

L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo

di Cesare de Seta

La presenza nel San Teodoro di Pavia di due celebri vedute della città nel primo Cinquecento ha offerto lo spunto a un'ampia riconsiderazione del tema della riproduzione dell'immagine delle più importanti realtà urbane d'Italia, di cui si traccia, sia pur sinteticamente, il percorso evolutivo dal tardo Medioevo a fine Settecento.

L'invenzione della prospettiva nei primi decenni del Quattrocento consente un'illustrazione della città e delle sue architetture ispirata a criteri e metodi assolutamente nuovi. La città già da oltre un secolo era al centro degli interessi di pittori e disegnatori, ma è nella seconda metà del XV secolo che si incomincia a rappresentare l'organismo urbano nella sua interezza, privilegiando l'immagine - tra le tante possibili - che ne renda al meglio la *magnificenza* e la reale consistenza topografica. Superata la rappresentazione simbolica, l'orgoglio municipale e la grandezza di un Principe si esprimono anche attraverso simili testi visivi.

L'invenzione della prospettiva, come è noto, risale ai primi decenni del Quattrocento quando si ritiene che Filippo Brunelleschi abbia istituzionalizzato una procedura geometrica per l'imitazione di una spazio misurabile su una superficie piana. In questi primi decenni del XV secolo si assiste inoltre a un rinnovato interesse umanistico per la geografia tolemaica che era stata di base - a partire dal basso Medioevo - per la costruzione delle prime mappe terrestri e per redigere i primi *catasti* di cui si abbia conoscenza nel mondo occidentale. Una importante riforma di un primitivo catasto nominale si ebbe a Firenze nel 1427.¹ La riforma di questo strumento analitico di conoscenza del territorio ha un eminente valore giuridico e economico per ogni tipo di commercio, ma è pure il diretto antecedente per la formazione di una nuova scienza che si dirà, circa due secoli dopo, topografia.

Leon Battista Alberti dapprima nei *Ludi rerum mathematicarum* (circa 1445), poi nella *Descriptio Urbis Romae* (circa 1450)² offre una prova di come abbia saputo far tesoro del testo di Tolomeo lì dove il geografo espone i principi della corografia e chiarisce che questo tipo di tecnico-artista deve esser "buon dipintore" così come il geografo un matematico.³

L'elaborazione concettuale e geometrica di questa strumentazione ci consente di dire che arte e scienza nel corso di questa avventura procedono di pari passo e uno dei campi privilegiati di applicazione sarà certamente quello del "ritratto di città". Genere che s'impone lentamente ma dall'enorme fortuna nel corso di due secoli: tuttavia l'elaborazione tecnica è così complessa e laboriosa che circa cinquant'anni trascorreranno perché dalle prime rappresentazioni in prospettiva si giunga al primo "ritratto di città".

Caso eminente e termine *a quo* di questa storia deve considerarsi la *Tavola Strozzi*, primo "ritratto" di Napoli e primo "ritratto" di grandi dimensioni in assoluto di una città

¹ Per i catasti di Firenze è fondamentale il lavoro di C. KLAPISH e D. HERLHY sintetizzati nel catalogo della mostra Aa. Vv. *Loreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 1977, pp. 101-17; inoltre sui catasti medievali cfr. F. SZNURA, *L'espansione urbana di Firenze nel Duecento*, Firenze 1975, p. 13 sgg. Per un quadro

complessivo di riferimento G. FANELLI, *Firenze, le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari 1980, pp. 68 sgg. Il quale ripubblica la restituzione grafica dei catasti del 1427 di Guido Carocci elaborata nel 1889.

² Cfr. restituzione grafica di L. VAGNETTI, *La descriptio Urbis Romae di L. B. Alberti*, Quaderno 1,

Cesare de Seta dal 1974 è ordinario di Storia dell'Architettura presso l'Università di Napoli. I suoi interessi si sono rivolti alla storia urbana, alla civiltà artistica del Settecento e all'architettura contemporanea.

Università degli studi di Genova, Facoltà di Architettura, ottobre 1968, pp. 25-81. Con traduzione italiana e *Nota sul testo della descriptio Urbis Romae di L. B. Alberti* di G. ORLANDI, *ibidem*, pp. 81-91. Inoltre L. VAGNETTI, *Considerazioni sui Ludi matematici*, Firenze 1972 e Id., *De naturali et artificiali perspectiva*, Firenze 1979, pp. 121-4 e 198-206.

³ La più significativa indagine su questi temi rimane N. BROCC, *La geografia del Rinascimento* a cura di C. Greppi, Modena 1989. Cfr. anche S. Y. EDGERTON, *Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as Background for Renaissance Painting Architecture and the Discovery of America*, "Journal of the Society of Architecture Historians", vol. XXXIII, 1 march 1974. Pp. 275-92; Id., *The Renaissance rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975, pp. 143-52. Una accurata sintesi della fortuna di Tolomeo in età rinascimentale è quella di M. MILANESI, *La cartografia italiana nel medioevo e nel rinascimento* in Aa. Vv., *La cartografia italiana atti del convegno organizzato dall'Istitut Cartografic de Catalunya, Barcellona 1993*, pp. 28-36; sullo stesso tema L. ROMBAI, *Cartografia e uso del territorio in Italia. La Toscana fiorentina e lucchese, realtà regionale rappresentativa dell'Italia centrale* in *ibidem* pp. 110-12. Un pertinente quadro di sintesi su questi argomenti è quello di L. NUTI, *Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII*, in "Storia urbana", 62, 1993, pp. 3-35.

europea. Un documento dell'archivio Strozzi di Firenze ci consente una datazione *ad annum*.⁴ La tavola che ho attribuito a Francesco Rosselli, pittore fiorentino parte di una celebre bottega familiare e noto come miniaturista e cosmografo, fu dipinta nell'inverno del 1472 e giunse a Napoli l'aprile del 1473, dono di Filippo Strozzi a re Ferrante d'Aragona. La tavola era spalliera di un "lettuccio" ed essa, credo di aver dimostrato, è costruita con gli stessi criteri geometrici e prospettici della contemporanea veduta di Firenze detta della *Catena* (1472 circa) incisa da Ludovico degli Uberti, della tavola dipinta da essa derivata (Collezione Bier, Londra 1489-95), già attribuita al Rosselli, e del "ritratto" di Roma (1478-90) attribuito allo stesso artista e noto grazie a una replica cinquecentesca ora nel Palazzo Ducale di Mantova.⁵ Le vedute eccezionali di queste tre grandi capitali dell'occidente cristiano hanno l'intenzionale ambizione di rappresentare nella loro globalità le città considerate. In esse il pittore dispiega tutte le risorse di quella grande invenzione del secolo che è la prospettiva e la veduta è assunta a campo privilegiato di sperimentazione delle straordinarie potenzialità del nuovo mezzo. Nell'ideologia e nella coscienza storica dei contemporanei, così come nelle intenzioni della committenza, questi testi figurati assumono valore analogo a quello della *Laudatio* rinascimentale: testo volto a esaltare la storia, i commerci, la ricchezza della città raffigurata. Così come nel corso del Medioevo assurge a vero genere letterario il panegirico della propria città (*laus civitatis*) - come testimoniano i testi di Bonvesin de la Riva per Milano o di Giovanni Villani per Firenze - nel corso del XV secolo assistiamo a una duplice novità: da un lato la trasformazione della popolarissima *Laus* medievale nella *Laudatio urbis* profondamente diversa per la sofisticata fattura umanistica, dall'altro la contemporanea produzione di tavole dipinte che hanno la medesima intenzionalità. La *Laudatio urbis*, a partire dal settimo decennio del secolo, si inverte in testi figurativi che hanno il proposito di rappresentare in modo analitico non le *res gestae* della comunità cittadina e del suo signore, ma la scena paesistica, la struttura urbana e l'architettura di ogni fabbrica civile, religiosa, manifatturiera o residenziale. Rappresentazioni ben diverse dall'antologia di *Mirabilia* anagrammate in un sincretismo simbolico di cui abbiamo numerose testimonianze almeno dal XIII secolo.

