

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Facoltà di Architettura

Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e della Città
XIX ciclo

LE CITTA' DIPINTE.
ICONOGRAFIA URBANA MURALE
NEI PALAZZI DEL POTERE ITALIANI IN EPOCA MODERNA

Coordinatore: prof. Francesco S. Starace
Tutor: prof. Cesare de Seta
Candidata: Maria Beatrice Bettazzi

Anno Accademico 2007-2008

INDICE

Introduzione, p. 4

1. *Stato dell'arte. Disamina della produzione scientifica pregressa*, p. 9

1.1 Introduzione, p. 9

1.2 Studi specifici, p. 10

1.3 Fortuna critica di un modello: la Galleria delle Carte Geografiche, p. 15

1.4 Ulteriori piste di indagine:
un possibile approccio iconologico, p. 21

1.5 Ulteriori piste di indagine: la storia delle mentalità, p. 27

1.6 Conclusioni, p. 32

2. *Raffigurare uno spazio significativo: analisi della mentalità spaziale*,
p. 33

2.1 Introduzione, p. 33

2.2 Uomo e spazio: fondamenti antropologici e storici, p. 34

2.3 La "qualità" del dominio, p. 38

2.4 La rappresentazione necessaria, p. 44

2.5 Conclusioni, p. 47

3. *Le caratteristiche generative del fenomeno*, p. 48

3.1 Introduzione, p. 48

3.2 Iconografia urbana murale: prodotto originale della cultura italiana in epoca moderna? p. 49

3.3 Ambiti culturali: la corte, il palazzo del governo, il vescovado, la dimora nobiliare, il "chostro", p. 57

3.4 Ambiti spaziali: evoluzione delle tipologie residenziali, p. 62

3.5 Ambiti spaziali: dislocazione delle iconografie, p. 65

3.5.1 Gallerie/Logge/Chiostrì, p. 68

3.5.2 Sale per udienze/Sale del Consiglio, p. 71

3.5.3 Sale da pranzo/ Refettori, p. 73

3.5.4 Biblioteche/Studioli, p. 74

3.6 Percezione e riproduzione grafica dei dati fisici fra rappresentazione pittorica e precisione topografica, p. 76

3.7 Conclusioni, p. 82

4. *Le città dipinte*, p. 84

4.1 Introduzione, p. 84

4.2 Alcuni casi significativi, p. 87

4.2.1 Bologna, Roma e l'archetipo perduto, p. 87

4.2.2 I Medici e l'irradiazione del modello, p. 96

4.2.3 La Serenissima, p. 100

4.2.4 Ferrara e gli incerti del mestiere, p. 103

4.2.5 Spezzano, p. 105

4.3 Conclusioni, p. 107

Conclusioni, p. 109

Bibliografia tematica p. 112

Appendice

Schede per una mappatura "topografica" e "topoarchitettonica" del fenomeno, p. 128

Elenco dei siti ove compaiono geoiconografie o ritratti di città, p. 131

Schede, p. 134

INTRODUZIONE

Nel 1990, erano in corso dei lavori straordinari al Vescovado di Ivrea, motivati dall'imminente visita del pontefice Giovanni Paolo II. Nella sala delle udienze si stava ripulendo un ritratto ad olio dipinto sul muro della parete corta, al di sopra del camino.

Il restauratore, ormai al termine della sua giornata di lavoro, rifinendo lo sfondo decorato a motivi geometrici, all'improvviso si trovò davanti due occhi che lo osservavano. Dopo un comprensibile moto di sorpresa ed emozione, decise di proseguire e, allargando progressivamente il campo di intervento, portò alla luce l'immagine di una Madonna assunta in cielo, sospesa sopra un vero e proprio ritratto della città di Ivrea.

Successivamente si fecero sondaggi nelle altre pareti: tutta la sala era cosparsa di affreschi raffiguranti l'intera diocesi di Ivrea, col suo paesaggio e i suoi borghi, visibile come se non vi fossero pareti e lo sguardo potesse spaziare liberamente sul territorio circostante. Mi trovavo là allora e cominciai a pensare alle motivazioni profonde di una simile impresa pittorica, evidentemente ben lungi dall'aver funzione solo decorativa.

Da allora ho cercato riscontri e *loci similes* ed è nato questo lavoro il cui oggetto sono, appunto, le "città dipinte": spazi governati, raffigurati su supporto durevole (ad affresco, ma anche su tavola o tela) all'interno delle sedi di amministrazione di un potere, sia esso religioso, politico o familiare, in un territorio coincidente grosso modo con quello italiano in un'epoca che va dal primo Quattrocento alla fine del Settecento.

Il peso e la progressiva complessità raggiunti dalle istituzioni politiche cittadine nel corso del medioevo, uniti alla consapevolezza identitaria della comunità raccolta fra le mura urbane, insieme all'interesse sempre più marcato per il dominio dell'uomo sulla realtà che lo circonda, contribuiscono ad una svolta epistemologica e tecnica - la prospettiva geometrica dei primi del Quattrocento - che trova nella città il punto di applicazione ideale, crocevia di civiltà e nodo disciplinare dalle infinite sfaccettature. Pertanto la ricerca si è concentrata sull'individuazione delle occorrenze di quello che si configura come vero e proprio fenomeno: immagini di città o di territori governati e pertanto percepiti e raffigurati nella loro interezza, quasi come un corpo unico che rimanda all'identità precisa di quella determinata comunità.

Al di là di questa motivazione “forte”, nell’individuazione del campo della ricerca, ho tenuto conto dell’impossibilità di includere ogni immagine parziale di città, operazione che avrebbe dilatato all’infinito i tempi di lavoro e, nella maggior parte dei casi, spostato il baricentro epistemologico che ha orientato la tesi. Ritengo, infatti, che la completezza dell’immagine urbana rimandi, dal punto di vista dei protagonisti della raffigurazione - committenza e autori -, ad un intento celebrativo, consapevole del valore e della fisionomia della comunità urbana, presente attraverso l’apparenza fisica e sensibile della città costruita.

Se, quindi, nella ricerca sono state considerate immagini in cui la città nel suo complesso riveste il ruolo di protagonista, solo di rado essa è stata considerata se posta sullo sfondo, come nel caso di battaglie o di lavori agricoli. D’altro canto, le implicazioni connesse all’esercizio di un dominio, hanno talvolta motivato l’inclusione nell’indagine anche di corografie o raffigurazioni a scala territoriale quando rispondenti a quel presupposto concettuale.

Quanto alle motivazioni che hanno presieduto alla scelta della tipologia delle immagini, si è preferito il caso di rappresentazioni su supporto stabile e di grande impianto, poichè la volontà in chi produce il fenomeno di fermare una volta per tutte l’immagine di un luogo pregnante e significativo, sembra arricchire la riflessione di spunti chiarificatori del rapporto fra l’uomo e il concetto di spazio in un dato momento storico. Riprodurre graficamente - e su supporto durevole - uno spazio percepito come significativo è gesto pregnante di per sè; è altresì possibile evincere dalle modalità in cui questo gesto viene compiuto la mentalità e, potremmo dire, il “sentimento” dello spazio in quel momento storico, cuore reale del discorso.

Ma per arrivare a tutto questo, molteplici sono gli aspetti di cui si è dovuto tenere conto. La costruzione delle immagini, ad esempio, - raffigurazioni pittoriche ma con forte apporto scientifico - è operazione complessa di mediazione fra professionalità che vanno individuandosi e diversificandosi mano mano che si abbandona il Cinquecento.

Non va sottovalutato il ruolo del committente che non esercita mai passivamente un’opzione, ma partecipa alla redazione di uno strumento che è essenziale veicolo di affermazione di un dominio, oltre che specchio di buone pratiche di governo.

Anche il luogo in cui queste immagini sono collocate, all’interno dell’edificio, riveste significato nella strategia di comunicazione del messaggio: momento autoreferenziale e costitutivo di una privata

percezione del sè oppure, in verità più spesso, vetrina per un pubblico scelto che può così concretamente misurare e soppesare ciò su cui si fonda il potere dell'autorità. E, ancora, il rapporto con il reale si gioca o su una ricostruzione virtuale per collage (Galleria delle Carte Geografiche, ad esempio) oppure, in alcuni casi, su una singolare identità fra interno ed esterno, fra l'immagine dipinta sulle pareti e il suo doppio, visibile fuori dalle finestre, che è il caso di Ivrea da cui sono partita.

Preliminare ad ogni indagine si è mostrata la necessità di un censimento su scala nazionale delle occorrenze di un fenomeno che si situa, per quanto concerne la ordinaria catalogazione a cura delle Soprintendenze, a cavallo delle competenze di più enti. Infatti l'immagine di città o territorio, pur essendo, se ad affresco, parte integrante del complesso sistema murario di un edificio, quindi teoricamente pertinente alla Soprintendenza ai Beni Architettonici, si configura però, in quanto dipinto, come bene artistico, quindi ricade nell'ambito della Soprintendenza ai Beni Artistici. E' inutile dire che non esiste a tutt'oggi una banca dati che incroci i dati delle varie Soprintendenze in merito ad un determinato edificio che possa così essere individuato nella globalità delle sue emergenze. Pertanto, pur dopo un primo approccio incoraggiante, non è stato possibile procedere per le vie dell'ordinaria burocrazia ministeriale.

La raccolta dei dati è quindi avvenuta in modo asistemico, per quanto il più possibile capillare, compulsando la letteratura scientifica di settore ed entrando in contatto con studiosi di rilevanza nazionale e internazionale, attraverso le occasioni create dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università Federico II di Napoli e la frequentazione dei principali convegni sui temi dell'iconografia e della storia urbana tenutisi in Italia negli ultimi anni.

Fin da subito è apparso chiaro che Ivrea o la assai più nota Galleria delle Carte Geografiche non erano un caso isolato ed episodico, ma tasselli di un puzzle ampio e variegato, un vero e proprio sistema che andava indagato e mappato in profondità.

Ho pensato quindi fosse necessaria un'analisi che affrontasse anzi tutto le "categorie" mentali che presiedono al rapporto fra l'uomo e uno spazio che ormai veniva connotandosi chiaramente con una particolare e specifica qualità: l'appartenenza e il dominio. Ma questa qualità sembrava attirare la conseguente necessità di graficizzare quello spazio significativo, caricandolo di significati più profondi e complessi. L'analisi sulla mentalità

non poteva prescindere dalla contestualizzazione nello spazio e nel tempo che fissava la presenza di iconografie urbane murali soprattutto in Italia e in particolare fra '400 e '800.

Era inevitabile che, dati i temi, questo studio trovasse un suo alveo all'interno del citato Centro Interdipartimentale napoletano che da più di un decennio ormai si occupa dei temi dell'iconografia urbana.

In particolare, l'équipe che fa capo al suo fondatore, Cesare de Seta, ha affinato un metodo rigoroso e originale di indagine sulla veduta basato su una preliminare classificazione tipologica. Infatti la molteplicità delle immagini di città è sostanzialmente riconducibile a quattro modelli di vista: due basati su punti di vista reali, il profilo e la prospettiva, e due, invece, frutto di astrazione geometrica, la pianta e la veduta a volo d'uccello o pianta prospettica. Da qui si parte alla ricerca del punto di vista usato dal redattore del disegno a cui si affianca un'equivalente vista esemplata su rilievi moderni. Dal confronto fra le due immagini si evince il grado di precisione dell'esemplare storico, le tecniche topografiche e rappresentative utilizzate, la presenza di più mani o di più punti di vista compresenti e quanto serve a farsi un'idea dello scarto grafico e mentale che separa le due diverse interpretazioni e, quindi, le differenti culture della città.

Molte tesi di laurea e di dottorato hanno affrontato, presso il Centro, temi di iconografia urbana con questo metodo analitico, presentato frattanto nei principali convegni nazionali e internazionali del settore, raggiungendo risultati di grande efficacia e contribuendo a illuminare sezioni di storia della rappresentazione urbana ancora non sondate.

Diverso è il taglio del mio lavoro che mira invece a fornire uno sguardo di insieme su una tipologia precisa di immagini, le caratteristiche delle quali (territori dominati, grande formato, supporto durevole) illuminano e rendono ragione della destinazione d'uso e del significato profondo di esse.

L'indagine ha fin da subito rivelato quelli che sarebbero divenuti i nodi più complessi e che, anticipiamo, non sempre sono stati sciolti. Ad esempio, se per l'Italia centro-settentrionale il panorama è ricco di ricorrenze, l'Italia meridionale, fatta eccezione per pochi episodi tra cui, ad esempio, l'Episcopio di Matera, sembra non essere interessata dal fenomeno. Tanto al nord come al sud ci si scontra, comunque, con l'inevitabile problema del frequente cambio di destinazione d'uso dei locali e la conseguente cancellazione delle testimonianze; ma anche, nel caso di

edifici ora privati, con l'impossibilità, spesso, di venire a conoscenza dell'esistenza di esempi interessanti.

Questo rende il presente lavoro anzitutto un primo inquadramento generale del tema, mai sviscerato nella sua complessità; ma anche speriamo possa fornire lo stimolo e la guida per ulteriori ricerche sia d'archivio che sul campo con l'obiettivo di fare riemergere un grande patrimonio pittorico e soprattutto culturale.

“La topografia che il geografo ha davanti agli occhi e che si sforza di capire dipende certo da elementi tanto materiali quanto lo sono le formazioni geologiche, ma dipende anche e in misura molto maggiore di quanto si immagini, da *rappresentazioni mentali*, da *sistemi di valori*, da *una ideologia*. E rappresenta la traduzione, l'iscrizione sul suolo della *globalità di una cultura*”¹

¹ Il corsivo è mio, cfr. G. Duby, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980 (trad. it. *Il sogno della storia*, Milano, Garzanti, 1986, p. 150)

1. LO STATO DELL'ARTE

Disamina della produzione scientifica pregressa

1.1 Introduzione

La letteratura critica relativa ai cicli murali cartografici territoriali o urbani è in verità assai esigua. Intendiamo non tanto saggi in cui questa particolare tipologia sia semplicemente citata o lavori monografici su un singolo esempio, ma studi di ampio respiro che analizzino l'argomento in modo approfondito.

In generale, il tema cartografico si trova, infatti, ad essere cerniera fra numerose discipline che a lungo non hanno avuto contatti fra loro. Se ne sono infatti occupati i geografi, che hanno analizzato il dato grafico come documento da inserire in una determinata catena storica dell'evoluzione di un sito; gli storici in senso ampio (ma anche, in specifico, gli storici della cultura) che hanno utilizzato il dato cartografico come una particolare tipologia documentaria; gli storici dell'arte che hanno invece privilegiato l'approccio stilistico, estetico e, più raramente, iconologico; gli storici dell'architettura e gli architetti che, soprattutto nell'immagine della città, hanno trovato stimoli per lo studio e la riqualificazione dei centri storici.

In questi casi non è, però, sempre decisiva la specificità della tipologia di dipinti su supporto stabile inseriti all'interno di un certo contesto ambientale: si parla più spesso, in genere, di cartografia storica in senso ampio.

Pertanto bisognerà distinguere laddove questa specificità è stata individuata ed esaltata e, di necessità, solo in questi casi soffermarsi.

Per non appesantire la trattazione e non confondere con una pleora di rimandi bibliografici, si darà ragione, nelle pagine che seguono, solo dei testi di carattere generale (par. 1.2) o di quelli, come alcuni lavori sulla vaticana Galleria delle Carte geografiche, che per l'esemplarità del caso o le modalità della sua trattazione assurgono a studi esaustivi e illuminanti del fenomeno nel suo complesso (par. 1.3).

In conclusione darò poi conto di una breve perlustrazione in alcuni campi, quali l'iconologia (par. 1.4) e la storia delle mentalità (par. 1.5), che, se nella teoria si preannunciavano fertili, nei fatti hanno evidenziato, al contrario, una singolare assenza di studi sul tema, nonostante alcuni spunti di grande interesse che ho inteso sottolineare.

1.2 Studi specifici

In epoca moderna, un personaggio è destinato a rivestire un ruolo di grande rilievo nella definizione di ambiti che saranno poi oggetto della critica artistica novecentesca, Jacob Burckhardt. Vedremo nel prosieguo della trattazione il ruolo che ebbe nella elaborazione iniziale del pensiero warburghiano, ma ora preme qui ricordare che egli, per primo, in un manoscritto, vergato fra il 1887 e il 1893 e solo recentemente pubblicato², porzione del grande progetto editoriale sul Rinascimento italiano, inserì all'interno della trattazione dei "generi" quello che definì *Orbis terrarum*, il mappamondo. Lo studioso tedesco traccia una sintetica storia dell'uso di questo soggetto nella decorazione di luoghi pubblici, spesso, dall'alto medioevo, connessi con l'autorità della chiesa (si pensi all'*orbis terrarum* di papa Zaccaria in Laterano). Ma poi il testimone passa alla cultura veneziana, con un antico mappamondo d'epoca sconosciuta dipinto nella loggia di Rialto, quello quattrocentesco di Fra Mauro fino ai numerosi esempi cinquecenteschi. Un altro centro di diffusione delle raffigurazioni geografiche è costituito dalla Toscana e Burckhardt menziona naturalmente il Palazzo pubblico di Siena con la tela dipinta e girevole che ha lasciato i famosi graffi circolari visibili ancora oggi. Si passa poi al mappamondo di Palazzo Venezia, ma anche alla testimonianza che durante il papato di Giulio II nella biblioteca vaticana si trovasse un mappamondo e una carta del cielo³. Burckhardt ricorda che anche l'Italia divenne presto oggetto di numerosi ritratti, dall'opera di illustrazione delle edizioni rinascimentali del trattato di Tolomeo fino a giungere al vertice della Galleria geografica del Vaticano. Ma un ultimo capoverso viene dedicato alle raffigurazioni di porzioni geografiche minori:

“La comparsa e il significato del paesaggio nella pittura italiana sarà discusso in un'altra occasione [pare che in realtà ciò non sia accaduto, n.d.r.], ma già qui è opportuno ricordare una ragione pratica che favorì talvolta la nascita di un tema simile: fin dall'inizio le autorità pubbliche ritennero che fosse utile la rappresentazione di singoli luoghi del territorio a loro sottomesso, soprattutto di quelli fortificati...” a cui segue, a titolo d'esempio, la citazione del dipinto di Montemassi e Sassoforte di Simone Martini a Siena.

² J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, a cura di Maurizio Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 109-113.

³ Un interesse già di Giulio II per le rappresentazioni cosmologiche è confermato dalla notizia che il pontefice avesse chiesto a Bramante una rappresentazione cartografica dell'Italia da posizionare in "quodam cubiculo nostro", si veda la testimonianza riportata in B. Feliciangeli, *Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II*, in "Arte e Storia", s. VI, XXXV, 1916, n. 8, pp. 225-231.

Jacob Burckhardt registra in questo breve capitolo poco più che una serie di appunti⁴, ma riesce comunque a cogliere alcuni dei nodi problematici che giungono talvolta irrisolti fino ai nostri giorni. Anzitutto la diversità di scala rappresentativa: una cosa sono le *mappae mundi*, una cosa le raffigurazioni dei castelli frutto di recenti conquiste; non è solo questione di porzioni più o meno ampie di territorio, ma sembra chiaro che si tratta di attribuire funzioni diverse per ciascuna tipologia iconografica.

In secondo luogo si evidenzia un tentativo, che, a quanto mi consta, non ha avuto emuli, di individuare anche possibili aree di produzione artistica e culturale più di altre interessate o in grado di produrre simili immagini.

Da tutt'altro punto di vista, quello del geografo, il primo pionieristico contributo al tema delle "rappresentazioni cartografiche in edifici monumentali" si deve a Roberto Almagià⁵. Il testo, la cui eco permane nelle pubblicazioni successive, è accluso alla trattazione sulle *Pitture murali della Galleria della Carte geografiche*⁶ e traccia un profilo sintetico di tutte le occorrenze del fenomeno, elencando dapprima i mappamondi o le grandi porzioni territoriali a scala continentale o nazionale e infine accennando a qualche esempio di corografie.

Si tratta delle carte geografiche del Palazzo Ducale di Venezia, nelle varie edizioni seguite ai numerosi incendi, il mappamondo del palazzo pubblico a Siena, quello ospitato nel "Palazzo di San Marco" o Palazzo Venezia a Roma, le carte della Guardaroba nuova di Cosimo I in Palazzo Vecchio a Firenze, le pitture nel convento benedettino di San Giovanni a Parma, quelle di Palazzo Farnese a Caprarola e quelle nelle diverse dislocazioni dei Palazzi Vaticani.

Come "carte di carattere regionale" Almagià cita la Sala Bologna in Vaticano per la parete col territorio della Diocesi, una carta dello stato di Siena nel locale Palazzo dei Conservatori, le carte dei territori medicei nella Sala delle Matematiche "in palazzo Pitti" (in realtà affreschi e sala relativa si trovano agli Uffizi), le carte di Cristoforo Sorte per il Palazzo Ducale di Venezia, altre del viterbese nel Palazzo Comunale di Viterbo e interessanti geografie nella villa Sacchetti a Castelfusano. Per quanto

⁴ Qualche altro riferimento sporadico al tema si ritrova nel paragrafo sulla pittura storica profana. Vale ricordare una cosmografia che Filarete consigliò come decorazione per il palazzo che Francesco Sforza donò a Cosimo Medici nel 1456 a Milano, cfr. J. Burckhardt, *L'arte italiana*, cit., pp. 130-175.

⁵ Roberto Almagià e la geografia italiana nella prima metà del secolo: una rassegna scientifica e una antologia degli scritti, a cura di Giacomo Corna-Pellegrini, Milano, UNICOPLI, 1988.

⁶ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1952, pp. 11-13.

riguarda le vedute di città, Almagià rinvia, nel medesimo volume, al capitolo VIII, al momento il solo studio monografico esclusivamente dedicato alla porzione territoriale urbana del percorso vaticano.

Tuttavia l'unico contributo scientifico che tenti una riflessione organica sul fenomeno è, fino a oggi, il saggio di Juergen Schulz, *Mappe come metafore: cicli murali cartografici nell'Italia del Rinascimento*, ora in *La cartografia fra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*⁷, all'interno della collana patrocinata dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, ma già pubblicato in *Art and Cartography. Six Historical Essays*, a cura di David Woodward⁸ nel 1987. Al centro dell'attenzione lo studioso pone i "cicli pittorici di contenuto geografico" ed esemplifica con alcuni dei più celebri, quali le tavole della Guardaroba Nuova in Palazzo Vecchio a Firenze, gli affreschi della Terza Loggia, quelli della Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano e la Sala del Mappamondo in Palazzo Farnese a Caprarola. L'obiettivo è di studiarne "la funzione o il significato" con particolare attenzione a individuare "cosa vi vedessero i committenti". La prima parte del saggio è dunque dedicata a sviscerare questo concetto con alcuni approfondimenti sulle *mappae mundi* che dall'epoca rinascimentale (ma anche in precedenza⁹) si incaricano di veicolare, oltre a informazioni geografiche, altri contenuti quali la vanità delle cose umane e la transitorietà dell'esistenza terrena e, in senso più ampio, concetti di ordine filosofico o metafisico. E' infatti questa marca "moralizzata"¹⁰ a permanere, secondo Schulz, all'interno anche dei primi cicli rinascimentali che spesso, in più, rimandano a messaggi di carattere politico connessi col potere esercitato su un determinato territorio, come nel caso di Venezia. La *mappa mundi* e la carta d'Italia, eseguite intorno al 1443 da Antonio Leonardi per l'anticamera della sala delle udienze e andate poi distrutte, non avevano tanto un fine informativo: "Là dove gli ospiti con il loro seguito si preparavano all'incontro con il serenissimo principe del più antico e prospero stato della penisola, esse potevano servire solo ad imprimere nella mente dei forestieri la grandezza dei domini della repubblica e

⁷ Modena, Franco Cosimo Panini, 1990, pp. 97-113

⁸ Chicago, 1987, pp. 97-122, 223-229

⁹ Come viene messo in luce in un altro saggio ospitato all'interno della stessa raccolta italiana: La veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari: cartografia, vedute di città e geografia moralizzata nel Medioevo e nel Rinascimento, ibidem, pp. 13-63, ma in particolare pp. 23-39

¹⁰ La dizione di "geografia moralizzata" deriva da quella di *cartes moralisées* coniata da Richard Solomon all'interno dei suoi studi su Opicino de Canistris, cfr. J. Schulz, *La cartografia tra scienza e arte*, cit., p. 28 e p. 56, nota 80.

l'immagine dell'intero cosmo di cui quello stato era una parte apparentemente immutabile"¹¹. Schulz cita anche i casi delle vedute delle capitali di alcuni stati italiani dipinte nella villa del Belvedere nel 1487 intravedendone la motivazione nell'appoggio da essi prestato al rafforzamento della politica vaticana ed infine il ciclo, purtroppo distrutto, della residenza dei Gonzaga nell'omonima cittadina in cui Francesco II, fra il 1493 e il 1497, fa dipingere quattro città di mare e altrettante di terra. Forse, specifica lo studioso, l'intento è di "lusingare la vanità del marchese, la cui capitale situata al centro della pianura padana, ma in mezzo a un lago collegato a tutti i fiumi navigabili della regione, si poteva considerare superiore ad ogni città di mare o di terra"¹².

A questo punto, a Cinquecento inoltrato, il fenomeno sembra avere un'inversione di tendenza: "La scelta dei soggetti da illustrare, la concezione dei programmi iconografici, perfino i modi del narrare o del presentare un determinato tema subirono tutti un processo di purificazione che li riportò ad un clima espressamente sacro, dottrinalmente ortodosso e funzionalmente didattico"¹³. Ed è all'interno di questo ultimo paragrafo, intitolato "Geografia moralizzata nel tardo Rinascimento" che Schulz inserisce i due cicli del Vaticano (Terza Loggia e Galleria), ma anche la Bologna dell'omonima Sala voluta da Gregorio XIII, gli affreschi del convento di San Giovanni Evangelista a Parma, le carte di Cristoforo Sorte per Venezia, oltre a numerosi altri esempi minori il più delle volte andati dispersi¹⁴.

Avviandosi alla conclusione, lo studioso ricorda che ancora durante la frazione cronologica rinascimentale "una mappa non è sempre una mappa" e sottolineando questa propensione ad una lettura polisemica dei dati del reale termina il suo saggio affermando che "fu solo alla fine del Rinascimento che la carta geografica, in Italia, uscì definitivamente alla luce del giorno"¹⁵.

¹¹ J. Schulz, *Mappe come metafore*, cit., p. 106.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, p. 108.

¹⁴ I mappamondi per il palazzo del Quirinale voluti da Gregorio XIII (1585), gli arazzi in occasione dell'ingresso del duca Alfonso II d'Este a Venezia con le effigi delle città su cui regnava (1562), gli apparati per l'ingresso della sposa Giovanna d'Austria alla corte fiorentina di Francesco I Medici in Palazzo Vecchio (1564), una mappa del territorio vicentino per la Camera dei Deputati di Vicenza (1573), una della città di Siena per il Palazzo dei Conservatori (1573), una del territorio perugino di Egnazio Danti per il Palazzo Pubblico di Perugia (1577), i dipinti della "sala delle matematiche" agli Uffizi (1588-89), cfr ibidem, pp. 108-109.

¹⁵ Ibidem, p. 110.

Merito di questo saggio è senz'altro l'aver isolato la tipologia "affreschi o cicli di argomento geografico" e di averla analizzata non semplicemente alla stregua di uno fra i tanti "generi" decorativi possibili all'epoca¹⁶, ma ricercando i significati "altri", in continuità con la tradizione medievale e alla luce delle nuove istanze controriformiste di *rappel à l'ordre* seguite alla "secolarizzazione" o laicizzazione della cultura rinascimentale.

Però, al di là di una generica partizione temporale, resta da definire quali fattori determinino le scelte che direzionano il committente verso la rappresentazione dell'intero orbe terraqueo o invece verso la singola città. Sicuramente il discrimine del Concilio di Trento (1545-1563) opera una svolta che non va soltanto nella direzione di una "nuova e più esplicità religiosità" da ricercarsi anche in questo ambito della cultura, ma piuttosto l'analisi dovrà sondare aspetti diversi per andare a comporre un quadro assai più complesso.

Non viene specificato come mai questo fenomeno prenda le mosse in Italia dove, comunque, viene rilevata una notevole persistenza e diffusione dello stesso. Non viene approfondito l'assito epistemologico che, negli esempi quattrocenteschi, si ritiene indirizzi le scelte a evidenziare una volontà onnicomprensiva di riassumere in poche immagini significative la complessità della dimensione urbana esaltando i rapporti di buon vicinato e gli scambi commerciali o culturali, reali o auspicati. Se, in questo caso, l'intento potrebbe essere definito "enciclopedico-relazionale", col volgere del secolo e a mano a mano che si procede, l'obiettivo sembra essere autoreferenziale e l'identità del committente non si esplica nel confronto e la relazione con l'altro da sé, ma piuttosto nello studio e definizione del proprio che nel caso di Gregorio XIII, un papa, può coincidere con l'intera penisola italiana o addirittura l'intero pianeta conosciuto, ma più spesso si identifica con la città su cui il vescovo o il signore esplica il dominio.

In questo ultimo caso, restano da chiarire, poi, le motivazioni che presiedono alla preferenza del tipo di rappresentazione, se, ad esempio, planimetrica o prospettica¹⁷, allusive ciascuna a diversi approcci mentali

¹⁶ Come inteso, di fatto, da Burckhardt, in *L'arte italiana*, cit, vedi supra.

¹⁷ Accolgo la classificazione tipologica elaborata da Cesare de Seta in *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, a cura di C. De Seta, Napoli, Electa 1996, p. 17, ripresa da Daniela Stroffolino, *I tipi dell'iconografia urbana*, in C. de Seta, a cura di, *L'immagine della città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, Roma, De Luca, 1998, pp. 101-118. Per un'indagine sulle quattro possibili configurazioni, due basate su punti di vista reali, profilo e prospettiva, e due invece frutto di astrazione geometrica, pianta e veduta a volo d'uccello o pianta prospettica, si veda più oltre, il paragrafo 3.6.

alla dimensione spaziale. Ciò implica ulteriori scelte tra cui, non secondaria, la posizione del ciclo o del dipinto all'interno della dimora e, di conseguenza, le relative strategie di fruizione del medesimo.

1.3 Fortuna critica di un modello: la Galleria delle Carte Geografiche

Lasciando alla disamina dei casi di studio l'approfondimento sull'esempio specifico¹⁸, ho creduto opportuno passare in rassegna a questo punto due contributi che analizzano la Galleria delle Carte Geografiche dei Palazzi Vaticani poichè l'esemplarità dell'impresa, unita all'ampiezza e alla ricchezza dei saggi in questione, fornisce spunti comunque utili per inquadrare in maniera più ampia il fenomeno degli affreschi geoiconografici collocati in sedi di amministrazione di un dominio.

La prima opera qui in esame, capostipite della fortunata collana di pregio *Mirabilia Italiae* diretta da Salvatore Settis, è lo studio, a cura di Lucio Gambi e Antonio Pinelli, *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*¹⁹.

Oltre all'autorevole saggio di Lucio Gambi che recupera la tradizione storiografica dei geografi e soprattutto di Roberto Almagià e compie un'analisi morfologica delle raffigurazioni vaticane e un cameo sulla figura di Egnazio Danti, sono, senza dubbio, i contributi di Antonio Pinelli e Marica Milanese a fornire le coordinate più utili ad inquadrare il fenomeno e a orientare l'indagine verso le sue incarnazioni successive.

Antonio Pinelli ha il compito di decriptare la complessa iconografia che interrela alle vedute geografiche un ricco patrimonio di ulteriori raffigurazioni ospitate sulla volta della Galleria. Ma il complesso apparato decorativo viene anche messo in relazione ad un'altra impresa, ospitata nella attigua Torre dei Venti, in cui Egnazio Danti, sempre lui, si incarica, con la costruzione di una meridiana nella omonima Sala, di dimostrare la necessità di una riforma del calendario. Gregorio XIII, grazie all'aiuto della figura chiave di Egnazio Danti, si pone, in qualità di patrocinateur

¹⁸ Cfr. *ivi*, paragrafo 4.2.

¹⁹ Modena, Franco Cosimo Panini, 1994. *L'editio princeps* comprende tre volumi: un atlante fotografico, un volume di saggi e schede e un cofanetto con la riproduzione delle carte e degli affreschi. Successivamente, a causa del grande interesse, ma anche del costo proibitivo di questa edizione, sono state tratte dalla principale altre due edizioni: una che in formato tascabile raccoglie solo i saggi (oltre a Gambi e a Pinelli viene curata anche da Marica Milanese, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996) e un volume di grande formato con saggi di Gambi e Pinelli, sintesi delle schede e immagini a colori (Modena, Franco Cosimo Panini, 1997).

dell'impresa, come garante del tempo, ma allo stesso tempo, come dominatore indiscusso dello spazio.

La trattazione di Pinelli trova una ulteriore puntualizzazione in un recente estratto pubblicato all'interno della raccolta di saggi dal titolo *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*²⁰. La riscrittura completa dei contenuti li direziona a sottolineare la scelta di occupare gli spazi del *corridore* vaticano con le carte di un territorio pressochè coincidente con l'unità amministrativa dell'attuale stato italiano: "papa Gregorio, in buona sostanza, esternava ai suoi contemporanei la propria riposta aspirazione a unificare l'Italia sotto la tiara del Vicario di Pietro"²¹.

E' però il contributo di Marica Milanese²² che sviscera in modo più chiaro i termini concettuali dell'impresa inserendoli nella tradizione decorativa precedente, non nuova ad argomenti cosmologici in luoghi connessi all'amministrazione di uno spazio. La studiosa puntualizza che semmai in Vaticano si assiste al primo caso in cui convergono la tipologia architettonica delle gallerie con un programma decorativo ad argomento geografico non particolarmente innovativo: "Oltre ad essere un inequivocabile e tradizionale *memento* del potere del principe [...] le carte geografiche avrebbero offerto allo spettatore il nobile e dignitoso intrattenimento della contemplazione della bellezza, vastità e varietà della natura, che consola e migliora la mente"²³.

Ma nel caso della Galleria, si tratta di una scelta tematica investita di un significato politico ben preciso: non la *mappa mundi* e nemmeno il territorio su cui in senso stretto si applica il proprio dominio, ma, come già si accennava poc'anzi, un'entità pressochè nuova: l'Italia suddivisa in regioni, la cui perimetrazione non si allineava a nessuno dei testi più in auge in quel momento (Leandro Alberti e Biondo Flavio). Ed anche la dimensione dei riquadri era un *monstrum*: ampia quanto mai si era visto e, di conseguenza, con una necessità di precisione topografica che richiedeva abilità non ordinarie: "Era un atteggiamento nuovo, prodotto dall'avvicinarsi della carta al territorio che essa rappresentava: tanto maggiore la scala, tanto più stretta l'aderenza della carta alla realtà, tanto più immediata la sua utilizzabilità pratica, tanto più significativo il suo

²⁰ Roma-Bari, Laterza, 2004. Si veda in particolare il saggio *Governo del tempo e dominio dello spazio: l'Italia della Controriforma unificata sulla carta*, pp. 155-206.

²¹ *Ibidem*, p. 204.

²² Le ragioni del ciclo delle Carte geografiche, che io leggo in L. Gambi, M. Milanese, A. Pinelli, *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Modena, F.C. Panini, 1996, pp. 73- 98.

²³ *Ibidem*, p. 76.

possesto”²⁴. E certamente l’abilità dei tecnici al lavoro diventa garanzia di una qualità che solo un pontefice può permettersi, vanto e orgoglio di fronte ai visitatori.

