-XV SECOLO <i>a cura di Ugo Soragni</i>	
<i>Introduzione</i> di Ugo Soragni	3
La veduta di Padova di Giusto de' Menabuoi (1382-1383) nella cappella Belludi della Basilica del Santo a Padova <i>Umberto Daniele</i>	7
Una carta del territorio tra Chieri e Moncalieri del 1457 <i>Enrico Lusso</i>	21
Vedute di Roma dai Prati di Castello: Benozzo Gozzoli (1463) e Attavante degli Attavanti (1483) <i>Alessandro Camiz</i>	39
I punti di vista privilegiati per le vedute di Urbino Rinascimentale <i>Paola Raggi</i>	58
La veduta di Arezzo nella tavola con il S. Rocco di Bartolomeo della Gatta (1479 ca.) <i>Daniela Corrente</i>	70
Paesaggi e città di Dürer, da Innsbruck a Trento (1494-1495) <i>Irina Baldescu</i>	86
XVI SECOLO <i>a cura di Teresa Colletta</i>	
<i>Introduzione</i> di Teresa Colletta	105
Le "innovazioni" dell'iconografia urbana del Cinquecento europeo nella scelta dei punti di vista <i>Teresa Colletta</i>	111
Il ritatto di Messina del 1554 <i>Nicola Aricò</i>	139



Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la <i>Cosmographia</i> del Münster del 1550	160
<i>Marco Cadinu</i>	
Le immagini dei centri del Principato Citra nella raccolta di Angelo Rocca della fine del XVI secolo	175
<i>Irma Friello</i>	
Piazza di Monte Cavallo e la via Pia in una veduta del XVI secolo	186
<i>Paolo Micalizzi</i>	
Las vistas de tres ciudades castellanas de Hoefnagel y Van den Wyngaerde: la importancia del punto de vista en las representaciones de las ciudades del siglo XVI	196
<i>Jose Miguel Remolina</i>	
Il punto di vista del principe. Le vedute di città nel salone del cinquecento in palazzo vecchio	207
<i>Giuseppina Carla Romby</i>	
Le vedute di Parigi del XVI secolo	220
<i>Laura Zanini</i>	
ABSTRACTS	231