A partire dagli anni Settanta del Quattrocento disponiamo di testi iconografici che illustrano non parti o ambiti di un organismo cittadino, ma vedute globali, vale a dire strumenti analitici di conoscenza che segnano per la prima volta il primato di Tolomeo su Erodoto.

Per costruire le vedute di Napoli, Firenze e Roma, Francesco Rosselli si servì di una medesima metodologia e dovette disporre di planimetrie abbastanza precise. Nel caso della Tavola Strozzi l'allineamento e la successione degli edifici religiosi maggiori che spiccano nel panorama urbano sono così precisi da presupporre la perfetta collocazione topografica di ogni fabbrica nelle platee comprese tra cardines e decumani.⁶ D'altronde se per rappresentare in prospettiva un solo edificio o un ambito urbano assai ristretto Brunelleschi si serve di pianta e prospetti⁷ è impensabile che un lavoro ben più complesso - come raffigurare in una veduta ragionevolmente verosimile l'intera struttura di una città - si sia potuto realizzare "a occhio" senza l'ausilio di un rilievo planimetrico. Allo stesso modo non v'è dubbio che Rosselli per arrivare all'analiticità di cui dà prova dovette basarsi su un'osservazione diretta di quella realtà urbana. Il fatto che taluni pittori si siano potuti dedicare a questo genere della veduta senza far ricorso ad un rilievo di pianta, anzi rifiutando la complessità strumentale che una tale ricerca esige, è molto probabile: ma ciò non ci consente di dire che tutte le vedute urbane con intenzionalità topografiche siano state disegnate o dipinte "a occhio". La geometria era una scienza, ed essa veniva adottata anche per disegnare il corpo umano, come testimonia la trattatistica quattro-cinquecentesca: sarebbe ingenuo pensare che questa medesima cultura affrontasse un tema complesso come un organismo urbano, che aveva la finalità precisa di rappresentarne la "magnificenza" affidandosi solo alle attitudini percettive dell'occhio.

L'intento ideologico e politico di celebrare la città esige d'altronde che l'immagine

⁴ Cfr. M. DEL TREPPO, *L'avventura storiografica della Tavola Strozzi*, in Aa. Vv. *Scritti in onore di Pasquale Villani*, a cura di G. MASSAFRA e P. MACRY, Bologna 1995.

⁵ Su questi argomenti sono ritornato più volte: Cfr. C. DE SETA, *L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a Jean Brugel*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 105-18; per un quadro di sintesi rimando a *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli 1991, pp. 11-12 e al più recente *La struttura urbana di Napoli tra utopia e realtà* nel catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia: Aa. Vv. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, a cura di H. MILLON e V. MAGNAGO LAMPUGNANI, Milano 1994, pp. 363-70. Per ultimo cfr. *Città ideali città virtuali e città reali della seconda metà del Quattrocento*, in *La città europea dal XV al XIX secolo. Origini sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Milano 1966, pp. 66-76.

⁶ Cfr. C. DE SETA, *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo* cit., pp. 15-16. Tavv. 1-5.

⁷ M. KEMP, *La scienza dell'arte*, Firenze 1990, pp. 20-2 e le tavv. di costruzione prospettiva 7-11.

urbana sia colta nella sua massima estensione e nella sua interezza: di qui la scelta di punti di vista privilegiati, capaci comunque di rendere la *forma urbis* in tutte le sue potenzialità per così dire spettacolari.

Pressoché contemporanea è la lunga immagine che ritrae Venezia dal Bacino di San Marco del fiammingo Erhard Reuwich (1486, Museo Marittimo, Venezia) e che deve considerarsi come uno dei primi modelli di *sky-line* urbani: tipologia, questa del profilo, che avrà larga diffusione e fortuna. L'autore, attivo a Magonza dal 1484, in questa xilografia fortemente influenzata dalla contemporanea grafica tedesca, ritrae tutto il fronte meridionale della città e parte dell'isola della Giudecca. Nella veduta è rappresentata con notevole realismo l'area marciana e il punto di vista frontale e basso è collocato nell'antistante isola di San Giorgio. Ai tratti realistici delle architetture di San Marco, di Palazzo Ducale e delle strutture portuali sono mescolati elementi fantastici a mano a mano che ci si allontana da questo centro: così come fantasiosa è la catena dei monti alle spalle della città lagunare. Certamente le vedute dipinte di Leon Battista Alberti e Jacopo Bellini sono l'anello mancante in questa tradizione che principia dalla xilografia del fiammingo e ha il suo momento più alto nella veduta a volo d'uccello di Jacopo de' Barbari. Questo eccezionale documento dell'iconografia urbana richiese almeno tre anni per la sua realizzazione e fu incisa in sei legni e data alle stampe a Venezia dall'editore tedesco Anton Kolb nell'ottobre del 1500.

L'immagine costituisce un prototipo di eccezionale rilievo: Jacopo de' Barbari con molte probabilità ebbe rapporti con Francesco Rosselli o con la sua opera incisa, considerate le notevoli analogie che sono state riscontrate. Il veneziano adotta diversi punti di vista, scorciando prospetticamente i piani e gli elementi dominanti del paesaggio urbano in modo che ne risulta un ritratto ideologicamente intenzionato. La Venezia di questo grande pittore e incisore è il più alto esempio di *Laudatio* della Serenissima e verrà variamente replicato nei secoli.

La comparsa dei primi atlanti contribuisce alla conoscenza scientifica non solo della terra ma anche dell'universo urbano come modello canonico della *Laudatio*.

Accanto alla produzione di vedute che hanno intento manifestamente celebrativo, la ricerca sulla qualità topografica delle immagini si va ulteriormente affinando e diffondendo. Infatti tutte le maggiori città italiane si dotano di piante che hanno finalità pratiche di carattere militare e di vedute le cui finalità sono encomiastiche. Si realizzano i primi rilievi topografici adottando una strumentazione scientifica che viene codificata nei trattati contemporanei.

La pianta della città e il primato della geometria

Nell'ultimo trentennio del Quattrocento l'Italia è il centro di questa arte e di questa scienza: essa è il frutto da un lato dell'invenzione della prospettiva, dall'altro dei progressi compiuti dall'istituzione dei catasti e della nuova cartografia che rappresenta il territorio. Il rilevamento planimetrico della città era già agli esordi del Cinquecento una pratica largamente diffusa: basti pensare al solo caso della pianta di Imola (1502) di Leonardo da Vinci, redatta secondo una perfetta proiezione ortogonale. Essa è con ogni probabilità la messa in bella di un rilievo di un ingegnere lombardo, Danesio Maineri, commissionato dagli Sforza e redatto tra il 1472 e il 1474.⁸ Oppure anche alla pianta di Pisa attribuita a Giuliano da Sangallo: *Pianta di Pisa no finitta* fatta risalire ai primi anni del XVI secolo. Si tratta in realtà di una copia ad inchiostro di un originale quattrocentesco e sebbene possa considerarsi "l'antesignana delle nuove modalità di rappresentazione della città del Cinquecento",⁹ rileva numerosi errori anche nella rappresentazione del sistema difensivo.

Attorno a quegli anni, insomma, l'ambizione di possedere raffigurazioni di città di carattere diverso, e con intenzionalità diverse, era un programma comune: condiviso dalle oligarchie urbane che erano i committenti di queste immagini redatte da autori capaci di usare compasso e regolo. Esempio è il caso delle città dell'entroterra veneto sottoposte

⁸ Cfr. F. MANCINI, *Urbanistica rinascimentale a Imola da Girolamo Riario a Leonardo da Vinci (1474-1502)*, 2 voll. Imola 1979.