Ma la Milanese centra anche un altro degli aspetti fondamentali della questione e, poco dopo, scrive: “L’atto stesso di disegnare carte aveva, da sempre, un altissimo valore simbolico: chi fa il ritratto di un territorio se ne impadronisce, sia nei fatti - perchè conoscenza significa accesso, utilizzazione, governo - sia metaforicamente, perchè chi possiede l’immagine possiede l’anima”²⁵. Peccato che questo aspetto non venga ulteriormente approfondito: costituisce, a mio parere, un filone fecondo e ancora del tutto insondato su cui gli storici della cultura rinascimentale potrebbero con profitto cimentarsi.

La serie dei volumi sulla Galleria delle Carte geografiche con cui la storica casa editrice modenese ha aperto alcune delle sue più fortunate collane rimane quindi un denso bacino a cui attingere, sicuramente per l’analisi puntuale del caso specifico, comunque modello prescrittivo e di riferimento per molti altri, ma anche nel tentativo di trovare le prime piste di lavoro per sondare il fenomeno “geoiconografie” nel suo complesso e nella ricchezza dei suoi numerosi ambiti.

Il secondo dei testi presi in esame è un recente studio di Francesca Fiorani²⁶ *The marvel of maps. Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*²⁷. L’analisi parte da due casi specifici, la Guardaroba nuova di Palazzo Vecchio, voluta dal duca Cosimo I Medici, e la Galleria delle Carte Geografiche dei palazzi vaticani patrocinata da Gregorio XIII, nelle reciproche relazioni fra il complesso processo di creazione e fruizione delle mappe e i molteplici ambiti di conoscenze e saperi che si intrecciano in quelle corti fra Rinascimento e Controriforma. Se, specifica l’autrice, nè Cosimo I esercita un potere sulle regioni del mondo che effigia sugli sportelli dei suoi armadi, nè tantomeno Gregorio XIII sull’intera Italia dipinta sulle pareti della Galleria, ciò nonostante si allude ugualmente ad un concetto di dominio su quei territori.

Inoltre si tratta di imprese in cui vengono anticipate acquisizioni scientifiche e culturali che diverranno solo più tardi patrimonio comune: nel caso della Guardaroba nasce il concetto di atlante del mondo moderno

²⁴ Ibidem, p. 80.

²⁵ Ibidem.

²⁶ La studiosa è anche autrice di un saggio, in corso di pubblicazione, inserito nel terzo volume in uscita della *History of Cartography*, che dovrebbe fare il punto proprio sui cicli di affreschi di argomento cartografico.

²⁷ New Haven and London, Yale University Press, 2005.

prima che emerga la nozione comune di atlante, mentre, per quanto riguarda la Galleria, anche la Fiorani rileva come venga qui formalizzata grosso modo l'entità politico-amministrativa dell'Italia secoli prima della sua effettiva comparsa.

Ma anche sotto il profilo del soggetto della rappresentazione questi due casi si discostano dall'impostazione tolemaica, geometrico-matematica, ibridando le carte di una multiforme varietà di altre informazioni estranee al dato puramente geografico. Gli ambienti stessi, continua la studiosa, e il loro rapporto con le iconografie che accolgono pongono una "sfida epistemologica" evocando la tridimensionalità del dato reale grazie all'uso di un ricco patrimonio grafico. Emblematico è il caso della Galleria passeggiando lungo la quale si ha la sensazione di percorrere l'Italia in un ipotetico itinerario da nord a sud.

La Fiorani, nei paragrafi introduttivi, sottolinea più volte, ritenendolo un elemento discriminante rispetto a quanto avvenuto fino a quel momento, l'inesauribile ricchezza dei dati della rappresentazione, la multidisciplinarietà dei saperi e gli ambiti culturali diversi che questi sollecitano, tutto un mondo che quel tipo di mappa si incarica di evocare. Anziché considerarlo un semplice "genere" pittorico, sostiene la studiosa: "I have investigated the interaction between mapping and other form of knowledge, other system of representation, and other symbolic realms. At Medici and papal court, mapping was part of the ruler's broader interests in applied mathematics, scientific instruments, and astronomy, and in both courts mapping was part of the personal iconography of the Renaissance monarch. In both case studies the order of the maps was used as a system for the organisation and transmission of knowledge"²⁸.

Più in specifico, nel caso della Guardaroba Nuova, realizzata fra il 1563 e il 1565, al tradizionale utilizzo della cartografia - intere *mappae mundi* o porzioni minori, a fini meno descrittivi, più spesso morali, celebrativi o mnemonici - si unisce qui, in modo innovativo, la compresenza di immagini di flora, fauna, di uomini illustri a decorare armadi che dovevano contenere oggetti legati alle regioni effigiate sugli sportelli relativi. Un denso programma, quindi, in cui niente è affidato al caso, ma tutto concorre a creare un microcosmo evocativo del "Cosmo/Cosimo": "Cosmos is Cosimo's ornament"²⁹. L'identificazione fra Cosimo I Medici, committente dell'impresa, e il cosmo che viene racchiuso nello scrigno della Guardaroba Nuova è la chiave per comprendere il

²⁸ F. Fiorani, *The marvel of maps*, cit., p. 253.

²⁹ *Ibidem*, p. 33 e ss.

messaggio di glorificazione personale che non trova pari nemmeno analizzando, come la Fiorani fa, le strategie comunicative imperiali di Carlo V.

Nella redazione delle carte il modello tolemaico, si è detto, viene superato e la mappa diventa “a syncretistic image that integrated geography with encyclopedic knowledge”³⁰, il dato matematico-geometrico si arricchisce cioè di una molteplicità di informazioni storiche, geografiche, zoologiche, botaniche e etnografiche, il cui modello, di poco precedente, viene ravvisato nel programma di Pio IV per la decorazione della Terza Loggia, rimasta incompiuta, terminata da Gregorio XIII e oggetto di ridipinture ottocentesche.

Ma anche il complesso schema della Guardaroba Nuova non ebbe mai compimento a causa della morte di Cosimo I, l’allontanamento di Egnazio Danti dalla corte fiorentina e il riassetto negli Uffizi delle collezioni medicee ad opera di Francesco I e poi Ferdinando. Il nuovo piano prevedeva che una parte - il grande globo terrestre di Danti e la sfera armillare di Lorenzo della Volpaia³¹ - trovasse asilo nella cosiddetta Loggia della Cosmografia (o Sala delle Matematiche) e un’altra parte nella Tribuna, luogo fulcro della nuova organizzazione del Palazzo. In particolare va sottolineato - ma sembra però non interessare alla Fiorani - che la Loggia della Cosmografia costituisce un’evoluzione rispetto alla Guardaroba Nuova e si configura già, al pari di molti altri esempi che fioriranno di lì a poco, come il vero e moderno luogo della celebrazione dello spazio del principe. Non più programmi onnicomprensivi, *summae* enciclopediche ancora medievali nell’impostazione, anche se rese attuali dagli apporti di una più puntuale resa cartografica, ma singoli dipinti o cicli che registrano i possedimenti, lo spazio su cui si esercita il dominio di quella casata.

Quanto alle imprese vaticane (Sala Bologna, Galleria delle Carte Geografiche e completamento della Terza Loggia) si rinvia al capitolo relativo all’analisi dei casi specifici la discussione di singoli problemi sollevati dalla Fiorani in questa seconda frazione del volume.

L’obiettivo ora è di astrarre dalle numerose e dense informazioni racchiuse nel volume una linea che inquadri i problemi di carattere generale inerenti il tema dei cicli geoiconografici. Nella trattazione della studiosa emerge l’importanza del rapporto fra Gregorio XIII, il bolognese Ugo Boncompagni e il cardinale Paleotti, anch’egli bolognese e autore del

³⁰ Ibidem, p. 102.

³¹ Ibidem, p. 24 e s; p. 135.

Discorso sopra alle immagini sacre e profane che dedica interessanti riferimenti anche alla raffigurazione, fra gli altri soggetti, di mappe, città, paesaggi, ecc., come modalità per ammaestrare, dilettere e commuovere portando l'anima del fedele alla contemplazione delle cose divine. Questo rinnovato impulso all'utilizzo delle immagini a fini moralizzanti, unito a più complesse motivazioni di carattere celebrativo, avrebbe portato, ad esempio, allo studio della decorazione per la Sala Bologna, esaltazione della città natale del pontefice e della famiglia stessa dei Boncompagni, da non molto entrati a pieno titolo nella nobiltà cittadina. L'impresa di quella che era utilizzata come sala da pranzo, inaugurata per l'anno santo del 1575, farebbe da parallelo e in un certo senso risposta ad un esempio, visto e apprezzato dallo stesso papa di passaggio a Caprarola qualche tempo prima: la Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese. Qui, però, al posto dei luoghi familiari della città e della diocesi petroniana, Alessandro Farnese preferisce un più tradizionale ricorso all'iconografia del mappamondo con sette carte a raffigurare il mondo nella sua interezza, i quattro continenti noti, l'Italia e la Palestina, mentre nella volta le costellazioni dello zodiaco indicano nell'oroscopo del Farnese un futuro di gloria che doveva portarlo, nelle nemmeno troppo recondite sue speranze, al soglio pontificio. Va detto, ma sarà ripreso più oltre, che a Caprarola la sala da pranzo ufficiale era, non a caso, invece ospitata nella loggia detta Sala d'Ercole, decorata con le vicende dell'omonimo eroe, ma soprattutto, nelle pareti, con le vedute dei possedimenti del casato Farnese.

Ciò che, nel volume, comunque sembra rimanere non chiaro e forse non adeguatamente approfondito è, a mio parere, la specificità della scelta dell'intero mondo o di sue larghe porzioni o invece della città o comunque dell'entità geografica minore possibile. Non è solo una questione di scala. Dietro, come tenterò di dimostrare più oltre, vi è un'impostazione mentale diversa, un universo epistemologico che privilegia una dimensione che definirei personale con lo spazio, uno spazio che delinea e sancisce in modo puntuale l'identità di chi lo vuole rappresentare. Si stabilisce così fra committente e luogo un legame di appartenenza e di progressivo condizionamento reciproci³².

³² Fra l'altro questo legame col "proprio" è riportato, senza darvi peso, dalla stessa Fiorani nella citazione dallo scritto di Paleotti in cui si narra un celebre motto di Socrate che "volendo reprimere l'altezza di Alcibiade gonfio per le ricchezze e copia di possessioni ch'ei godeva, gli disse mirando una tavola dove era tutto il circuito del mondo, che li mostrasse dove erano posti i suoi campi; i quali non ritrovando egli in alcuno luogo disegnati, soggiunse Socrate: «Dunque senza ragione ti innalzi di quello che non è parte alcuna, nè pure apparisce nella terra», cfr. *Ibidem*, nota 22 p. 303. La questione sarà ripresa più oltre.

Secondo elemento che a mio parere non esaurisce la trattazione del tema, così come pur con grande dovizia di dati esplorato da Francesca Fiorani, è l'allusione alla dimensione multidisciplinare dei saperi diversi che i cicli descritti nel volume evocano. Non credo si tratti solo di un intreccio di saperi, di conoscenze, di nozioni che a noi oggi suonano varie e appartenenti a universi culturali spesso lontani fra loro - non va però dimenticato che il bagaglio di conoscenze dell'uomo colto del Rinascimento aveva un'apertura di spettro amplissima -. L'approccio al fenomeno, che significa la nascita nel committente dell'interesse per un piano iconografico di quel tipo, lo studio dei soggetti, la loro commissione alle maestranze adeguate, la personale fruizione del prodotto eseguito e la sua manifestazione al circuito più allargato degli ospiti o della corte, implica il ricorso ad ambiti ulteriori rispetto a quello dei saperi per quanto vari e multiformi, e coinvolge altresì aspetti più profondi dell'agire umano, quali il senso di identità o la dimensione antropologica del possesso e delle sue dinamiche tra cui i meccanismi della rappresentazione. Qualcosa accenna la Fiorani quando parla del "camminare"³³ come azione principe implicita in ogni immagine cartografica, ma io non mi fermerei a questo: camminare è coprire uno spazio, è segnare un territorio e quindi, ancora una volta, comprenderlo e possederlo³⁴.

1.4 Ulteriori piste di indagine: un possibile approccio iconologico

Perché fra i tanti possibili ambiti d'indagine su questi temi ritengo quello iconologico prioritario? L'anello da cui partire è non a caso ancora una volta Jacob Burckhardt. Per sua stessa ammissione Aby Warburg (1866-1929) fu indotto a occuparsi della cultura rinascimentale proprio in seguito alla lettura delle opere burckhardiane sul Rinascimento italiano e nella consapevolezza di un limite insito nello studio della storia dell'arte che in quel momento era dominata dalla figura di Wölfflin e dalla critica purovisibilista. Non è il luogo questo per soffermarsi sulle note vicende della scuola del maestro amburghese la cui figura poliedrica di caposcuola non cessa di essere al centro di saggi e biografie³⁵. Ma ai fini della

³³ Cfr. *ibidem*, p. 9

³⁴ Qui si può solo accennare al tema che sarà oggetto del capitolo 2.

³⁵ Ultima, in ordine di tempo, la biografia di Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta : Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Si veda anche Carlo Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in "Studi medievali", II, 1966, pp. 1015-65, che tenta un bilancio utile a evidenziare le caratteristiche peculiari del pensiero di Warburg e dei suoi principali allievi, anche se l'interesse di Ginzburg vira di necessità verso l'indagine

presente trattazione credo più utile verificare se e come Warburg, ma soprattutto i suoi numerosi e noti allievi si siano occupati di iconografia geografica, facendone oggetto del famoso metodo, alla ricerca, sfumature e diverse declinazioni a parte, delle complesse implicazioni fra l'immagine e la società che l'ha generata.

Va subito detto che il tema specifico relativo a cicli murali ad argomento cartografico o urbano non è stato toccato da nessuno studioso. Vanno però ricordati alcuni passaggi cruciali in cui ha prevalso un interesse per lo spazio raffigurato, nella frazione cronologica del Rinascimento.

Primo fra tutti il celebre studio di Erwin Panofsky *La prospettiva come forma simbolica*³⁶. Il titolo mette in luce il debito di Panofsky nei confronti del filosofo Ernst Cassirer che aveva dedicato una riflessione antropologica alle "forme simboliche" (fra virgolette anche nel titolo originale del saggio panofskiano) che innervano la cultura di ogni epoca. Il ricorso ad una lettura in profondità che sonde quello che Panofsky in altro luogo³⁷ indica come "significato intrinseco o contenuto, costituente il mondo dei valori simbolici", è ciò che caratterizza l'interpretazione propriamente iconologica, la "storia", cioè, "dei sintomi culturali o simboli in generale, lo studio del modo in cui, in diverse condizioni storiche, le tendenze essenziali dello spirito umano sono espresse mediante temi e concetti specifici"³⁸. Sappiamo poi che lo stesso Panofsky nel corso del suo lavoro, a contatto con la cultura americana, attenuerà molto questo aspetto, a favore di una accentuazione della ricerca iconografica. Ma il seme è gettato e il saggio sulla prospettiva rimane come imprescindibile contributo alla storia della "mentalità dello spazio", in un excursus che attraversa la concezione spaziale degli antichi - entità discontinua non sistematica, luogo di conflitto fra i corpi e il vuoto - passando per il tardoantico e l'età di mezzo - lo spazio si è trasformato in un fluido omogeneo e omogeneizzante, ma non misurabile, anzi privo di dimensioni - e arriva, con Giotto, Duccio e i Lorenzetti, alle acquisizioni prospettiche dello spazio "sistematico" rinascimentale, al centro del fuoco di interesse.

sull'utilizzo dell'immagine come una delle possibili fonti disponibili per illustrare un fatto (cfr. C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich*, cit., p. 1016).

³⁶ Il testo originale *Die perspektive als "symbolische form"*, fu pubblicato una prima volta nel 1924-25 e poi nel 1927. L'edizione italiana (Milano, Feltrinelli) vide la luce nel 1961.

³⁷ E. Panofsky, *Iconografia e Iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999 (prima edizione italiana 1962), pp. 29-57. Il saggio fu pubblicato come introduzione al volume *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 3-31.

³⁸ *Ibidem*, p. 44.

La scoperta e l'utilizzo di un unico punto di fuga, che Panofsky attribuisce ai Lorenzetti nell'Annunciazione del 1344 è passo fondamentale: "La scoperta del punto di fuga, in quanto 'immagine del punto lontano all'infinito di tutte le linee di profondità' è insieme il simbolo concreto della scoperta dell'infinito stesso"³⁹.

I pittori del Quattrocento proseguono la ricerca e lo studioso rileva come i risultati omologhi fra Italia e Paesi Bassi in realtà sono determinati da approcci molto diversi: empirico quello nordico, matematico quello meridionale, mettendo le basi per le riflessioni, anche critiche, di Svetlana Alpers sullo spazio cartografico di cui parleremo più oltre.

La prospettiva nelle sue formulazioni teoriche e geometriche è dunque nata. Al di là di chi ne sia il reale artefice, la definizione albertiana del quadro come intersezione piana della piramide visiva resterà fondamentale per tutte le epoche successive e consentirà la costruzione delle immagini spaziali e la disposizione e misurazione degli oggetti al loro interno: "Il Rinascimento [...] era giunto così a costruire un'immagine spaziale unitaria scevra di contraddizioni e di estensione infinita, un'immagine spaziale all'interno della quale i corpi e i loro intervalli costituiti dallo spazio libero apparivano uniti secondo determinate leggi al *corpus generaliter sumptum*... ma a sua volta questa conquista di prospettiva non è altro che un'espressione concreta di ciò che contemporaneamente era stato scoperto dalla filosofia teoretica e della natura... in quegli stessi anni il pensiero astratto attuava definitivamente la rottura ... con la visione aristotelica del mondo, rinunciando alla concezione di un cosmo costruito attorno al centro della terra, cioè attorno ad un centro assoluto e rigorosamente circoscritto dall'estrema sfera celeste, e sviluppando così il concetto di un'infinità non soltanto prefigurata in Dio ma realizzata di fatto nella realtà empirica. [...] Così la concezione del mondo viene deteologizzata. [...] Non significò soltanto un'elevazione dell'arte a scienza: l'impressione visiva soggettiva era stata razionalizzata a tal punto che poteva costituire il fondamento per la costruzione di un mondo empirico saldamente fondato eppure, in senso pienamente moderno, 'infinito'. Era stato realizzato il passaggio dallo spazio psicofisiologico allo spazio matematico: in altre parole un'obiettivazione della soggettività. [...] Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una

³⁹ E. Panofsky, *La prospettiva*, cit., p. 63.

sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io"⁴⁰.

Questa lunga citazione, vero culmine e nodo problematico del saggio, marca lo specifico della riflessione panofskyana nel punto in cui passa dai dati dell'osservazione del fatto artistico al sondaggio sulle categorie spirituali, filosofiche e mentali che lo sottendono.

Su questa falsariga, si possono individuare alcune coordinate utili a guidare i passi nell'analisi dei cicli murali - spazio raffigurato - in connessione alle numerose componenti "simboliche" che connotano il rapporto fra cultura scientifica, condizione sociale⁴¹ e prodotti cartografico-artistici nel periodo qui considerato.

Ancora una sottolineatura di metodo, anche se non di merito, va rinvenuta nella amplissima bibliografia di Ernst Gombrich di cui è difficile stilare un profilo critico⁴², insofferente come è alle molte etichette che di volta in volta si è tentato di apporgli. Al magistero warburghiano e alla conseguente *vague* iconologica, lo studioso austriaco, mai interprete acritico dei dettami della scuola, ma attento a fuggire facili generalizzazioni, aggiunge l'originalità di una riflessione che approfondisce le tematiche legate alla psicologia della rappresentazione e della percezione, al pensiero disciplinare sui generi, alle più aggiornate teorie della comunicazione, al ruolo del fruitore (si veda in particolare la definizione del concetto di "orizzonte di attesa" che, sistematizzato poi da Jauss⁴³, diverrà un punto nodale della teoria della ricezione⁴⁴). Gombrich si dimostra critico verso i colleghi che "considerano gli stili del passato come una mera espressione del tempo, della razza o della situazione di classe"⁴⁵ e rischiano di riporre eccessiva fiducia nel fatto che "le arti visive forniscano la via più breve alla mentalità di civiltà che altrimenti ci

⁴⁰ Ibidem, pp. 70 e ss.

⁴¹ Vale la pena di citare anche i fondamentali lavori di Pierre Francastel, in particolare in traduzione italiana *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino Einaudi, 1960, che avvia le ricerche sullo spazio figurativo, specchio degli schemi e delle categorie del pensiero della società in una certa epoca.

⁴² Si veda il saggio di Luca Bortolotti, *Epistemologia storico-artistica. I margini della riflessione intorno alle arti visive nel progetto critico di E.H. Gombrich*, in *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, a cura di R. Bosel, M.G. Di Monte, M. Di Monte e S. Ebert-Schifferer, Milano, Electa, 2004, pp. 57-68, atti di un recente convegno sulla figura dello studioso.

⁴³ Hans Robert Jauss (1921 -1997), tedesco, teorico della letteratura, docente di Scienza della letteratura a Costanza, legò la sua fama all'elaborazione della "teoria della ricezione". Ha pubblicato numerose opere tra cui, in traduzione italiana, *Apologia dell'esperienza estetica*, *Estetica della ricezione* e *Storia della letteratura come provocazione*.

⁴⁴ L. Bortolotti, *Epistemologia storico-artistica*, cit., nota 20, p. 67.

⁴⁵ C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich*, cit., p. 1052.

rimarrebbero inaccessibili”⁴⁶. A chiarire ulteriormente, Carlo Ginzburg, che scrive queste righe in anni (1966) in cui Gombrich è ancora pienamente attivo e prolifico, così sintetizza: “Si potrebbe concludere che l’indirizzo impresso dal Gombrich, con le sue ricerche, alla tradizione warburghiana, implica da un lato un guadagno (l’approfondimento dei problemi dello stile pittorico grazie agli strumenti offerti dalla psicologia), dall’altro una perdita (il diminuito interesse per lo scambievole rapporto tra le varie facce della realtà storica e i fenomeni artistici)”⁴⁷. Ai nostri fini diventano illuminanti queste considerazioni insieme al concetto di *mental set*, cioè “messa a fuoco mentale” o anche “atteggiamento mentale”⁴⁸, concetto strettamente connesso a quello di arte come messaggio, come comunicazione: “Ogni cultura e ogni comunicazione si fondano sul gioco reciproco di aspettazione e osservazione, cioè sugli alti e bassi di soddisfazione e frustrazione, giuste supposizioni e errati movimenti che costituiscono la nostra vita quotidiana... L’esperienza dell’arte non si sottrae a questa regola generale. Uno stile non meno di una cultura o di una mentalità diffusa, determina un certo orizzonte di attesa, un atteggiamento mentale [il *mental set*, appunto] che registra ogni deviazione e modificazione con più acuta sensibilità”⁴⁹. Sottolineature di metodo, si diceva, e non di merito. Non ho, infatti, trovato analisi o riflessioni puntuali sul fenomeno oggetto di questo studio nella bibliografia gombrichiana⁵⁰, ma ritengo comunque importante metodologicamente la frequentazione di questi testi che talvolta possono avvicinarsi comunque al tema della rappresentazione dello spazio su supporti durevoli e di grande formato.

E’ il caso del saggio *Pitture murali. I mezzi e i fini nella storia dell’affresco*⁵¹, in cui l’autore applica alla tipologia delle pitture murali considerazioni legate alla percezione dello spazio rappresentato e ai

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 1061.

⁴⁸ Ibidem, p. 1063.

⁴⁹ E’ citazione di Gombrich da *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, a sua volta citato da C. Ginzburg, cit., p. 1064

⁵⁰ Il saggio sulla pittura di paesaggio, *La teoria dell’arte nel Rinascimento e l’origine del paesaggio*, in *Norma e Forma. Studi sull’arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo Arte, 2003, pp. 117-131, citato poi anche dalla Alpers (vedi infra), in realtà inquadra un fenomeno molto diverso. Nel nostro caso lo spazio fisico analizzato è connotato, conosciuto, identificabile e questo ne fa l’unica motivazione per cui venga raffigurato. Nella pittura di paesaggio, anche se intendiamo, come distingue Gombrich, non il mero sfondo naturalistico, ma il prodotto di un mestiere istituzionalizzato, il soggetto è di fantasia, tutt’al più plausibile, ma non ha riscontro puntuale col reale. E’ il fine della rappresentazione che fa la differenza: evocazione invece di eternazione di un possesso.

⁵¹ In *L’uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell’arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999, pp. 14-47. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta nel 1976. Dal testo sono tratte anche le citazioni virgolettate.

processi di fruizione del medesimo. L'esempio della predicazione francescana, e duecentesca in senso più ampio, che fa appello alla capacità del fedele di addentrarsi con l'immaginazione all'interno degli episodi religiosi ("Cerchiamo di immaginare, con gli occhi della mente, come se fossimo stati presenti laggiù...", dice lo Pseudo Bonaventura nelle *Meditazioni sulla Vita di Cristo*) è alla base di un nuovo "modo" di raffigurare le Scritture che fa appello all' "evocazione drammatica" e che, naturalmente, culmina nella pittura di Giotto. Gombrich segue in senso diacronico lo sviluppo della tipologia ed in particolare l'uso, esecrato da Leonardo, di disporre le scene su registri sovrapposti, uso che viene scemando via via che ci si addentra nel Rinascimento. E torna ancora la finestra albertiana: "Se per Alberti era logicamente coerente suggerire che un dipinto rappresentante una *historia* fosse concepito come una finestra attraverso cui guardiamo una scena, ne deriva che una parete affrescata dovesse essere trattata alla stregua di un'apertura fittizia"⁵².

A questo punto vengono in mente le ampie pareti del Vescovado di Ivrea, affrescate con le vedute dei territori della Diocesi, che si dispiega, invece, "in carne e ossa" fuori dalle ampie finestre. Sarà necessario applicare a casi come questo il discorso sui fini della rappresentazione e sui mezzi per raggiungerli ("un fine principale senza il quale l'evento non avrebbe mai avuto luogo", ma anche, talvolta, "un'intera gerarchia di fini e di mezzi") che intitola e innerva questo saggio di Gombrich. Leonardo esplicita chiaramente un possibile fine che è creare un'empatia con "i riguardatori e i contemplatori" che debbono provare emozioni e sentimenti, altrimenti "l'ingegno di tale operatore è vano"⁵³.

Per chiudere la panoramica degli studi iconologici tangenti l'ambito cartografico non poteva mancare un cenno al celebre saggio di Svetlana Alpers *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*⁵⁴. La studiosa, già allieva di Gombrich ad Harvard, dedica un capitolo, in particolare, alla *Vocazione cartografica dell'arte olandese*, partendo dal dipinto di Vermeer intitolato *L'arte della pittura* caratterizzato, come spesso avviene nei quadri del pittore olandese, dalla raffigurazione di una grande mappa geografica appesa al muro. Il merito della Alpers è di aver esteso all'indagine sullo spazio disegnato strumenti e metodologie della ricerca iconologica, anche se alla lettura attuale il saggio sconta gli oltre venti anni di aggiornamenti e di studi sul tema. Resta comunque interessante la tesi

⁵² Ibidem, p. 38.

⁵³ Ibidem, p. 18.

⁵⁴ Torino, Bollati Boringhieri, 1984 (titolo originale *The art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983)

di fondo che illustra la specificità della cultura olandese, particolarmente versata nella descrizione minuziosa della realtà sensibile, anche se non occorre per questo aspettare il XVII secolo⁵⁵, fulcro degli interessi della Alpers.

In particolare così viene argomentata questa vocazione: “Se i grandi progetti di prosciugamento e di ingegneria idraulica da un lato, e le campagne militari con la loro fama di notizie dall’altro, facevano salire la domanda di carte dettagliate, i caratteri naturali del paesaggio olandese, piatto, aperto, relativamente povero di alberi, lo rendevano particolarmente adatto alla cartografia”⁵⁶. Inoltre, il territorio non era connotato dalla proprietà nobiliare come in altri luoghi del vecchio continente pertanto si lasciava attraversare senza ostacoli per il topografo. Conseguenza molto interessante di questo è la natura della raffigurazione cartografica che si trova ad essere priva di quella connotazione di dominio che invece è ravvisabile, ad esempio, in Italia: “Quello che appare sulle carte non è mai un possesso in quanto tale, ma l’oggetto di un certo tipo di sapere”⁵⁷.

1.5 Ulteriori piste di indagine: la storia delle mentalità

Altra branca degli studi umanistici che ha sollecitato la mia curiosità relativamente alle complesse interrelazioni fra spazio eternato tramite immagini e uomo rinascimentale è la “storia delle mentalità” il cui profilo disciplinare mi è parso più chiaro rispetto, ad esempio, alle molteplici declinazioni degli studi storici che vanno sotto il nome, tra gli altri, di cultura visuale, *cultural studies*, microstoria, in un viluppo inestricabile e spesso irrisolvibile anche per gli stessi diretti interessati, soprattutto all’interno del mondo accademico italiano.

⁵⁵ Anche Michelangelo scriveva: “La pittura fiamminga piace più di quella italiana alla gente devota. Questa non fa mai versar lacrime, l’altra fa piangere abbondantemente, e ciò non è affatto una conseguenza della forza e dei meriti di quell’arte, ma si deve soltanto alla grande sensibilità dei devoti. La pittura fiamminga incontra il gusto delle donne, soprattutto delle vecchie e delle molto giovani, e inoltre dei frati, delle monache e di tutta la brava gente che non è suscettibile di sentire la vera armonia. Nelle Fiandre si dipinge principalmente per riprodurre ingannevolmente l’aspetto esteriore delle cose, e di preferenza soggetti che provocano l’entusiasmo o che sono irreprensibili, come santi e profeti. Nei più casi, però, essi dipingono ciò che si suol chiamare un paesaggio e lo riempiono di figure. Questo, sebbene l’occhio goda a vederlo, in realtà non è né arte né ragione; non vi è né simmetria né proporzione, né scelta né grandezza; in una parola: quell’arte è senza forza e senza grandezza; vuol riprodurre nello stesso tempo e con perfezione molte cose, una sola delle quali basterebbe perché ci si dedicassero tutte le forze.” In J. Huizinga, *L’autunno del Medioevo*, Firenze, 1953, p. 379 (le parole attribuite a Michelangelo sono riportate dal pittore portoghese Francesco de Hollanda).

⁵⁶ S. Alpers, *Scienza e pittura...*, cit., p. 257 e s.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 259.

Riconosciuto da tutti, un ruolo di riferimento fondativo, se non altro dell'approccio multidisciplinare, ha ancora l'opera di Jacob Burckhardt. Ma nello specifico del segmento "storia delle mentalità" la sorgente feconda è quella della scuola francese delle *Annales*, soprattutto negli anni fra i '60 e gli '80 del XX secolo. Per citare alcuni nomi, a seconda delle relative branche di indagine, Alberto Tenenti, Philippe Ariès, Michel Vovelle, Jacques Le Goff, Georges Duby, Michel Pastoreau, Jacques Revel.

Tale segmento si è poi alimentato dal confronto con gli apporti di studiosi non necessariamente vicini a quell'esperienza, come Huizinga o Elias, e di recente ha trovato utili punti di riferimento in Foucault e Bourdieu. Denominatore comune: la ricerca di un'impostazione antropologica degli studi storici⁵⁸. Come specifica lo storico Pietro Corrao: "L'oggetto delle indagini - definito in generale, utilizzando l'apparato concettuale e lessicale elaborato e utilizzato dai maggiori protagonisti di questa storiografia - è quell'insieme di conoscenze, di saggezze anonime e diffuse, inconsapevoli o solo parzialmente consapevoli, di abitudini e modelli di comportamento automatici, condivisi e persistenti, diffusi in una cultura, e che costituiscono l'attrezzatura mentale collettiva, la radice delle pratiche culturali. Credenze, visioni del mondo, sensibilità, percezioni e rappresentazioni della realtà spesso caoticamente strutturate in nebulose mentali di lunga durata, tali da costituire il basso continuo di una società"⁵⁹.

Al di là delle etichette e delle rigide divisioni disciplinari, è in questo ambito che è proceduta la mia ricerca volta a sondare se vi fossero studi chiarificatori sulla "filigrana antropologica" del rapporto fra uomo, spazio significativo e sua delineazione grafica, nella frazione cronologica del Rinascimento. Con spazio significativo si intende uno spazio connotato dalla qualità del possesso, del dominio, delle responsabilità amministrative, fino a giungere alla dimensione affettiva.

Pur rilevando il grande utilizzo della fonte iconografica da parte degli studi sulle mentalità - in un rimando continuo, non a caso, ai contributi della scuola warburghiana - posso fin da ora premettere che, a quanto mi

⁵⁸ Traggio questo breve profilo dal sito internet www.culturalstudies.it nato come frutto di un Programma del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica per la messa in rete di un *Dizionario degli Studi Culturali*, strumento in divenire e in perenne aggiornamento, a cura principalmente del prof. Michele Cometa dell'Università di Palermo.

⁵⁹ http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/storia_delle_mentalita.html. Ma si veda anche Aron Ja. Gurevic, *L'antropologia storica: problemi di storia sociale e culturale*, in *Lezioni romane*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-32, sintesi di rara chiarezza su questo ambito disciplinare.

consta, non esistono lavori scientifici con le caratteristiche da me ricercate, a maggior ragione relativi all'ambito cronologico compreso fra XV e XVIII secolo. Intendo invece dare conto di alcuni interessanti rimandi che portano comunque linfa feconda al tema.

Peter Burke, nel suo *Testimoni oculari*⁶⁰, che affronta il tema dell'immagine come supporto documentale per la ricerca storica, mi conforta nell'approccio scelto profetizzando, per gli anni a venire, sulla scorta fra gli altri di Freedberg o di Baxandall, un grande sviluppo per una «storia culturale delle immagini» o anche «antropologia storica delle immagini», [che abbia] per oggetto la ricostruzione delle regole o delle convenzioni, consce o inconscie, che governano la percezione e l'interpretazione delle immagini all'interno di una data cultura⁶¹. Il suo testo, una panoramica su un tema amplissimo che rimane comunque di volta in volta da approfondire, riporta un breve paragrafo, inserito nel più ampio capitolo dedicato sintomaticamente alla cultura materiale e al suo rapporto con l'immagine, anche sulle *Vedute di città*. Queste sono intese per lo più come interni urbani e Burke sembra debitore, forse troppo, agli studi della Alpers sminuendo l'imprescindibile apporto italiano in favore degli esempi olandesi, comunque già seicenteschi. Purtroppo, contrariamente a quanto si diceva a proposito dei futuri sviluppi della disciplina, Burke, dato il carattere anche divulgativo del suo testo, rinuncia a qualsiasi approfondimento del tema che non viene, quindi, indagato nelle motivazioni genetiche o nelle modalità ricettive.

Un approccio più marcatamente volto ad indagare le strutture antropologiche si deve, senza alcun dubbio, al volume di Paul Zumthor, *La misura del mondo*⁶². Questo studio, come i prossimi di cui parleremo, sono però volti ad indagare l'arco cronologico grosso modo coincidente con il medioevo, epoca di ripresa di ogni ambito delle attività umane e di rilancio della socialità urbana dopo l'azzeramento del tardoantico. Da qui è comunque possibile trarre molti spunti metodologici da applicare a tempo debito all'epoca rinascimentale, pur con la consapevolezza della intrinseca difficoltà di individuazione di archetipi e di strutture di fondo di una cultura che si è sviluppata da quella medievale senza fratture e soluzioni di continuità evidenti⁶³.

⁶⁰ Il significato storico delle immagini, Roma, Carocci, 2002

⁶¹ Ibidem, p. 209.