⁹ Cfr. G. C. ROMBY, *La rappresentazione dello spazio: la città*, in Aa.Vv. *Imago et descriptio Tusciae* a cura di L. ROMBALI, Venezia 1993, p. 326.

all'autorità della Serenissima: i reggenti veneziani - cui potrebbe attribuirsi una sorta di collezionismo geografico - furono molto attenti, per fini militari, al controllo dei territori recentemente annessi; per tali motivi la produzione cartografica veneta del principio del XVI secolo è sostanzialmente costituita da simbologie riduttive delle città, limitandosi a segnalare il circuito delle mura e i corsi d'acqua.

Il celeberrimo foglio vinciano non è che l'incipit di una lunga serie, visto che Baldassarre Peruzzi nel 1520 circa¹⁰ realizzava una pianta delle fortificazioni di Firenze con le porte e i ponti che collegano le due sponde. Il vuoto circoscritto dalle mura è solo interrotto dal duomo e dal battistero.

Un analogo caso è quello che si riferisce a Parma: una pianta databile al 1526 attribuita a Giorgio de Herba, rappresenta le mura della città con le modifiche proposte da Antonio da Sangallo il Giovane.¹¹ In tal caso i disegnatori adottano la figura retorica della sineddoche: rappresentano cioè la parte (le fortificazioni) per il tutto (la città). Questa procedura si afferma quando, in seguito alla scoperta delle armi da fuoco, le opere fortificate assumono un valore eminente nella strategia di difesa della città-stato e sono causa diretta di una profonda trasformazione topografica e di un autentico sconquasso nella strategia urbana di origine medievale.

Per tale motivo le opere di fortificazione sono anche testimonianza della potenza della città e delle attitudini del suo principe nel difenderla. Un contributo essenziale, dunque, danno a questo genere di raffigurazioni planimetriche gli ingegneri militari preposti ai cantieri delle fortificazioni. Nella più antica mappa di Brescia (1545-58) la forma urbana è restituita fedelmente, ma l'accento è tutto rivolto alle fortificazioni (evidenziate da una linea rossa); con gran cura di particolari sono ritratte le mura della Cittadella, collegate al Castello che mostra ancora le primitive forme viscontee. L'assenza dell'abitato ha una precisa funzione ed è quella di esaltare il ruolo militare della città e celebrare le fabbriche più importanti. Significativo, a tale proposito, è il caso di Livorno che, nascendo come piazzaforte e base navale della flotta pisana, presenta una cartografia schematica e spesso inesatta interessata ad evidenziare l'aspetto di città portuale e luogo fortificato. In qualche modo questa selezione radicale dei segni grafici può considerarsi l'inizio di quella che con un termine moderno si definisce cartografia tematica. Tuttavia questo genere di documento non è un ritratto perché assume una funzione eminentemente tecnica: essa contribuisce a sviluppare la conoscenza analitica e quantitativa del territorio urbano che porterà, sul finire del Cinquecento, alle prime piante di città a proiezione ortogonale costruite con i criteri scientifici della triangolazione trigonometrica.

La prima pianta di città italiana deve considerarsi quella di Milano del 1577-1579 conservata presso l'Accademia di San Luca e attribuita a G. B. Clarici.¹² Questa, realizzata per scopi militari, risulta caratterizzata da un disegno abbastanza sommario - anche se topograficamente preciso - per la rappresentazione dei lotti, più attento per quella degli edifici di culto, per i quali furono probabilmente realizzati dei più rigorosi microrilievi. Un discorso a parte va fatto per il disegno della cinta muraria - realizzata proprio in quegli anni - per il quale furono utilizzati dei grafici esistenti. La mappa non è provvista di legenda, peculiarità che ne indica il fine non divulgativo; di conseguenza i riferimenti relativi ai nomi delle chiese, degli edifici di pubblica utilità o delle porte sono direttamente annotati sul disegno, mentre mancano totalmente le indicazioni degli edifici privati, delle sedi del potere politico e dei nomi delle strade. Il secondo documento che conviene citare è la pianta di Parma disegnata da Smeraldo Smeraldi tra il 1589 e il 1592. Nella dedica del 1601 al duca Ranuccio I l'autore sostiene che qualora il suo principe volesse ammodernare la città, nella pianta "chiaramente riconoscerà i luoghi che rimuovere si dovrebbero per ridurla alla perfezione".¹³ Il rilievo planimetrico acquista, in questo specifico caso, un valore che supera la mera funzione militare, per una - più moderna e di ampio respiro - di tipo urbanistico. L'impostazione grafica del disegno non si discosta molto da quella della suddetta pianta di Milano, mentre assume tutt'altra connotazione nell'impaginazione - qui ricca di cartigli e

¹⁰ Cfr. G. FANELLI, *Firenze cit.*, fig. 41, p. 97.

¹¹ Cfr. F. MIANI ULUHOGIAN, *Le immagini di una città, Parma nei secoli XV-XIX*, Parma 1984, tavv. 2-3 e schede pag. 72.

¹² Cfr. G. MARTELLI, *La prima pianta geometrica di Milano*, Milano 1994.

¹³ Cfr. B. ANDORNI in Aa. Vv., *Parma la città storica* a cura di V. BANZOLA, Parma 1978 pp. 186-7; F. MIANI ULUHOGIAN, *op. cit.*, tavv. 17-18.

con legenda - e nella rappresentazione del territorio, che Smeraldi disegna in vista tridimensionale.

Nonostante si rinvenga in queste prime carte ancora un certo grado di approssimazione, è indubbio che la redazione di rilievi in pianta era pratica ricorrente in questo specifico settore dell'iconografia urbana e che erano attivi veri corsi d'insegnamento come testimonia una vasta trattatistica in parte studiata da Daniela Stroffolino,¹⁴ ma da ampliare su scala europea. Questi precoci documenti testimoniano che agli esordi del Seicento due grandi vie si offrono per l'illustrazione della città: quella di impostazione prospettica e quella propriamente topografica. Un'allegoria presente nell'edizione del Blaeu (del 1622 alla Bibliothèque Nationale di Parigi) è molto significativa: una figura femminile ha in una mano compasso e regoli, nell'altra pennelli e tavolozza. Tra queste due consolidate tradizioni - geografia e corografia - la relazione è certamente strettissima perché la pianta è strumento primario per la realizzazione delle vedute, ma gli obiettivi che perseguono queste così diverse raffigurazioni della città non sono gli stessi.

Tra topografia e veduta, prime teorizzazioni contemporanee

Le testimonianze dirette su questi diversi modi di rappresentare la città sono rarissime: la più precoce di esse si deve a Anton van den Wyngaerde, il quale in una didascalia che accompagna la sua veduta di Genova (1572)¹⁵ sottolinea il valore primario del genere veduta nel quale si affermano a un tempo attitudini prospettiche e analitica conoscenza del territorio. Nella stessa direzione si colloca il passo del *Trattato pratico di prospettiva* (1629) di Ludovico Cardi detto il Cigoli: il quale scrive che, in assenza di "cognizione di loro pianta e profilo" conviene "abbandonare ogni regola et ad operare a occhio et a caso": pittore di genere e non vedutista, il Cigoli ben esprime tutto il suo fastidio per la macchinosa costruzione necessaria per passare da una pianta di città ad una veduta prospettica e difatti scrive: "nell'una di esse vedute rappresentare la città di Firenze e nell'altra Roma con la sua campagna (...) le quali cose con le consuete regole di linee non si possono tirare il prospettiva se prima non si ha la pianta et il profilo, le quali cose [portano seco] tante difficoltà e tedio che è quasi cosa impossibile poterlo fare, e perciò tutti fino ad oggi quando vengono a così fatte cose depongono et abbandonano le regole e si mettono a farle a occhio [per lo che servendoci di questo strumento vengono superate tutte le difficoltà sopraddette con breve facilità]".¹⁶ Il partito empirico di cui il Cigoli trattatista si fa portavoce era molto nutrito e ostile a queste più complesse procedure. Tale "partito" in sostanza si difendeva dalla montante fortuna di una nuova professionalità sempre più specializzata e affinata che, proprio a partire dal secondo ventennio del Seicento, darà prova di grande maturità realizzando imprese di tale minuzia descrittiva e verosimiglianza che si impongono come il momento più alto della tradizione del "ritratto di città". Francesco Dal Buono, autore di una bella veduta di Bologna edita nel 1636, a sua volta introduce in questo dibattito un nuovo argomento: egli polemizza con pertinente intelligenza con chi privilegia la pianta di città. Essa - dice Dal Buono¹⁷ - è una pura astrazione geometrica le cui "fintioni né anco probabili" non ci rendono verosimilmente l'immagine del contesto paesistico e dello spazio urbano. Il ritratto prospettico, al contrario, in omaggio all' "occhio humano" e al "senso" ci consente di vedere la città con le sue colline, fiumi e aree verdi, di attraversare piazze e strade, di soffermarci dinanzi a chiese e palazzi. La testimonianza di Dal Buono e soprattutto la sua veduta dal titolo anch'esso significativo: *Ritratto ovvero profilo della città di Bologna*,¹⁸ sono una conferma del fatto che ferma restando l'ostilità per la raffigurazione in pianta di una città egli se ne serve come strumento per costruire il profilo di Bologna.