⁶² La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo, Bologna, Il Mulino, 1995.

⁶³ La questione della relativa abbondanza di studi sul Medio evo a scapito della penuria per quanto riguarda l'ambito cronologico del Rinascimento è affrontata in specifico in una intervista a Jacques Le Goff condotta da J.L. Cohen in "Casabella" n. 505, settembre 1984.

Zumthor dedica un lungo capitolo al tema delle rappresentazioni e un intero paragrafo alla cartografia impostando il suo discorso alla ricerca delle motivazioni intrinseche che portano l'uomo a tentare un ordine del mondo "stabilendo una correlazione fra luoghi, funzionalizzando la distanza. Un bisogno vitale cerca di placarsi in questo sforzo di raffigurazione: definire ed appropriarsi di un settore dello spazio"⁶⁴. Questi, come anche Lucia Nuti⁶⁵ e Cristina Maritano⁶⁶ nei rispettivi saggi all'interno del volume *Arti e storia nel Medioevo. Tempi, spazi, istituzioni*, connota la porzione minore dello spazio, la parte più prossima, che è la città, di elementi significativi, quali le mura o le torri (necessità di circoscrivere e di innalzarsi) ordinatori e marcatori di un fondamentale brano di territorio intriso di identità, come si evince dalle prime figurazioni urbane: "L'immagine del castello, conquistato o acquisito che fosse, veniva esibita a sottolineare e a ricordare il valore dell'impresa compiuta: non era più sufficiente la rappresentazione simbolica del luogo, ma occorreva che esso fosse riconosciuto agli occhi dei cittadini"⁶⁷. Le implicazioni sociopolitiche della cartografia in stretta connessione con l'iconografia sono al centro del denso saggio di John Brian Harley, *Maps, knowledge and power*⁶⁸. L'autore passa in rassegna le possibili connotazioni - dominio, amministrazione, tassazione, ecc. - che la cartografia registra per quel territorio. Dedica altresì una breve parentesi anche alla dimensione pittorica del *mapping*, riferendosi però esplicitamente e senza apporti originali al lavoro di Schulz sui cicli murali di argomento cartografico.

Harley è però, insieme a Dennis Woodward, recentemente scomparso, co-editor della monumentale *History of Cartography* che dedica il prossimo volume in uscita proprio al Rinascimento, proponendo una serie di studi inediti che toccano anche l'aspetto iconografico del tema⁶⁹.

La lettura politica del paesaggio, relativamente al paesaggio reale, molto meno a quello figurato, è al centro del lavoro anche di Martin Warnke⁷⁰ che dedica alcune riflessioni, per la verità non particolarmente

⁶⁴ Ibidem, p. 310.

⁶⁵ *Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Volume primo: *Tempi, spazi, istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 241-282.

⁶⁶ Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati, in *Arti e Storia*, cit., pp. 283-316.

⁶⁷ Ibidem, p. 310.

⁶⁸ Il saggio fa parte della raccolta a cura di Denis Cosgrove e Stephen Daniels, *The iconography of landscape*, Cambridge University Press, 1988, pp. 277-312.

⁶⁹ Francesca Fiorani, come già accennato, è, all'interno dell'opera, autrice di un saggio sui cicli murali cartografici.

⁷⁰ *Paesaggio politico*, Milano, Vita e pensiero, 1996.

approfondite, anche alle immagini del territorio dominato: “Prendere visione delle proprietà attraverso un ciclo di pitture paesaggistiche significa in effetti anche considerare la terra come una grandezza da amministrare, da controllare, da sfruttare. Il paesaggio viene per così dire memorizzato, il signore deve conoscerlo, dominarlo con lo sguardo, averlo disponibile anche al di là delle scadenze tributarie e lavorative, e certo anche per sapere dove e come difenderlo”⁷¹.

Grande lavoro di approfondimento connota invece le pagine dei vari studi di Giorgio Mangani⁷² ed in particolare dell'ultimo uscito, *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*⁷³. La tesi dello studioso marchigiano è ormai nota: le geoiconografie, lungi dall'aver come unico riferimento e obiettivo la descrizione della terra o delle sue porzioni, hanno primariamente funzione di supporto mnemonico per l'erudizione, ma soprattutto per la preghiera o, comunque, in vista dell'edificazione morale: lo “sfruttamento delle immagini per agganciare le informazioni, archivarle nella memoria e, per lo stesso tramite, richiamarle alla mente, appare infatti costitutivo della scienza cartografica e di quella geografica in genere”⁷⁴. Questo avviene facendo appello alla forza evocativa ed emotiva delle immagini che, colpendo l'attenzione, si radicano nella memoria. Nelle carte, i luoghi rappresentati, utilizzati come “cassetti di una biblioteca”, rimandano ad un ricco bagaglio di informazioni di vario genere.

In questo modo “il rapporto della mappa non è storicamente con il territorio, ma con le narrazioni (o le trattazioni) connesse con il territorio”⁷⁵, nodo questo, spesso eccessivamente enfatizzato dall'autore che tende ad analizzare ogni comunicazione inerente lo spazio secondo questa falsariga. Il riferimento specifico a cicli cartografici e a camere *pictae* si riveste del medesimo significato morale: “la teatralizzazione della percezione topografica, connessa al discorso interiore sviluppato dalle figure urbane, agiva dunque come vettore di una «narrazione», produttiva dell'identità personale [...] La percezione dei luoghi, in quanto costitutivi

⁷¹ Ibidem, p. 51.

⁷² Un collegamento inevitabile è con gli studi di Lina Bolzoni che, come è noto, si è occupata della relazione fra la predicazione in volgare delle origini e le immagini sacre che rivestivano i luoghi di culto. In particolare si veda *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 176-3 s.: la predicazione si serve della perduta immagine del cosmo lorenzettiano nel Palazzo Comunale di Siena con, al centro, l'Italia e la città.

⁷³ Modena, F.C. Panini, 2006.

⁷⁴ Ibidem, *Introduzione*, p. 12.

⁷⁵ Ibidem, p. 17.

dell'identità della nazione o della regione, favoriva la consapevole autorappresentazione dell'autore"⁷⁶.

In questa ottica Mangani offre una utile spiegazione anche alla collocazione di alcune di queste iconografie territoriali che, come si vedrà, occupano luoghi definiti all'interno delle dimore che le ospitano. Ad esempio, il carattere da un lato semiaperto e dall'altro peripatetico del porticato e poi della loggia giustificerebbe, nella funzione di appropriazione mnemonica e di meditazione delle informazioni contenute, la presenza - da noi rinvenuta in moltissimi casi - di dipinti ad argomento geografico. Lo stesso vale anche per la medesima presenza in refettori o in luoghi connessi al consumo dei pasti, ove la dimensione materiale rimanda alla necessità di nutrirsi di un cibo spirituale a cui si perviene, grazie alla mediazione delle immagini, attraverso i concetti da esse espressi.

1.6 Conclusioni

Se il paragrafo degli studi specifici ha illustrato le poche coordinate disponibili nella letteratura critica sul tema dei cicli murali cartografici intesi come fenomeno culturale relativo ad una certa epoca ed esteso ad una certa area geografica, molti contributi sono stati dedicati in dettaglio a quello che è forse l'esempio più noto e più eclatante, la Galleria vaticana. Da qui è possibile enucleare alcuni spunti interpretativi che accomunano le numerose occorrenze del fenomeno. Ma la relativa scarsità di testi che spieghino un aspetto da subito parso ganglio vitale per comprendere a fondo la cultura rinascimentale, mi ha mosso a ricercare tracce del tema in luoghi della storiografia che, per la particolare vocazione all'utilizzo dell'iconografia, potessero contenerne. Ovviamente grande interesse, quindi, per gli studi iconologici anche se con poca fortuna e, nell'ultimo paragrafo, una indagine a macchia di leopardo sulla storia culturale che indaga a fondo la formazione e le connotazioni della mentalità, in particolare sullo spazio e la sua rappresentazione, anche qui con poco successo.

Mappa dei luoghi critici *in absentia*, quindi; comunque importante, a mio giudizio, per definire i contorni di un tema a cavallo fra più ambiti, spesso ad occuparne i margini, ma con un ruolo tutt'altro che marginale, filo rosso che inanella i caratteri più vivi della cultura italiana di epoca moderna.

⁷⁶ Ibidem, p. 179.

2. RAFFIGURARE UNO SPAZIO SIGNIFICATIVO: ANALISI DELLA MENTALITA' SPAZIALE

2.1 Introduzione

Prima di sondare la fisionomia storica e culturale del fenomeno oggetto di questa tesi ed entrare nel merito dei singoli casi in cui lo spazio è stato raffigurato con determinate caratteristiche, ho ritenuto opportuno analizzare i procedimenti cognitivi o, in altre parole, la mentalità spaziale che quel fenomeno ha generato.

A tal fine, trova modo di esplicitarsi qui una riflessione forse "eterodossa" rispetto agli abituali approcci che, attraverso affondi all'interno di altre discipline, mira a isolare i processi "archetipici" inerenti la percezione e la conseguente raffigurazione dello spazio.

Non vi è, a quanto mi consta, una letteratura che inquadri il problema nei termini da me posti e con una lente specifica sul segmento cronologico del Rinascimento, nè per quanto attiene il versante delle arti, nè tanto meno per quello antropo-sociologico ove manca del tutto una bibliografia dedicata⁷⁷.

Si è proceduto pertanto ordinando i termini del problema in tre nodi fondamentali:

- 1) il rapporto fra l'uomo e lo spazio e, in specifico, uno spazio che egli senta come "significativo";
- 2) la "qualità" di questo spazio in quanto oggetto di possesso, dominio, affettività, scoperta, ecc. Spesso questa fase prevede un tentativo di ordinamento e di classificazione che si esplicita poi ne
- 3) il processo di rappresentazione grafica e, nella fattispecie del nostro caso, su un supporto stabile, di per sè indicativo di una destinazione funzionale e simbolica ben precisa.

Si è cercato conforto in svariati studi principalmente sul versante storico delle discipline dell'antropologia e della psicologia nel tentativo di riandare alla fonte dei processi cognitivi che presiedono il fenomeno, trovando in momenti diversi della storia dell'organizzazione del pensiero complesso spunti e matrici utili anche per il periodo oggetto del nostro studio.

⁷⁷ Nel corso della ricerca sono stati contattati vari docenti, in particolare gli antropologi Marino Niola e Alberto Sobrero, che hanno dovuto ammettere una lacuna negli studi di antropologia storica relativi all'epoca rinascimentale. Ma risulta poco studiato, dal punto di vista socio-antropologico, anche il procedimento del disegno dello spazio che, al di là di banali considerazioni intuitive, non ha una letteratura scientifica organica.

I tre nodi delineati sono in realtà strettamente connessi l'uno all'altro; tuttavia, per maggiore chiarezza, se ne analizzerà di ciascuno la fisionomia separatamente.

2.2 Uomo e spazio: fondamenti antropologici e storici

“Spatialization was probably the first and most primitive aspect of consciousness”⁷⁸.

E' fin banale affermare l'intrinseco e inevitabile legame che l'uomo fin dalle origini intesse con lo spazio che lo circonda. Più interessante può essere, invece, capire le modalità di questa interazione ed inoltre stabilire quando e in che misura l'essere umano abbia sentito la necessità di riprodurre in dimensioni ridotte una porzione del territorio o un percorso. La questione resta comunque tuttora complessa e l'opinione degli studiosi diverge. Non è questa la sede per addentrarsi nell'annoso problema delle origini preistoriche e protostoriche della rappresentazione spaziale; vale qui la pena, piuttosto, evidenziare alcuni episodi che inquadrano in modo sintomatico il tema.

Senza dubbio, con Emanuela Casti, possiamo affermare che “la carta è espressione di due bisogni fondamentali insiti nell'appropriazione intellettuale del mondo: descrivere e concettualizzare. Si vuol dire cioè che la carta *describe* il mondo tentando di restituirne le fattezze ritrovabili attraverso un'osservazione diretta della realtà ovvero lo *racconta*, cioè dice come funziona il mondo sulla base di categorie della rappresentazione derivanti da un'interpretazione”⁷⁹. Questa duplice funzione è la medesima che si ritrova nella ampia letteratura critica: talvolta in alternativa, nell'individuazione delle cause da cui nasce il bisogno di raffigurare uno spazio, oppure in concomitanza, affidando a ciascuno dei due sistemi, descrizione e interpretazione, diverse configurazioni e supporti che agiscono simultaneamente all'interno della stessa cultura⁸⁰.

A parte le notissime graficizzazioni rupestri, spesso ancora al centro di dubbi interpretativi e cronologici, la disciplina antropologica, non potendo sondare direttamente le popolazioni preistoriche, ha rivolto il fulcro del proprio interesse a gruppi vissuti in epoca storica la cui documentazione consentisse di trarre conclusioni organiche. Colpisce ad

⁷⁸ G. M. Lewis, *The Origins of Cartography*, in *The History of Cartography*, vol. I, edited by J.B. Harley and David Woodward, p. 51.

⁷⁹ E. Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milano, Unicopli, 1998, p. 31.

⁸⁰ Una sintetica visione d'insieme si ha consultando il vol. 1 della *History of Cartography*, cit.

esempio uno dei pochissimi esempi di cartografia a rilievo, attestato nella prima metà dell'Ottocento presso la popolazione esquimese: una sorta di grande modello del territorio ad occidente dello stretto di Bering, scandito in distanze, misurate in rapporto ai giorni di viaggio necessari per coprirle. I rilievi e le catene dei monti vengono costruiti con mucchi di pietre, mentre la linea di costa è delineata da aste di legno⁸¹. Qui evidentemente prevale la necessità pratica di orientarsi e definire percorsi su di una superficie priva di punti di riferimento stabili.

Diversamente, altre manifestazioni grafiche rinviano ad una matrice simbolica, quando non magica: "that prehistoric maps may have been produced in a religious context, that matters of belief governed their execution, and that their function would have been abstract and symbolic rather than exclusively practical wayfinding and recording"⁸². Si vedano, ad esempio, le rappresentazioni presenti nell'area del Monte Bego, nelle Alpi Marittime francesi non lontano dal confine con l'Italia, appartenenti ad un periodo che va dal paleolitico all'età del ferro: "l'orientamento di gran parte delle incisioni è rivolto al Monte Bego, elemento geografico dominante della zona, e tale disposizione potrebbe deporre a favore dell'esistenza di una valenza sacrale connessa alla realizzazione dei graffiti. Il Monte Bego assumerebbe al funzione di 'centro' - riproponendo un'articolazione sacrale e cosmologica diffusa presso molte culture - verso il quale convergono i segni"⁸³.

Valenza sacrale sembra avere anche il grande affresco rinvenuto nell'insediamento di Çatal Hüyük in Anatolia e risalente al 6000 a. C. che raffigura l'abitato con l'impiego simultaneo di più punti di vista: la pianta zenitale per le parti edificate e una sorta di vista prospettica per delineare il quadro geografico⁸⁴.

⁸¹ C. Palagiano, A. Asole, G. Arena, *Cartografia e territorio nei secoli*, Roma, Carocci, 1998, p. 17.

⁸² C. Delano Smith, *Prehistoric Maps and the History of Cartography: An Introduction*, in *History of Cartography*, cit., p. 48 con relativa nota che rimanda al Mircea Eliade di *A History of Religious Ideas* (1978).

⁸³ S. Torresani, *Imago mundi*, in "I viaggi di Erodoto", XIV, dicembre-febbraio 1999-2000, p. 37, ma si veda anche Id., *Figurazione e invenzione di realtà nella rappresentazione cartografica*, in *I contorni della terra e del mare. La geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, Bologna, Pitagora editrice, 1997, pp. 147 e s.

⁸⁴ S. Torresani, *Per una genealogia della "cartografia urbana" in età pre-moderna*, in *Imago Urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Atti del Convegno internazionale (Bologna 5-7- settembre 2001) a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma, Viella, 2003, pp. 121 e s. Ma si veda anche G. E. Cinque, *Rappresentazione antica del territorio*, Roma, Officina edizioni, 2002, pp. 21 e s.

Fin dalle prime attestazioni dell'avvenuto rapporto fra l'uomo e ciò che lo circonda risulta innegabile il ruolo condizionante della *cultura*, sia nella percezione dello spazio che, poi, nella sua resa grafica.

Nella volontà di fornire esempi ordinati cronologicamente verso l'approdo del periodo oggetto del nostro lavoro, un passaggio significativo in questo senso ci viene offerto dagli studi sulla cultura greca di Jean Pierre Vernant⁸⁵.

In particolare interessa il fatto che i Greci abbiano ereditato dai Babilonesi secoli di osservazioni, tecniche e calcoli sugli astri, ma abbiano saputo rielaborare quel patrimonio in una sintesi originale, fondando una astronomia nuova in cui lo spazio, non più idealizzato in una concezione mitica (come ancora in Esiodo), si riveste di caratteri geometrici (Anassimandro): "Non siamo più in uno spazio mitico, in cui l'alto e il basso, la destra e la sinistra hanno significati religiosi opposti, ma in uno spazio omogeneo costituito da rapporti simmetrici e reversibili. [...] La struttura dello spazio, al centro del quale ha sede la terra, è di tipo veramente matematico"⁸⁶. Vernant si chiede, a questo punto, cosa abbia potuto suscitare tale profonda mutazione intellettuale. Ed ecco qui che scatta la variabile della cultura, in questo caso spaziale, una cultura legata al vivere quotidiano e alla dimensione sociale: "Fra l'età di Esiodo e quella di Anassimandro si sono prodotte numerose trasformazioni, sul piano sociale e su quello economico. [...] Vorrei mettere l'accento su un punto che considero essenziale per l'esatta comprensione del cambiamento che dobbiamo spiegare: si tratta del fenomeno politico: cioè dell'avvento della *πόλις* greca. [...] In altre parole dobbiamo cercare qual è il settore della vita sociale che ha servito da intermediario in rapporto alle costruzioni del pensiero, al rinnovamento di certe superstrutture"⁸⁷.

Gli stimoli determinati dall'avvento di un'economia monetaria e l'allargamento degli orizzonti del commercio marittimo su scale sempre più ampie hanno portato un ripensamento e una riorganizzazione della vita urbana nonché una razionalizzazione dei rapporti sociali su basi più ugualitarie. Nell'epoca che va da Esiodo ad Anassimandro, infatti, "niente di quel che appartiene al dominio pubblico può più essere regolato da un individuo unico, fosse questi anche il re [...] La *πόλις* presuppone un

⁸⁵ Si veda il volume *Mito e pensiero presso i greci*, Torino, Einaudi, 1970 ed, in particolare, il saggio *Geometria ed astronomia sferica nella prima cosmologia greca*, (1963), p. 201- 217.

⁸⁶ J.P. Vernant, *Mito e pensiero*, cit., p. 207

⁸⁷ *Ibidem*.

processo di desacralizzazione e di razionalizzazione della vita sociale”⁸⁸ in cui ruolo fondamentale ha il *λόγος* inteso sia come *ragione* che come *parola*. Quest’ultima accezione porta ad un cambiamento importante di significato anche della scrittura, non più privilegio di una casta, ma dominio di tutti i cittadini, strumento di conoscenza e veicolo di trasmissione dei saperi.

E’, quindi, nel progressivo razionalizzarsi delle strutture culturali, non ultima quella spaziale, che si crea il discrimine fra il *μύθος* e il *λόγος*.

Lo spazio, da entità indistinta, si fa luogo denso di significato⁸⁹, per quella cultura, quella comunità, quel singolo cittadino.

Oggetto della presente ricerca - le città dipinte - è proprio lo spazio che si fa significativo, che cessa di essere indistinto e privo di relazioni e si fa, invece, conosciuto, amato, dominato, ecc. e pertanto ritratto. Con icastica ed efficacissima figurazione Jorge Louis Borges riesce così a rendere il concetto: “Un uomo si propone di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di vascelli, di isole, di pesci, di case, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l’immagine del suo volto”⁹⁰. Qui il procedimento è forse invertito: è il disegno dello spazio che rende riconoscibile il mondo in quando delineato a figura e immagine di chi lo legge e lo interpreta.

Lo spazio non è un’astrazione o un’evocazione, è riconoscibile e riconducibile ad una realtà nota. La verosimiglianza dell’immagine di questo spazio è la garanzia del coinvolgimento emotivo oltre che razionale e ingenera, come sottolinea Freedberg⁹¹, meccanismi di sostituzione. L’immagine cioè va a sostituire la realtà catalizzando varie tipologie di processi (cfr. paragrafo 2.4). Fin dall’epoca preistorica questi processi hanno una rilevanza particolare: “Quando l’uomo paleolitico dipingeva un animale sulla roccia, si procurava un animale vero”⁹².

⁸⁸ Ibidem, p. 208.

⁸⁹ Si veda, ad esempio, l’accentuazione sulla polarizzazione del *centro*: “Mentre lo spazio politico delle monarchie orientali forma una piramide dominata dal re, con una gerarchia di poteri, di prerogative e di funzioni digradanti, lo spazio politico della città-stato greca, simmetricamente organizzato intorno ad un centro, è costruito secondo uno schema geometrizzato di relazioni reversibili, il cui ordine si fonda sull’equilibrio e la reciprocità tra eguali”, J.P. Vernant, *Mito e pensiero, cit.*, p. 219.

⁹⁰ J.L. Borges, *Epilogo*, in *L’artefice (El hacedor)*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi, 1999, pp. 194 e s.

⁹¹ D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993: si veda il cap. IX sulla verosimiglianza.

⁹² A. Hauser, *Storia sociale dell’arte*, volume primo, Torino, Einaudi, 1983, p. 27.

Inoltre, e lo vedremo meglio nel capitolo 3, la sempre maggiore verosimiglianza è garantita da un'osservazione diretta della realtà resa possibile da strumentazioni di rilievo topografico sempre più sofisticate.

Sta di fatto, comunque, che i tre poli dello *spazio reale, significativo e disegnato*, costituiscono un tutt'uno complesso e per noi un cruciale oggetto di indagine.

Ma cosa rende quello spazio significativo? Quali sono le motivazioni che portano a scontornare una porzione di ecumene e farne il centro del proprio pensiero o l'oggetto di una immagine-totem?

“Finalità strategiche (teatri e piani di guerra, difese e fortificazioni), ragioni politiche (controllo dei confini, rappresentazioni del potere), governo civile (urbanistica, lavori pubblici), imposizione fiscale (catasti), il settore della cartografia nautica, la cartografia tematica, la cartografia privata (scopi patrimoniali, interessi eruditi)”⁹³

Queste sono solo alcune delle molteplici ragioni di un gesto motivato, quindi, da autocompiacimento e/o autocelebrazione: celebrazione cioè del proprio potere, ma anche, ad esempio, esibizione di un sapere tecnico che permette un grado di verosimiglianza sempre più elevato (si pensi a Gregorio XIII Boncompagni e la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano ove è presente tutto questo insieme); ma può agire la ricerca del godimento puro, estetico, come anche la necessità di abbracciare in un unico sguardo uno spazio e di pensare al suo progetto o alla sua redditività in termini economici.

2.3 La “qualità” del dominio

Nel paragrafo precedente si è proceduto ad individuare le diverse possibili motivazioni che rendono uno spazio significativo, dotandolo di senso rispetto ad un tutto indistinto e indifferente. Ai fini della ricerca è però la qualità legata al *dominio* ciò che più ci interessa: gli affreschi di città, nella maggioranza dei casi, rappresentano luoghi che da questa precipua caratteristica sono legati ai soggetti produttori e fruitori di quelle immagini.

Qui intendiamo approfondire la fenomenologia della relazione fra lo spazio e il potere che si esercita su di esso, preparando il terreno all'aspetto cruciale della questione che è il conseguente e necessario “bisogno” di rappresentare, e spesso su un supporto stabile (affreschi,

⁹³ E. Gamba, *Numeri che disegnano terre. L'istinto della misura*, in «Il Sole - 24 ore», Domenica 12 agosto 2001, p. 20.

grandi tele o tavole, ecc.) proprio quello spazio oggetto del paragrafo successivo.

“In principio Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l’abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque [...] Allora il Signore Dio plasmò dal suolo ogni sorta di bestie selvatiche e tutti gli uccelli del cielo e li condusse all’uomo, per vedere come li avrebbe chiamati: in qualunque modo l’uomo avesse chiamato ognuno degli esseri viventi, quello doveva essere il suo nome. Così l’uomo impose nomi a tutto il bestiame, a tutti gli uccelli del cielo e a tutte le bestie selvatiche...”⁹⁴.

Volutamente ho scelto un testo “archetipico”, l’incipit dell’Antico Testamento, per focalizzare la relazione fra spazio e dominio sui due aspetti che a mio giudizio la connotano maggiormente, sottolineando così l’esistenza di costanti a partire proprio dagli esordi dell’immaginario letterario e antropologico. Si tratta, per un verso, del particolare punto di vista che la condizione di dominio su uno spazio di necessità richiede, e cioè la *vista dall’alto* (“lo spirito di Dio aleggiava sulle acque”), e, per un altro, la necessità conseguente di individuare con chiarezza gli oggetti del proprio dominio, *nominandoli*, se ancora ignoti, o comunque *ordinandoli* e *classificandoli* (“l’uomo impose nomi a tutto il bestiame...”).

Quanto al primo aspetto, la vista dall’alto, essa viene individuata come prerogativa regale anche nella letteratura antropologica e filosofica: “La frequentazione dei luoghi elevati, il processo di ingigantimento o di divinizzazione che ispira ogni altitudine rendono conto di ciò che Bachelard chiama giudiziosamente un’attitudine alla ‘contemplazione monarchica’ legata all’archetipo luminoso-visivo da una parte, dall’altra all’archetipo psico-sociologico della sovrana dominazione. La contemplazione dall’alto delle sommità dà il senso di un’improvvisa padronanza dell’universo”⁹⁵. In effetti, il conseguente processo di miniaturizzazione che connota la vista dall’alto, definito altrove da Bachelard di “gulliverizzazione”, è oggetto di un intero suo capitolo nella *Poetica dello spazio*⁹⁶, trattazione ricca e densa di stimoli che porterebbe troppo lontano il nostro discorso, ma che rende ragione di un pensiero strutturato e significativo in questa direzione.

⁹⁴ Genesi, 1, 1-2 e 2, 19-20.

⁹⁵ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario. Introduzione all’archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972, p. 134. La citazione di Bachelard è tratta da *La Terre et les reveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 380.

⁹⁶ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, pp. 171-204

L'antropologo Gilbert Durand connette la coppia concettuale sovranità-vista dall'alto al terzo nostro polo d'interesse e cioè la resa grafica del paesaggio dominato: "Occorre integrare a questa struttura lillipuziana l'arte intera del paesaggio [...] Il paesaggio dipinto è sempre microcosmo: costituzionalmente non può pretendere ad una similitudine di dimensione e, a più forte ragione, ad un ingigantimento del modello. Si potrebbe anche dire che le strutture privilegiate da una cultura si riconoscono nella materialità della sua iconografia"⁹⁷. In nota Durand riporta un passo di Claude Lévi-Strauss dal *Pensiero selvaggio*: "L'immensa maggioranza delle opere d'arte sono modelli ridotti"⁹⁸ - che apre ulteriori fronti alla riflessione. Andando infatti al testo di Lévi-Strauss leggiamo: "Ora la questione è sapere se il modellino non sia il prototipo sempre e comunque dell'opera d'arte. Infatti come sembra chiara la vocazione estetica del modellino (e di dove, se non dalle sue stesse dimensioni gli deriverebbe questa costante virtù), così è vero reciprocamente che le opere d'arte, nella stragrande maggioranza, sono anch'esse modelli ridotti"⁹⁹.

Ed ancora: "Quale virtù possiede dunque la riduzione, tanto nel caso che concerna il formato, quanto in quello che riguardi la proprietà? Sembrerebbe risultare da una sorta di rovesciamento del processo di conoscenza: per conoscere l'oggetto reale nella sua totalità, noi abbiamo sempre tendenza a operare cominciando dalle sue parti. Si supera la resistenza che ci viene opposta, suddividendola. La riduzione scalare rovescia questa situazione: rimpicciolita, la totalità dell'oggetto diviene meno temibile; per il fatto di essere quantitativamente diminuita, ci sembra qualitativamente semplificata. Più esattamente, questa trasposizione quantitativa accresce e trasferisce il nostro potere su un omologo della cosa: attraverso questo la cosa può essere colta, soppesata nella mano, afferrata con un solo colpo d'occhio"¹⁰⁰ [...] La conoscenza del tutto precede quella delle parti. E anche se non è altro che un'illusione, lo scopo del procedimento è di creare o di conservare questa illusione, che gratifica

⁹⁷ G. Durand, *Le strutture antropologiche*, cit., p. 278.

⁹⁸ Vedi nota successiva.

⁹⁹ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*, Milano, Il Saggiatore, 2003 (1° ed. 1962), p. 35.

¹⁰⁰ Più avanti l'A. chiarisce: "In altre parole il pregio intrinseco del modellino è che esso compensa la rinuncia a dimensioni sensibili, con l'acquisizione di dimensioni intelligibili", C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., p. 37. Ma si veda anche, a proposito del nostro tema, ciò che Krzysztof Pomian scrive a proposito dei quadri che rappresentano i "cabinets des curiosités": "E' l'universo ridotto alle dimensioni dell'occhio", citato da C. Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Editions Albin Michel, 1992, p. 406.

l'intelligenza e la sensibilità di un piacere che, anche su questa sola base, può già essere definito estetico"¹⁰¹.

Abbiamo assodato che il potere si manifesta come uno sguardo assoluto, che ha un equivalente nello sguardo di Dio, onnisciente e ubiquo¹⁰².

Possiamo avvicinarci ad esso e supplire alla vista dello spazio reale con versioni "gulliverizzate", miniaturizzate dell'oggetto del dominio - le carte, i dipinti, i mappamondi - specifiche prerogative di un potere regale che a quell'universo simbolico rimanda¹⁰³: "Dominare la carta, reggere il globo, è per eccellenza gesto regale, segno di un potere senza frontiere che si vuole o si sogna ecumenico. La padronanza simbolica sul mondo, tenuto sul palmo aperto, è anche uno sguardo panoptico sulla rappresentazione miniaturizzata, in grado di cogliere la totalità della forma terrestre, come il dettaglio dei suoi luoghi..."¹⁰⁴.

Mutatis mutandis e con mezzi molto diversi, reali questa volta, è lo stesso procedimento di autocompiacimento e di volontà onnicomprensiva di abbracciare in un unico sguardo che accompagna le campagne di riprese aeree che il regime fascista compie sui territori italiani bonificati o sui villaggi di fondazione nei territori coloniali d'oltremare.

¹⁰¹ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., pp. 35 e s.

¹⁰² Ricordo qui la chiusa di un saggio di Lucia Nuti: "Ecco il compito del cartografo: sollevarsi da terra, come aveva fatto Dedalo nel suo viaggio aereo e poter finalmente conquistare quello sguardo divino che assicurava la conoscenza e il controllo totale del tutto e di ogni sua singola parte." Si veda L. Nuti, *Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII*, in "Storia Urbana", n. 62/1993, p. 34.

¹⁰³ Si veda C. Jacob, *L'empire des cartes*, cit, in particolare il paragrafo, alle pp. 404 e ss., dal titolo *Dédale ou les lunettes du roi*, illuminante sui concetti qui espressi. Si veda anche quanto detto nel capitolo 1 di questa tesi a proposito del rapporto che il "signore" instaura con uno spazio che è il proprio e che costituisce il nodo critico di questo lavoro. Qualche spunto lo offre anche il volumetto di Leonardo Benevolo *La cattura dell'infinito* (Roma-Bari, Laterza, 1991) che delinea il processo di ampliamento dello sguardo, spesso a perdita d'occhio, che si attua nell'orchestrazione prospettica delle residenze simbolo del potere assoluto: "La dilatazione delle misure prospettiche fino al limite della percezione visiva nasce da una situazione caratteristica della cultura barocca: l'aspettativa della conferma delle regole prospettiche nella nuova scala si intreccia col timore e l'emozione che quelle regole vengano meno. Quest'avventura si corre all'ombra del potere assoluto, che può mettere in campo l'autorità e i mezzi economici necessari. La forzatura delle dimensioni diventa a sua volta uno dei temi preferiti dell'architettura aulica, dove l'assolutismo esprime insieme la sua componente emotiva, l'esaltazione iperbolica del comando, e quella organizzativa, la concentrazione delle risorse disponibili..." L. Benevolo, cit., p. 69.

¹⁰⁴ C. Jacob, *L'empire des cartes*, cit, p. 410 (la traduzione dal francese è mia). Ma si veda anche l'incipit del volume di Jacob: "Voir le monde de haut dans l'unicité de sa forme et la clôture de son contour, voir le monde s'étaler sous son corps est un vieux fantasme que les cartes géographiques permettent de réaliser métaphoriquement... grâce à une représentation symbolique et miniaturisée, grâce au double analogique de la réalité..." , Id, cit., p. 15 e passim.

Esperienza forse più forte è quella del cosiddetto “giardino geografico” di cui la Galleria Vaticana costituisce un possibile precedente. Infatti come Gregorio XIII può passeggiare lungo i 120 metri di carte geografiche avendo l'impressione di cavalcare gli Appennini e rimirare a destra e a sinistra le terre che affacciano su Tirreno e Adriatico, così, con maggiore grado di verosimiglianza, si diffondono i giardini geografici. Ampi parchi in cui vengono ricostruiti con materiali naturali nazioni o porzioni di esse, ricalcando la conformazione geografica del territorio e i principali centri urbani. L'esperienza è ben attestata in Francia nell'Ottocento, come segnala Christian Jacob¹⁰⁵, ma vanta un parente recente e nazional-popolare nel parco tematico di *Italia in Miniatura* nei pressi di Rimini¹⁰⁶.

Per finire, a ciascuno è dato di fare esperienza di dominare il globo terrestre grazie al programma *Google Earth*. Costruito attraverso una capillare rete di immagini satellitari, permette di simulare un tuffo vorticoso da distanze siderali (la Terra si mostra come se vista dalla luna) fino a scendere al dettaglio del singolo grattacielo di New York o della propria abitazione, ovunque essa sia.

Segno questo, del piacere mai esaurito di *cum-prehendere*, di afferrare, tenere insieme e allo stesso tempo conoscere intellettualmente uno spazio considerato degno di attenzione.

L'altro importante aspetto in cui si esplica, oltre che nello sguardo dall'alto, la qualità del dominio è, a mio giudizio, la pratica ancestrale, di *nominare* gli oggetti, che può significare anche *classificarli* oppure, in caso di luoghi fisici, *misurarne* le dimensioni, in una parola *definirli* (*de-finio*, delimito, circoscrivo, ma anche: fisso, stabilisco).

“L'uomo scruta il mondo e lo interpreta traducendolo in un sistema di segni linguistici in grado di essere comunicati. Il mondo allora diventa luogo dei possibili che, in presenza di motivazioni e capacità tecniche sufficienti, verrà trasformato e reso idoneo ad accogliere e ad assolvere esigenze e bisogni. Inizia così, attraverso il lavoro umano, quella trasformazione della natura che condurrà l'uomo ad essere effettivamente

¹⁰⁵ C. Jacob, *L'empire des cartes*, cit, pp. 64 e ss. : “La promenade dans le jardin géographique est un voyage, puisque l'on va de pays en pays: on contemple de haut les montagnes, on suit le cours des fleuves ou le rivage de mers. *Mais une telle carte offre aussi un pouvoir symbolique sur l'espace qu'elle représente: on comprend qu'elle soit le privilège d'un monarque, dont le regard panoptique et la présence ubiquitaire sur son royaume se trouveraient ici symboliquement réalisés*”, (il corsivo è mio), ibidem, p. 65. Si potrebbe citare anche il celeberrimo passo di *Museo* di Borges in cui i Cartografi ricostruiscono, rimanendone insoddisfatti, un simulacro dell'Impero in scala 1:1, J.L. Borges, *L'Artefice*, Milano, Adelphi, 1999, p. 181.