La città è vista dalle colline che sono fuori la porta San Mamolo, pertanto le mura nel tratto compreso tra porta Saragozza e porta Santo Stefano sono in primo piano e in grande evidenza e appaiono rettificcate rispetto al loro reale andamento. Senza entrare in un dettaglio descrittivo che ci porterebbe fuori strada, è evidente, dall'analisi del computer,¹⁹ che

¹⁴ Cfr. F. CAMEROTA (a cura di), *Giorgio Vasari il Giovane*, Raccolto fatto dal Cav:re Giorgio Vasari: di varii instrumenti per misurare con la vista, Firenze 1997; D. STROFFOLINO, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, tesi di dottorato, Napoli 1997.

¹⁵ La didascalia è trascritta in E. HAVERKAMP-BEGEMAN, *Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde* in Aa. Vv., *Ciudades del Siglo de oro* a cura di L. KAGAN, Madrid 1987, p. 57. Ne ho sottolineato la precoce e assoluta rilevanza teorica in *L'immagine di Napoli cit., passim*.

¹⁶ *Trattato pratico di prospettiva di Ludovico Cardi detto il Cigoli Ms26604 del gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi*, a cura di R. PROFUMO, Roma 1992, II, VI, p. 149 e 163.

¹⁷ Cfr. G. RICCI, *Città murata e illusione olografica Bologna e altri luoghi (secoli XVI- XVIII)* in C. DE SETA e J. LE GOFF, *La città e le mura*, Roma-Bari 1989, pp. 283-4.

¹⁸ Cfr. ID., *Bologna, le città nella storia d'Italia* Roma-Bari 1980 scheda n. 16 e pp. 46, 65, 69, 76-80. Un interessante indizio di letteratura della città, del tutto rinnovata rispetto alla tradizione della *Laudatio* rinascimentale è quella di PIETRO LAMO, *Graticola di Bologna* a cura di M. PIGOZZI, con saggi di F. CHIODINI, M. MARCHI G. SUSSU, Bologna 1996; essa precede il *Ritratto delle città d'Italia* (1576), *Venetia città nobilissima et singolare* (1581), entrambe di FRANCESCO SANSOVINO, così come *Le bellezze della città di Fiorenza* (1591) di FRANCESCO BOCCHI.

¹⁹ Cfr. A. M. VOLTAN, *Le vedute urbane di Bologna*, Tesi di laurea, Università di Napoli Federico II - dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro: anno accademico 1995-96, relatore prof. C. de Setta, correlatore L. di Mauro.

l'alzato rispetta le posizioni relative degli edifici maggiori come riscontrabili in pianta così come il sistema viario, sia pur con talune deformazioni. La verosimiglianza della veduta di Dal Buono, quantunque schiacciata orizzontalmente, è una prova che persino per costruire un "profilo" - tipologia che non ha le ambizioni analitiche e realistiche di una veduta "a volo d'uccello", o di una veduta prospettica - l'autore manifestamente si avvale di una pianta. Il piacere dell'occhio, che questo genere di iconografie urbane ci procura è tale che Dal Buono, come Wynngaerde, non è disposto a sacrificarlo a vantaggio di quella fredda "fintione" che è la pianta. Su questo terreno si consuma lo scontro tra la qualità percettiva della veduta prospettica d'origine rinascimentale e la quantità di informazioni di specifico significato pratico che ci offre la pianta costruita con i criteri scientifici della topografia moderna che proprio nel Seicento si istituzionalizza come disciplina.²⁰

Tra i documenti iconografici più interessanti di fine Cinquecento s'impone, per qualità, dimensioni e perizia incisoria, la grande veduta di Roma disegnata da Antonio Tempesta,²¹ pittore fiorentino che era stato allievo di Ludovico Cardi. Giunto a Roma sotto il pontificato di Gregorio XIII, fu attivo come pittore negli affreschi delle Logge Vaticane, a Caprarola e a Villa d'Este a Tivoli. "Ha intagliato fra le altre opere - scrive il Baglione - in acqua forte una Roma grande, dove si vede una sua bella fatica *in piano disegnata* [sic!] sì che ognuno la intende con tutte le vie, Palagi, Chiese e case private come hoggì vi si trovano".²² Il passo del Baglione è indicativo della rilevanza che la veduta aveva assunto nella produzione di Tempesta ma altresì della imprecisione con la quale il suo biografo la qualifica. Il Tempesta aveva costruito una assai complessa prospettiva della città ripresa da un punto ideale collocato molto al di sopra del Gianicolo, ma le deformazioni e le contrazioni dell'organismo urbano sono così vistose da dover considerare tale punto di vista uno tra molti altri. Con ogni probabilità l'autore si serve come base di riferimento della pianta di Leonardo Bufalini (1551) ma lo fa con una tale libertà da compromettere l'attendibilità topografica.

Valga solo l'esempio evidentissimo dell'area di San Pietro e del Vaticano in primo piano, per la quale l'artista opera una rotazione in senso orario e una vistosa dilatazione che gli consente di dare il massimo rilievo alla sede del papato. Le deformazioni a cui sottopone l'organismo urbano - come dimostra l'analisi al computer²³ - sono tali da esaltare ampiezza e lunghezza delle strade maggiori a discapito della precisione topografica. In questo il Tempesta è un coerente interprete del suo maestro Cigoli che, come abbiamo ricordato, consigliava di lasciar perdere la pianta e di servirsi dell'occhio. La complessità morfologica in tal caso induce a questa scorciatoia, diviene in qualche modo una necessità ed è quanto ha dimostrato Daniela Stroppolino,²⁴ grazie all'innovativa metodologia di analisi al computer che ha messo a punto.

La classificazione tipologica dell'iconografia urbana e un metodo d'indagine al computer

E' evidente per altro che i tentativi di classificazione per tipologie costruttive dell'iconografia urbana possono entrare in crisi quando ci si trova dinanzi a strutture urbane disposte in siti morfologicamente complessi. Malgrado questo dato di fatto proverò a riassumere secondo quanto ho già scritto negli anni, riferendomi a casi sempre molto precisi, i termini di una classificazione generale che potrà essere di utile riferimento:²⁵

1. *Veduta in prospettiva* ripresa da un punto di vista reale con punto di stazione più alto rispetto al sito della città. L'angolazione varia da 60° a 90°.
2. *Profilo* con l'osservatore disposto generalmente a livello del suolo: l'immagine è frontale e si risolve in vero e proprio sky-line della città. In tal caso l'immagine è piatta e il disegnatore schiaccia sul piano orizzontale tutti gli elementi tridimensionali. L'angolazione non esiste, perché i punti di vista sono disposti all'infinito.
3. *Veduta a volo d'uccello* realizzata da un punto di vista immaginario posto in alto nel cielo, in modo da riprendere il sistema morfologico in cui si colloca la città. In tal caso l'autore si serve di una pianta, la ruota per esigenze grafiche di immaginazione o per dar risalto a privi-

²⁰ Cfr. C. DE SETA, *Topografia e vedutismo tra Sei e Settecento*, ora in ID., *Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700*, Torino 1981, pp. 110-51.

²¹ Aa.Vv., *Roma disegno e immagine della città eterna*, Roma 1995, per la pianta del Bufalini (1551) si veda la scheda di C. Abbamondi, pp. 18-19, per la veduta di Tempesta, p. 20. Per un'indagine sistematica cfr. S. BORSI, *Roma prima di Sisto V, la pianta di Antonio Tempesta, 1593*, Roma 1986, *passim*; I. INSOLETA, *Roma, le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari 1980, pp. 111-12, 118-19, 128-9.

²² G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1642, p. 315.

²³ Cfr. A. CANCELLIERE, *Le immagini della città Eterna. Le vedute di E Du Pérac, A. Tempesta, G.B. Falda*, Tesi di laurea, Università di Napoli Federico II - dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro: anno accademico 1994-95, relatore prof. C. de Seta, correlatore L. di Mauro.

²⁴ Cfr. D. STROFFOLINO, *Analisi delle vedute urbane negli Atlanti di A. Lafréry: Milano, Genova, Messina*, in "Quaderni di laurea" a cura di G. ALISIO, Napoli 1995, pp. 43-61.

²⁵ Mi riferisco all'*Introduction* di R. A. SKELTON al *Civitates Orbis Terrarum*, Amsterdam 1965. Skelton propose le seguenti categorie: 1. la veduta stereografica o profilo, con l'osservatore disposto a livello del suolo; 2. la pianta o rappresentazione iconografica; 3. la veduta a volo d'uccello, con punto di vista immaginario ad una quota molto elevata; 4. la pianta a volo d'uccello il cui oggetto dominante è la pianta stessa, ma nella quale sono rappresentati edifici in alzato. Questo tentativo tassonomico è un utile punto di riferimento, ma la categoria 4. non distingue tra i diversi tipi di alzato, che possono essere disegnati in assonometria o in prospettiva o pseudoprospectiva. Inoltre nella categoria 1. non è inclusa la assai diffusa veduta prospettica da un punto alto, ma reale. Una proposta classificazione, non del tutto persuasiva, è anche quella di L. NUTI, *The Perspective Plan of the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language*, in "The Art Bulletin", 76, 1994, pp. 105-128; ID., *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996, pp. 133-64.

legati *topoi*. Su di essa costruisce in assonometria ortogonale (isometrica, dimetrica, trimetrica) o in assonometria obliqua (“alla militare”, “alla cavaliere”) ogni edificio e in forma pseudo-prospettica la morfologia circostante. Sovente gli edifici monumentali civili e religiosi sono costruiti in fuoriscalda. L’angolazione sull’orizzonte varia da 40° a 60° mediamente. La veduta a volo d’uccello viene usualmente indicata come *descriptio, prospectus, icnografia* e analoghe varianti.

4. *Pianta* è la restituzione planimetrica di tutti gli edifici, utilizzando una proiezione ortogonale (ortografica) o zenitale (icnografica), con l’esattezza delle misure di ogni fabbrica e delle relazioni tra esse. La percezione visiva viene in tal caso sacrificata, per ottenere una lettura “oggettiva” di natura scientifica.

Naturalmente lo slittamento tra l’una e le altre categorie è frequente e le regole fissate vengono spesso trasgredite. Solo un’indagine analitica su ciascuna immagine urbana può svelare i meccanismi della sua costruzione.

Tuttavia, intorno al 1620 circa, Giulio Mancini nelle *Considerazioni sulla pittura...* nella biografia di Paul Bril introduce un’ulteriore variante: “né facendo l’horizzonte così com’usano i fiamminghi che poi il lor paesaggio son piuttosto una maestà scenica che un prospetto di paese”; il Mancini individua così due sistemi di rappresentazione distinti, creando uno spartiacque tra le due scuole dominanti in questo genere: da un lato i fiamminghi che ambiscono alla “maestà scenica” come Pietre Bruegel e suo figlio Jan, dall’altro gli italiani che dipingono “prospetti di paese”, ovvero “ritratti di città”. In realtà non esiste una così netta separazione. Infatti la “maestà scenica”, cioè l’alterazione del dato topografico, non è una esclusiva prerogativa olandese, visto che - ad esempio - pittori borgognoni attivi in Italia come Didier Barra e François de Nomé si esprimono con allucinata libertà rispetto ad esso. Ed è quanto ho dimostrato riguardo le loro vedute napoletane. Il “ritratto di città” rimane tuttavia la *Stimmung* connotativa della veduta italiana del Rinascimento fino a Canaletto, Bellotto, Lusieri: la sua fortuna è tale da influenzare tutta la cultura europea.

Legende e testi di corredo

Ogni veduta, soprattutto quelle tradotte in rami, è dotata di un corredo di testi: dediche, titoli, sottotitoli, indici topografici o per monumenti, didascalie esplicative più o meno lunghe: alcune indicano soltanto i *Mirabilia* delle città, altre - come quelle comprese nell’Atlante dell’editore e calcografo Antoine Lafrery²⁶ edite nella seconda metà del XVI secolo - indicano non solo le fabbriche più notevoli, ma le strade, le piazze, i quartieri, gli edifici del potere, le funzioni produttive, i servizi e le infrastrutture. Questi fogli sono spesso adornati con raffigurazioni mitologiche o allegoriche a cominciare dall’esemplare veduta di Venezia di Jacopo de’ Barbari (1500); nei fogli ricorrono bussole, punti di orientamento e scale metriche. Nel corso del Seicento i testi dedicatori ed esplicativi diventano sempre più estesi e precisi: da essi si apprende non solo chi è il committente, il disegnatore, l’incisore e l’editore, ma si hanno informazioni sulle finalità che ci si propone con una tale impresa. In taluni casi si hanno rare informazioni sui tempi impiegati per realizzare la veduta e sulle modalità adottate. Ricostruendo il catalogo dell’opera di Alessandro Baratta sono arrivato alla conclusione che per realizzare la sua grande veduta di Napoli, il cartografo di Scigliano Calabro abbia impiegato almeno sette anni. In questo caso come in quello di Genova ho rinvenuto anche i disegni preparatori: circostanza rara che ci fornisce informazioni preziose sulla procedura tecnica nella realizzazione di una veduta.²⁷ C’è un capitolo, dunque, che potremmo definire della storia dell’industria culturale che promuove queste imprese, ancora tutto da scrivere e le cui fonti sono prevalentemente rinvenibili nei testi di corredo al “ritratto”: così come c’è un altro capitolo che investe i sistemi di costruzione di queste immagini che hanno un interesse topografico sempre maggiore. Su questo secondo argomento la metodologia di lettura computerizzata ha già offerto rilevanti risultati che andranno ulteriormente affinati nel corso delle ricerche che andiamo conducendo. Possiamo così

²⁶ Cfr. F. BORRONI SALVADORI, *Carte, piante e stampe storiche nelle raccolte lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma 1980. Cfr. D. STROFFOLINO, *op. cit.* Sulla legenda del Lafrery Duperac cfr. C. DE SETA, *I viaggiatori stranieri e l’immagine di Napoli nel Seicento* in Aa. Vv., *I beni culturali per il futuro di Napoli*, Napoli 1990, p. 248.