¹⁰⁶ Può essere interessante leggere la storia dell'idea e della sua realizzazione nel sito www.italiainminiatura.com.

signore della realtà: riscattarsi dai determinismi comprendendo e modificando ciò che gli preesiste”¹⁰⁷. Le parole della geografa Emanuela Casti puntano a chiarire e circostanziare il procedimento, alla base del suo studio, relativo alla *denominazione*, quale elemento connotante la carta geografica (significativamente il titolo della prefazione è *Cartografia: l'impero dei nomi*) così come suggerisce anche l'antropologo Gregory Bateson, citato dalla studiosa: “Dare un nome è sempre un classificare e tracciare una mappa è essenzialmente lo stesso che dare un nome”¹⁰⁸. Ogni epoca e ogni grado di civiltà ha sentito il bisogno di ordinare in tassonomie quanto è nel mondo, come dimostra un'amplessima letteratura disciplinare antropologica, ma non solo¹⁰⁹, da Lévi-Strauss¹¹⁰ in giù. E' comunque Christian Jacob a fornire le suggestioni più interessanti su questo tema¹¹¹. Egli sostiene che l'estetica delle carte antiche dipende da due opposte componenti, l'esigenza di ordine e la realtà del disordine; anzi si può dire che la finalità della carta risieda proprio nella messa in ordine dell'esperienza dello spazio. La carta si pone come un dispositivo per l'archiviazione delle conoscenze e, come tale, strumento mnemotecnico di conservazione e di attiva gestione di saperi da maneggiare in ambiti sacri o profani, come Giorgio Mangani in varie opere ha approfonditamente chiarito¹¹².

¹⁰⁷ E. Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milano, Unicopli, 1998, p. 17.

¹⁰⁸ E. Casti, *L'ordine del mondo*, cit., p. 15.

¹⁰⁹ Franco Farinelli cita una sintomatica frase dello storico Mommsen: “L'uomo domina il mondo con l'arte di misurare”, in *Storia di Roma antica, I*, Firenze, Sansoni, 1972, p. 255. Vari periodi e varie situazioni offrono spunti in questo senso, come si può notare anche solo, per quanto attiene più da vicino il nostro discorso, la vicenda culturale della Bologna controriformista illuminata dalla figura di Gabriele Paleotti, che, al pari di Gregorio XIII, riformatore del calendario ed ordinatore dei saperi geografici relativi al dominio spirituale della chiesa cattolica, imposta una politica di studi storici, botanici, geografici miranti a fare il punto, quindi *ordinare*, le conoscenze del territorio della diocesi e non solo, cfr. il mio *Imago Bononiae: ricerche e deduzioni intorno ad un archetipo perduto* e F. Fiorani, *La sala Bologna nell'appartamento di Gregorio XIII*, entrambi in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2004.

¹¹⁰ Egli mette in luce anche la natura estetica di questo lavoro tassonomico, cfr. C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, cit., p. 26. Si veda anche lo studio di C.H. Hallpike, *I fondamenti del pensiero primitivo*, Roma, Editori Riuniti, 1984 che sottolinea come al di là del procedimento classificatorio in sé l'avvento della scrittura renda più efficace il lavoro e incoraggi il sistema classificatorio.

¹¹¹ In particolare si veda il paragrafo *Ordre/Désordre: les unités minimales du graphisme* in *L'empire des cartes*, cit., pp. 188 e s., ma anche passim.

¹¹² In particolare si vedano *Il mondo di Abramo Ortelio: misticismo, geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, Panini, 1998, diversi articoli in pubblicazioni collettanee ma soprattutto il più recente *Cartografia morale: geografia persuasione identità*, Modena, Panini, 2006.

2.4 La rappresentazione necessaria

“Una volta Wittgenstein ha scritto che quando l’occhio vede qualcosa di bello, la mano vuole ritrarlo”¹¹³.

Tema oggetto di questo paragrafo è l’approfondimento delle modalità attraverso le quali si percepisce la necessità di dare veste grafica allo spazio portatore di valori significativi che, come abbiamo visto, il più delle volte richiamano il concetto di possesso e di dominio.

Christian Jacob si chiede, a proposito del sito di Bedolina in Val Camonica, “pourquoi, durant cette période de l’age du Bronze, les habitants d’une région montagnaise ont-ils ressenti *la nécessité de tracer un plan*¹¹⁴ de leur découpage foncier, un cadastre avant la lettre? Le dessin intervient là où la parole se montre impuissante. Le dessin offre sa monumentalité pour fixer le savoir, en l’absence de système d’écriture”¹¹⁵. Perché si sente il bisogno di tracciare un segno che riproduce lo spazio? Lo stesso interrogativo, nonostante la scrittura avesse da tempo fatto ingresso fra i sistemi di comunicazione più diffusi, potrebbe essere esteso alla settecentesca Sala delle udienze del Vescovado di Ivrea che sulle pareti dispiega ad affresco quello stesso territorio della diocesi visibile al di fuori dei grandi finestroni.

“Gravée sur un rocher qui surplombe la vallée, la carte permet un aller-retour visuel incessant entre sa surface et son référent, entre le dessin miniaturisé et l’espace en grandeur réelle. Mais *pourquoi redoubler*¹¹⁶ par un artefact ce que l’on voit de haut et que tout le monde connaissait par sa pratique empirique de l’espace de la plaine...?”¹¹⁷ si chiede ancora Jacob sempre a proposito di Bedolina che già mostrerebbe il chiaro riferimento al concetto simbolico e politico di sovranità sullo spazio rappresentato: “reconstruction d’un espace visible ou construction d’un espace invisible, la carte est, dans son processus comme dans son résultat, la projection d’un schéma mental sur un support, la matérialisation d’un ordre intellectuel abstrait de l’univers empirique”¹¹⁸.

¹¹³ In N. Krauss, *La storia dell’amore*, Parma, Guanda, 2005, p. 221.

¹¹⁴ Il corsivo è mio.

¹¹⁵ J. Jacob, *L’empire des cartes*, cit. p. 44. Più oltre l’A. scrive: “Médiation visible et matérialisée générant une image mentale, la carte met peut-être en évidence une constante de notre organisation cognitive, du moins dans notre tradition culturelle: *l’image inscrite et visible a plus d’impact que le discours qui la décrirait* (il corsivo è mio)”, cit. p. 51.

¹¹⁶ Il corsivo è mio.

¹¹⁷ Ibidem, “la carte est un moyen de concevoir, d’articuler et de structurer le monde humain en fonction d’un ensemble de relations sociales, qui la promeut, et qu’elle influence”, p. 45.

¹¹⁸ J. Jacob, cit., p. 51

Il punto di vista intellettuale che miniaturizza, “gulliverizza”, e al contempo, ordina e *cum-prehende* nuovamente, s’impadronisce dello spazio per conoscerlo, dominarlo, progettarlo¹¹⁹ implica *di necessità* il rappresentarlo e in modo verosimile.

La verosimiglianza¹²⁰ e, in altre parole, il raddoppiamento¹²¹ della realtà in una astrazione che la simbolizza è altro nodo significativo e cruciale perchè connota e crea un discrimine nell’analisi del fenomeno oggetto di questo lavoro. L’interesse infatti non è per un territorio indistinto che venga raffigurato come sfondo neutro, ma la scelta dei casi di studio cade proprio sulle rappresentazioni che per la loro chiara riconoscibilità rimandano esattamente a territori reali, oggetto di sovranità. Ma vi è anche un altro aspetto fondamentale: costruire - e come vedremo significativo sarà se il supporto è stabile - una fotocopia della realtà esterna è garantirne (ma anche garantirsi) l’eternità, è un’assicurazione contro il trascorrere del tempo e contro la finitezza delle cose umane¹²².

Ciò che concerne l’immagine si ripercuote attivamente sul soggetto reale, memoria della prassi ancestrale dell’uomo primitivo che si appropria del bisonte in carne ed ossa attraverso il disegno di una sua effigie sulla scabra superficie di una grotta. Ma, in un certo senso, è anche il dispositivo di funzionamento della pittura infamante per lo più rivolta a persone, ma talvolta utilizzata per mettere alla gogna la disonorevole condotta di città e castelli traditori¹²³. Questo scenario evocato da Jacopo Ortalli riguarda il periodo del tardo medio evo e della prima età moderna, ma vi è un altro luogo cronologico, ben precedente, in cui la tripolarità

¹¹⁹ “Produrre una rappresentazione dello spazio è già un’appropriazione, dunque un ascendente, dunque un controllo, anche se ciò resta nei limiti di una conoscenza. Ogni progetto nello spazio che si esprima mediante una rappresentazione rivela l’immagine auspicata di un territorio, luogo di relazioni”, come sottolinea Claude Raffestin in *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli, 1981. Si veda anche E. Casti, *L’ordine del mondo*, cit., pp. 17 e ss.

¹²⁰ Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi 1993 in cui l’A. si intrattiene sulla verosimiglianza dell’immagine - che però lungo tutto il saggio è antropomorfa - garanzia di coinvolgimento anche emotivo e di efficacia nel processo di sostituzione.

¹²¹ Cfr. G. Ricci, “*Verare la città*” (*La città e il suo doppio*), in *L’immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, cat. della mostra, Roma, Edizioni de Luca, 1998, pp. 67-72.

¹²² “Elle est peut être le seul lieu où s’offre la satisfaction du désir de complétude et de totalité propre aux êtres marqués par une limitation essentielle que nous sommes. Voir la carte c’est s’arracher à la myopie, au point de vue terre à terre, pour accéder à un regard divin, hors du temp, dégagé des contingences du sensible pour partager d’emblée la vision de l’intelligible”, C. Jacob, *L’empire des cartes*, cit, p. 414.

¹²³ Cfr. J. Ortalli, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, 1979, in particolare pp. 31 e ss. anche se nell’analisi dello studioso prioritaria non è tanto la comune cultura figurativa o la centralità dell’immagine veridica, quanto diffuse prassi di carattere giuridico e politico.

“spazio reale, spazio raffigurato e dominio” trova una sintesi perfetta e forse per la prima volta realmente compiuta ed efficace. Si tratta del periodo della storia romana che coincide con il tramonto della repubblica e trascolora nel principato di Ottaviano Augusto, oggetto del denso studio di Claude Nicolet dal sintomatico titolo *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'impero romano*¹²⁴. Centro dell'indagine di Nicolet è la cosiddetta Carta di Agrippa che però non è altro che la punta di diamante di un denso sistema di rappresentazioni del territorio e di trattazioni geografiche strettamente connesse con la gestione del potere nei suoi aspetti concreti - esattivi, fiscali ecc. - e simbolici - ad esempio le immagini portate in trionfo delle città assoggettate - .

E' ormai chiaro a questo punto che non è secondario il supporto materiale delle immagini spaziali come anche la loro collocazione¹²⁵ in una strategia di efficacia del messaggio che propagandano. Ed è ancora Jacob che ha dedicato una compiuta riflessione su questo aspetto. Anzitutto vengono individuate due tipologie di raffigurazione: la carta effimera, destinata ad una finalità pratica, e la carta monumento, che sopravvive all'uso immediato “anticipa il futuro e archivia il passato”¹²⁶. Il supporto connota e contraddistingue la funzione di una carta e quelle murali rispondono, secondo Jacob, ad esigenze variamente politiche, cosmologiche ed esoteriche¹²⁷. Infatti, ulteriore discriminante che si può operare, che conferisce senso profondo, è quello fra destino mobile o immobile della raffigurazione dove il secondo è ancora una volta garanzia di eternità e assoluto: “le mappemonde affichée sur le mur s'offre au regard comme un absolu, objet de contemplation, de réflexion, de rêve et d'anticipation plus que d'action sur le terrain”¹²⁸. La immobilità però non esaurisce il problema interpretativo e si apre ancora una biforcazione che riguarda l'inclinazione della superficie della raffigurazione, verticale¹²⁹ od

¹²⁴ Roma-Bari, Laterza, 1989. Non è un caso che Nicolet nella parte introduttiva del volume compia un lungo excursus sui cicli di affreschi rinascimentali di argomento cartografico, ravvisando in essi il corrispettivo moderno del fenomeno che intreccia strettamente immagini territoriali e potere.

¹²⁵ C. Jacob, *L'empire des cartes*, cit., pp. 109 e ss.

¹²⁶ C. Jacob, cit., p. 54. Ma è singolare che città e territori significativi possano essere effigiati su supporti al massimo dell'effimero, quali ad esempio i gonfaloncini delle città oppure le insegne portate in trionfo dai vincitori; mentre presso culture lontane, come quella giapponese, città e territori siano soggetti preferiti per paraventi di seta, delicati e fatti per essere spostati. Per quest'ultimo aspetto si veda H. Jinnai, *Iconografia urbana di Edo-Tokyo*, in *Tra oriente e occidente*, cit., pp. 116-126.

¹²⁷ C. Jacob, cit., pp. 72 e ss.

¹²⁸ C. Jacob, cit., pp. 113 e s.

¹²⁹ C. Jacob, cit., p. 128

orizzontale¹³⁰, come nel caso dei cicli murali o, invece, dei mosaici pavimentali. In entrambe le situazioni si attivano strategie di percezione che fanno leva su diverse logiche di approccio allo spazio raffigurato e di conseguenza al senso che esso ha per il fruitore¹³¹. Così come anche la funzione dell'ambiente in cui si trovano, se edificio pubblico, palazzo del signore o cattedrale ed ancora all'interno di ciascuno di questi se si tratta di zone aperte al pubblico (all'esterno o all'interno dell'edificio) o riservate allo sguardo privato di un singolo o di una ristretta comunità.

Ma altresì la scelta della tecnica di rilievo e di conseguente rappresentazione può fare la differenza, come nel caso della veduta a volo d'uccello, che diventa ben presto caratteristica delle immagini urbane italiane rinascimentali, o invece il profilo, che, a cominciare da Svetlana Alpers come nelle riflessioni di Lucia Nuti, connota la visione del paesaggio fiammingo¹³².

2.5 Conclusioni

In questo capitolo ho voluto fornire alcuni strumenti interpretativi e di supporto all'analisi dei cicli urbani murali, effettivo oggetto di questo lavoro, una sorta di filigrana epistemologica a mio giudizio imprescindibile per cogliere al di là della mera apparenza formale l'esatta caratura della cultura che li ha elaborati.

¹³⁰ C. Jacob, cit., p. 131

¹³¹ C. Jacob, cit., p. 123.

¹³² Può essere interessante sottolineare che mentre la veduta a volo d'uccello, come abbiamo visto, caratterizza il rapporto di sovranità nei confronti dello spazio che ritrae, l'*itinerarium*, come potrebbe essere quello effigiato nella *Tabula Peutingeriana*, realizza il tipico approccio "dal basso" del viandante e del pellegrino.

3. LE CARATTERISTICHE GENERATIVE DEL FENOMENO

3.1 Introduzione

Obiettivo di questa tesi, oltre illustrare la pluriforme casistica del fenomeno “iconografia urbana murale”, è dimostrare come questa sia prodotto peculiare e originale della cultura rinascimentale italiana.

Se il capitolo precedente ha illustrato il punto di vista delle “strutture mentali”, nel presente capitolo dobbiamo capire perchè questo fenomeno, in quanto tale, e non come fatto episodico, nasca in Italia e non altrove, in un determinato momento storico e con determinate caratteristiche.

Già nel primo capitolo abbiamo accennato alle differenze nella modalità di rappresentazione dello spazio fra, ad esempio, nord e sud dell’Europa, così come gli studi della Alpers¹³³ e della Nuti¹³⁴ evidenziano. Allo stesso modo vi è differenza anche, ovviamente, nella natura e nella storia dell’oggetto di quelle figurazioni: la città.

Infatti prima ancora che semplice soggetto iconografico, questa complessa entità istituzionale e culturale è l’incubatore privilegiato del fenomeno.

Dunque, il senso di questo capitolo non sarà tanto formulare un compendio di storia urbana, quanto evidenziare le caratteristiche generative e di sviluppo della città italiana in funzione dei sistemi e delle modalità di rappresentazione, nonchè della elaborazione e recezione del messaggio. L’attenzione andrà in particolare a due nodi critici fondamentali:

- 1) il nodo cronologico: il focus è sul delicato passaggio fra Medioevo e Rinascimento, periodo nel quale si innesca l’interesse per la città rappresentata con consapevole e dichiarata sempre maggiore adesione al reale. Ma per capire perchè ciò avvenga bisognerà risalire alle particolari condizioni grazie a cui è nata la città a sud delle Alpi, spesso senza soluzione di continuità con il centro d’epoca romana e al riparo dalla diretta dipendenza da

¹³³ S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 (titolo originale *The art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983).

¹³⁴ Si veda a titolo di esempio L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996, ma anche *Cultures, manières de voir et de représenter l’espace urbain*, in *Le paysage des cartes, genèse d’une codification*, Actes de la 3e journée d’étude du Musée des Plans-Reliefs, a cura di C. Bousquet-Bressolier, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l’Architecture et du Patrimoine, Musée Plans-Reliefs, 1999, pp. 65-80.

superiori poteri forti. La parola chiave sarà allora autonomia, come più tradizioni storiografiche sono in grado di dimostrare.

2) il nodo territoriale o geografico: già quanto detto istituisce una primazia negli affreschi geografici del territorio italiano rispetto a quello europeo. Ma va indagata comunque la presenza di geoiconografie murali anche fuori d'Italia; e, per quanto attiene all'ambito italiano, meglio delineato, la presenza del fenomeno in grande abbondanza in alcune zone e la sua totale assenza in altre.

Isolata la cellula culturale storico-geografica in cui attecchisce il fenomeno vanno analizzati poi gli ambiti che lo alimentano. Questi coincidono con i luoghi fisici in cui materialmente (e finalmente!) compaiono le "città dipinte": la corte signorile, il palazzo del governo, il vescovado, la dimora gentilizia.

Elemento mancante è da ultimo quello degli "attori", figure chiave del fenomeno. Le competenze e le abilità professionali degli artisti e degli scienziati spesso si confondono e sovrappongono in un viluppo inestricabile ma che si precisa e si districa sempre più mano a mano che si abbandona il XVI secolo.

Così come ovviamente anche l'intervento orientativo del committente è decisivo; e interessanti e imprescindibili le reazioni del "pubblico": complicate da reperire, ma utilissime per cogliere l'essenza del problema.

Infine sulla rappresentazione intesa come riflesso della percezione va fatto un ulteriore affondo, anche qui non con l'intento di stilare un catalogo delle prassi topografiche diffuse, quanto per partire da esse e comprendere quale relazione vi sia fra le scelte, ad esempio, di inquadratura o di taglio di uno spazio e il messaggio simbolico ad esse sotteso.

3.2 Iconografia urbana murale: prodotto originale della cultura italiana in epoca moderna?

E' un fatto che il fenomeno delle geoiconografie murali appaia e si diffonda ampiamente, a partire dal XV secolo, - come gli studi di Schulz¹³⁵ per primi hanno dimostrato - in territorio italiano¹³⁶, con alcuni distinguo che faremo più oltre.

¹³⁵ Cfr. J. Schulz, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990.

¹³⁶ La definizione "italiano" è una mera indicazione geografica relativa al territorio peninsulare e insulare a sud delle Alpi, in epoca moderna, come noto, suddiviso in numerose entità politiche, ma culturalmente percepito già come unitario. Si vedano in

Non c'è notizia di occorrenze del fenomeno fuori dall'Italia in epoche precedenti e quando successivamente ne troviamo traccia, ci risulta che in quasi tutti i casi vi sia una diretta dipendenza dalla cultura italiana. Questo ha quindi indotto a cercare qui, a sud delle Alpi, le motivazioni dell'esclusivo apparire e attecchire del fenomeno. Si tratta di capire, andando a ritroso, qual è la "cellula anomala", presente nella penisola e assente fuori, che potrebbe essere responsabile dell'inesco, alla lontana, del fenomeno.

Per fare questo è parso opportuno riandare al periodo medievale¹³⁷, quando cioè, pur nella comune matrice romana, si differenziano però i destini delle varie zone d'Europa, fra dissoluzione delle maglie organizzative della civiltà latina e pluriforme reazione rispetto ai flussi delle invasioni e delle migrazioni e successivamente (IX secolo) rispetto al crollo dell'impero carolingio.

Chiariamo subito che il fenomeno dell'iconografia urbana murale, il cui inizio ravvisiamo durante il secolo XV, non può prescindere, fra gli altri aspetti, dalla coeva gestione personalistica di un potere che "possedendo" l'immagine ne possiede anche l'oggetto reale, e ciò si verifica in una fase successiva rispetto all'avvio, in epoca medievale, della civiltà comunale. Ma è chiaro che ciò non sarebbe potuto avvenire senza la costruzione di una forte e diffusa cultura urbana, fatto che prende le mosse a partire circa, appunto, dalla metà del XI secolo.

In verità, nel nostro paese il filo con la città d'epoca romana non si interrompe del tutto, anzi: "la stessa concorrenza di più dominazioni favoriva la permanenza degli insediamenti urbani"¹³⁸ ed anche, come si accennava, la caduta dell'impero carolingio (888) non produsse danni irreversibili sull'organismo urbano, ma, sottolinea Mario Aschieri - autore di un recente volume sulle "città stato" sintomaticamente accolto nella collana muliniana "L'identità italiana" -, ormai sembra assodato che la ripresa fu ben anteriore al Mille, anche se in quel secolo appare con tutta evidenza¹³⁹. Vi è l'ipotesi che esistano organi di rappresentanza civica

questo senso le opere di Biondo Flavio *L'Italia illustrata*, prima edizione a stampa del 1474 e di Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, del 1550. Cfr. J. Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo*, in *Storia d'Italia*, IV, Torino, Einaudi, 1974 (Milano Il Sole 24ore, 2005), pp. 1935-2085.

¹³⁷ La letteratura scientifica, da Cattaneo in giù, è ovviamente sterminata e non interessa qui entrare nel merito disciplinare. Recepiamo concetti accreditati al fine di fornire un *plafond* storico alla disamina del nostro problema.

¹³⁸ M. Aschieri, *La città stato*, collana: *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 23. La letteratura scientifica è ovviamente sterminata e non interessa qui entrare nel merito disciplinare.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 25.

prima dell'età comunale e comunque l'elemento collettivo è senz'altro forte e in grado di anteporsi all'autorità del vescovo precocemente¹⁴⁰.

Già a questa altezza cronologica si pone il definitivo divergere dei destini fra nord e sud Italia. Sud anch'esso frammentato in tanti potentati locali, assai vivace, soprattutto nei suoi avamposti portuali, ma ben presto sfibrato dalle continue invasioni bizantine, saracene e normanne, costretto quindi a piegarsi e ad entrare *oborto collo* nella "poderosa struttura del Regno di Sicilia"¹⁴¹. Quanto alle città del centro nord, esse si trovano a metà strada fra impero germanico e papato: "le difficoltà ovunque create alle sedi episcopali dai conflitti fra la chiesa romana e l'impero, se nelle città italiane favorirono l'avvento di un regime comunale sostanzialmente autonomo e capace di conquistare il contado sovrapponendosi alle signorie rurali così secolari come ecclesiastiche, nelle città tedesche di tradizione vescovile determinarono un equilibrio che consentì ai vescovi di mantenere, insieme col controllo politico di vaste zone rurali già acquisite alla potenza ecclesiastica, la preponderanza sugli organismi cittadini emergenti"¹⁴². Cominciano a balzare agli occhi gli elementi connotanti la fisionomia della città italiana rispetto alle realtà transalpine: certamente l'autonomia, l'autosufficienza politica, l'autocefalia e la progressiva capacità di autogoverno dovute anche, spesso, al disinteresse o l'incapacità di fare, insieme ad altre realtà simili, "gioco di squadra"¹⁴³ contro i poteri più forti, preferendo invece contrattare di volta in volta propri spazi di libertà e di movimento. Tutto ciò ovviamente favorisce l'affermarsi di una forte autocoscienza cittadina¹⁴⁴ che si alimenta anche attraverso rituali civici e religiosi, quali il festeggiamento del santo patrono¹⁴⁵ o la costruzione della cattedrale. Discorso questo valido anche per i ceti dirigenti che vanno identificandosi sempre più con la città che governano attraverso pratiche legittimanti il loro potere. Il meccanismo è il medesimo che presiede al fenomeno geoiconografico: nella reiterazione per immagini del territorio governato, il signore rinascimentale aspira ad identificarsi con esso e cerca conferma alla propria legittimità.

¹⁴⁰ G. Tabacco, *La città vescovile nell'alto medioevo*, in *Modelli di città*, a cura di P. Rossi, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁴¹ M. Aschieri, *La città stato*, cit., p. 27.

¹⁴² G. Tabacco, *La città vescovile*, cit., p. 343.

¹⁴³ M. Aschieri, *La città stato*, cit., p. 47.

¹⁴⁴ M. Berengo, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino, Einaudi, 1999, p. XIII e passim.

¹⁴⁵ Ove spesso l'iconografia prevede che il santo patrono o la Madonna campeggino al di sopra, o reggano, un riconoscibile ritratto della città. Si veda il recente M. Niola, *I santi patroni*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Altro elemento che differenzia la fisionomia della città italiana rispetto a quella d'oltralpe è il rapporto con la campagna. La composizione sociale della città italiana è - diversamente dagli altri casi - eterogenea e, importante nella formazione della mentalità urbana, costituita da liberi proprietari di ampi territori fuori dalle mura, ma residenti al loro interno: "la proiezione al di là delle mura degli interessi dei cittadini, originariamente economica, si trasforma ben presto in controllo politico di un vero e proprio *districtus* giurisdizionale, esteso dunque ai residenti dell'immediata campagna e destinato ad ampliarsi all'intero sistema per lo scambio reciproco tra interno ed esterno, rappresentato dall'afflusso di merci e di uomini in città e dall'esportazione di modelli urbani nelle campagne"¹⁴⁶, come l'affresco lorenzettiano sugli effetti del Buon Governo ci conferma. La costruzione del territorio dipendente è considerato il risultato più incisivo raggiunto dal comune italiano nella sua esistenza: "ciò è conseguenza e al tempo stesso dimostrazione di quella funzione centrale nei confronti del proprio mutevole «sistema urbano» che in Italia la città non ha mai smesso di esercitare, ma che soltanto con l'autogoverno ha saputo realizzare in maniera convincente, fornendo un modello di organizzazione territoriale da cui i regimi successivi non potranno prescindere"¹⁴⁷. Ciò non toglie che l'Italia medievale sia comunque profondamente feudale. La singolarità consiste nel modo in cui si sono intrecciati società urbana e un sistema fondato sul possesso della terra. I contemporanei si scandalizzano - come ci riporta Jacques Le Goff nella sua lettura dell'"Italia fuori d'Italia" - non perchè la penisola è costellata di città, ma perchè in esse "mercanti e artigiani vi occupino un posto di primo piano e soprattutto si mescolino con i nobili, i quali anzichè risiedere nelle loro terre, nei castelli di campagna, abitano a loro volta le città"¹⁴⁸.

Lo storico Bordone¹⁴⁹ sottolinea, poi, l'estrema sperimentazione, istituzionale, ma non solo, caratteristica dell'Italia dei Comuni. Un dinamismo che consente grande mobilità sociale che, unito alla partecipazione di ampi strati della cittadinanza alla gestione della cosa pubblica in modi e forme diverse, è responsabile della formazione di una mentalità aperta, sperimentale, imprenditoriale e mai passiva. "L'aria della città rende liberi", si dice, e nello stesso tempo è forte l'*idem sentire*,

¹⁴⁶ R. Bordone, *La città comunale*, in *Modelli di città*, a cura di P. Rossi, Torino, Einaudi, 1987, p. 355.

¹⁴⁷ R. Bordone, *ibidem*, p. 366.

¹⁴⁸ J. Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del medioevo*, cit., p. 2053.

¹⁴⁹ R. Bordone, *La città comunale*, cit., *passim*.

l'aspirazione alla concordia e all'unità, il *Commune*¹⁵⁰ per l'appunto: groviglio complesso la dialettica fra singolo e comunità, irrisolvibile in una formula onnicomprensiva¹⁵¹.

Su questo contesto si inserisce presto un'altra primazia italiana: la diffusione massiccia della scrittura, conseguente al rinnovamento giuridico e alla presenza fra le mura urbane delle scuole, nonchè alla citata vocazione mercantile che, fra l'altro è responsabile, fin da allora, della grande mobilità degli italiani, presenti su tutti i mercati dell'orbe conosciuto.

Dimestichezza con il pensare lo spazio, a scala ridotta della propria comunità urbana, ma anche a scale sempre più ampie, abilità nel contare secondo i più diversi sistemi metrici e monetari, capacità di fissare regole e pensieri su un supporto stabile e duraturo: sono tutti elementi che influiscono nella creazione della mentalità dell'uomo delle città. Mentalità che, considerando l'ultimo aspetto, quello della scrittura, lo renderà, anche qui precocemente, redattore delle prime "storie urbane". Annali e cronache vengono redatti in numerose città italiane spesso nella ricerca erudita e fantasiosa al contempo di mitiche e autorevoli origini, privilegio questo riservato altrove alle dinastie regnanti, mentre in Italia diventa pratica diffusa in molti comuni.

La città reale nella sua apparenza sensibile è invece al centro delle prediche dei frati mendicanti¹⁵², soprattutto francescani, che sovvertono la religiosità millenaristica e apocalittica prospettando un'aldiqua accettabile, anche attraverso l'attenzione alla natura intesa come creazione di un Dio che prima di tutto è amore. Negli occhi abbiamo le immagini di Assisi ove le vicende del Fraticello hanno un'ambientazione che, abbandonato il fondo dorato che annulla spazio e tempo, certifica e rinvia al valore concreto di alberi, persone, architetture¹⁵³. Il ritrovato gusto per la qualità

¹⁵⁰ Leggo in Aschieri che il termine viene adottato rapidamente nei primi tre-quattro decenni del 1100, anche nella variante *Commune civitatis*.

¹⁵¹ "In Italia la solidarietà collettiva dei residenti, maturata forse dall'esperienza religioso-sociale del movimento riformatore assai diffuso nelle città dei vescovi filo-imperiali, seppe trovare, all'insegna delle proprie *libertates*, la formula di compromesso in grado di circoscrivere e limitare le aspirazioni dei grandi consorzi all'interno della gestione pubblica del potere e nel rispetto delle secolari garanzie personali", così articola Renato Bordone, *La città comunale*, cit., p. 355.

¹⁵² Sottolinea Le Goff: "gli ordini mendicanti sono legati a fenomeni che l'Italia realizza meglio di altri paesi: la società urbana, la predica narrativa ed edificante, la piazza pubblica davanti alla chiesa, una devozione legata ad un certo tipo di sociabilità, uno spazio della chiesa, del convento, della parola, una rete di fraternità..." in *L'Italia fuori d'Italia*, cit., p. 2060.

¹⁵³ Sintomatico, oltre all'intelaiatura empiricamente prospettica delle storie di Assisi, è il celeberrimo frammento del coretto padovano della Cappella degli Scrovegni (1303-05) in cui lo "spazioso" Giotto mette in scena uno "spazio senza figure" evocando un momento

sensibile si fa ricerca di qualità estetica, supportata e agevolata dal ricircolo di denaro che le floride città mercantili possono movimentare¹⁵⁴. E' una "rinascita" artistica che adorna le abitazioni dei cittadini benestanti così come le loro città e precede di quasi duecento anni, ovviamente con caratteri radicalmente diversi, l'omonimo movimento quattrocentesco¹⁵⁵.

La singolarità dell'esperienza italiana viene percepita come tale fin dai primi secoli dal suo manifestarsi se già alcuni contemporanei ne avevano chiara coscienza. Francesco Guicciardini, ad esempio, rileva: "E se bene l'Italia divisa in molti domini abbia in vari tempi patito molte calamità che forse in dominio solo non avrebbe patito [...] nondimeno in tutti questi tempi ho avuto al riscontro tante città floride che non avrebbe avuto sotto una repubblica, che io reputo che una monarchia gli sarebbe stata più infelice"¹⁵⁶. La questione è complessa e affrontarla qui in modo approfondito ci porterebbe ad uscire dall'argomento che ci siamo prefissi.

Basti per ora affermare che il discrimine fra la realtà italiana e le altre esperienze europee si può situare nella "diversa resistenza che la rete dei privilegi municipali seppe opporre alla politica di accentramento"¹⁵⁷, data, naturalmente, la maggiore o minore predisposizione alla presenza di città e ai legami di essa con il territorio circostante¹⁵⁸. E', ad esempio, il caso dell'Inghilterra che, se si eccettua Londra, è, lungo il medioevo e poi sotto i Tudor, uno dei paesi meno urbanizzati in Europa¹⁵⁹. Oppure la Germania

di puro illusionismo architettonico, come sottolineava Luciano Bellosi e, prima di lui, Roberto Longhi: L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi*, volume quarto, *Ricerche spaziali e tecnologie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 14 e 22 e R. Longhi, *Giotto spazioso*, in «Paragone», 1952, 31, pp. 18 e ss.

¹⁵⁴ Le Goff cita il celebre caso dei coniugi Arnolfini dipinti da Jan van Eyck, specchio "di tutti i valori della società borghese e mercantile italiana: ricchezza e lusso di buon gusto, senso della coppia familiare, gusto dell'interno borghese", J. Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia*, cit., p. 2005.

¹⁵⁵ Lo stesso Le Goff non può spiegare questo fenomeno se non mettendo a sistema i diversi fattori che via via stiamo enumerando, tra cui il citato effetto delle predicazioni mendicanti, cfr. J. Le Goff, *L'Italia fuori d'Italia*, cit., p. 2059 e, più sopra, la nota 18.

¹⁵⁶ F. Guicciardini, Considerazioni intorno ai discorsi di Machiavelli sulla prima deca di Tito Livio, in *Scritti politici e ricordi*, a cura di R. Palmarocchi, Roma-Bari, Laterza, 1933, pp. 22-23.

¹⁵⁷ M. Berengo, *L'Europa delle città*, cit., p. 41.

¹⁵⁸ Si veda anche la tripartizione elaborata da Edith Ennen sulla base dei rapporti fra città antica e città medievale: "uno spazio germanico settentrionale che non ha subito influenze dirette della cultura urbana mediterranea e in cui le città sorgono tardivamente; un'area intermedia comprendente la Francia settentrionale e i bacini del Reno e del Danubio dove sono rimaste le tracce dell'antico ordinamento urbano, anche se il contatto con l'area germanica le ha profondamente trasformate; la regione meridionale (Italia e Provenza) in cui è attestata la continuità tra insediamenti urbani e permane la loro funzione centrale rispetto al territorio", riportato in R. Bordone, *La città comunale*, cit., pp. 348 e s.

¹⁵⁹ M. Berengo, *L'Europa delle città*, cit., p. 15.

in cui una vivace seppur più tarda cultura urbana è inserita, però, in un quadro più ampio di dominio imperiale, e non molto diverso è il caso dei Paesi Bassi. Inoltre, generalmente, il legame della città con lo spazio fuori le mura non è “naturale” come in Italia: ancora nel caso tedesco “le città imperiali hanno acquisito i loro territori castello per castello, villaggio per villaggio e in molti casi, si potrebbe quasi dire, campo per campo”¹⁶⁰.

Ma se abbiamo individuato in quel determinato fattore urbano un dato discriminante per la nascita delle geoiconografie in Italia, non sono meno significativi i germi che a partire dal Quattrocento si innestano sulla fertile civiltà urbana mutandone i connotati istituzionali verso la formazione dei principati regionali, unici nel loro genere nel panorama europeo d'epoca moderna¹⁶¹.