²⁷ Cfr. Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, a cura di C. DE SETA, Napoli 1986.

dire che Erodoto in qualche modo si prende una rivincita su Tolomeo, visto che nel corso del XVII e XVIII secolo molte vedute sono persino accompagnate da brevi sillogi sulla storia della città che erano assenti nelle vedute quattrocentesche e relegate nei testi che accompagnano i maggiori Atlanti cinque e seicenteschi: dal Münster al Braun-Hogemberg, al Merian. La storia, cacciata dalla porta rientra dalla finestra. Dei grandi atlanti appena citati conosciamo il numero delle edizioni con una certa precisione: del Münster, a partire dalla prima edizione del 1544, conosciamo “46 edizioni in sei lingue”; del *Civitates Orbis Terrarum*²⁸ di Braun e Hogemberg, edito in sei tomi tra il 1572 e il 1618, comprendendo un massimo di circa 550 vedute si può calcolare sia pure orientativamente che i diversi volumi ebbero da 10 a 15 ristampe: sapendo che da un legno si possono tirare almeno 300 stampe di buona qualità e altrettante assai mediocri, che da un rame si possono tirare fino a un massimo di 300 fogli a cui si aggiunge un terzo di assai modesta qualità, si può far un calcolo sia pure induttivo del numero di immagini che venivano immesse sul mercato alla fine del XVI secolo e agli esordi del XVII.

Di alcuni ritratti di città nel Seicento

Al di là di queste stime orientative, che meriterebbero un'indagine specifica, certo è che, sul finire del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, sono molte le città che si dotano di grandi vedute urbane incise in molti fogli: la serie principia con la veduta di Firenze (1584) del monaco olivetano Stefano Bonsignori, seguita da quella di Roma (1593) di Antonio Tempesta. La *Pulcherrimae civitatis Florentinae topographia accuratissimae delineata* del Bonsignori è realizzata con una pseudo prospettiva ripresa da un punto ideale altissimo in corrispondenza di Monte Oliveto - tradizionale osservatorio dal tempo del dipinto del Rosselli - ma è costruita su un rilievo planimetrico esatto con tutti gli edifici disegnati in assonometria isometrica o “alla militare”: l'immagine pseudo-prospettica è accortamente manipolata per rispettare l'esattezza della proiezione ortogonale dell'impianto e offrire allo stesso tempo anche una credibile rappresentazione del paesaggio circostante. L'interesse per le maggiori fabbriche realizzate da Francesco I de' Medici, a cui la veduta è dedicata, è ben evidente. “Coerentemente alle intenzioni celebrative, l'architettura degli edifici e i particolari dell'arredo urbano sono estremamente precisati, mentre i piani prospettici vengono forzati per poter illustrare tutte le parti della città, anche quelle che non sarebbero visibili adottando un unico punto di vista”.²⁹ La veduta fiorentina si impose come un vero prototipo sia in Italia che in Europa.³⁰ Ad essa segue nel 1595 la *Sena vetus*³¹ disegnata dal pittore Francesco Vanni, incisa e edita da Pietro de Jode agli esordi del Seicento. Della veduta di Siena, commissionata dal Granduca, il Vanni scrive: “oltre che l'esser fatta con ogni diligenza di misura e siti, col ridurre in prospettiva la difficoltà di queste strane colline e l'insieme ritratto ogni cosa dal vero, fatica non più fatta da altri, salvo che qualche loco principale”. Il testo è importante non tanto per l'asserzione della veridicità del rilievo di base, ma perché introduce il concetto delle “difficoltà di queste strane colline”. Il Vanni intende dire che le città, essendo disposte in contesti morfologicamente diversi, esigono un uso appropriato della prospettiva. Indicazione molto acuta che ci consente di stabilire una sostanziale differenza tra le rappresentazioni di città in pianura (Milano, Bologna, Torino, Pavia, Parma ecc.), le città sorte in un sistema collinare più o meno accidentato (Firenze, Roma, Siena, Perugia) e le città costiere con colline alle spalle (Genova, Napoli, Messina, Catania). Il Vanni, meglio dei suoi contemporanei, affronta e risolve il problema della rappresentazione della morfologia territoriale. Egli, infatti, non semplifica la struttura del sistema orografico interno - così come esterno - alla città, ma puntualmente lo riproduce in un modo che non è frutto esclusivo di un'illusione pittorica, ma anche e soprattutto di un'attenta misurazione altimetrica.³² Il senese, che fu un celebre pittore, mostra una notevole padronanza dei più moderni mezzi topografici e impone il suo modello per due secoli fino alla istituzione del catasto geometrico lorenese. Le suddette vedute di Firenze e Siena costituiscono i primi

²⁸ Il *Civitates Orbis Terrarum* edito in origine in 6 tomi (1572, 1598, 1617 il sesto) con titoli diversi da quello iniziale e tra loro, è stato ristampato più volte: a Amsterdam nel 1965 in tre volumi, e a Cleveland-New York, 1966 con introduzione di R. A. SKELTON, pp. VII, XLVI; un'altra edizione è stata edita a Stoccarda 1965-1970, con introduzione di M. SCHEFOD. Cfr. anche L. BAGROW, *History of Cartography*, Londra 1964, a cura di R. A. SKELTON, pp. 186, 234, 250.

²⁹ G. OREFICE, *Dall'immagine alla misura della città*, in Aa. Vv., *Atlante di Firenze*, Venezia 1993, p. 15; cfr. G. FANELLI, *Firenze* cit., p. 121. Scrive: “nella veduta del Bonsignori il punto di vista da sud-est è assai simile a quello della ‘veduta della Catena’ ma innalzato sull'asse verticale fino ad ottenere una specie di costruzione assonometrica modificata per l'introduzione di una componente correttiva prospettica”.

³⁰ Cfr. la scheda filologicamente attenta di L. NUTI, *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*. Catalogo della mostra a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994, scheda n. 20, pp. 80-3. L'autrice tuttavia continua a qualificarla come “pianta prospettica”.

³¹ Cfr. L. BARTOLOTTI, *Siena le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari 1983, scheda 10 pp. 90-5, fig. 70.

³² Cfr. D. STROFFOLINO, *La città misurata*. cit., pp. 245-55. Il capitolo è interamente dedicato allo studio della veduta di Vanni e ad una sua ricostruzione al computer.

esempi di una ricca produzione seicentesca di carte urbane in cui convivono l'analiticità della grande scala del rilievo e l'intenzionalità del "ritratto". In questa categoria vanno inserite la veduta di Milano (1629) di Marco Antonio Barateri, le vedute di Napoli (1629) e Genova (1637) di Alessandro Baratta, la veduta di Bologna (1637) di Matteo Borboni in cui il grande formato e l'estrema chiarezza grafica permettono l'identificazione di elementi altrove neppure accennati, la veduta prospettica della città di Lucca (1660) - firmata da un anonimo autore B.S.E., che per la precisione scientifica del rilievo, per la dimensione e per l'individuazione dei luoghi, ha il valore nella iconografia urbana lucchese, della veduta di Firenze del Bonsignori (1584) o di quella di Roma del Tempesta (1557) e del Maggi (1625)³³ - e quella più tarda di Giovan Battista Falda di Roma (1667).