“Dovunque si manifesta la tendenza a una ricomposizione territoriale su spazi più ampi, al disciplinamento dei poteri locali, al rafforzamento di strutture di governo capaci di organizzare le diverse forme di particolarismo ereditate dai secoli precedenti in assetti più legati e coordinati. Sono tendenze e processi generali, comuni a tutto l'Occidente europeo¹⁶² [...] Nell'Italia comunale [...] la ricomposizione si veniva attuando col definirsi di coordinazioni e rapporti tra i vari centri urbani intorno alle città maggiori o alle signorie urbane più forti, che davano vita così a stati di dimensioni regionali”¹⁶³.

Fernand Braudel sottolinea un punto fondamentale: “Anche trasformate in principati, le città italiane restano pur sempre delle città, formazioni di tipo speciale. Proprio in quanto città e in quanto già Stati, traggono da questo carattere ibrido la loro forza, il loro dinamismo economico e la loro debolezza, ora che sta per annunziarsi il minaccioso

¹⁶⁰ M. Berengo, *L'Europa delle città*, cit., p. 121 ed anche G. Chittolini, *La città europea tra Medioevo e Rinascimento*, in *Modelli di città*, cit. pp. 372 e s.

¹⁶¹ Anche in questo caso il dibattito trascende i limiti di questo scritto per vastità e complessità. Probabilmente lo storico che meglio ha indagato il problema è Giorgio Chittolini ai cui studi si rimanda. In particolare G. Chittolini, *La città europea tra Medioevo e Rinascimento*, in *Modelli di città*, cit., pp. 371- 393.

¹⁶² La citazione relativa alle realtà fuori d'Italia, continua: “Nei paesi che già conoscevano istituzioni monarchiche in grado di avanzare pretese di sovranità, con il prestigio e la forza sufficienti per porsi come naturale punto di riferimento politico - come in Francia, nella penisola iberica, in Inghilterra - la tendenza alla creazione di più ampie strutture territoriali finisce per giocare a favore di quelle istituzioni [...] Lo stesso avviene a favore dei principati territoriali nei Paesi Bassi, o in aree francesi marginali, o in Germania, dove l'impero si era rivelato troppo debole per porsi come valido principio di riorganizzazione territoriale, e dove viceversa più rigogliose e autonome si erano sviluppate forme di organizzazione politica signorili, feudali o cittadine.” G. Chittolini, *La città europea*, cit., p. 373

¹⁶³ *Ibidem*.

avvento degli Stati dal territorio assai più esteso del loro, dagli eserciti numerosi...”¹⁶⁴.

Ed è in questo essere in bilico e continuamente dover contrattare la propria legittimità da parte delle città che io vedo la marca caratteristica del fenomeno geoiconografico: puntualizzazione chiara, anche se non sempre veridica, della sorgente territoriale del proprio potere.

Lo stesso discorso vale per la figura del Principe in un'Italia di città con classi dirigenti di ascendenza più mercantile e meno invece feudale, la cui questione delle origini ben presto si sfuma e dove - a detta di Berengo - nobile e patrizio sono divenuti ormai sinonimi¹⁶⁵. E' qui che il Principe mette in campo un'ulteriore arma di legittimità: la manifestazione iconografica del dominio sul proprio territorio.

Al termine di questo lungo excursus storico ritorna il quesito da cui si è partiti: si può dunque dire che l'iconografia urbana murale sia un prodotto originale ed esclusivo della cultura italiana in epoca moderna? Riteniamo di sì.

Generalizzando si può affermare che la lunga tradizione urbana medievale culminante nella città-stato autonoma e autocefala, prosegue, pur nella perdita delle libertà comunali, nelle epoche successive quando il Principe, dominatore di un territorio a scala non sterminata¹⁶⁶, resta fortemente radicato nella città che talvolta arricchisce e plasma a sua immagine.

La dimensione autoreferenziale della sua opera civilizzatrice è una delle motivazioni profonde del fenomeno oggetto di questo studio¹⁶⁷.

¹⁶⁴ F. Braudel, *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia*, cit., p. 2114.

¹⁶⁵ M. Berengo, *L'Europa delle città*, cit., p. 274 e passim. L'intero capitolo *Patriziato e nobiltà* è su questo tema. Si noti: "Nella sua *Cosmographia* del 1544 Sebastiano Munster spiega che, mentre i nobili stanno nei castelli e quando ne escono «tutta la gente comune riconosce subito la loro natura», nelle città esistono invece due diversi tipi di cittadini: quelli di rango inferiore che esercitano mestieri e commerci; e «gli altri, che sono detti patrizi, che discendono dalle antiche schiatte e che vivono con i beni aviti, di interessi e di rendite», *Ibidem*.

¹⁶⁶ Scrive Braudel: "La Francia del Cinquecento è ancora per quel tempo uno spazio assai vasto. Tutto vi si insedia senza occuparlo interamente [...] Ho sempre pensato alla Francia delle guerre di religione come a un paese paragonabile alla Cina degli anni intorno al 1930, in preda alle lotte fra i suoi signori della guerra: uno spazio sterminato, dove scompaiono corrieri, viaggiatori ed eserciti. [...] Anche l'Italia è un paese vasto, ma lo si attraversa abbastanza facilmente, è aperto verso l'esterno, anche prima delle guerre d'Italia. Entrare in Italia significa, sì, aprire alcune porte, ma una dietro l'altra: la difficoltà è divisa preliminarmente." F. Braudel, *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia*, cit., p. 2242.

¹⁶⁷ "Nell'alveo della dottrina umanistica, l'architettura è uno dei saperi che il *dominus* deve possedere nel sistema autoreferenziale di legittimazione della propria *auctoritas*. Disegnare la città costituisce di per sé un atto di intrinseca *maiestas*, poichè equivale a

3.3 Ambiti culturali: la corte, il palazzo del governo, il vescovado, la dimora nobile, il “chiostro”.

Come si è sopra accennato, la corte del Principe è l'incubatore ideale e forse il più denso semanticamente nel favorire la nascita del fenomeno delle geoiconografie murali.

Il concetto di corte¹⁶⁸, negli ultimi trenta anni, è stato oggetto di un'intensa riflessione storiografica che ne ha ormai scandagliato ogni aspetto¹⁶⁹, come la densa letteratura edita per lo più a cura del Centro studi “Europa delle Corti” testimonia¹⁷⁰. Ma anche gli studi di Giorgio Chittolini hanno illuminato, nella frazione cronologica del XV e XVI secolo, il variegato panorama delle entità istituzionali e amministrative che cercano di ritagliarsi spazi di potere nella fase di avvio della formazione degli stati regionali italiani.

Infatti comparando una cartina della penisola che registra lo *status quo* all'altezza della pace di Lodi (1454) con una di circa un secolo dopo, la compagine politica sembra rivelare un raggruppamento delle numerosissime entità territoriali quattrocentesche in stati maggiori a dimensione ormai regionale. All'indomani della pace di Cateau-Cambrésis (1559) prevalgono le moli dimensionali dei regni di Napoli, di Sicilia e di Sardegna, lo Stato della Chiesa, il Ducato di Toscana che cinge il piccolo stato dei Presidi, la Repubblica di Genova, il Ducato di Savoia, quello di Milano e la Repubblica di Venezia, mentre nella fascia padana restano alcuni potentati di dimensioni minori (Marchesato di Saluzzo, quello del Monferrato, il Ducato di Parma e Piacenza, quello di Mantova e quello di Ferrara) destinati prima o poi ad essere riassorbiti nei confinanti stati maggiori.

dare 'ordine' alla società che in essa è insediata e legittimità al potere che su di essa si esercita. Al principe guerriero e giudice giusto, devoto cristiano e mecenate delle arti, si somma il paradigma del sovrano *conditor*, che, sul calco augusteo, si propone come artefice e garante dell'ordine.”, M. Fantoni, *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 58. Anche se nella sua riflessione Marcello Fantoni non cita mai il fenomeno delle geoiconografie come attributo legittimante del Principe, ne delinea comunque molto bene i connotati.

¹⁶⁸ Si veda la schematica ma efficace trattazione di A. Stegman, La corte. Saggio di definizione teorica, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza / 1545-1622*. 1. Potere e società nello stato farnesiano, a cura di M. Romani, Roma, Bulzoni editore, 1978, pp. XXI-XXVI.

¹⁶⁹ Su questo, anche se non è aggiornato, si veda P. Merlin, *Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea*, in «Studi Storici», XXVII (1986), pp. 203-244.

¹⁷⁰ Per questo si veda il sito dell'Associazione (www.europadellecorti.it) che riunisce, tra gli altri, Amedeo Quondam, Claudia Cieri Via, Marcello Fantoni.

A reggere queste strutture politiche, ben lungi dal poter vantare sicurezza e stabilità nella ormai inevitabile balia dell'Italia rispetto ai più forti stati nazionali europei, possiamo senz'altro individuare delle corti, strette attorno alle figure dei loro governanti il cui potere, tranne il caso di Venezia per un verso e dello Stato della Chiesa per un altro, ha matrici dinastiche e familiari.

La situazione, si accennava, non è però così monolitica. Ad esempio, per quanto concerne il territorio dell'attuale Emilia Romagna, Chittolini¹⁷¹ evidenzia come non vi sia un'organizzazione politica unitaria mancando un centro che, al pari di Firenze, Venezia o Milano, aggrega attorno a sé la rete delle vecchie città-stato. Il risultato è la presenza di un "vigoroso particolarismo signorile, rivestito più o meno di forme feudali"¹⁷². I centri investiti da questo fenomeno, pur riconoscendo l'autorità del governante loro superiore, rivendicano ampi margini di autonomia e di autogoverno configurandosi come veri e propri Stati signorili¹⁷³. "Più che alla ricerca di un sicuro approdo alla corte o di una collocazione stabile nell'orbita dello Stato in cui si trovano a ruotare, le famiglie signorili più intraprendenti appaiono proiettate verso l'esterno, perchè sanno che solo in spazi politici più vasti, [...] esse possono trovare una limitazione dell'influenza dei loro sovrani diretti e una più salda base di forza"¹⁷⁴. Nasce attorno al Signore una piccola corte principesca, modello di corte rinascimentale minore. Ed è di questa epoca, fra Quattro e Cinquecento, l'ampio fenomeno del riadattamento dei castelli fortificati, centro del potere feudale, in dimore ariose, aperte sul paesaggio, improntate ai dettati di un classicismo imperante in tutti gli ambiti culturali.

L'obiettivo è il conseguimento di quello *status* politico, ma anche culturale, che legittimi la posizione di potere che si va ad assumere nella più ampia compagine territoriale: "la ristrutturazione delle dimore principesche rappresenta una tessera del composito processo di omologazione ad una «forma del vivere» che pone il potere entro una nuova cornice ideologica"¹⁷⁵.

¹⁷¹ Si veda G. Chittolini, Il particolarismo signorile e feudale in Emilia fra Quattro e Cinquecento, in *Il Rinascimento nelle Corti Padane*. Società e Cultura, Bari, De Donato, 1977, pp. 23-52.

¹⁷² G. Chittolini, Il particolarismo signorile e feudale, cit., p. 26.

¹⁷³ Chittolini fa l'esempio dei da Correggio, dei Pio a Carpi, dei Pico a Mirandola, dei Gonzaga di Novellara, i Rossi nella provincia di Parma o i Landi fra Bardi e Compiano, cfr. *Ibidem*, p. 35. Vedremo che in molti degli edifici sedi di questo potere troveremo fenomeni annoverabili nella nostra ricerca.

¹⁷⁴ G. Chittolini, Il particolarismo signorile e feudale, cit., p. 39.

¹⁷⁵ M. Fantoni, *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Roma, Bulzoni editore, 2002, p. 41.

E' una più ampia cultura del potere curiale, si badi, nata e alimentatasi in Italia, che a partire dal Quattrocento e sempre più lungo il Cinquecento assume una fisionomia a sua volta legittimante, "un codice che dilaga e diviene pervasivo, generando uniformità semantica ed internazionalità di modelli architettonico-urbanistici"¹⁷⁶. Ovviamente il fenomeno passa attraverso la politica del visibile che interviene sul volto della città con il suo ridisegno e con la animazione delle occasioni di festa¹⁷⁷, da un lato, e con una strategia più minuta e più sottile per quanto concerne il versante "interno", quello della corte: "la stessa da cui nascono testi come il *Cortegiano* o il *Galateo*, la moda vestimentaria, il linguaggio delle arti plastiche e figurative, o i generi letterari come quello epico cavalleresco (con Ariosto e soprattutto con Tasso)"¹⁷⁸.

Il sovrano, scrive Fantoni, si immedesima con la propria città e con la propria residenza e questa identificazione suggerisce alcune stimolanti riflessioni relativamente al portato simbolico delle rappresentazioni di città e territori dominati. G. Papagno e A. Quondam, curatori del celebre convegno *La corte e lo spazio*, nelle note preparatorie al seminario si chiedevano infatti: "se il Principe percorre il suo Stato, attraversa niente altro che il proprio corpo dilatato a spazio totale, e se viaggia all'esterno di esso non può non portare con sé l'intero suo Stato. E se, viceversa, qualcuno visita la sua Corte ne visita anche tutto lo spazio: il Centro non contiene in sé la sua periferia?"¹⁷⁹.

Quindi è proprio a partire dal XV secolo, laddove qualunque entità politica esercita un potere su un territorio e da esso trae, come si è detto, legittimità, lo governa, lo misura, lo progetta ed in qualche modo, quindi, in esso si identifica è facile che lo rispecchi in una sua immagine più o meno veridica. Vale per il Principe, intriso di cultura umanistica, vero signore del suo territorio che governa di fatto in modo diretto, con un assetto organizzativo definibile "pre-burocratico", alimentato di cultura classica. Questa è conosciuta e attualizzata attraverso la lettura e la rimediazione della trattatistica politica ad architettonica: "disegnare la città"¹⁸⁰ - scrive

¹⁷⁶ M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., p. 71.

¹⁷⁷ R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento. 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

¹⁷⁸ M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., p. 75.

¹⁷⁹ G. Papagno e A. Quondam, *La corte e lo spazio. Apunti problematici per il seminario*, in *La corte e lo spazio. Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma, Bulzoni editore, 1982, vol. II, p. 832.

¹⁸⁰ Qui lo studioso si riferisce al disegno come progetto della città concreta che viene plasmata in forme nuove grazie all'intervento del Principe. Visione forse eccessivamente demiurgica, ma efficace, che però in tutta la trattazione non fa mai riferimento al

ancora Fantoni - costituisce di per sè un atto di intrinseca *maiestas*, poichè equivale a dare ordine alla società che in essa è insediata e legittimità al potere che su di essa si esercita [...] tramite l'*imitatio* si mira a far rivivere l'essenza di un intero sistema di valori [...] in simbiosi col sacro di matrice cristiana"¹⁸¹.

Con gradazioni e combinazioni diverse questo discorso può avere una sua validità a varie scale di governo territoriale, purchè siano presenti le caratteristiche fin qui evidenziate che rimandano ad una qualità del potere monocratico-dinastico, accentrato, con una gestione "pre-burocratica". Non a caso vedremo che le geoiconografie murali saranno caratteristica anche di dimore feudali o signorili.

Altri *milieu* culturali e politici però presentano il fenomeno delle geoiconografie murali e analizzando la loro natura ci si accorge che raccolgono spesso alcuni elementi generativi della corte fusi insieme a caratteristiche anche assai diverse.

E' il caso di palazzi di governo urbano, sedi di potere cittadino, politico, o anche solo amministrativo. Qui l'*imago urbis* associa il richiamo al dominio sul territorio proprio della corte principesca ad una ideologia civica retaggio della cultura delle città-stato. E' il caso, ad esempio, della Madonna del Terremoto nel Palazzo Comunale di Bologna (1505): la forte identità della *forma urbis* bolognese e la sua compattezza architettonica ma anche civica e "spirituale" soggiacciono alla figura della Madonna, impetrata per mettere fine ad una massiccia onda sismica che si era abbattuta sulla città, ancora per poco dominata dai Bentivoglio.

Ma è il caso anche di un governo comunque accentrato e personalistico, quello dell'ordinario diocesano, che ha spesso prodotto cicli di immagini del proprio territorio, generando vere e proprie costanti nel panorama della più ampia ricerca sul campo.

Uno dei concreti risultati della presente ricerca è stato infatti evidenziare la frequente ricorrenza di geoiconografie di ampio respiro all'interno di vescovadi e arcivescovadi all'indomani del Concilio di Trento (1545-1563). Fin dagli inizi del XVI secolo Paolo Cortese nel suo *De cardinalatu* segnalava la necessaria presenza nelle stanze abitate da un principe della Chiesa di "un dipinto che rappresenti il mondo o una carta di quelle regioni note ora grazie alle audaci circumnavigazioni dei nostri contemporanei..."¹⁸², ma in questo caso si trattava di territori vasti e

fenomeno oggetto di questa tesi, che invece riteniamo elemento non secondario dell'armamentario legittimante e identificativo del sovrano.

¹⁸¹ M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., pp. 58 e s.

¹⁸² P. Cortesi, *De Cardinalatu*, 1510, f. 54 r. - v.

generici, senza relazioni dirette con chi le contemplava. Invece, nella settima (1547) e diciannovesima (1562) sessione del Concilio tridentino i prelati approvano un decreto che sancisce l'obbligo dell'ordinario diocesano a risiedere nella sede vescovile a lui assegnata. La conseguenza di questo è un improvviso e generale movimento di restauro e ripristino dei palazzi vescovili destinati a diventare anch'essi piccole o grandi corti. La residenza è motivata dalla necessità di una maggiore cura pastorale, anch'essa tra gli auspici del Tridentino, da cui consegue un maggior controllo sul territorio, che spesso è assai poco conosciuto e quindi è ben presto rilevato e descritto. Il bisogno di ridefinire il proprio ambito di competenza nell'appropriarsi di uno spazio per governarlo contribuisce a fare sorgere un'intenso gusto per l'erudita catalogazione del reale¹⁸³. Di questo periodo sono spesso opere monumentali di storia cittadina o, è il caso del bolognese Aldrovandi¹⁸⁴, sodale del vescovo petroniano Gabriele Paleotti, grandi raccolte di disegni naturalistici, nell'illusione di riuscire a dominare l'intera complessità del reale, esattamente come per la cartografia.

Ancora un po' diversa è la situazione delle dimore per gli ordini consacrati, segnacolo, in un particolare luogo, della rete invece estesa dei *loci similes*. Esse contengono talvolta immagini se non di intere città, almeno delle altre "case" dell'ordine¹⁸⁵, costituendo forse un'eccezione nella nostra ricerca quanto al "taglio" dello spazio rappresentato (non la città bensì una piccola porzione di spazio, spesso decontestualizzata), ma non nei presupposti ideali, poichè sempre di identità e dominio si parla anche se di carattere non eminentemente politico¹⁸⁶.

¹⁸³ G. Olmi, *L'inventario del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

¹⁸⁴ Sulla Bologna di Paleotti, di cui si parlerà ancora in seguito, si veda, per la parte legata all'edificio del Vescovado, R. Terra e T. Barton Thurber, *Il Palazzo Arcivescovile di Bologna nell'età della controriforma: modelli e strategie di rinnovamento architettonico*, in *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna, Minerva edizioni, 2002, pp. 51-82.

¹⁸⁵ E', a titolo esemplificativo, il caso del monastero di San Michele in Bosco a Bologna, che nel refettorio propone, racchiuse in ovali, le immagini di scuola vasariana delle altre case dell'ordine degli Olivetani. Così come anche a Subiaco, nel chiostro, sono riprodotte le proprietà dell'abazia.

¹⁸⁶ Penseremmo più che altro alla dimensione spirituale, anche se sono note le implicazioni economiche dell'attività sul territorio degli ordini monastici.

3.4 Ambiti spaziali: evoluzione delle tipologie residenziali

Obiettivo di questo paragrafo è delineare lo spazio fisico in cui trovano ragione d'essere le geoiconografie murali nel contesto ampio delle varie tipologie di palazzo sede dell'amministrazione di un governo.

Il prototipo del palazzo governativo è, per l'Italia, la *domus comunis*, il palazzo pubblico dei comuni medievali. Apparso verso la fine del XII secolo nell'Italia padana, si attesta più tardi in area toscana. Nelle città lombarde la sua costruzione avviene nelle strette vicinanze dell'episcopio, salvo poi, col tempo, allontanarsene e costituire un polo alternativo rispetto a cattedrale e palazzo vescovile. L'edificio si caratterizza per una grande sala "della ragione"¹⁸⁷ che spesso occupa l'intero piano nobile poggiante su un porticato a giorno, appendice coperta della piazza pubblica contigua.

In Toscana prevalgono invece edifici compatti, vicini tipologicamente ai castelli e, come questi, spesso inglobano torri¹⁸⁸. Elemento caratterizzante è anche la scala che dalla piazza conduce, esternamente, al piano principale come a Cortona, Todi od Orvieto, ma presente anche negli esempi lombardi.

Inoltre, la presenza di un sistema di aperture - bifore e trifore - che incorona l'ambiente principale rimanderebbe al modello di *palatium* imperiale della tarda romanità, così come tramandato visivamente dai mosaici teodoriciani ravennati¹⁸⁹. Da qui si fa risalire, fra l'altro, l'ampio impiego, in terre padane, del portico, riferimento a modelli curiali, ma anche funzionale riparo dalla pioggia. Meno frequente a sud degli appennini in ambito pubblico, il portico è invece presente, non a caso, nelle "dimore magnatizie e nelle logge signorili"¹⁹⁰.

Va registrata comunque una proliferazione di sedi per le numerose componenti il governo delle città-stato: palazzi per i priori, per il popolo, per il capitano di giustizia; funzioni rappresentative si affiancano alla amministrazione concreta, giuridica e fiscale, del territorio¹⁹¹.

Tranne il citato riferimento al *palatium*, l'aspetto di questi edifici in alcuni casi mutua l'apparato difensivo dai castelli (come ad esempio a Poppi dove il castello è residenza dei conti Guidi prima di diventare la

¹⁸⁷ Il termine rimanda alla funzione anche di tribunale che quello spazio rivestiva, cfr. N. Rodolico e G. Marchini, *I palazzi del popolo nei comuni toscani del medioevo*, Milano, Electa, 1962, p. 22.

¹⁸⁸ M. Berengo, *L'Europa delle città*, cit., pp. 173 e s. Dall'alto delle torri dei palazzi al centro delle città, così come già prima dai campanili, si ha un'idea realistica e uno sguardo onnicomprensivo sulla dimensione e qualità del territorio cittadino.

¹⁸⁹ N. Rodolico e G. Marchini, *I palazzi...*, cit., p. 26

¹⁹⁰ N. Rodolico e G. Marchini, *ibidem*.

¹⁹¹ M. Berengo, *ibidem*.

sede del governo del Casentino, ma anche lo stesso Palazzo Vecchio a Firenze che nasce nel 1294 già in forme munite) in altri presenta comunque, fra XIII e XIV secolo, il caratteristico prevalere di una massa muraria compatta e numerose evidenti aggiunte e giustapposizioni. Venendo al secolo di nostro interesse, il Quattrocento, si rileva talvolta un permanere dell'aspetto militaresco delle architetture, soprattutto quando la sede governativa è posta a ridosso del circuito murario ("residenza - fortezza"), mentre un'altra tipologia si sviluppa dall'agglomerarsi di un complesso di edifici atti alla guida della città all'interno del tessuto cittadino ("palazzo monumento"¹⁹²). In questo senso Marcello Fantoni fa rientrare, ad esempio, nel primo tipo le residenze fortificate degli Este a Ferrara (1385) e dei Gonzaga a Mantova (1395-1406); mentre nel secondo tipo annovera l'evoluzione quattrocentesca dei palazzi ducali di Ferrara e Mantova o la bolognese *domus magna* bentivolesca distrutta nel 1507¹⁹³.

Entrano in ballo qui due ordini di considerazioni a motivare la presenza dell'un tipo o dell'altro all'interno della comunità urbana. La prima fa appello alla natura del dominio esercitato dal signore: ovviamente quanto più esso si avvicina alla tirannia, tanto più si servirà dei caratteri militareschi nell'architettura che diventa "parlante", ovvero si serve di strutture che, a livello simbolico, rimandano a concetti di timore e soggezione.

Ma vi è poi un secondo ordine di questioni a condizionare l'aspetto del palazzo governativo che sorge o si rinnova a partire dal XV secolo: si tratta dell'universale e pervasivo recupero della cultura classica.

Scrive Fantoni: "i tentativi di convertire strutture fortificate in palazzi hanno le caratteristiche di un generalizzato processo di omologazione a 'nuovi' (poichè mutuati dagli antichi) codici di certificazione architettonica della *potestas*"¹⁹⁴. Ma il passo che meglio si attaglia al nostro discorso è il seguente: "l'adattamento architettonico dei castelli e la ridecorazione dei loro ambienti interni per mezzo di nuovi cicli pittorici stanno al contempo a contrassegnare il lento declinare dell'impronta feudale ed il passaggio da strutture domestico-consortili a forme signorili ed individuali di potere"¹⁹⁵.

All'interno di questa nuova cornice ideologica s'innescano dunque un meccanismo di reciproca legittimazione: se il principe adegua la propria

¹⁹² Le definizioni virgolettate sono mutate da un testo di C. Bertelli, *La corte italiana del Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1987 riportato in M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., p. 36.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., p. 39.

¹⁹⁵ Ibidem.

dimora al decoro che il ruolo e la cultura del tempo richiedono, l'edificio, d'altronde, grazie al recupero dei canoni classici del *palatium*, contribuisce a legittimare il potere del suo inquilino. Come è noto, questo processo di ridisegno dello spazio non coinvolge solo il palazzo ma, quando possibile, l'intera compagine urbana. La generale adesione alla cultura classica investe ogni aspetto dell'operare: costruttivo, formale e simbolico. La ricerca da parte degli architetti si appunta non solo a livello formale ma sonda le dinamiche del fenomeno edificatorio ricostruendo metodi e materiali. Questo avviene sul campo, nei numerosi siti in cui l'antico emerge, ma anche attraverso la rilettura delle testimonianze scritte, Plinio e Vitruvio in testa. Si acquisiscono così, spesso assai faticosamente¹⁹⁶, elementi per una plausibile ricostruzione del prototipo del *palatium* o, a seconda della magnificenza consentita, della *domus*. E' il caso, ad esempio, della strutturazione dello spazio dell'edificio attorno ad un cortile colonnato con ordini sovrapposti di logge che disimpegnano ambienti destinati ai vari membri della famiglia e alle varie gradazioni di permeabilità alla dimensione pubblica. La tipologia a cortili colonnati sovrapposti, che già Flavio Biondo riteneva essersi dall'antico travasata nei chiostri conventuali sorti su preesistenze, sembra infatti attestata in epoca romana o almeno così ritenevano i lettori di rovine nel Rinascimento¹⁹⁷.

Un esempio di come il modello possa agire su molti piani è la villa medicea di Poggio a Caiano di Giuliano da Sangallo (1485 ca.) ove, in facciata, compaiono per la prima volta alcuni elementi che nulla hanno a che vedere con il repertorio compositivo tradizionale: lo zoccolo alto con scalinata doppia e l'ingresso orchestrato come pronao di tempio. Gli studi storico-archeologici hanno individuato il prototipo per questo esempio: l'edificio che il Biondo aveva interpretato come dimora di Mecenate sul Quirinale (oggi meglio individuato come Serapeo di Caracalla). L'imitazione delle forme è quindi strettamente connessa con l'allusione

¹⁹⁶ La quantità di materiale disponibile ai cercatori di vestigia del Rinascimento era abbondante ma ne era molto difficile la comprensione, quanto soprattutto alle funzioni. Sia Giovanni Rucellai che Francesco di Giorgio Martini ne danno spesso ancora una lettura fantasiosa e poco vicina alla realtà. Il primo che ha tentato una trattazione scientifica del fenomeno delle rovine è Flavio Biondo nella sua *Roma Instaurata*.

¹⁹⁷ Si veda H. Günther, Dal palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, pp. 219-238. Ma si veda anche C. L. Frommel, *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1994.

all'identità e al ruolo culturale del personaggio romano di cui Lorenzo il Magnifico si pone come moderno imitatore¹⁹⁸. Non a caso si è citata una villa extraurbana, in quanto il fenomeno attecchisce parimenti su tutte le tipologie palaziali principesche, sia quando esse occupano il centro cittadino, sia quando in una fase successiva, fra XVI e XVII, si attesterà una collocazione fuori dal recinto per una dimora che diventa, nelle varie gradazioni, una "città-reggia"¹⁹⁹, sia infine, nelle numerose residenze in villa, dai casini di caccia alle delizie.

Naturalmente il discorso vale anche per le costruzioni ad uso della gerarchia ecclesiastica che, come rammenta fra gli altri Gabriele Paleotti, devono essere improntate a sobrietà e semplicità, ma che non si sottraggono al generale clima di ritorno all'antico²⁰⁰.

3.5 Ambiti spaziali: dislocazione delle iconografie

La generale inclinazione all'imitazione dell'antico riguarda naturalmente anche l'apparato decorativo del palazzo. La tendenza a dipingere su supporto durevole immagini di città o territori non inizia con l'epoca rinascimentale ma senz'altro in questo periodo - lo abbiamo in parte visto nei paragrafi precedenti - si sviluppa e si attesta come fenomeno a sè stante, senza trovare, però, nella letteratura e nella trattatistica una sistematica legittimazione. Infatti, mentre la critica recente, così come i testi precettistici più antichi, riservano, ad esempio, ampia trattazione ai cicli sugli "uomini illustri", non abbiamo trovato altrettanta attenzione alla descrizione di cicli dedicati alla raffigurazione di terre, città o paesi, con o senza relazione di dominio con il committente. Accidentalmente possiamo trovare qualche citazione, ma nessuno mai ha ritenuto di attribuire a questi dipinti una dignità di fenomeno autonomo e caratterizzato *iuxta propria principia*.

Jacob Burckhardt ha dedicato all' *Orbis terrarum* un capitolo della sua trattazione sui generi pittorici²⁰¹, ma in altra sede abbiamo specificato come vi sia un sostrato epistemologico diverso che accompagna la scelta di mappamondi rispetto alla rappresentazione del territorio oggetto, in

¹⁹⁸ Cfr. H. Günther, Dal palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese, cit, p. 232.

¹⁹⁹ Cfr. M. Fantoni, *Il potere dello spazio*, cit., p. 70.

²⁰⁰ Cfr. R. Terra e T. Barton Thurber, Il Palazzo Arcivescovile di Bologna nell'età della Controriforma: modelli e strategie di rinnovamento architettonico, in *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna, Minerva Edizioni, 2002, pp. 51-82, in cui si illustrano anche i casi di Milano, Brescia, Firenze e Lodi.

²⁰¹ J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I Generi*, a cura di M. Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 109-113.

forme e modi diversi, del proprio dominio²⁰². Tant'è vero che ad esempio in Palazzo Farnese a Caprarola, troviamo entrambi, ma ciascun ambiente ha funzioni diverse, come più oltre dimostreremo.

Se, infatti, la ricerca archeologica anche recentemente ha restituito tracce di dipinti che recavano soprattutto l'immagine di Roma, è pur vero che, ad esempio in Vitruvio, non ritroviamo riferimenti a paesaggi "realistici" come oggetto di decorazione murale: "nelle passeggiate coperte, in ragione della loro estensione in lunghezza, [si trovano] decorazioni attingendo alla varietà dei paesaggi, rappresentando immagini conformi agli elementi paesaggistici peculiari. Si dipingono infatti porti, promontori, spiagge, fiumi, sorgenti, stretti di mare, santuari, boschi sacri, montagne, greggi, pastori, ed alcuni inoltre usano la megalografia al posto delle statue, ritratti di divinità oppure la narrazione in serie di racconti mitici, nonché le battaglie combattute a Troia o le peregrinazioni di Ulisse di paesaggio in paesaggio, e tutti gli altri elementi decorativi che, allo stesso modo di questi sono stati creati dalla natura"²⁰³.

Se cerchiamo conforto nella trattatistica rinascimentale, che chiosa e amplifica quella classica, come ad esempio in Leon Battista Alberti, non vengono tanto citate immagini paesaggistiche, destinate se mai ai giardini, quanto "imprese valorose e memorabili"²⁰⁴.

D'altronde le "imprese" intese come conquiste, battaglie, atti eroici possono avere come bottino o come oggetto una città e, al contempo, cosa sono le città dominate se non un premio al valore del principe? Il passaggio logico dalla raffigurazione di imprese alla rassegna di città può trovare qui una possibile giustificazione. L'anello mancante ci viene dalla prassi dei trionfi romani: le città bottino di guerra sfilavano effigiate insieme ai tesori predati. Quelle immagini poi venivano affisse nei templi a ricordo e a ringraziamento per le vittorie riportate²⁰⁵. Questo uso si è trasferito nella cultura cristiana che elegge a pale d'altare mappamondi, come nei

²⁰² Si veda il capitolo primo di questo scritto.

²⁰³ Da Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997, libro settimo, pp. 1043 e s.

²⁰⁴ L. B. Alberti, *L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note a cura di P. Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1989, libro IX, cap. IV, pp. 445 e s. Ricordiamo, infine, anche i precetti di Paolo Cortesi che nel suo *De Cardinalatu* (1510) consigliava di adornare le stanze destinate al Cardinale con un mappamondo o una carta delle nuove terre recentemente scoperte indizio di interessi geografici, ma fuori dalla logica del fenomeno qui trattato, P. Cortesi, *De Cardinalatu*, 1510, f. 54 r.-v.

²⁰⁵ C. Nicolet, *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'Impero Romano*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 67 e 110.

casi di Hereford, Ebstorf e Vercelli²⁰⁶ a significare la vittoria sulle cose terrene o il raggio d'azione del messaggio evangelico.

Sulla scorta di un approccio all'immagine dello spazio *moralisé*, va citato, per concludere, il fondamentale trattato *raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustrissimo cardinal Paleotti vescovo di Bologna*²⁰⁷ dal titolo, come è noto, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*²⁰⁸. Anche qui non troviamo una puntuale trattazione dei nostri cicli, ma senz'altro qualcosa di più di un semplice accenno. Nel quadro della discussione di ciò che, fra le immagini profane, è utile e vale la pena sia rappresentato, Paleotti o chi per lui si sofferma sui "giovamenti ch'ancor oggi queste arti di far figure o immagini apportano al mondo, or col rinnovare le cose vecchie, coprire le diformi, far parer ricche le povere, illustrare le abiette e fare con poca spesa per via del pennello quel che non si potrebbe fare anco con gran masse d'oro. A che s'aggiungono tutte quelle utilità che si cavano nella guerra e nella pace dal rappresentare i siti, le regioni, le provincie, i regni e i mondi, e mettere in disegno e come inanzi agli occhi in opera tutte le cose che cerchiamo di condurre a fine"²⁰⁹.

Lo spirito tassonomico della cultura che aleggia attorno a Gabriele Paleotti trova qui un'ulteriore conferma, suffragata nel seguito del testo da ulteriori argomenti legati alla rappresentazione dei vari aspetti della natura che attireranno Ulisse Aldrovandi a lanciarsi in una lettera, riportata nell'edizione moderna al termine del trattato, per sostenere con forza la necessità e l'utilità del lavoro instancabile dello scienziato naturalista²¹⁰.

Prima di addentrarmi nella disamina specifica delle dislocazioni delle geoiconografie, vorrei dedicare una breve menzione a quelle immagini di città con forte afflato simbolico e ideologico che per il tipo di supporto su cui sono effigiate non hanno talvolta alcun luogo specifico di residenza, ma

²⁰⁶ P. Barber, Mito, religione e conoscenza: la mappa del mondo medievale, in Segni e sogni della terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti, Novara, De Agostini, 2001, pp. 48-79 e 52-54; L. Federzoni, Misura immagine progetto. Il paesaggio nella cartografia del Cinquecento, in La percezione del paesaggio nel Rinascimento, a cura di A.M. Scanu, Bologna, Clueb, 2004, p. 102.

²⁰⁷ Così recita il frontespizio, si veda nota successiva.

²⁰⁸ Il trattato è incluso nella serie raccolta cura di P. Barocchi nei *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960-62, 3 volumi. Il trattato di Paleotti è nel secondo volume alle pagine 117-509. Quanto alla paternità autografa del prelado o all'intervento di uno o più collaboratori-estensori si vedano le note critiche nell'edizione citata.

²⁰⁹ G. Paleotti in P. Barocchi, *Trattati*, cit., p.177.

²¹⁰ Avvertimenti del dottore Aldrovandi all'Ill.mo e R.mo Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della Pittura, in P. Barocchi, *Trattati*, cit., pp. 510 e ss.

potenzialmente tutti²¹¹. Parlo degli arazzi e dei gonfaloni tipici questi ultimi dell'armamentario civico proprio dei tanti centri urbani italiani²¹². Quanto ai primi invece, è attestato il caso di una serie con le città soggette a Ferrara che Alfonso II trovò a Venezia durante una visita ufficiale nel 1562²¹³.

Sulla base delle ricerche condotte sono emerse alcune costanti nella dislocazione dei dipinti all'interno degli edifici riconducibili a 4 possibili sedi:

3.5.1. Gallerie/Logge/Chiostri

Il tema del paesaggio genericamente inteso è da Vitruvio, come si è visto, messo in relazione alle passeggiate coperte. Se la trattatistica nulla ci dice a proposito di temi illustrativi che prevedano, invece, luoghi connotati e riconoscibili, alcuni interessanti esempi sono ricordati in fonti letterarie o desumibili da ritrovamenti archeologici, come ad esempio il portico del Liceo ad Atene decorato con carte geografiche per uso didattico o, esempio notevolissimo, la cosiddetta Carta di Agrippa, con l'ecumene conosciuto, ospitata nel *Porticus Vipsania* a Roma (intronò al 2 a.C.)²¹⁴. La scala è in questi casi la più ampia, mentre singole e determinate città, anche se trattate simbolicamente, sono oggetto del *Sebasteion* di Afrodisia, in Caria (Turchia) risalente agli anni 20-60 d.C. Anche qui i rilievi, insieme alla raffigurazione dei principi giulio-claudi, sono ospitati sulle pareti della doppia galleria lunga 80 metri.

Vale la pena toccare un ultimo esempio antico: la "carta" di Autun. Risalente al III secolo era alloggiata sotto un portico del foro ed è citata ampiamente in un discorso che il retore Eumene pronuncia, con chiari intenti ideologici e didattici, nella primavera 298. Il mondo rappresentato non è qui un generico riferimento alla totalità della terra nota, ma una

²¹¹ Esula ovviamente da questo studio ma preme ricordare invece che nella cultura giapponese la città è assai spesso al centro della decorazione di paraventi, oggetto mobile ma fondamentale nella mentalità abitativa della cultura nipponica. Su questo si veda H. Jinnai, *Iconografia urbana di Edo-Tokyo*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 116-127.

²¹² Ma si vedano le città dei gonfaloni di Assisi (1468-1470), del Duomo di Perugia (1526), e di Modena (1633)

²¹³ Vicino al genere dei Trionfi, si ricorda anche l'apparato effimero in occasione, nel 1513, della festa dell'Agone e Apoteosi di Giulio II con carri trionfali su cui campeggiavano topografie dei territori liberati dal papa Della Rovere: la Romagna, Bologna, Reggio Emilia, Parma e Piacenza insieme ad allegorie dell'Italia liberata, cfr. Ribouillaut D., *Il cardinale Gambara e il Palazzo della Loggia a Bagnaia*, in *Villa Lante a Bagnaia*, a cura di S. Frommel, Milano, Electa, 2005, pp. 44-53.

²¹⁴ C. Nicolet, *L'inventario del mondo*, cit., passim.

delimitazione geografica che fa riferimento ad un territorio conquistato e ora dominato ad opera dei Tetrarchi²¹⁵.

E' evidente il nesso quindi fra rappresentazioni geografiche (a scala diversa) e luoghi pubblici aperti o semi aperti destinati alla deambulazione ma anche alla memoria delle imprese della città e alla trasmissione di conoscenze geografiche.

Non stupisce allora se in epoche successive il testimone passa ai chiostrini conventuali, sorti, talvolta, su precedenti strutture classiche di cui possono aver mantenuto ricordo oltre che della funzione anche dell'apparato decorativo. Questo è nella maggioranza dei casi imperniato di temi religiosi, ma abbiamo rilevato alcuni esempi in cui invece compaiono raffigurazioni degli altri conventi o dei territori che appartengono all'ordine. E' il caso, ad esempio, di Subiaco: nel chiostro cosmatesco di Santa Scolastica compaiono i resti di affreschi con l'immagine di alcuni centri che sottostavano alla giurisdizione dell'abate (Cervara e Ponza), oltre a numerosi ritratti del complesso monastico in varie fasi della sua storia.

Ma anche il cortile della dimora signorile, luogo baricentrico e di raccordo dei percorsi, può diventare lo sfondo per una rassegna di immagini urbane di grande impatto visivo e ideologico, come a Genova, nel palazzo Doria Spinola oggi sede della Prefettura²¹⁶. Qui, al primo piano, le pareti sono scompartite in riquadri ospitanti ciascuno una pianta prospettica con un ordine e una regia di cui riusciamo a malapena ad

²¹⁵ "Lì, infatti, [...] credo che per istruire la gioventù e per farle apprendere più chiaramente, vedendo, ciò che ascoltando potrebbe capire con maggiore difficoltà, è stata rappresentata la posizione di tutti i paesi con i loro nomi, la loro estensione e le distanze che li separano; sono stati rappresentati anche tutti i fiumi del mondo, con la loro sorgente e la loro foce, i punti in cui le coste si inflettono per formare i golfi, quelli in cui l'Oceano abbraccia la terra nella sua stretta o la sommerge con le sue onde impetuose. Che questa carta, grazie all'indicazione delle regioni, permetta loro di passare in rassegna gli splendidi successi dei nostri valorosi principi, mostrando loro [...] i fiumi gemelli della Persia, i campi della Libia divorati dalla sete, la curva dei bracci del Reno, il delta del Nilo dalle molteplici ramificazioni, ed invitandoli, alla vista di ognuno di questi paesi, ad immaginare l'Egitto uscito dalla sua follia e tornato placido sotto il tuo clemente regno, o Diocleziano Augusto; oppure te, irriducibile Massimiano, mentre scagli i tuoi dardi sui Mauri schiacciati; o ancora, la Batavia e la Britannia che levano la loro testa insozzata al di sopra delle foreste e dei flutti, grazie a te Costanzo; oppure te, Massimiano Cesare (Galerio), mentre schiacci sotto i tuoi piedi gli archi e le faretre dei Persiani. *Ora infatti è per noi bello contemplare la carta del mondo; finalmente ora noi non vediamo più una terra straniera.*" (il corsivo è mio) citato in C. Nicolet, *L'inventario del mondo*, cit., p. 111.

²¹⁶ Debbo la prima segnalazione di questo ciclo a Maurizio Oddo che ringrazio.

interpretare la logica, ma senz'altro con chiari intenti celebrativi della famiglia, della città e dei rapporti economici e politici in atto²¹⁷.

La dislocazione, però, che annovera più esempi fra quelle che prevedono un passaggio semi aperto è senz'altro la loggia. Come certifica Claudia Cieri Via nell'introduzione al volume di Wolfram Prinz sulle gallerie, mentre queste ultime nascono in terra francese, la loggia è uno spazio tipicamente italiano: "nella sua tipologia antica e attraverso la riproposta nell'architettura civile del Quattrocento e la sua assunzione tramite l'illusionismo pittorico rivela una primaria esigenza a creare un rapporto tra l'architettura e la dimensione naturalistica, ma anche fra il privato della dimora e la sua visibilità all'esterno"²¹⁸. Stupisce però vedere come solo quasi *en passant* sia considerato, anche nella trattazione di Prinz, il modello della vaticana Galleria delle Carte geografiche, mentre essa diventa prescrittiva e segue e precede numerosi esempi con analogo tema. Per citare i più significativi, la Sala d'Ercole di Palazzo Farnese a Caprarola in realtà nasce come Loggia, così come la cosiddetta Sala delle Matematiche degli Uffizi si trova altresì nominata come Loggia della Cosmografia, per non parlare dell'esempio minore ma alquanto interessante della Loggia dell'omonimo palazzo a Bagnaia.

Può essere interessante ricordare che Giovan Battista Armenini, pittore e trattatista cinquecentesco, nel suo *De' veri precetti della pittura* del 1586 nel capitolo in cui illustra i temi possibili delle pitture convenienti per le logge, allude alla Terza Loggia vaticana, da poco terminata: "ma ciò che qui si commenda è nella facciata, per la nuova invenzione delle cose di cosmografia, le quali vi sono dipinte con le distanze de' luoghi e per giuste misure comprese, dove che con diletto si vede quasi tutte le parti del mondo, con tutti i suoi termini e colori"²¹⁹. Si riferisce qui al terzo livello delle logge di San Damaso, la cui decorazione si iniziò sotto gli auspici di Pio IV e fu portata a termine da Gregorio XIII. Affrescate con mappe di

²¹⁷ Le città raffigurate sono: Genova, la prima che si vede dal cortile, poi Napoli, Anversa, Gerusalemme, Costantinopoli, Firenze, Milano, Venezia, Roma. Dovevano figurare anche Ancona e Bologna, ma sono state distrutte in seguito all'apertura di alcuni passaggi.

²¹⁸ C. Cieri Via, «Galaria sive loggia». Modelli teorici e funzionali fra collezionismo e ricerca, in W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, F.C. Panini, 1988 e 2006, p. XV. Sul tema si veda anche S. Settis, *Origine e significato delle gallerie in Italia*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, pp. 309-317.

²¹⁹ G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, edizione a cura di M. Gorreri, Torino, Einaudi, 1988, p. 206. Cfr. R. Almagià, *Le pitture geografiche murali della Terza loggia*, Città del Vaticano, 1955, p. 5 e F. Fiorani, *The marvel of maps: art, cartography and politics in Renaissance Italy*, New Haven-London, Yale University press, 2005, in particolare pp. 237 e ss..

vasti territori da Giovanni Antonio Vanosino su cartoni di Etienne Duperac, su di esse intervenne anche Egnazio Danti, regista della più nota Galleria delle Carte geografiche.

Armenini qui riferisce di una novità che aveva personalmente veduto, mentre immediatamente dopo, quando tratta delle logge dei “secolari” cita i consueti temi di storia o i cicli con uomini illustri. Ma è già significativo che in un testo di precettistica venga ricordato un tema altrimenti negletto, seppur praticato nella realtà.

Ciò che va nella medesima direzione della tesi di Prinz è comunque il valore di fondo di questi spazi destinati alla glorificazione pubblica del committente, presente attraverso i suoi domini o le sue imprese o gli uomini illustri della sua famiglia e le vestigia della sua cultura, così come anche Rabelais nel *Gargantua* sottolinea: “Tra le torri Anatole e Mesembrine vi erano belle e grandi gallerie, tutte dipinte con antichi eroi, storie e descrizioni geografiche»²²⁰.

Certo in Francia per motivi meteorologici gli spazi di passaggio tendono ad essere più chiusi rispetto all'Italia - le gallerie, appunto - e, nella fase di nascita della tipologia, a coprire lo spazio notevole di collegamento fra un torrione e l'altro dei nuovi castelli che sorgono fra Cinque e Seicento, mentre la loggia italiana solo raramente ha uno sviluppo così accentuato.

Non pare attestata in Francia una tematica topografica di carattere autoctono, ma non sarà un caso se a Fontainebleau, la Galerie des cerfs, luogo dei trionfi di caccia²²¹, allestita nei primi del XVII secolo, si arricchisce di grandi tavole con i castelli legati alla corona²²². Il committente dell'opera è Enrico IV la cui sposa, Maria de Medici, pensiamo non sia estranea ad una scelta iconografica che ritroviamo, come vedremo, in numerosi edifici italiani della famiglia.

3.5.2. Sale per le udienze/ Sale del consiglio

Un'altra fondamentale dislocazione per le geoiconografie murali è quella legata alle sale per le udienze nei palazzi vescovili. In altre parti di

²²⁰ In Rabelais, *Oeuvres complètes*, Paris, ed. Jourda, 1962, cap. LIII, p. 193 citato da W. Prinz, *Galleria*, cit., p. 65.

²²¹ E' un luogo tipico dei castelli francesi la Galerie des cerfs o des chevreuils (caprioli): mostra dei trionfi di caccia spesso affiancati ad altre meraviglie. Vespasiano Gonzaga allestì per un periodo la sua galleria di Sabbioneta con trionfi di caccia inviati appositamente da Praga, cfr. W. Prinz, *Galleria*, cit., passim e p. 54.

²²² Sono raffigurati, oltre a Fontainebleau, Folambray, Compiègne, Villiers-Costerests, Blois, Amboise, Chambord, St. Léger e Monfort, Charles-Val, Monceaux, Verneuil, Madrid, St. Germain en Laye, il Bois de Vincennes e il Louvre.

questa trattazione abbiamo specificato come un'acquisizione del concilio di Trento sia stata l'obbligo di residenza dei prelati nella sede vescovile loro assegnata e come questo disposto abbia spesso procurato intensi lavori di ripristino di sedi ormai semi cadenti in favore di veri e propri palazzi commisurati alla dignità del nuovo inquilino. Questi edifici, laddove possibile, sono stati ristrutturati secondo l'indirizzo del tempo, cioè con un'attenzione particolare alla precettistica architettonica e al gusto per l'antico. Ma ciò che più conta ai nostri fini è la rinnovata attenzione, anch'essa sollecitata dal tridentino, per il territorio fisico, teatro della vita di quelle anime di cui i vescovi dovettero avere rinnovata cura. Ciò promosse spesso, a latere delle famose visite pastorali, molta cartografia che si tradusse, e qui veniamo al punto, in raffigurazioni alloggiate nelle sedi del governo e, più in specifico, in quelle stanze da cui il governo era effettivamente esercitato. Spesso infatti i vescovi non hanno alcuna dimestichezza col territorio che governano e necessitano verosimilmente di un supporto visivo mentre accolgono in udienza i loro sottoposti. Mentre altrimenti un territorio che si dispiega in tutta la sua accattivante bellezza può fare da sfondo ai conciliaboli con ospiti in visita.

Insomma, come già è stato detto, è un fatto che a partire dalla fine del XVI secolo in numerose sedi vescovili italiane si riscontri la presenza di immagini territoriali collocate per lo più nella sala delle udienze. Tanto per citare solo due esempi, a Bologna è attestata la presenza di tre grandi tavole con la diocesi che il cardinale Gabriele Paleotti fece appendere "in una sala del palazzo, dove ordinariamente soleva dar udienza"²²³, così come ad Ivrea lungo le pareti della sala delle udienze è stato effigiato, nel XVII e poi, nella forma attuale del XVIII secolo, l'intero territorio diocesano²²⁴.

Passando agli edifici sedi di magistrature laiche, non è infrequente trovare geoiconografie in sale destinate ai consigli cittadini nelle varie e multiformi fisionomie istituzionali presenti sul territorio italiano. Ad esempio, a Venezia numerosi esempi di geoiconografie di vario taglio, dal mappamondo al dettaglio dello stato veneziano, si trovavano in vari locali adibiti all'amministrazione e al governo della città, anche se purtroppo una serie implacabile di incendi e, nel caso della commissione a Cristoforo

²²³ Cfr. P. Prodi, *Il cardinale Paleotti (1522-1597)*, II voll., Roma, 1967, p. 40. Della questione si parlerà più ampiamente oltre.

²²⁴ Esempio già citato più volte, si veda *Il salone degli affreschi nel Palazzo vescovile di Ivrea*, a cura di P.G. De Bernardi, Ivrea, Ferrero, 1997

Sorte (1578), il cambio di parere di un senatore, non ne hanno tramandato nemmeno uno²²⁵.

E' anche il caso del vasariano Salone dei Cinquecento, sede delle riunioni del Gran Consiglio d'epoca repubblicana e quindi bisognoso di un *restyling* che sottolineasse invece la nuova supremazia medicea. Il grande soffitto a cassettoni, composto di singoli riquadri dipinti, doveva celebrare la gloria della città attraverso le sue principali vittorie. L'esempio fiorentino si discosterebbe in parte dalla tipologia da noi scelta (la città e/o il territorio come protagonista della raffigurazione), se non fosse che nonostante la presenza di scene accessorie, le città sono raffigurate comunque con chiaro intento ritrattistico. Tra l'altro in una prima stesura, il programma prevedeva la rappresentazione delle città attraverso i loro gonfaloni, mentre sembra che proprio Cosimo I abbia voluto che fossero presenti nel loro aspetto realistico²²⁶.

3.5.3. Sala da pranzo/ Refettori

“La sala di riunione dei principi e i triclini saranno situati in luogo privilegiato. Tale preminenza sarà determinata dalla posizione elevata e tale da permettere la vista di un ampio panorama all'intorno, sul mare o sulle colline”²²⁷. Chi scrive è Leon Battista Alberti che nel suo trattato indica la presenza del paesaggio, in quel caso reale, a sfondo delle riunioni e dei pranzi del principe. Sarà forse questa la molla - il piacere di contemplare la natura - a far prediligere il tema paesaggistico nelle decorazioni delle sale da pranzo. Sono sterminati i casi in cui la natura nelle sue varie forme adorna le pareti dei luoghi in cui si prendono i pasti, meno numerosi ma altrettanto significativi i casi in cui la decorazione che prevede natura e paesaggio si connota con le forme di paesi e città riconoscibili.

Anche la sala da pranzo, come il cortile e la sala delle udienze, appartengono alla sfera pubblica del principe o del signore²²⁸. E' luogo consono per coltivare rapporti di corte o per ospitare personalità di

²²⁵ Si veda più oltre nella rassegna dei casi significativi, ma anche J. Schulz, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, F.C. Panini, 1990, passim.

²²⁶ Anche per questo caso si veda più oltre nella rassegna dei casi significativi, ma anche U. Muccini, *Pittura, scultura e architettura nel Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 88-127.

²²⁷ L. B. Alberti, *L'Architettura*, cit., libro V, cap. II, pp. 180 e s.

²²⁸ Prinz allude a casi di banchetti tenuti in gallerie: le funzioni qui si sovrappongono, cfr. W. Prinz, *Gallerie*, cit., p.64

passaggio; per celebrare feste ed eventi o per ostentare ricchezza e magnificenza. Non pare strana dunque la raffigurazione in questa sede delle ricchezze del principe, in forma dei suoi territori, spesso qui raffigurati tramite vedute che mettono in luce tutta la feracità dei luoghi assoggettati. E' il caso della più volte citata Sala d'Ercole di Palazzo Farnese a Caprarola provvista anche di un'utile fontana a muro, ma anche della cosiddetta Sala Bologna, voluta da Gregorio XIII interamente affrescata con immagini della sua città: in entrambi i casi ne è attestato l'uso come sala da pranzo²²⁹.

Quanto ai refettori, Burckhardt indica come unica ammissibile la tematica religiosa, in special modo la Passione o il Cenacolo, mentre in alcuni casi, forse con una virata verso usi secolari, si riscontrano vedute paesaggistiche. Nel refettorio del convento di S. Michele in Bosco a Bologna sono infatti presenti, dentro ovati che cadenzano ritmicamente la decorazione parietale, i ritratti delle altre residenze dell'ordine: si viene così istituendo un singolare rapporto di appartenenza fra chi guarda e le altre proprietà conventuali.

3.5.4. Biblioteche/Studioli

Va detto subito che le ricorrenze di geoiconografie in quest'ultima tipologia di ambienti è assai poco frequente, non tanto perchè non si trovi della cartografia all'interno di biblioteche, anzi; quanto perchè non se ne trova nelle forme e con i presupposti teorici con i quali abbiamo affrontato questa ricerca. L'interesse per la geografia è universalmente condiviso e sappiamo di numerosissimi mappamondi e globi terrestri e celesti presenti in studi e biblioteche, ma raramente vi si trovano tele o affreschi che raffigurano i territori oggetto di dominio da parte del padrone di casa.

Vi è un caso emblematico ma quasi isolato: la *Forma urbis Romae*, la grande pianta zenitale in scala su supporto marmoreo di cui sono stati rinvenuti numerosi frammenti, collocata nella biblioteca del Foro della Pace²³⁰. Il trattatista e pittore Armenini ricorda poi che nella biblioteca di Alessandria Aristarco di Samotracia aveva dipinto su una "tavola di ferro tutto il mondo e tutte le provincie con artificio eccellentissimo": in questo

²²⁹ Per la Sala Bologna si veda F. Fiorani, *The marvel of maps*, cit., p. 144.

²³⁰ Cfr. C. Nicolet, *L'inventario del mondo*, cit., p. 194: secondo lo studioso non doveva essere una mappa catastale, in quanto non vi figurano nè misure nè particelle, bensì era ritenuta un manufatto che conferiva grande prestigio per la sua precisione e verosimiglianza.

caso, trattandosi di luogo votato alla cultura, se di dominio si deve parlare, si tratta di quello della conoscenza sulle cose del mondo²³¹.

Qualche caso di geoiconografie è invece legato alla dimensione intima dello studiolo, anche se poi nello specifico, come vedremo, si tratta di un'intimità fittizia. Tranne forse il caso dello studio privato del Cardinale Branda Castiglioni a Castiglione Olona. Qui è effigiata una veduta di Vezsprém, località dell'Ungheria in cui il prelato aveva svolto il suo ministero di legato pontificio dal 1410 al 1420²³².

Un esempio che potremmo definire controverso è quello dell'appartamento cosiddetto della Grotta che Isabella d'Este marchesa di Mantova si fa apprestare nella Corte Vecchia di Palazzo Ducale. Infatti, all'interno di un sistema di stanze che compongono una zona adibita a studio e a spazio espositivo delle collezioni, figuravano sì alcune vedute di città, ma ospitate, si badi all'interno della loggetta che chiude il giardino segreto. Le immagini oggi non sono più presenti ma dai documenti si evince che erano raffigurate Costantinopoli, Il Cairo e Ferrara ed altri centri non meglio identificabili e non è quindi possibile ricostruire un programma organico all'origine delle scelte. Mentre molto più chiaro è l'intendimento che guida la formazione della cosiddetta "Guardaroba nuova" di Cosimo I a Palazzo Vecchio. Qui gli oggetti preziosi del duca trovavano posto all'interno di un sistema di armadiature i cui sportelli erano decorati con 58 mappe raffiguranti ogni parte del mondo conosciuto. Vi erano poi immagini di piante e animali presenti nei vari luoghi. Al di sopra degli armadi, poi, erano collocati busti di uomini illustri che quelle terre avevano governato, vi era inoltre l'orologio astronomico che Lorenzo della Volpaia aveva costruito per Lorenzo il Magnifico, mentre il soffitto era decorato con costellazioni e all'occorrenza poteva aprirsi per calare un globo terrestre e uno celeste. Una sorta di microcosmo che conteneva il macrocosmo, come nella logica dello studiolo²³³. Ritengo che anche in questo caso scatti il medesimo rapporto fra committente/fruitori e geoiconografie ravvisato poc'anzi per le biblioteche. Un possesso della conoscenza, anche se, nel caso di Cosimo, legato alla propria autocelebrazione e

²³¹ G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, cit., p. 192.

²³² Opera di Masolino e Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, data al 1435, cfr. E' presente nel Battistero, nella controfacciata, anche una veduta di Roma. Cfr. Joannides P., *Masaccio and Masolino, a complete catalogue*, London, Phaidon, 1993 e Bertelli C., *Masolino: gli affreschi della Collegiata e del Battistero di Castiglione Olona*, Milano, Skira, 1997.

²³³ E infatti mutuo la segnalazione di quello mediceo come di quello gonzagheseo dal volume di W. Liebenwein, *Studiolo*, Modena, F.C. Panini, 1992. Ma si veda anche, per le questioni relative alla Guardaroba Nuova, il citato studio di F. Fiorani, *The marvel of maps*, cit., pp. 23 e ss.

glorificazione: “Cosmos Cosmoi Cosmos”, come ben esplicitato da Francesca Fiorani²³⁴.

Come si è visto, la presenza di mappe murali, nell’accezione di raffigurazione di territori su cui si esercita un dominio, non viene quasi mai codificata dalla trattatistica che invece cita, fra gli altri possibili temi decorativi, mappamondi o sfondi paesistici. Ma spesso dove ci aspetteremmo di trovare questi ultimi oppure immagini di imprese o uomini illustri, compaiono invece geoiconografie urbane o territoriali.

Se allora per un verso l’assenza dalla teoria indebolisce il peso critico dei cicli di dipinti in questione, d’altro canto la loro notevole diffusione, come il prossimo capitolo e l’appendice di schede dimostrano, ne legittima l’assunzione a pieno titolo a fenomeno culturale.

3.6 Percezione e riproduzione grafica dei dati fisici fra rappresentazione pittorica e precisione topografica

Tolomeo, riscoperto e riedito nel XV secolo, come è noto, distingue la materia della sua opera in geografia e corografia attribuendo alla seconda il compito di rappresentare una porzione di spazio ad una scala più definita e particolareggiata. E’ in effetti questo l’ambito nel quale si muove la presente ricerca ove le raffigurazioni più propriamente geografiche non sono state prese in considerazione, mentre sono al centro della nostra attenzione i dipinti di terre conquistate e/o governate dai reggenti di un’Italia, come è stato detto, fortemente parcellizzata.

Ci troviamo, nella maggior parte dei casi di fronte a prove, a seconda dei casi, con velleità o esiti artistici qualitativamente diversi, esemplate su rilievi e cartografia esistente o realizzata *ad hoc*. Ancora nel XVI secolo, epoca di massimo sviluppo del fenomeno qui trattato, le professionalità che presiedono al rilievo e alla resa pittorica possono coincidere o intercambiarsi, se ci sono note testimonianze come quella di Giorgio Vasari che racconta come ha personalmente rilevato il sito della città di Firenze per poi dipingerlo in Palazzo Vecchio²³⁵. Solo più tardi avverrà il

²³⁴ Il Cosmo è ornamento per Cosimo. L’iscrizione campeggiava su uno degli archi innalzati per il solenne ingresso di Cosimo I in Siena dopo la sua conquista, cfr. F. Fiorani, *ibidem*.

²³⁵ Si veda per intero la citazione in D. Stroffolino, *Tecniche e metodi di rappresentazione della città dal XV al XVII secolo*, in *Iconografia della città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006, p. 34.

divorzio fra cartografia e pittura e ciascuna disciplina procederà *iuxta propria principia*.

Al di là della metodologia di raccolta dei dati sul campo e di conseguente resa grafica, argomento che esula da questo scritto²³⁶, ciò che interessa capire è attraverso quali sistemi si giunge a quale immagine spaziale che meglio rappresenta culture e ideologie delle città a partire dal primo Rinascimento.

Il punto di partenza è senz'altro l'acquisizione teorica del sistema di resa geometrica dello spazio che chiamiamo *prospettiva*, culturalmente elaboratasi nella Firenze dell'inizio del Quattrocento ad opera, è ormai dato acquisito, di Filippo Brunelleschi, ma formalmente divulgata dal trattato *Della pittura* di Leon Battista Alberti²³⁷.

Conscia della perentorietà della precedente affermazione e al corrente di un filone della storiografia che invece mira a relativizzare l'importanza della prospettiva come fondamentale acquisizione culturale del XV secolo²³⁸, sostengo qui il ruolo che questo sistema rappresentativo ebbe di per sé stesso, nella sua dimensione di artificio geometrico, e soprattutto come spia di una mutata cultura e mentalità dello spazio maturatasi con il principio del Quattrocento e con Firenze luogo di elezione. Non è infatti casuale la concomitanza dell'elaborazione teorica dei principi prospettici con la riforma del catasto che la città toscana mise in atto nel 1427²³⁹, segno di una forte sensibilità per lo spazio misurato e viatico alla successiva nascita della topografia²⁴⁰.

Se nella cultura medievale l'immagine della realtà sensibile rinvia a livelli interpretativi molteplici e stratificati, costituendosi simbolo e allegoria di verità più alte²⁴¹, già con Giotto, è noto, comincia a sviluppare una sua

²³⁶ Per questo si rimanda agli studi di Daniela Stroffolino ed in particolare al suo *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno editrice, 1999.

²³⁷ Libro I, 1436,

²³⁸ Si veda uno degli ultimi contributi in questo senso, M. Scolari, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*, Venezia, Marsilio, 2005. Su questi temi debbo un ringraziamento particolare al prof. Fabrizio I. Apollonio che mi ha fornito indicazioni utili al riguardo.

²³⁹ Cfr. C. De Seta, L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Napoli, Electa Napoli, 1999, p. 11.

²⁴⁰ Si ricorda qui la definizione della Topografia data da Pierre d'Avity riallacciandosi alle bipartizione già di Tolomeo: "La descrizione della terra è chiamata Geografia e si differenzia dalla Corografia o descrizione del mondo, come la parte dal tutto... La Corografia è la descrizione particolare di una provincia e la Topografia, cioè la descrizione di un luogo, non è altro che la particolare rappresentazione di qualche città, da sola o con il suo territorio", cfr. C. de Seta, *L'iconografia urbana*, cit., p. 13.

²⁴¹ Lucio Gambi scriveva a questo proposito: "Il maggior numero di topografie urbane del Medioevo esprime la sagoma della città come proiezione in terra di quanto è considerato

autonomia e lo spazio, da fondale storico e atemporale, diventa lo scenario di azioni e oggetti con una loro primitiva fisicità. Iniziano a comparire i primi tentativi di una organizzazione prospettica non più solo empirica o “ad occhio”, come dimostrano alcune opere di Giotto, appunto, ma anche di Duccio e poi dei Lorenzetti²⁴². In questi casi, ma anche per molto tempo dopo l’elaborazione delle teorie di Brunelleschi e Alberti, spesso vari sistemi coabitano: nei cosiddetti “primitivi” il punto di fuga unificato può moltiplicarsi, introducendo altri sistemi di organizzazione del reale, nel tentativo di rendere con più fluidità la complessità degli spazi interni. Ma, in ogni modo, rileva Martin Kemp: “in generale sembra che la maggior parte degli artisti non fosse attratta da un procedimento che faceva prevedere molta fatica per ottenere soltanto un risultato visivo di valore ancora incerto”²⁴³. E d’altronde, con Pierre Francastel, “anche prima di Brunelleschi e di Paolo Uccello si conoscevano le regole della progressiva riduzione delle grandezze con la distanza o il sistema delle linee di fuga; non se ne era però tratto un principio di estetica, non si era compreso che i rapporti geometrici e matematici gettavano un ponte tra cose distinte in natura, nè che la luce era una realtà misurabile esattamente come gli altri corpi”²⁴⁴. E ancora: “il Medioevo ha avuto una visione esclusivamente proiettiva ed egocentrica del mondo; l’ha concepito come la materializzazione, senza profondità fisica, di un pensiero di Dio; non si è preoccupato dei rapporti dimensionali e di posizione delle cose fra loro. [...] Quando il Rinascimento comincia ad oggettivare il mondo non più in valori e concetti, ma in figure, compie un gran passo sulla via della rappresentazione spaziale del mondo, perchè modifica radicalmente il problema delle distanze psichiche. Ma la maggior parte delle opere del Quattrocento sono ancora parzialmente guidate dalla regola della rappresentazione tipologica e significativa; la regola della visione geometrica unitaria si applica solo ai particolari, mentre l’insieme rimane organizzato secondo la regola dell’accostamento; oppure l’insieme è

simbolo di perfezione e di dominazione fra i corpi del cielo: cioè della circolarità solare. Quindi la città è inscritta in una figura circolare o leggermente ovoidale anche quando la sua topografia non è somigliante a quella di un cerchio o di un ellissoide [...]. E interiormente a questo circolo lo spazio urbano non è disegnato con la globalità dei suoi elementi, ma solo con i pochissimi di maggior fama o di più facile riferimento”: in *Introduzione, La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica*, in *Storia d’Italia*, vol. VI, Torino, 1976, pp. 217 e ss.

²⁴² Si veda M. Kemp, *La scienza dell’arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994, pp. 17 e ss.

²⁴³ *Ibidem*, p. 20.

²⁴⁴ P. Francastel, *Peinture et Société. Naissance et destruction d’un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Lyon, Audin Editeur, 1951 (trad. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Torino, Einaudi, 1957, p. 31).

unificato, ma i particolari sono trattati secondo la visione spaziale dei valori. Il Quattrocento è fatto in gran parte dell'incontro di due sistemi, di cui uno è al suo apogeo e l'altro ancora all'alba"²⁴⁵.

In altra parte di questo scritto mi sono soffermata sulle implicazioni antropologiche della percezione dello spazio. Vale la pena sottolineare, sulla scorta degli studi pionieristici di Francastel, il *côté* sociologico e comunque, al solito, culturale della concezione spaziale nei densi decenni sperimentali in cui emerge il sistema geometrico prospettico: "La tecnica da sola non spiega l'apparizione di un nuovo stile; un nuovo stile implica una nuova attitudine dell'uomo verso il mondo"²⁴⁶ e, mi permetto di dire, viceversa.

Giorgio Simoncini in un saggio sulla città rinascimentale considerava il concetto di modularità come caratteristica di quest'epoca nell'ottica di una progressiva razionalizzazione della città medievale: "mentre [queste] erano caratterizzate nel senso della molteplicità figurativa, mentre le città del Cinquecento sarebbero state caratterizzate nel senso dell'unità figurativa, la concezione modulare quattrocentesca si poneva come momento della unità nella molteplicità"²⁴⁷.

Situazione in divenire, come si è detto, in cui convivono numerosi sistemi rappresentativi, accanto alla novità della prospettiva geometrica.

Qui non è in questione il dettaglio di questo fenomeno²⁴⁸, indicativo comunque, dell'affermarsi di un modo astratto di concepire lo spazio che è la matrice generativa delle vedute urbane. E comunque servirà tempo perchè le nozioni maturate dall'inizio del Quattrocento portino, nel corso del XVI secolo, all'esplosione di studi e all'elaborazione di strumenti per la misurazione dello spazio e per la resa grafica delle immagini di città così ottenute. Infatti, oltre a numerosi trattati di aritmetica e geometria con applicazioni concrete dei principi presi in esame, molteplice è la produzione, da un lato, di studi sulle tecniche e le strumentazioni di

²⁴⁵ Ibidem, p. 79 della trad. it.

²⁴⁶ Ibidem, p. 82 della trad. it. Vale la pena rileggere, a mo' di promemoria anche il seguito: "Si è creduto che il nuovo spazio del Rinascimento fosse basato sulla scoperta di un sistema di rappresentazione oggettiva del mondo. Non diversamente dallo spazio mitico delle generazioni precedenti, esso è il prodotto di un'attitudine dello spirito umano, rinnovamento della materia immaginativa non meno che delle tecniche positive", Ibid., p. 86.

²⁴⁷ G. Simoncini, *Città e società nel Rinascimento*, vol. primo, Torino, Einaudi 1974, p. 57.