Il gioco degli scambi: pittori e topografi

La distanza tra "descriptiones" e piante con alzato assonometrico aumenta, così come si assiste ad una vera e propria divaricazione tra vedute dipinte (o disegni) e fogli incisi con finalità topografiche. Non sono sempre questi ultimi a stabilire il modello tipologico che illustra la città come nel caso di Siena del Vanni: per Napoli il rapporto tra pittura e topografia è del tutto inverso. Alessandro Baratta, con la monumentale *Nova Delineatio* (1629), fissa il modello tipologico che viene adottato da un pittore di talento come Didier Barra, la cui tela più importante è datata 1647; ma nel caso di Genova è lui che si avvale della tipologia fissata dalla grande tela di Girolamo Bordonì³⁴ databile al 1616 circa, ben prima, cioè, dell'arrivo di Baratta nella città della lanterna. La carta genovese non raggiunge, però, gli stessi risultati di quella napoletana. L'autore abbassa notevolmente la linea d'orizzonte per ottenere un'immagine frontale della città, per contro perde la possibilità di rappresentare interamente l'impianto planimetrico. Infatti la contrazione verticale dell'immagine produce l'eliminazione di alcuni lotti e il forzato tracciamento di poco riconoscibili assi stradali. Completamente diversa è una pianta assonometrica di Genova³⁵ affrescata nella Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, ridipinta certamente dopo il 1632 per la presenza evidente delle nuove mura; ma di gran lunga più suggestivo del semplificato ma preciso rilievo topografico, è il contesto paesistico e morfologico in cui esso è compreso. I monti sul fondo, fino al bianco chiarore che sta a indicare le cime più alte, sono disposti frontalmente all'osservatore. Dunque il pittore che lavora all'impresa inaugurata da Egnazio Danti, cosmografo e regista della spettacolare Galleria Vaticana, compone in una sola immagine un preciso rilievo topografico di tipo assonometrico; adottando poi una forte deformazione prospettica raffigura le colline che circondano la città, quindi passa a una visione frontale di tipo vedutistico per illustrare le montagne del fondo. L'eccezionalità di questa Genova affrescata sta nel fatto che il pittore manipola tre sistemi di rappresentazione non affatto omogenei. E' evidente che tutti i "ritratti di città" seicenteschi di cui fin qui si è detto sono costruiti con modelli prospettici *accentrati*, *bipolari*, *multipolari* propri di una rinnovata concezione dello spazio non euclidea. Ciò non significa che le rappresentazioni centrate secondo il modello della prospettiva lineare scompaiano del tutto, ma l'uso di questo modello si dirada, perché la deriva dei modelli mentali è lentissima.

Nel corso del Seicento assistiamo ad una formidabile crescita della veduta di interesse topografico e assume un ruolo diverso la veduta dipinta. I pittori non possono reggere la concorrenza di una strumentazione tecnica sempre più sofisticata e specializzata: si ritagliano pertanto un loro spazio che è quello del ritratto paesistico "per parti" dello spazio urbano, in cui i valori architettonici, di ambiente e di significato sono qualificanti. Il contributo di Cruyl e di Gaspar van Wittel soprattutto è di primaria importanza: Livien Cruyl³⁶ lascia l'Italia nel 1675 nello stesso anno in cui vi giunge Gaspar al seguito di un ingegnere idraulico e nella veste di topografo. Un avvento che assume un ruolo particolare nell'illustrazione degli ambienti urbani di Venezia, Roma, Firenze e Napoli. Egli è da questo punto di vista essenziale cerniera tra la tradizione nordica e quella italiana. E' van Wittel³⁷ che costruisce

³³ G. CITTI, *L'immagine della città nell'iconografia urbana del sec. XVII*, in Aa.Vv., *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500: Immagine di una città-stato al tempo dei Medici*, a cura di I. BELLÌ BERSALI, Lucca 1980.

³⁴ Cfr. E. POLEGGI, *Paesaggio e immagine di Genova*, Genova 1982, scheda n. 69, p. 106-107.

³⁵ Cfr. L. GAMBÌ, M. MILANESI, A. PINELLI, *Le Gallerie delle Carte Geografiche in Vaticano*, vol. 3, Modena 1994.

³⁶ Cfr. B. JAITTA, *Lieven Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Bruxelles-Roma 1992.

³⁷ Cfr. G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, II ediz. A cura di L. Laureati e L. Trezzani, Milano 1996.

un ponte ideale tra Olanda e Italia, dando il la a quella straordinaria stagione del vedutismo europeo che principia nel nome di Gian Paolo Pannini, il quale realizzò con la tecnica dell'occhio artificiale e utilizzando come punto di vista la torre della Cittadella, una tra le più suggestive vedute di Pisa, Visentini, Canaletto, Zocchi il quale nella Veduta di Firenze dal Convento dei PP. Cappuccini di Montughi (1744) che apre la raccolta di vedute di Firenze, privilegia più il carattere pittorico che tecnico, e si conclude in quello di Bernardo Bellotto e Giovan Battista Lusieri: Bellotto illustra le fredde stelle del nord di Dresda e Varsavia, Lusieri i caldi panorami di Napoli e Palermo. Ma questo capitolo della veduta d'ambiente è, per le ragioni già esposte, parte di un'altra storia.

Tuttavia nel delineare la storia del "ritratto di città" non possiamo prescindere dalle contemporanee interferenze e dai contributi innovatori offerti dalla pittura di paesaggio da un lato e dalla topografia scientifica dall'altro. Ho già avuto modo di insistere su questa bipolarità che nel corso del Seicento raggiunge la sua massima tensione e che si risolve nel corso del Settecento in un irresolubile divorzio tra arte e scienza: ma è un divorzio lentissimo che si protrae fino alle soglie dell'Ottocento.

Mentalità, tipologie visive e metodi costruttivi negli Atlanti di città tra XVI e XVIII secolo

Un aspetto che merita di essere messo in luce è quello delle tipologie visive che si vengono imponendo a partire dal Cinquecento nella rappresentazione delle città.

La tipologia visiva non è una scelta formale astratta dettata dalle regole codificate della prospettiva, è piuttosto funzione della morfologia del sito in cui sorge la città per le ragioni così intelligentemente espresse dal Vanni.

Un punto di riferimento essenziale è costituito dai maggiori atlanti, perché essendo le immagini più diffuse in assoluto, condizionano fortemente la mentalità con la quale si evolve e si diffonde *urbi et orbi* l'immagine di una città. La *Cosmographia* del Münster³⁸ presenta la tipologia della pianta lievemente scorciata prospetticamente, la pianta assonometrica, la veduta prospettica in senso proprio e il profilo o *sky line*. Interessante per la grande attendibilità è la veduta di Cagliari incisa da Sigismondo Arquer, che compare nell'edizione del 1550; la fortuna di questa rappresentazione deriva sia dalla sua ricchezza di informazioni sia dall'essere stata per due secoli e mezzo circa l'unica iconografia di Cagliari che fu possibile includere nelle varie raccolte di città e territori.

In prospettiva sono raffigurate le vedute di Firenze, nata dalla semplificazione della veduta dalla Catena e Roma, tutte riprese da un punto alto e distante dall'abitato. In molti casi il disegnatore attinge a modelli dipinti o incisioni preesistenti, in altri ne è l'autore. La più corrente tipologia è quella della pianta assonometrica, a cui si possono ricondurre le immagini di Cagliari, Venezia ecc., e a prescindere dalla qualità e dalla precisione topografica del rilievo, esse sono tutte città in pianura. Il contributo di Braun-Hogemberg che si avvale, tra gli altri, di un disegnatore d'eccezione come Joris Hoefnagel, è prevalentemente volto ad offrire ritratti globali di città, a volte accompagnati da dettagli o da viste parziali molto spesso impaginati nello stesso foglio. Il fiammingo aveva viaggiato per tutta l'Europa e la sua opera straordinaria merita un'indagine monografica e comparativa: questa indicazione rimane valida per tutte le maggiori personalità che operano sia come disegnatori e incisori sia come editori di opere collettanee. La veduta di Lucca, attribuita all'Hoefnagel, che raffigura, per la prima volta, l'ambiente sulla base di una planimetria verificata geometricamente, e quella di Pisa, con una sommaria assonometria e pianta della torre nell'angolo in alto a sinistra, sono probabilmente da considerarsi un modello a cui farà riferimento tutta la cartografia pisana e lucchese successiva sino al XVIII secolo; la veduta di Firenze, invece, si rifà sostanzialmente alla tipologia della veduta berlinese "della Catena" - resa così disponibile a un più vasto pubblico nella dimensione ridotta della illustrazione di un volume³⁹ - abbassando e allontanando il punto di vista in modo da ottenere una prospettiva di maggior

³⁸ Sulle tipologie mi sono già soffermato in *Significati e simboli* cit.