²⁴⁸ Si vedano, fra gli altri, i citati M. Scolari, *Il disegno obliquo*, cit., passim; M. Kemp, *La scienza dell'arte*, cit., passim; P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, cit., passim.

rilevamento, dall'altro, novità densa di implicazioni, di manuali più o meno illustrati sull'arte di fortificare le città²⁴⁹.

Indipendentemente dall'empiria o dalla precisione degli strumenti e dalla loro fedele utilizzazione (la studiosa Daniela Stroffolino ipotizza che talvolta, data la complessità di certi passaggi, le procedure d'uso venissero nella realtà di molto semplificate), le modalità prevedono sempre l'utilizzo di una planimetria come base per ogni ulteriore passaggio. Essa può essere o meno il risultato di un rilievo condotto ad hoc: spesso, infatti, dati i costi di queste operazioni, si potevano utilizzare materiali ritenuti precisi, ma esemplati precedentemente.

Sulla base planimetrica si inseriscono i dati degli alzati. Qui il discrimine fra tecniche e abilità si fa cruciale. Inoltre via via che si lascia il XVI secolo, come si diceva all'inizio del paragrafo, le competenze cominciano a diversificarsi per giungere al XVIII secolo, allorché tecnica topografica e artificio vedutistico divengono caratteristiche di discipline diverse.

Entrando maggiormente nel merito, da molto tempo ormai, Cesare de Seta e il suo staff²⁵⁰ hanno elaborato una classificazione tipologica delle immagini di città che riconduce il plurivoco panorama di iconografie sostanzialmente a quattro modelli preferenziali, due - prospettiva e profilo - ottenuti da un punto di vista reale e due - veduta a volo d'uccello (o meglio pianta prospettica²⁵¹) e pianta - frutto di una rielaborazione astratta dei dati del reale.

Come annota de Seta in calce al suo schema tassonomico, ovviamente si tratta solo di una generalizzazione a fini di chiarezza, e la realtà si presenta per lo più assai complessa. Nella stragrande maggioranza dei casi da me presi in esame (non possono essere tutte Gallerie delle Carte Geografiche!), la *ratio geometrica* lascia spesso a desiderare, trattandosi di esempi artisticamente e tecnicamente non eccelsi. E' però quasi rinvenibile una costante nella deroga alla norma che mi farebbe aggiungere un quinto tipo ai quattro più sopra delineati: ovvero una forma rielaborata (quindi frutto di astrazione) della prospettiva, come se, cioè, vi fosse sempre un'altura di fronte al sito rilevato che permettesse un punto di stazione elevato ma non tanto da potersi parlare di pianta prospettica (e veduta a volo d'uccello). Il tentativo è quello di dare della città un'immagine di dominio senza però poter disporre della qualificazione

²⁴⁹ Su questi temi è imprescindibile il contributo di D. Stroffolino, *La città misurata*, cit.

²⁵⁰ Cfr. C. de Seta in *Città d'Europa*, cit., p. 17.

²⁵¹ Si vedano le osservazioni di Lucia Nuti in *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 157 e ss.

necessaria a costruire una veduta a volo d'uccello. Infatti per un'esemplificazione concreta di quanto detto si rinvia ai casi minori, seppure altamente significativi, fra gli altri, di Spezzano o Biella.

Il discorso però non può fermarsi alla rigida catalogazione delle modalità di espressione della veduta. La parte interessante è capire cosa si nasconda dietro la scelta, autonoma del singolo o condivisa per l'epoca, del tipo di taglio costruttivo dell'immagine. Ritengo infatti che almeno tre delle quattro modalità codificate da de Seta possano essere ricondotte a *milieux* culturali ben precisi, identificabili, anche se in modo non esclusivo, cronologicamente o geograficamente.

Il profilo²⁵², ad esempio, come ha messo in luce Svetlana Alpers²⁵³, è una caratteristica del mondo "nordico", olandese in specifico, caratterizzato da una orografia inesistente e, non meno importante, da un atteggiamento non di dominio in senso stretto sul territorio che invece viene sì "dominato" in qualità di oggetto di sapere, come abbiamo visto nel primo capitolo di questa tesi²⁵⁴.

Quanto alla pianta prospettica²⁵⁵, Lucia Nuti ne ha dissertato approfonditamente nel suo saggio *Ritratti di città*²⁵⁶: emerge un quadro culturale strettamente connesso alla volontà di rendere un *vero* ritratto della città, non in quanto colto al vero, ma nel senso di una immagine che ne dia un simulacro credibile, pur nell'evidente paradosso dell'impossibilità per l'uomo del XVI secolo di raggiungere una posizione elevata al punto da vedere come Dio²⁵⁷.

Queste caratteristiche riportano con chiarezza all'epoca controriformistica di rifondazione dei saperi che, dopo le illusioni del classicismo paganeggiante, proponeva con fermezza in tutti i campi il ritorno ad un atteggiamento di immediatezza nell'approccio alla realtà.

²⁵² Su questo tema si veda l'omonimo capitolo in L. Nuti, *Ritratti di città*, cit. pp. 69-100.

²⁵³ S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 (titolo originale *The art of describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983)

²⁵⁴ In particolare "Quello che appare sulle carte non è mai un possesso in quanto tale, ma l'oggetto di un certo tipo di sapere", *Ibidem*, p. 259

²⁵⁵ Si vedano le implicazioni antropologiche già discusse nel capitolo 2.3

²⁵⁶ L. Nuti, *Ritratti di città*, cit., pp. 133-164. Ma si veda anche il saggio *L'immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra, Venezia, Arsenale Editrice, 1999, pp. 21-27.

²⁵⁷ Interessante e sintomatico il passaggio logico vista dall'alto=quadro dipinto in Plinio il Giovane: "Proveresti un gran piacere se guardassi questa regione dall'alto dei colli: ti parrebbe infatti di scorgere non delle terre, ma un quadro dipinto con incredibile maestria: da tanta varietà, da così felice disposizione gli occhi traggono diletto ovunque si posino", la citazione è mutuata da C. Tosco, *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 18.

Ritengo che in questo senso la Bologna del Paleotti abbia avuto un ruolo cardine, in parallelo all'ambiente romano attorno al papa, comunque bolognese, Gregorio XIII Boncompagni. Di questo si parlerà approfonditamente nel prossimo capitolo²⁵⁸.

Infine la pianta zenitale che è fondamentale per la corretta costruzione delle piante prospettiche ma assai meno accattivante per l'occhio, nonché utile per tutti quegli usi in cui è essenziale la precisione del rilievo, quindi, ad esempio a fini esattivi o amministrativi. Oppure, ha grande utilizzo lungo il XVI secolo allorchè a causa del mutamento delle tecniche belliche, prenderà sempre più piede la necessità di adeguare le mura delle città, il cui interno non interessa invece in questa fase delineare²⁵⁹. Il disegno dei baluardi e delle cortine murarie, data la necessità di rispondere a regole costruttive codificate, troverà nella planimetria il migliore modo di espressione come dimostra la ricca letteratura Cinque-seicentesca sul tema.

Il grado di astrazione e precisione necessarie, rendono la pianta complessa da esemplare, quindi destinata a divenire sempre più dominio di competenze specifiche, quali quelle dei cartografi e dei topografi, andando così a sancire il divorzio fra arte e scienza che diverrà definitivo lungo il XVIII secolo.

3.7 Conclusioni

Nella lenta marcia di avvicinamento al nucleo del discorso oggetto della tesi, questo capitolo ha voluto fornire i "fondamentali" storico-culturali per comprendere il fenomeno nella sua ampiezza e complessità. Fondamentali quindi a 360 gradi che hanno spaziato da un approccio storico propriamente detto ad uno più storico-architettonico ed infine si sono appuntati su una veloce disamina relativa all'impostazione dell'immagine *tout court*.

Da ciò è emerso che è l'Italia rinascimentale la culla del fenomeno delle geoiconografie urbane, impensabili, però, senza l'orgoglio municipalistico dell'età di mezzo e la frammentazione dei poteri che terrà a lungo la penisola in scacco.

²⁵⁸ Posso preannunciare che in questo senso fondamentali sono gli studi di Giovanni Ricci e il più recente lavoro di Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps*, cit.

²⁵⁹ La letteratura è ovviamente sterminata. A titolo esemplificativo si vedano le opere di Amelio Fara, in particolare in qualità di felice sintesi, *Le città da guerra nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 1993.

Il Rinascimento è il discrimine culturale che innerva il fenomeno da più punti di vista: l'identità del principe che trova la sua legittimazione nella classicità delle rovine e delle letterature mano a mano risvegliate dall'oblio e diffuse grazie alle tecniche a stampa; gli edifici che si rivestono di forme nuove e trovano nella pittura parietale decorativa, modellata sugli esempi dell'antichità, una dimensione allusiva alla rinnovata dignità del Principe. Le immagini delle città e dei territori governati diventano una costante rinvenibile in ambienti specificamente votati alla rappresentanza ufficiale o alla contemplazione, quali, ad esempio, sale per udienze o da pranzo, con varianti o parallelismi fra dimore civili o ecclesiastiche.

Il Rinascimento, lungi dalla mitizzazione che se ne è fatta nel tempo, è però senz'altro il momento in cui giungono a maturazione sistemi per il controllo culturale della realtà disegnata di cui la prospettiva è il più eclatante, destinato nella storiografia ad assurgere a simbolo dell'epoca.

Questo sistema, ma soprattutto il rinnovato interesse per il reale nelle sue molteplici forme, uniti al citato sviluppo delle tecniche di riproduzione a stampa portano il disegno urbano ad una diffusione mai vista, creando committenze, maestranze e pubblico in grado di richiedere prodotti di alta qualità e di saperli poi apprezzare.

Ma è ora di entrare finalmente nel vivo del discorso e vedere come la teoria che ho tentato fin qui di delineare da diversi punti di vista si tramuti in casi specifici, ad alcuni dei quali è riservato un particolare approfondimento, oggetto del capitolo successivo.

4. LE CITTA' DIPINTE

4.1 Introduzione

Con un procedimento dal generale al particolare ho introdotto e circostanziato lungo i tre capitoli precedenti il fenomeno delle geoiconografie murali trattate fino ad ora come fenomeno relativamente organico e monolitico. E' giunto il momento di entrare nel merito.

Il compito di descrivere il più compiutamente possibile ogni esempio conosciuto è affidato alle schede che per comodità sono collocate al termine di questo scritto. Qui si intende penetrare con alcuni affondi in una serie circoscritta di casi che per motivi diversi sono in qualche modo rappresentativi.

Non certo per questioni campanilistiche, ma per una provata convinzione scientifica, Bologna ha un ruolo preponderante, soprattutto per quanto riguarda la cruciale svolta tardo cinquecentesca del fenomeno. Fenomeno che, come brevemente qui di seguito vedremo, affonda a diversi lustri prima.

Infatti in anticipo sul limite cronologico prefissato, ma significativo per le implicazioni e i presupposti culturali che lo pervadono, quasi archetipico rispetto a tutti gli esempi che poi seguiranno, è il caso degli affreschi in più luoghi del Palazzo Pubblico a Siena: «Mentre celebrava, nella Maestà, la Vergine come sua sola sovrana, ... la città documentava l'accrescimento di quella "terra" con le immagini dei castelli; quindi, nella Sala dei Nove [*con gli affreschi del Buono e Cattivo Governo, fine anni trenta del XIV secolo*] mostrava che la prosperità della terra - ora descritta, in una panoramica vertiginosa, dal centro cittadino fino alla costa - era frutto d'un governo teso alla giustizia e al bene di tutti; e al tempo stesso, declinava le forme del suo dominio secondo un modello imperiale [*con Guidoriccio da Fogliano del 1330*]...»²⁶⁰.

Ad una adesione al dato reale, programmatica e perseguita qui in modo nuovo rispetto al passato, anche se ancora non efficace e compiutamente realizzata, si aggiunge la forte pregnanza politica che fa di questa opera un manifesto esemplare: da ora in avanti la città rappresentata diventa di per sé modello di buon governo²⁶¹.

²⁶⁰ M.M. Donato, *Il congedo di Ambrogio: dalla terra di Siena all'orbe terraqueo*, in C. Frugoni, a cura di, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 254

²⁶¹ Vale la pena di citare anche l'esempio della città di Padova effigiata nella cappella Belludi in Sant'Antonio a Padova (terzo quarto del XIV secolo): frammenti riconoscibili di una città ritratta dal vero vengono composti in un insieme ricondotto ad una forma

L'avvio della pratica della prospettiva geometrica nei primi del XV secolo, unito alla sempre maggiore tensione verso la riproduzione mimetica del reale, insieme alla messa a punto di strumentazioni tecniche per il rilievo, in grado di agevolare il lavoro di raccolta dei dati, non si ripercossero immediatamente sull'iconografia urbana. Le prime comparse di una veduta riconducibile ad una città reale e non, come avveniva prima, nell'evocazione di qualche monumento identificativo, risalgono ormai tutte alla seconda metà del secolo.

Fra le altre, la Firenze detta della Catena (1472 circa), incisa da Ludovico degli Uberti, da cui fu tratta una tavola dipinta attribuita a Francesco Rosselli (1489-95), la tavola Strozzi (1472-73) che raffigura Napoli vista dal golfo, attribuita al medesimo Rosselli da Cesare de Seta, la veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari datata 1500, prima vera e propria pianta prospettica con punto di vista alto nel cielo, la pianta zenitale di Imola disegnata da Leonardo (1502, forse su dati precedenti di Danesio Maineri), solo per citare alcuni celebri esempi.

Ma il nostro discorso verte sui cicli pittorici ad affresco o comunque su immagini di grande impegno e dimensione, che, per questo motivo, come si è visto, di norma sono situati in edifici sedi di amministrazione di un governo. Juergen Schulz nel suo contributo critico dedicato al tema²⁶² sistematizza una casistica di immagini che culmina con la *Galleria delle Carte Geografiche* in Vaticano (1579-81)²⁶³. Il ciclo rivela l'Italia e le sue città come teatro di «pie gesta», una «geografia moralizzata», così come è stata definita. Risalendo a ritroso in cerca degli esordi, Schulz individua i primi esempi di città ad affresco negli anni '80 del Quattrocento e in due sedi diverse: Gonzaga e Roma. Nella cittadina del mantovano, ove il marchese Francesco II aveva una villa, purtroppo non resta più nulla²⁶⁴. Ma otto riquadri, ospitati in quella che era definita "camera delle città", raffiguravano quattro centri di mare e quattro di terra. Lo stato di avanzamento dei lavori di affresco viene comunicato al marchese in una lettera del 23 novembre 1493 da Teofilo Colenucci, forse autore del programma illustrativo: la scelta era caduta su Costantinopoli, Roma,

circolare ancora debitrice dei modelli moralizzati medievali; cfr. L. Nuti, *La città «in una vista»*, in C. de Seta e D. Stroffolino, a cura di, *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, Electa, 2001, pp. 68 e ss. Come anche la Firenze che impetra la protezione della Madonna nell'affresco nella Loggia del Bigallo, datato 1342.

²⁶² Cfr. *Mappe come metafore: cicli murali cartografici nell'Italia del Rinascimento*, in *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, F.C. Panini, 1990, pp. 97-113

²⁶³ Mi sono soffermata su questi temi anche nel capitolo 1.

²⁶⁴ Cfr. M. Bourne, *Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua*, in "Imago Mundi", vol. 51, 1999, pp. 51-82.

Napoli, Firenze, Venezia, Il Cairo, Genova, ma mancava ancora un'ultima città di terra e il Gonzaga optò per Parigi.

Più macroscopico e noto è il caso della loggia della Villa del Belvedere in Vaticano. Qui il papa Innocenzo VIII fra il 1484-87 commissionò a Pinturicchio un ciclo di vedute di cui oggi rimane assai poco, ma Vasari ci informa che esso era il primo del suo genere e rappresentava Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli²⁶⁵. Il significato è stato ravvisato nella rinnovata fiducia accordata dal papato a queste città dopo anni di ostilità e di guerre.

Il fenomeno si spinge fino a Cinquecento inoltrato, ad esempio, con le imprese figurative del Palazzo Orsini di Anguillara Sabazia²⁶⁶ (seconda metà degli anni trenta del XVI secolo) e del Palazzo delle Logge di Bagnaia, sede estiva del Vescovo di Viterbo (metà XVI secolo), entrambe ancora visibili, anche se non in perfette condizioni.

Ma è intorno alla metà del Cinquecento che si profila un diverso orientamento nella scelta del soggetto da rappresentare. Mentre prima si tratta per lo più di cicli composti da immagini di più città legate da rapporti economici diplomatici e/o politici (altrove l'ho definito un intento "enciclopedico-relazionale"²⁶⁷), dopo la metà del XVI secolo si profila un maggiore interesse per la raffigurazione del proprio territorio.

Ciò appare evidente in quello che forse è il primo esempio di questa tendenza: la *Galeria Nova* di Ercole II nel Castello Estense, risalente agli anni 1554-1559, oggi scomparsa. Qui, come attesta Marco Folin, "erano raffigurati i principali possessi dinastici della casata (Ferrara, Modena, Reggio e Brescello) a dichiarare le aspirazioni monarchiche dei duchi, ormai emancipati dalla vecchia condizione di signori cittadini"²⁶⁸.

Un altro importante esempio, modello di futuri sviluppi, è la Sala d'Ercole in Palazzo Farnese a Caprarola. Di certo deve aver influito il clima culturale delle contigue corti vescovili e cardinalizie (si veda, ad esempio, il citato caso di Bagnaia), caratterizzate da una civiltà figurativa comune,

²⁶⁵ «E non molto tempo dopo, cioè l'anno 1484, Innocenzo VIII genovese gli fece dipingere alcune sale e logge nel palazzo di Belvedere, dove fra l'altre cose, siccome volle esso papa, dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia, e Napoli alla maniera de' Fiamminghi, che come cosa insino allora non più usata, piacquero assai» da G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di J. Recupero, Roma, Editrice Italiana di Cultura, 1963, p. 429, il brano citato è tratto dalla vita di Bernardino Pinturicchio.

²⁶⁶ M. Iuliano, *Napoli a volo d'uccello. Un affresco per lo studio della topografia aragonese*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», 113/2001, pp. 287-311.

²⁶⁷ Cfr. cap. 1

²⁶⁸ M. Folin, *Il Castello come emblema di potere: architettura e politica alla Corte degli Estensi*, in *Il Castello per la Città*, cat. della mostra, a cura di M. Borella, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 65 e s.

garantita da vere e proprie *équipes* di artisti che si spostano da una villa all'altra dividendosi fra più cantieri. Nell'esempio farnesiano, però, rispetto ai casi del viterbese, ciò che interessa è effigiare le memorie dei possessi territoriali di casa Farnese. Certo, nella sala del Mappamondo, Giovanni Antonio Vanosino da Varese dipinge "sette grandi carte geografiche che rappresentano il mondo nella sua interezza, i quattro continenti noti, l'Italia e la Palestina [oltre ai] ritratti di cinque esploratori, da Marco Polo a Magellano"²⁶⁹.

Mi sembra però assai più significativa la decorazione della Sala d'Ercole. Vi si trovano, infatti, vedute dei territori appartenenti alla casata Farnese. La Sala, dipinta fra il 1566 e il 1569 da Federico Zuccari e aiuti²⁷⁰ (ma in alcuni riquadri perfezionata fino ai primi anni '70) fu vista certamente, assieme alla Sala del Mappamondo, dal papa bolognese Gregorio XIII nel 1578, un anno prima che si cominciasse a parlare della Galleria vaticana.

A questo punto si entra nel vivo di una manciata di anni, quelli che separano l'immediato post-concilio tridentino, terminato nel 1563, ai festeggiamenti per il giubileo del 1575, anni cruciali nei quali, come si è preannunciato, Bologna, in maniera più o meno diretta, è destinata a diventare uno snodo imprescindibile.

4.2 Alcuni casi significativi

4.2.1 Bologna, Roma e l'archetipo perduto

L'iconografia di Bologna è stata al centro degli studi di Giovanni Ricci che le ha dedicato la tesi di laurea negli anni Settanta e da lì in avanti una serie cospicua di saggi che, a meno di nuovi ritrovamenti documentari, rende l'analisi condotta sostanzialmente ancora valida²⁷¹. Ci sono però alcuni elementi su cui non a sufficienza è stato posto l'accento. Come si diceva, il teatro è la Bologna post-tridentina animata dalla figura del

²⁶⁹ J. Schulz, *Mappe come metafore*, cit., p. 99. E' sintomatico come l'illustre studioso citi, però, solo questa sala di Palazzo Farnese, piuttosto che la più significativa Sala d'Ercole.

²⁷⁰ Cfr. L.W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese a Caprarola (Part I)*, in «The Art Bulletin», n. 53/1971, pp. 467-486 e Id., *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese a Caprarola (Part II)*, in «The Art Bulletin», n. 54/1972, pp. 50 e ss.

²⁷¹ Si vedano: *Bologna storia di un'immagine*, Bologna, 1976; *Città murata e illusione olografica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI - XVIII)*, in *La città e le mura*, a cura di C. de Seta e J. Le Goff, Roma-Napoli, 1989; fino al più recente "Verare la città" (*La città e il suo doppio*), in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra, a cura di C. de Seta, Roma, 1998.

cardinale Paleotti²⁷². Nato a Bologna nel 1522, studente all'Alma Mater, per i meriti conseguiti durante la sua densa formazione, si guadagnò immediatamente un dottorato (cioè una cattedra). Sfiò la carriera curiale vaticana grazie agli interessamenti del cardinale Alessandro Farnese, poi papa Paolo III, ma restio agli onori trovò il modo di farsi assegnare l'incarico di Uditore di Rota. Con questa funzione venne invitato al Concilio di Trento, nella sua ripresa dopo l'elezione di Pio IV (1562 - 63), sessione che ne consacrò la conclusione. Diretta conseguenza della sua partecipazione all'assise conciliare fu l'elezione a Cardinale e, nel 1566, la destinazione bolognese. Lo consacrò vescovo petroniano il card. Carlo Borromeo con cui vi furono sempre saldi legami di reciproco appoggio e da Roma partì subito per Bologna.

Le cronache si soffermano su alcune tappe del suo viaggio che a noi non possono lasciare indifferenti. Sappiamo infatti che il Paleotti si fermò un giorno a Caprarola, proseguendo il giorno dopo per Viterbo. E' una zona intensamente popolata da corti vescovili e cardinalizie, con una civiltà figurativa comune, garantita da vere e proprie *équipes* di artisti che si spostano da una villa all'altra dividendosi fra più cantieri. Per quanto riguarda i nostri discorsi, rileviamo un'intensità di ricorrenze figurative di carattere geoiconografico quasi senza pari. A parte le precoci vedute di Anguillara Sabazia della seconda metà degli anni trenta, racchiuse in palazzo Orsini²⁷³, fisicamente già più distanti, non molto si sa degli affreschi del Palazzo delle Logge²⁷⁴ di Bagnaia, sede estiva del vescovo di Viterbo, risalenti alla metà del secolo e ora bisognose di cura. Ma sempre a Bagnaia è la più ricca villa Lante a catalizzare, anche qui nella loggia al piano terra della palazzina Gambarà, l'attenzione sulle delizie architettoniche e naturali della zona con una sequenza di riprese a volo d'uccello della stessa Bagnaia, di Caprarola e della villa d'Este a Tivoli inserite in giardini ove i prodigi dell'ars topiaria fanno a gara con statue e fontane. Fra il 1566 e il 1569 circa Federico Zuccari e i suoi aiuti si destreggiano fra villa Lante e il complesso cantiere di Caprarola ove, dopo la morte del fratello maggiore di Federico, Taddeo, si comincia a decorare

²⁷² P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522 - 1597)*, Roma, 1967; L. Meluzzi, *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*, Bologna, 1975.

²⁷³ M. Iuliano, *Napoli a volo d'uccello. Un affresco per lo studio della topografia aragonese*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome», 113 / 2001, pp. 287 - 311.

²⁷⁴ G. Fanelli, *Le città nella storia d'Italia. Firenze*, Roma - Bari, 1980, pp. 84 e s. Gli affreschi si trovano sulle pareti di una loggia esterna, ora di proprietà privata, visibile dalla strada che proviene da Viterbo. Fanelli ovviamente esamina qui la veduta relativa a Firenze, sappiamo però della presenza anche di immagini di Roma - attribuita ad Antonio Tempesta attivo nella vicina Villa Lante (anche se i tempi non coincidono) -, ma anche di Siena, Bagnaia e Civitavecchia.

proprio dalla Sala delle Guardie, la *intrata terrena*, come la definisce il Vasari, ingresso dell'edificio dalla grande scalea esterna. Si prosegue poi con la Sala d'Ercole, la *loggia di sopra*, che si affaccia, attraverso le cinque grandi arcate, sul borgo. Del salone d'ingresso non si parla molto nella letteratura critica²⁷⁵, ma è interessante l'insistente raffigurazione topografica di Caprarola presa da diversi punti di vista, una veduta a volo d'uccello di Malta e una del Golfo di Messina.

Più studiata è invece la Sala d'Ercole²⁷⁶, ancora una loggia permeabile e osmotica alla vividezza del paesaggio circostante. Anch'essa dipinta fra il 1566 - 69 da Federico Zuccari con l'aiuto del Bertoja, è stata interpretata come simbolica raffigurazione del trionfo della chiesa controriformata e della famiglia Farnese, attraverso le imprese di Ercole che dà origine al Lago di Vico, allusivo richiamo al battesimo. Nonostante le affascinanti e polisemiche letture dell'apparato decorativo della sala²⁷⁷, poco o nulla si continua a sapere relativamente alla raffigurazione dei domini dei Farnese: Ronciglione, Fabrica, Caprarola, Isola, Parma, Capodimonte, Castro, Piacenza, Marta e Canino. Inserite in riquadri sulle pareti brevi o racchiuse nei sovrapporta, si tratta anche qui di vedute da un punto di vista rialzato. Nei soli casi di Parma e Piacenza sappiamo che il disegno si deve a Paolo Ponzoni, riportato ad affresco da un non meglio definito Francesco pittore, fra il 1570 e il 1572. Sono gli stessi anni in cui fu affrescata la Sala del Mappamondo, sempre a Caprarola, visitata da Gregorio XIII nel 1578, alla vigilia di ben più note intraprese geoiconografiche.

Ebbene, ben poco di quanto abbiamo finora delineato per sommi i capi, potè essere visto dal Paleotti di passaggio. Ma pensiamo che i rapporti intensi con la corte farnesiana e una comune temperie culturale possano aver sedimentato nel presule bolognese stimoli e riflessioni che non tardarono ad emergere nella città petroniana all'indomani del Concilio di Trento.

Posso certo affermare che l'impresa della Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano (1579-1581) in tutta la sua polisemicità interpretativa e la varietà dimensionale con cui è rappresentato lo spazio geografico (l'Italia intera, ampie corografie, regioni, città grandi o fortezze)

²⁷⁵ B. Jestaz, *Il palazzo Farnese di Caprarola*, in *Casa Farnese*, Milano 1994, ne situa la decorazione al 1567, mentre M. Marini autore di *Momenti della pittura nel palazzo di Caprarola*, in *Caprarola* a cura di P. Portoghesi, ipotizza un periodo fra il 1566 - 1569.

²⁷⁶ Cfr L.W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese a Caprarola (Part I)*, in «The Art Bulletin», n. 53/1971, pp. 467 - 486. Da qui si traggono le notizie riportate.

²⁷⁷ Cfr. L.W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese a Caprarola (Part II)*, in «The Art Bulletin», n. 54/1972, pp. 50 e ss.

si configuri come momento di sintesi estrema ad un livello qualitativamente mai più raggiunto e con una esemplare centralità dell'apporto scientifico, ostentato come privilegio e quasi prerogativa della cultura papale. L'uso di esporre città dipinte, spesso in logge o in gallerie, ma anche la tipologia di immagine o il significato antropologico del controllo, del dominio e dell'autocompiacimento, troveranno in questo esempio un autorevole antecedente e l'impresa vaticana rimarrà il modello geoiconografico per antonomasia a cui fare costante riferimento.

Però, prima ancora della Galleria, si attesta cronologicamente l'episodio della Bologna dell'omonima sala datato 1575.

Questo luogo, a tuttoggi ammantato dal mistero e riserbo dovuti ad un centro nevralgico della Segreteria di Stato vaticana, si trova sul lato nord del complesso che affaccia sul cortile di S. Damaso. Parte dell'appartamento privato di Gregorio XIII, egli volle decorare la sala in occasione del giubileo indetto per l'anno 1575. L'ambiente, piuttosto ampio (14,7 x 9 metri) e alto (9 metri), era destinato a sala da pranzo ufficiale ed è dotato di cinque finestre, ma per la restante superficie completamente affrescato: sulle pareti presenta la famosa pianta prospettica della città, una corografia del bolognese, una veduta urbana dalle prime propaggini collinari e alcune figure allegoriche²⁷⁸. La decorazione del soffitto è organizzata su due registri²⁷⁹: un primo livello simula una loggia colonnata da cui si affacciano dieci astronomi dell'antichità, nell'ostentazione dell'alta qualità del quadraturismo, gloria della pittura bolognese; la vera e propria volta rappresenta una congiuntura astrale con la personificazione di segni zodiacali e pianeti. Nel dettaglio questo ambiente è stato recentemente oggetto di studio in particolare di Manuela Ghizzoni²⁸⁰ e di Francesca Fiorani²⁸¹. Entrambe hanno approfonditamente sondato le motivazioni e i dettagli della decorazione e dei suoi presupposti, enfatizzando, in parte

²⁷⁸ La storiografia, vedi nota 21 in particolare, riferisce la più parte del lavoro a Lorenzo Sabatini, con disegni preparatori provenienti, come si vedrà, da Bologna, di Scipione Dattili o Domenico Tibaldi.

²⁷⁹ Gli autori sono Ottaviano Mascherino e Lorenzo Sabatini, entrambi bolognesi con l'apporto di Giovanni Antonio Vanosino da Varese, già attivo a Caprarola in un'opera analoga, per la delineazione tecnica del disegno.

²⁸⁰ Storica medievista, è autrice di vari contributi sul tema. In particolare si segnalano il saggio *L'immagine di Bologna nella veduta vaticana del 1575*, in *Imago urbis, L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno, a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma, Viella, 2003, pp. 139-173 e i contenuti del sito www.storieinformatica.it/nume che presenta anche alcune foto della sala.

²⁸¹ Storica dell'arte, ha in preparazione un saggio sui cicli geoiconografici per la *History of Cartography*, è autrice di *The marvel of maps, Art Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, di cui si veda in particolare il capitolo *The Sala Bologna of Gregory XIII*, pp. 141-170.

giustamente, il ruolo e la responsabilità di Ugo Boncompagni, il bolognese Gregorio XIII.

Io, invece, avanzo l'ipotesi che vada ritagliato un ruolo di rilievo ad un'esperienza, precedente di pochi mesi alle vicende della Sala vaticana, tutta bolognese, nata per volere del cardinale Paleotti a cui finalmente ci andiamo a ricollegare.

Riguardo alle forme della rappresentazione dello spazio, se un primato spetta indubbiamente a Firenze, va rilevato però che Bologna rivela una spiccata vocazione alla raffigurazione prospettica, se Albrecht Durer vi viene, nei primi anni del '500, per apprendere i principi della *segreta prospettiva*²⁸². Straordinarie sono anche le tarsie di molti cori coevi che rappresentano illusoriamente interni urbani reali o di fantasia. Ma ciò che più conta, e per cui Bologna troverà un suo spazio nella storia figurativa barocca, è la presenza di una scuola prospettica e quadraturista che, successivamente, grazie alla famiglia Bibiena, otterrà ovunque ampi riconoscimenti. Va inoltre ricordato, a sottolineare un'ulteriore specificità, che a Bologna nel 1477 vede la luce la prima edizione a stampa della *Geografia* di Tolomeo in cui il testo latino è accompagnato dalla documentazione iconografica²⁸³.

Questa lezione e la temperie culturale che ruota intorno alle discipline scientifiche praticate nello Studio è destinata a rimanere fiorente anche quando i rigori e il controllo scaturiti dal tridentino infliggeranno un duro colpo ai settori giuridico, letterario e filosofico²⁸⁴. Non dimentichiamo che il padre domenicano Egnazio Danti, regista della Galleria vaticana, insegna a Bologna proprio in questi anni, fra il 1576 e il 1580, fino a che i lavori per Gregorio XIII lo assorbono quasi completamente ed è costretto a risiedere a Roma²⁸⁵.

²⁸² Lo afferma egli stesso e si suppone che il maestro fosse Luca Pacioli, si veda l'approfondito lavoro di G. M. Fara, *Albrecht Durer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Firenze, Olschki, 1999.

²⁸³ A. Benati, *La Geographia di Tolomeo, Bologna e le prime edizioni a stampa*, in «Il Carrobbio», XVI - 1990, pp. 62 e ss. "Si tratta di un avvenimento culturale di cui la nostra città può andare giustamente fiera, sia perchè in essa videro la luce i primi mappamondi e le prime carte geografiche stampate, sia perchè a Bologna si applicò per la prima volta l'arte dell'incisione in rame alla cartografia...". L'impresa si deve a Domenico Lapi con la collaborazione di Girolamo Manfredi e Pietro Buono («astrologiae peritissimi») insieme a Marzio Galeotti e Cola Montano («summa eruditione periti»). Si ritiene comunemente che il mappamondo e le carte geografiche che corredano l'edizione bolognese siano stati preparati da Taddeo Crivelli, il celebre miniatore della Bibbia di Borso e di alcuni importanti corali bolognesi, ma il suo nome non compare mai nei contratti.

²⁸⁴ Si veda GP. Brizzi, *Le istituzioni educative e culturali: Università e collegi*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, II, Imola, 1977.

²⁸⁵ Va ricordata anche l'impresa, opera di Egnazio Danti, di schizzare più di 290 nuclei abitati sparsi nella campagna e facenti parte della diocesi bolognese. Il manoscritto

Ciò detto, relativamente al modello cartografico della Bologna vaticana, come in uno *stemma codicum* che si rispetti, l'archetipo, il manoscritto originale, il capostipite di tutta la tradizione, il discrimine, quel nodo a cui più sopra accennavamo, è purtroppo andato perduto.

Parliamo dei disegni della città e del contado, opera (tutto o parte) di frate Cherubino Ghirardacci da Bologna, compiuti per volontà del cardinale Paleotti, esposti presso la sede episcopale²⁸⁶ e oggi dispersi²⁸⁷.

La storiografia²⁸⁸ ha assunto, e noi concordiamo, che siano essi la base su cui vennero elaborate tutte le imprese cartografiche successive come la pianta urbana della Sala Bologna (e forse anche il ritratto del suburbio della parete a fianco) e la stampa di Agostino Carracci del 1581, dedicata a Paleotti.

Di che si trattava? Ci viene in soccorso l'appunto di un archivio privato bolognese, l'archivio Isolani: "Fece (il cardinale) col mezzo del padre Cherubino Ghirardacci bolognese frate heremitano, in disegno verare la città di Bologna con suoi borghi, chiese, strade, hospitali et altri et queste grandi tavole fece ponere in una sala... Fece per modo di topographia porre in disegno tutta la sua diocesi distinguendola in due tavole, cioè una che contiene la pianura et l'altra la montagna di essa. Similmente fece fare il dissegno della città di Bologna in un'altra tavola... et

datato 1578 e conservato alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio a Bologna è conosciuto come Gozzadini 171. Rimasto anonimo fino agli anni settanta e poi al Danti attribuito da Giancarlo Roversi sulla base di evidenze calligrafiche, evidentemente si configura come lavoro preparatorio a qualcosa che non trova poi corrispondenza esatta con nessuna delle imprese figurative vaticane. La storiografia recente motiva comunque l'opera del Danti come base per la raffigurazione del contado bolognese della *Bononiensis Ditio* ospitata nella Galleria delle Carte Geografiche: M. Fanti, *Ville castelli e chiese bolognesi da un libro di disegni del Cinquecento*, Bologna, 1996 (II ed.) Il domenicano in una cronaca bolognese coeva, in corrispondenza dell'anno 1578, viene definito *descriptor chorographicus status totius ecclesiae subiecti Summo Pontefici*.