³⁹ G. FANELLI, *Firenze, Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari 1980, p. 270.

rigore e realismo⁴⁰ e nello stesso tempo un'immagine molto ampia e distesa. Altrettanto interessante risulta la veduta di Genova (1572-1576) in cui per la prima volta si tenta di rendere in maniera più chiara il complesso sistema urbano attraverso l'individuazione dei principali assi stradali a chiusura di grandi lotti.

Un altro caso esemplare è quello di Matthäus Merian il vecchio (1593-1650),⁴¹ incisore ed editore a Francoforte sul Meno, il quale nel corso di una operosissima vita dà alle stampe un numero stupefacente di volumi in-folio che comprendono, se si conta anche l'attività dei suoi eredi, l'insuperata soglia di circa duemila vedute di città. Nel 1640 Merian edita l'*Itinerarium Italiae Novae-Antiquae*, in cui figurano le mappe degli stati italiani e 42 vedute delle maggiori città. Ad essa segue postuma nel 1688 la *Topographia Italiae* in cui il suo nome figura come autore e editore, arricchita di una decina di vedute.

Tra queste la veduta di Pisa, sebbene denunzi chiaramente la propria derivazione dall'incisione di Braun-Hogenberg si distingue dalla nutrita schiera di imitazioni, apparse verso la metà del Settecento, per l'inserimento di diversi aggiornamenti, per la qualità dei rami, caratterizzati da una grande nitidezza grafica, ma soprattutto per la reinterpretazione riduttiva e l'alterazione delle informazioni topografiche che rendono la città più bella e tranquilla di quanto fosse mai stata rappresentata - e ovviamente di quanto fosse nella realtà.⁴²

Un caso interessante risulta, invece, quello di Messina in cui Merian recupera un'immagine che, per l'impianto planimetrico rappresentato, potrebbe considerarsi prototipo di tutte le carte cinquecentesche. Infatti ad un confronto con l'incisione di Gaspare Argaria - oggi considerata la prima incisione a stampa della città - è facile verificarne l'assoluta coincidenza, ad eccezione dell'arsenale nuovo costruito nel 1565, che ne dimostra l'anteriorità cronologica.

L'unica opera che si impone come grande repertorio dopo il Braun-Hogenberg e il Merian è il *Theatrum Civitatum* (1663) dell'editore e incisore Jan Blaeu che dedica all'Italia due volumi in-folio, a cui seguono altri due volumi nel 1682 dedicati agli stati sabaudi. L'opera di grande qualità calcografica, offre disegni molto spesso originali. La bottega dei Blaeu nel 1672 andò distrutta da un incendio, ma nel 1704 l'editore Pierre Mortier di Amsterdam diede alle stampe il *Nouveau Theatre d'Italie* servendosi di molti rami dell'antica calcografia con rilievi arretrati almeno di trent'anni rispetto all'anno di pubblicazione: come si può vedere, ad esempio, delle vedute di Daniel Stoopendael che illustrano Roma e Napoli, o da quella di Milano, che è una fedele replica della veduta del Barateri: i quattro volumi in-folio della seconda edizione (1724) restano comunque un rilevante documento del vedutismo e dell'arte incisoria.

Il lento divorzio tra la tradizione della veduta e la topografia

Il Settecento è il secolo durante il quale la topografia è una scienza con una trattativa propria sempre più specializzata: le grandi imprese cartografiche del secolo promosse dagli Stati europei erano state inaugurate da Filippo II e Luigi XIV e esse sono il segno di una formidabile affermazione della disciplina. Argomento ancora avvolto nelle nebbie: piuttosto conviene ribadire la sempre più difficile convivenza tra documento di interesse topografico e vedute in senso proprio. A metà del secolo si consuma questo divorzio ed è un divorzio definitivo: come testimonia la pianta monumentale di Roma di Giovan Battista Nolli (1748) che inserisce una serie di vedute dell'ambiente urbano disegnate e incise dal grande Piranesi, oppure la pianta di Firenze di Francesco Mangelli (1783,) arricchita da sei vedute, che, oltre a costituire uno degli elementi fondamentali della cartografia fiorentina, è da considerare come una tra le poche rappresentazioni cartografiche originali dell'ultimo quarto del Settecento. Un'eccezione potrebbe essere considerata invece la pianta di Ferrara di Andrea Bolzoni (1747), il quale integra l'accurato rilievo alla propria sensibilità completando spazi vuoti o incompleti e prolungando strade per dare continuità al disegno; e, ancora, la nitida pianta di Padova disegnata da Giovanni Valle (1784), corredata da una serie di vedute - attribuite

⁴⁰ G. OREFICE, *Atlante di Firenze*, in Aa. Vv., *Dall'immagine alla misura della città*, Venezia 1993, p. 12.

⁴¹ Cfr. W. BEHRINGER, *op. cit.* (cfr. nota 42).

⁴² WOLFGANG BEHRINGER, *La storia dei grandi Libri della Città all'inizio dell'Europa moderna*, in Aa. Vv., *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di CESARE DE SETA, Napoli 1996, p. 153.

al Morghen - dei luoghi più rappresentativi della città. La città contemporanea non è più raffigurabile da un punto di vista sia pure mobile nello spazio, anche se questa rimane un'ambizione che porterà alla fine del secolo alla nascita del "panorama". Tuttavia prima che si giunga a questa forma di rappresentazione - estremo omaggio al "ritratto di città" - la città europea si frantuma in più parti: il caso di Napoli è certamente esemplare. Claude-Joseph Vernet nel 1748 dipinge due splendide tele oggi al Louvre nelle quali per la prima volta la città viene rappresentata non in una sola immagine frontale - secondo una consolidata e plurisecolare tradizione - ma da oriente e da occidente. La città nella sua interezza non si può più vedere: essa è troppo estesa perché l'occhio umano la possa percepire e il pittore francese inaugura una nuova tipologia vedutistica che si imporrà nell'iconografia napoletana. E' l'ultimo contributo che la pittura offre nel corso del secolo alla tradizione del ritratto. Casi analoghi si possono citare per altre città in cui l'organismo urbano si frantuma in più immagini. La storia inaugurata con la *Laudatio urbis* negli anni Settanta del Quattrocento volge al termine, ma prima che essa si concluda, vi sono autori che, in un estremo tentativo di resistenza alla logica vincente della topografia, offrono "profili" di molte città europee. Il più prolifico autore di vedute globali di città italiane e europee è Friederich Bernhard Werner, il quale disegna per redigere la sola bella veduta di Firenze almeno 32 vedute parziali,⁴³ oggi presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, testimonianza significativa della laboriosità di una tale impresa affidata a diversi incisori a seconda delle città. Verona, Padova, Venezia, Siena, Perugia, Napoli sono alcune delle città che appaiono "goticizzate" nei loro acuminati campanili e torri disegnate da Werner. Egli inoltre non recupera immagini stereotipe, ma realizza originali visuali ottenute, anche grazie all'uso della camera ottica, da punti di vista poco sfruttati. E' il caso di Pisa (1730) disegnata dal campanile di S. Michele degli Scalzi, o di Siena e di Perugia, rappresentate per la prima volta da sud.

Il secolo dei Lumi si conclude, per la nostra storia, assai prima di quanto non dica la sua scadenza cronologica: nel corso del Settecento c'è una sorta di affannoso tentativo di opporsi alla vincente affermazione della topografia scientifica e all'affascinante *exodus* della veduta d'ambiente urbano. Il confronto di questa tradizione con la contemporanea ricerca topografica mostra tuttavia che ancora nell'Ottocento essa è ben viva nonostante l'invenzione della fotografia. Le vedute realizzate dal pallone aereostatico disegnate dal francese Alfred Guesdon (1848-52) e stampate a Parigi con i moderni sistemi della litografia sono l'estrema testimonianza di una tradizione che era iniziata nella Firenze del Quattrocento.

⁴³ I disegni sono conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze Fondo Cappugi n. 397.