²⁸⁶ In una visita ufficiale compiuta da monsignor Ascanio Marchesini a Bologna, il 7 settembre 1573, le cronache narrano che egli passando per la sala maggiore del palazzo Arcivescovile abbia potuto ammirare "tres tabulae latiores" in cui erano dipinte la parte pianeggiante della diocesi, il comprensorio montano e la città di Bologna, cfr. Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, *Visite Pastoralis*, vol. 7 (H/499), c. 28 v., citato anche in M. Fanti, *op. cit.*, pag. 33.

²⁸⁷ Non senza emozione ho rinvenuto in un faldone presso la Biblioteca Universitaria di Bologna la cartellina che, stando all'intestazione: "*Pianta della città di Bologna, originale di Fra' Cherubino Ghirardacci*", doveva contenere la mappa urbana, apertala mi sono trovata di fronte solo alla laconica ascrizione del documento al registro delle opere smarrite, cfr. Biblioteca Universitaria di Bologna, Sezione manoscritti, Ms. 2012, busta VIII, fascicolo 12. Il documento viene registrato come disperso già durante la revisione del 1936.

²⁸⁸ A partire dall'ancora utile G.B. Comelli, *Piante e vedute della città di Bologna*, Bologna, 1914, fino ai contributi citati di Giovanni Ricci.

tutte le suddette tavole fece porre in una sala del palazzo, dove ordinariamente soleva dar udienza”²⁸⁹.

Rimane anche testimonianza diretta dell'esecuzione appena terminata di una “pianta” della città, in uno scritto dello stesso Ghirardacci che risale al 1572: “Facendo io questi passati di la pianta della nostra città di Bologna, et cercando molti stromenti per trovare il proprio nome di ciascuna strada in essa...”²⁹⁰.

Come sottolineava già Giovanni Ricci, se nel caso della *Madonna del Terremoto* - profilo della città che impetra la grazia dalla Vergine che la sovrasta - Bologna si allinea in ritardo rispetto ad altre città d'Italia “nella nascita del vedutismo urbano con valore documentario”²⁹¹, essa conquista però un posto migliore con la redazione di una pianta che quasi certamente dovette essere prospettica, data la molto probabile dipendenza da essa di esempi successivi che rientrano in questa tipologia.

Dal fitto carteggio che intercorre, nel marzo - aprile 1575, fra il Senato di Bologna e l'ambasciatore cittadino a Roma²⁹² per il reperimento della base cartografica del dipinto che Gregorio XIII voleva per la sala della *loggia di sopra*, emerge che Scipione Dattili architetto del Senato, preso da mille occupazioni, ne ritarda l'invio. La soluzione adombrata dai famigli del papa, che cominciavano a mostrare impazienza, è che si utilizzi il disegno che *si trova in S. Pietro*, con i necessari adeguamenti: quindi, molto probabilmente i lavori di Ghirardacci. Veniamo poi a sapere che, verso la fine di aprile, a Roma giungerà un contributo di Domenico Tibaldi, l'architetto di fiducia del Paleotti. E' quindi assai probabile che si tratti delle mappe del Ghirardacci, copiate e aggiornate per essere spedite a Roma.

La questione si risolve e il livello di “scientificità” delle opere è tale che, un secolo e mezzo più tardi (1739), Andrea Chiesa, perito bolognese, per conto del Senato felsineo scenderà a Roma per copiare la parte del contado verso Ferrara, da sempre al centro di liti e controversie.

Dallo schema di Ghirardacci deriverebbe anche, a confermarcene ulteriormente l'aspetto, il lavoro che Agostino Carracci dedica al Paleotti nel 1581 e che risulta essere la prima “mappa scenografica” a stampa della città. La cosa singolare è che il disegno della pianta, aggiornato, è

²⁸⁹ Il documento è citato in P. Prodi, *Il cardinale Paleotti (1522 - 1597)*, Il voll. , Roma, 1967, p. 40.

²⁹⁰ In D. Trento, *Cartografi e periti nella campagna bolognese*, in *Paesaggio: immagine e realtà, catalogo della mostra*, Milano, 1981.

²⁹¹ cfr. G. Ricci, *Città murata e illusione olografica*, cit., pp. 266 e ss.

²⁹² Archivio di Stato di Bologna, sezione Reggimento, Lettere dell'Ambasciatore al Senato e Registro di lettere spedite, voll. dal 1575 al 1580. La documentazione è in parte riportata dal Comelli, *Piante e vedute*, cit., pp. 64 e ss.

vero, in qualche particolare, registra però un'immagine della città più arcaica di quella raffigurata nella Sala Bologna²⁹³. Questo dimostrerebbe che a Bologna rimane come modello l'opera del Ghirardacci (e/o le sue copie) che continua a perpetuarsi, mentre non ha circolazione in città la versione aggiornata dal Tibaldi, probabilmente esemplata in unica copia.

Non a caso la Bologna del nipote di Lafréry, Claude Duchet o Duchetto, è del 1582 e dovremo attendere il quarto libro delle *Civitates*, nel 1588 per trovare il capoluogo felsineo nella grande opera brauniana.

Di certo quanto è rimasto a testimoniare il lavoro dell'agostiniano Ghirardacci, parliamo della pianta della Sala Bologna, certifica della presenza, all'ombra delle due torri, di un livello di perizia topografica piuttosto elevato²⁹⁴.

Questo aspetto unito alla tipologia grafica, la pianta prospettica, riteniamo carichi l'episodio bolognese di una valenza esemplare e significativa per la storia del ritratto urbano, sempre più legato, come già abbiamo detto, alle implicazioni antropologiche di un rapporto con lo spazio reale, governato.

E allora, se Lorenzetti a Siena dipinge uno spazio ordinato e armonioso e lo chiama *Gli effetti del Buon Governo* (in opposizione al suo negativo sulla parete opposta), ora il binomio ha ormai perso la necessità della definizione didascalica e viene da sé che la città raffigurata si presenti tale perché sotto gli auspici di un buon governo. Nel nostro caso quello del vescovo riformatore Gabriele Paleotti, che fa della riscoperta e rivitalizzazione dell'identità bolognese la chiave del suo compito pastorale²⁹⁵. La funzione dell'apparato iconografico redatto da Cherubino Ghirardacci inutilmente potrà essere stata di supporto alla memoria del Paleotti, nato e cresciuto a Bologna, mentre bisognerà pensare di inserire le immagini nel più ampio programma di riordino e di riorganizzazione della diocesi, nonché nella complessa, ma univoca tempra culturale dell'illustre prelato²⁹⁶.

²⁹³ Per le motivazioni che spingono a questa affermazione si fa riferimento ad alcuni edifici presenti nel Carracci, e non nella pianta prospettica vaticana.

²⁹⁴ I recenti citati studi di Manuela Ghizzoni mostrano la compresenza nella rappresentazione di almeno cinque scale dimensionali diverse, con cinque punti di vista diversi, per adattare la forma urbis alla forma rettangolare della parete, per rendere visibili parti di costruito che altrimenti sarebbero state occultate da altre, il tutto concentrato in modo particolare nel quadrante sud-ovest della città. Si vedano ora gli Atti del Convegno *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, Bologna, 2003.

²⁹⁵ Si veda U. Mazzone, *Dal primo Cinquecento alla dominazione napoleonica*, in *Storia della Chiesa di Bologna*, vol. I, a cura di P. Prodi e L. Paolini, Bologna, 1998.

²⁹⁶ I riferimenti sono a P. Prodi, *Teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Roma, 1962 e a P. Prodi e G. Olmi, *Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la cultura a Bologna*

E' utile ricordare qui che il concilio tridentino, per sanare incurie e malgoverni, aveva imposto la residenzialità al presule titolare della diocesi, elevando così di rango il palazzo vescovile.

La singolare consonanza di interessi unisce Paleotti a due illustri figure, quali Carlo Sigonio, storico, e Ulisse Aldrovandi, naturalista, conosciuti all'epoca degli studi, con cui condivide una profonda passione per la classificazione e l'investigazione del mondo naturale, in una parola, per l'osservazione della realtà. Non è un caso quindi se abbiamo letto, nella citazione dell'archivio Isolani, di come ottenne da Ghirardacci di *verare la città*, terminologia che ritorna nella dedica di Carracci: "Sforzandomi di imitare il desiderio suo e il vero..."

Tutto questo è pienamente coerente con il fondamentale contributo al magistero tridentino fornito dal suo *Discorso sopra alle immagini sacre e profane* e con le opere commissionate ai suoi amici, nell'intento di fornire una definitiva sistematizzazione delle conoscenze relative ai vari ambiti del sapere. Se anche poi non ci trovassimo di fronte a delle motivazioni così profondamente connesse alla prassi pastorale, si potrebbe pensare, per il proliferare di raffigurazioni cartografiche, ad una adesione ai precetti del noto trattato di Paolo Cortesi sulla carica cardinalizia già segnalato dal Schulz²⁹⁷. Se nel trattato le immagini di paesi sono in grado, per la loro varietà e per l'ampio respiro che offrono, di aprire la mente, va segnalata anche, come parte di sottofondo culturale sicuramente presente a Paleotti²⁹⁸, negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, la pratica all'immaginazione dello spazio.

In particolare, nella meditazione della seconda settimana, è previsto di "rievocare la cosa che devo contemplare" che nel caso specifico è come "le tre persone divine guardavano tutta la pianura o rotondità di tutto

nel secondo Cinquecento, in *Nell'età del Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, 1986, oltre che a G. Ricci, op. cit., 1978.

²⁹⁷ Cfr. J. Schulz, *Mappe come metafore*, cit., p. 106. E' comunque lo stesso Paleotti (o chi per suo incarico redige il *Discorso*) a citare dipinti di carattere geografico ammessi, fra le pitture profane, come *utili*. "A che s'aggiungono tutte quelle utilità che si cavano nella guerra e nella pace dal rappresentare i siti, le regioni, le provincie, i regni e mondi, e mettere in disegno e come inanzi agli occhi in opera tutte le cose che cerchiamo di condurre a fine...", cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961, vol. II, p.177. Ma si veda anche la citazione già trascritta nel capitolo I di questa tesi che allude ad un motto di Socrate che volendo reprimere l'alterigia di Alcibiade mostrandogli una tavola che raffigurava il mondo conosciuto, gli chiese di indicargli i suoi territori. Egli non poté e Socrate ebbe quindi la meglio, *Ibid*, p. 356

²⁹⁸ Affiderà ai gesuiti la educazione dei seminaristi accolti nel nuovo seminario da lui voluto, cfr. U. Mazzone, *Dal primo Cinquecento*, cit..

il mondo”²⁹⁹, ulteriore pregnante conferma alle affermazioni di Lucia Nuti: “Costruire la rappresentazione della città dall’alto, da un punto di vista tanto alto quanto all’occhio umano non era dato al momento di sperimentare se non in sogno. La visione umana si identificava con quella della divinità e ne assumeva il carattere totalizzante”³⁰⁰.

4.2.2 I Medici e l’irradiazione del modello

Che Firenze sia stata la culla dell’elaborazione geometrica dello spazio lo abbiamo ribadito in più punti di questo scritto. Interessa qui portare all’attenzione il ruolo che varie generazioni di Medici hanno attribuito alla cartografia e in particolare al sistema delle geoiconografie oggetto di questo scritto.

Anzitutto va ricordata la precoce sollecitazione al tema cosmografico che il Filarete fece all’incarico dei Medici, il Portinari, per la loro residenza milanese, nella quale doveva esservi un atrio decorato, nel soffitto, “con il cielo delle stelle fisse e [nel]le pareti laterali con una «Cosmografia» circondata da Tolomeo «e da altri astrologi»”³⁰¹. L’intero orbe conosciuto, quindi, e non territori di pertinenza familiare; comunque sia è l’innestarsi di un germe che avrà sviluppi assai più pertinenti.

Non si dimentichi che Firenze è il soggetto della famosa veduta detta *della Catena* che si impone sul finire del Quattrocento, introducendo un modello di rappresentazione da cui difficilmente la città riuscirà a staccarsi³⁰². La città è osservata dall’alto, da un rilievo naturale, e viene costruita tramite *viste* prese da punti reali, con alcuni artifici, però, per consentire di visualizzarne le principali emergenze architettoniche.

La sapienza e la sensibilità maturate in questa occasione trovano compimento circa un secolo dopo, e sotto l’egida della figura Cosimo I. In quel momento, a partire dal 1555, era in atto un rinnovamento del Palazzo

²⁹⁹ I. de Loyola, *Esercizi spirituali*, traduzione e postfazione di G. Giudici, Milano, 1991, p. 47. Qui lo sguardo dall’alto si riveste di una connotazione moralistica poiché il testo prosegue nella contemplazione dei mali del mondo e del destino infernale degli uomini.

³⁰⁰ L. Nuti, *L’immagine della città europea nel Rinascimento*, in *A volo d’uccello. Jacopo de Barbari e la rappresentazioni di città nell’Europa del Rinascimento*, Venezia 1999, p. 21.

³⁰¹ In J. Burckhardt, *L’arte italiana del Rinascimento. Pittura. I Generi*, a cura di Maurizio Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1992, p. 142. E’ singolare che l’indicazione derivi dal Filarete, fiorentino sì, ma animatore culturale della corte sforzesca di metà Quattrocento, mentre a Milano invece non vi è traccia di analoghi cicli. Francesco Sforza aveva donato a Cosimo il Vecchio nel 1456 un palazzo a Milano (palazzo Vismara che oggi non corrisponde più alla *facies* originale) che fu rifatto da Michelozzo e successivamente decorato da Vincenzo Foppa.

³⁰² Cfr. G. Fanelli, *Le città nella storia d’Italia. Firenze*, Roma Bari, Laterza, 1980

Vecchio con la supervisione di Giorgio Vasari, coadiuvato dalle figure di Cosimo Bartoli e Vincenzo Borghini, che dovevano fornire la “sostanza” erudita, che Vasari e i suoi aiuti avrebbero reso poi, in forma di immagini ad alta potenzialità evocativa ed icastica.

Scrivono Lucia Nuti: “La Toscana è per definizione una terra di città e gli affreschi ne sono costellati, con la massima concentrazione nel salone dei Cinquecento, nella sala di Clemente VII, e soprattutto nella sala di Cosimo I. Qui il duca appare in alcuni episodi salienti della sua vita ed è attorniato dalle personificazioni delle sue virtù, dai suoi familiari, dalle sue città e dalle sue fortezze, secondo una concezione che vede nello Stato un patrimonio personale, quasi una famiglia allargata del duca”³⁰³.

Come è noto, il presente studio non prende in considerazione quelle raffigurazioni in cui la città non sia reale protagonista. Nelle sale citate si trovano varie tipologie di immagini con gradazioni differenti di autonomia della città rispetto ad azioni di guerra, fondazioni, trionfi. Non è possibile dare ragione del complesso programma decorativo³⁰⁴, ma ciò che intendo sottolineare è comunque la preminenza concettuale di un tema che viene quasi sempre affrontato con aderenza al reale.

Comunque se prendiamo ad esempio il grande *Assedio di Firenze*, opera di Giovanni Stradano, nella Sala di Clemente VII, la città quantitativamente prende poco più che un quarto della figurazione, eppure il colore del cotto delle coperture dei suoi edifici, il dettaglio delle facciate, la rilevanza di torri e campanili e, ultimo ma non ultimo, il campeggiare della cupola brunelleschiana, catapultano l'*imago urbis* in primo piano e il febbrile armeggiare delle truppe alle prese con l'assedio scompare all'attenzione di chi guarda.

Per quanto si tratti in senso stretto di *geografie*, non va dimenticata la presenza, nella medesima tornata di lavori, della cosiddetta *Guardaroba*

³⁰³ L. Nuti, *Le città di Palazzo Vecchio a Firenze*, in *La città allo specchio* numero monografico di “Città e Storia”, a cura di C. Conforti, L. Nuti e C.M. Travaglini, anno I, n. 2, luglio -dicembre 2006. Si veda anche per l'apparato illustrativo, U. Muccini, *Pittura, scultura e architettura nel Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997.

³⁰⁴ A titolo esemplificativo si segnalano nel quartiere detto di Leone X, nella sala di Clemente VII, il ciclo di battaglie che hanno visto i fiorentini alle prese con le truppe di Carlo V. Opera di Giovanni Stradano, vi figurano Pistoia, Empoli, Volterra e Pisa, oltre che il riquadro con l'*Assedio di Firenze* (cfr. nel testo); nel Salone dei Cinquecento, soprattutto il possente soffitto cassettonato riporta numerosi riquadri con intense e dettagliate immagini di luoghi significativi per il potentato di Firenze, a cominciare dallo stesso ritratto della città medicea (*Ampliamento di Firenze*, in primo piano Arnolfo di Cambio presenta il progetto delle nuove mura), effigiata anche in una inedita veste primigenia (*Fondazione di Firenze*), ma anche importanti avamposti nel Chianti (*Allegoria del Chianti*, coi castelli di Brolio, Radda e Castellina), o Pisa (*Battaglia di Barbagianni*) o la celebre Monteriggioni (*Preso di Monteriggioni*) o ancora Firenze (*Trionfo della guerra di Siena*), presa dall'esterno dell'attuale porta Romana.

nuova, sorta di sala del tesoro di Cosimo, in cui oggetti rari, preziosi, ricordi di viaggio, *mirabilia* sono conservati in armadi i cui sportelli riportano il disegno del mondo suddiviso in 54 riquadri, opera di Egnazio Danti e di Stefano Bonsignori che lavorarono fra il 1563 e il 1586³⁰⁵.

E' altresì interessante vedere come Cosimo ami farsi raffigurare intento a studiare un modello di fortezza o la pianta di una città: infatti "la pianta divenne un punto di forza nell'iconografia del potere alla corte dei Medici, che amavano essere considerati come una dinastia di principi educati alla scienza architettonica e pronti a nuovi e grandi progetti"³⁰⁶.

Ulteriore esempio di un interesse per l'immagine della città è la serie di città asburgiche che adorna il primo cortile (o cortile di Michelozzo), sempre in Palazzo Vecchio. Il committente è ancora Cosimo che nel 1565 stabilisce di onorare in questo modo le nozze del figlio Francesco I con Giovanna d'Austria: "La fusione fra le due case regnanti si realizzava così visivamente, con il piacere della sposa, accolta dalle immagini familiari delle sue città, e con la «soddisfazione poi de' forestieri, e de' molti signori alamanni massimamente che in grandissimo numero per onore di sua Altezza e con l'eccellentissimo duca di Baviera il giovane, suo nipote, venuti vi erano»³⁰⁷.

Sappiamo che l'ostensione di immagini di città era una prassi diffusa in occasione comunque di visite ufficiali, anche se, purtroppo per noi, questo avveniva spesso tramite arazzi, come nel caso estense di Alfonso II che, in visita a Venezia nel 1562, si trovò circondato dalle vedute delle città di Brescello, Carpi, Ferrara, Modena e Reggio Emilia³⁰⁸.

Il grande piano Cosimo-centrico, ben delineato nel testo della Fiorani, subisce con l'avvicinarsi delle generazioni un ripensamento che coincide con la riallocazione delle collezioni nel nuovo palazzo degli Uffizi ad opera prima di Francesco I e poi di Ferdinando.

In particolare qui interessa un vano che è definito, non casualmente, *Loggia*, a seconda delle fonti, *delle Matematiche* o *della Cosmografia*. Qui trovano posto i due grandi globi che prima stazionavano nella Guardaroba di Cosimo: "but the maps of the world of the Guardaroba Nuova were

³⁰⁵ In particolare il primo fra 1563 e 1575 e il secondo fra il 1577 e il 1586. Si veda F. Fiorani, *The marvel of maps*, cit., pp. 17 e ss. Come in altra parte di questo scritto abbiamo già ricordato, qui trovavano posto anche due monumentali globi e inoltre busti di uomini illustri, in una sorta di disegno globale che tutto il reale doveva comprendere e dominare.

³⁰⁶ L. Nuti, *Le città di Palazzo Vecchio*, cit., p. 350.

³⁰⁷ L. Nuti, *Le città di Palazzo Vecchio*, cit., p. 352.

³⁰⁸ Cfr. J. Schulz, *Mappe come metafore: cicli murali cartografici nell'Italia del Rinascimento*, in *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, F.C. Panini, p. 108.

replaced by the maps of the Duchy of Tuscany and Siena, the actual territorial domain of the Medici grand dukes”³⁰⁹.

La Loggia dunque, attualmente in teoria parte del percorso museale degli Uffizi, in realtà il più delle volte chiusa al pubblico, diventa il nuovo spazio destinato alla glorificazione del potere territoriale mediceo tramite la raffigurazione in tre grandi riquadri del *Dominio vecchio fiorentino*, dello *Stato di Siena* e dell’ *Isola d’Elba*³¹⁰. Il taglio è corografico, ma l’intento autorappresentativo è chiaro, e d’altro canto le città restano effigiate negli appartamenti del contiguo Palazzo Vecchio.

Ferdinando, responsabile quindi dell’assetto della Loggia delle Matematiche, nella propria residenza romana, Villa Medici, in particolare nell’appartamento meridionale, ripercorre analoghe modalità nella “rappresentazione allegorica e mimetica (con alcune vedute) dello stato fiorentino e della sua organizzazione; un ciclo genealogico che magnifica le imprese e la potenza dei Medici e giustifica la loro sovranità sulla Toscana e che fa ostentatamente riferimento alle grandi opere di Cosimo I, di cui Ferdinando si considera l’erede più fedele e quindi più legittimo”³¹¹. Ricordo che all’interno della residenza romana della famiglia Medici vi è una *Stanza del dominio fiorentino* in cui campeggiano vedute di Fiesole ed Arezzo e scorci urbani di Prato e Pistoia.

Ad una scala territoriale minore, ma concettualmente sempre parte del nostro discorso, va citata la serie di 14 lunette che il pittore fiammingo Giusto Utens eseguì per conto di Ferdinando sul finire del XVI secolo. Come è noto esse raffigurano altrettante ville medicee ed erano destinate alla sala grande della residenza di Artimino: “il loro significato simbolico è palese, [...] le lunette sembrano riassumere la presenza nel contado dei Medici e della corte stessa”³¹². Le immagini, molto note al grande pubblico, sono caratterizzate dal realistico rilievo dei luoghi, spesso però restituito in un *voil d’oiseau* straniante.

Ma è lo stesso straniamento, quasi frutto di una precoce aeropittura, che si prova in un altro luogo mediceo anche se a chilometri di distanza da Firenze. E qui entra in ballo il concetto di irraggiamento del modello.

³⁰⁹ F. Fiorani, *The marvel of maps*, cit. p. 135.

³¹⁰ Gli affreschi sono attribuiti a Ludovico Buti che li esemplò su disegni di Stefano Bonsignori, datati fra il 1587 e il 1589.

³¹¹ P. Morel, *Villa Medici. Académie de France à Rome*, Milano, FMR, 1998, p. 24. Nei locali citati è presente anche un’immagine della Villa Medici stessa vista dal lato di città. Autore di questi dipinti sembra essere Jacopo Zucchi.

³¹² A. Conti in D. Mignani, *Le Ville Medicee di Giusto Utens*, Firenze, Arnaud, 1988, p. 7. Le ville sono: “Cafagiolo, il Trebbio, Poggio, Castello, Serraveza, la Pretaia, Belveder con Pitti, Pratolino, La Peggio, La Magia, Marignolle, L’Ambrogiana, Monte Veturino, Colle Salvetti”, Ibidem.

Siamo infatti in Francia, nel castello di Fontainebleau e il reggente Enrico IV fa eseguire dal pittore Louis Poisson, nel 1600 circa., una serie di *vues cavalières* di possedimenti della corona all'interno di quella che si chiamerà *Galerie des Cerfs*³¹³. Prima di questo, un suo predecessore, Enrico II, nel 1551 aveva fatto dipingere nella *Galerie des Chevreuils*, oltre a scene e trofei di caccia, anche le immagini dei castelli a quel fine utilizzati. Ora, in Francia il fenomeno è assai meno diffuso che in Italia e semmai compare più tardi, quasi incoraggiato dagli esempi qui citati.

Non è stato possibile eseguire riscontri documentari, ma concludo suggerendo che Enrico II di Valois ha per consorte Caterina de' Medici e il suo successore Enrico IV di Borbone ha sposato una Maria appartenente alla medesima schiatta fiorentina.

4.2.3 La Serenissima

“Nella fantasia dei veneziani si era in qualche modo fissata l'idea che la repubblica di San Marco rappresentasse nel mondo la terza potenza accanto a quella del papa e dell'imperatore, anzi che fosse l'ago della bilancia”³¹⁴.

Questa logica ha governato la volontà di arricchire lungo i secoli le dimore del potere della Serenissima di una quantità unica di raffigurazioni di carattere geografico sfidando incuria del tempo e frequentissimi incendi. Che è il motivo per cui dedico a questo tema un paragrafo, per documentare, attraverso una ricca storiografia in cui campeggia il lavoro di Juergen Schulz, la densità e precocità della cultura spaziale geografica veneziana.

Già nel decennio 1329-1339 sembra che la Sala dello Scudo dell'Appartamento dei Dogi fosse ornata di carte geografiche, ma è nel 1443 che nel medesimo appartamento (nella Sala dorata “delle due nape”) è attestata la presenza di un mappamondo e di una carta d'Italia, opera di Antonio Leonardi. Nel 1483 il primo di una serie di incendi distrugge entrambe le testimonianze che Leonardi riesegua perchè fossero di nuovo

³¹³ Sono raffigurati: Fontainebleau, Folabray, Compiègne, Villiers-Costerests, Blois, Amboise, Chambord, St. Léger et Monfort, Charles-Val, Monceaux, Verneuil, Madrid, St. Germain an Laye, Blois de Vincennes, e il Louvre. Traggo queste notizie, dopo aver velocemente visitato la Galleria, scoperta anni fa per un puro caso sulla guida al castello, dal volume di W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena, F.C. Panini, 1988, p. 51, nota 60. Lo studioso nella medesima nota mette in relazione questo episodio con quelli italiani di Caprarola, Villa Lante a Bagnaia e Villa d'Este, dimenticando l'antecedente più ovvio e ravvicinato, quello appunto delle ville medicee dipinte da Utens per Artimino.

³¹⁴ J. Burckhardt, *L'arte italiana*, cit., p. 121

distrutte nell'incendio del 1574. In quest'ultimo periodo erano state collocate nell'anticamera della Sala delle udienze dove scarso era il loro valore di fonte documentaria, mentre avrebbero dovuto dimostrare - è la teoria di Schulz - la pervasiva potenza del Leone di San Marco, capace di imporsi a tutte le latitudini.

Tornando alla metà del XV secolo, si rileva una ricchezza di esperienze notevolissime sulle rive della Laguna: nel 1459-60 nel monastero di S. Michele in Isola Fra Mauro licenzia un Mappamondo che non è solo compendio geografico ma una vera e propria enciclopedia dello scibile umano: "esso ci presenta - anche se in modo più accurato di quanto non facessero i planisferi più antichi - l'inesauribile ricchezza e la storia mutevole del creato, sottolineando al tempo stesso l'unitarietà della divina creazione"³¹⁵.

E' ancora a Venezia che nel 1500 viene varata l'impresa della famosa pianta prospettica di Jacopo de' Barbari (*Venetie MD*) che costituisce una tappa fondamentale nella storia dell'immagine della città³¹⁶. E' una xilografia composta da sei fogli che restituiscono un quadro di grandi dimensioni (m. 1,35 x 2,80) finanziato dal tedesco Anton Kolb che sperava di recuperare dalla vendita di un prodigio siffatto il danaro che aveva investito. E' probabilmente lo stesso Kolb a scegliere Jacopo de' Barbari per la sua impresa, "un inno visivo alla prospera e trionfante capitale"³¹⁷ che ha un precedente nella *forma urbis* della prima metà del '300 opera di fra' Paolino, un *unicum* per la precoce percezione della complessiva forma urbana.

Il problema al solito è negli intendimenti principali con cui vengono prodotte queste opere: un fine squisitamente economico nel caso della Venezia di Jacopo. Quando la committenza invece è istituzionale ancora a lungo il taglio della raffigurazione rimane se non geografico, comunque corografico: è il territorio nella sua complessità ad essere effigiato. Venezia è presente ma negli interni urbani dei Bellini e di Carpaccio, a frammenti anche se verosimilmente riconoscibili.

Nel 1531 - riprendo il filo della cronologia - Domenico Zorzi esegue un mappamondo per la Sala del Collegio ove si riunisce la Signoria, mentre fra il 1535 e il 1544 disegna Terrasanta e Grecia per la Cappella privata del Senato. Qui il motore è ancora simbolico e celebrativo, sia nella valenza laica del mondo di cui la Serenissima è un polo politico indiscusso

³¹⁵ J. Schulz, *Mappe come metafore*, cit., p. 105

³¹⁶ Si veda A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento, catalogo della mostra, Venezia, Arsenale editrice, 1999.

³¹⁷ J. Schulz, La grande veduta "a volo d'uccello" di Jacop de

sia, invece, sul versante religioso, ove comunque lo stato veneziano ha saputo fornire il proprio contributo e ha sancito la propria presenza.

Ancora nel 1549 comincia l'opera di Giacomo Gastaldi che affresca due carte murali per la Sala delle udienze del Doge: in una figurano l'Africa con il Mediterraneo e le coste dell'America meridionale; nell'altra l'Asia e l'America del Nord, chiara sottolineatura dell'apporto veneziano alla scoperta delle nuove terre in oriente e in occidente.

Una svolta concettuale avviene dopo l'ennesimo incendio del 1577 allorchè viene commissionata, l'anno successivo, a Cristoforo Sorte una mappa dello stato veneziano per la Sala del Senato (in realtà bruciata quest'ultima nel 1574).

Essa doveva raffigurare lo stato di terraferma ad una scala di grande dettaglio se in tutto avrebbe raggiunto la misura di m. 12,17 x 4,17 andando ad occupare la parete lunga della Sala. L'idea era di creare un'opera di grande impatto visivo che però dovette suscitare fin da subito dubbi e perplessità se i lavori non cominciarono fino al 1582 quando i documenti attestano però un nuovo contratto. L'impresa viene notevolmente ridimensionata e Sorte è tenuto a produrre una carta generale di m. 1,91 x 1,74 e 4 riquadri di dettaglio a scala maggiore che diventano 5 in un nuovo contratto datato 1583.

Cosa è avvenuto? I maggiorenti veneziani si sono resi conto che un'impresa di così grande fascino visivo e scientifico era però lo specchio della loro vulnerabilità: fortezze, guadi, viabilità, tutto veniva evidenziato ad uso di potenziali avversari che avrebbero così avuto la strada spianata. Riprova di questo è la chiara affermazione documentale che il nuovo materiale prodotto da Sorte sarebbe stato ripiegato e custodito in un apposito armadio posto nell'anticappella del Palazzo Ducale. La sola planimetria d'insieme, ad una scala ormai non più pericolosa e comunque privata di suggerimenti utili al nemico, poteva venire appesa al pubblico, comunque selezionato³¹⁸.

La lunga sequenza proposta mi è parsa interessante ai fini della considerazione della mentalità che presiede la rappresentazione dello spazio governato e quindi ritenuto significativo, tema che ha occupato lunghe sezioni del secondo capitolo.

Per lungo tempo e fino a '500 inoltrato la *grandeur* di Venezia si visualizza in modo traslato e simbolico nella onnicomprensività di un

³¹⁸ Questa impresa viene effettivamente portata a termine con la seguente tabella di marcia: carta del Bergamasco, 1586; carta del Friuli, 1590; il Veronese e il Vicentino insieme alla carta del Bresciano escono nel 1591; il Padovano e il Trevigiano appaiono nel 1594 quando è attestata anche la presenza nello stipo apposito della carta generale.

mappamondo o tutt'al più di una carta dell'Italia, teatro delle gesta diplomatiche, politiche e militari di quella che si è autocandidata ad essere la terza potenza dopo papa e imperatore.

Il *trend* però, lo abbiamo visto, inclina alla raffigurazione del “*suum*” soprattutto dopo la metà del XVI secolo e scompaiono quasi del tutto le sillogi di città o assumono significati diversi le grandi raffigurazioni del mondo, interessando invece sempre più il dettaglio dell'oggetto del proprio dominio. Si inserisce quindi in questo filone anche Venezia che, all'indomani dell'impresa vaticana della Galleria delle Carte geografiche, abbandona le *mappae mundi* e costruisce un progetto di grande impegno scientifico ed economico fondato sulla visione di dettaglio.

Talmente borgesianamente simile al vero però da meritare di restare nascosto.

4.2.4 Ferrara e gli incerti del mestiere

In questa sezione intendo riferire sì della temperatura del *milieu* estense in merito alle geoiconografie e alla cultura geometrico-rappresentativa, ma al contempo mi sembra utile rendere conto del percorso della mia ricerca che ha trovato in questo tema un salutare momento di verifica.

Durante una battuta di analisi preliminare all'inizio del dottorato, decisi di eleggere Ferrara caso di studio particolare, grazie anche alla contingenza di contatti e prossimità che mi potevano facilitare il lavoro.

Per lunghi periodi ho consultato testi e visitato professionisti dell'amministrazione, della cultura e delle soprintendenze, con l'intento di capire se durante il periodo estense, ricco di testimonianze artistiche di primo piano, vi fossero casi di affreschi ad argomento cartografico alle varie scale. L'esempio sommo della Sala di Schifanoia con le imprese dei *Mesi* creava, da un lato un precedente relativamente al tema della decorazione parietale, anche se la carica simbolica e a tratti surreale poteva far pensare ad una diversa sensibilità di quell'ambito culturale per l'aderenza al reale, presupposto invece dei cicli oggetto del mio lavoro.

La città in altre occasioni era sì raffigurata, ma spesso vi si alludeva solo attraverso la mole del Castello, sineddoche icastica che escludeva visioni di portata maggiore.

Formulai il pensiero che vi fosse a Ferrara, nonostante la presenza di un disegno dello spazio alla scala territoriale e urbana costante e non episodico - si vedano i continui problemi idraulici determinati dalle

esondazioni del Po e l'esperienza rossettiana della *addizione erculea* con quanto essa si porta dietro - una cultura dell'autorappresentazione che privilegiasse da un lato l'effigie del palazzo che la governa, dall'altro preferisse per eternare se stessa, servirsi del *medium* letterario, Ariosto e Tasso in testa.

Ma proprio quel Castello che meno di una decina di anni fa cominciava una lunga e impegnativa serie di restauri, era destinato, nell'occasione, a rivelare alcune piste in grado di gettare nuova luce su molti aspetti della cultura figurativa ferrarese.

Per prima cosa, nella Torre Marchesana, fu rinvenuto, sotto strati di intonaco, un ciclo cartografico che fece ribattezzare il sito della *Sala delle Geografie*. Gli affreschi sono firmati da Giuseppe Tomaso Bonfadini agrimensore e datati 1709 e raffigurano in una veduta, prima generale (quella dove compaiono firma e data) e poi attraverso squarci parziali, il martoriato territorio ferrarese su cui il duro lavoro di bonifica guidato da saggi governanti ha saputo conquistare nuove terre, reale messaggio sotteso al ciclo.

Un primo dato incrinava la mia teoria: un'intera sala dedicata alla celebrazione della lotta contro gli elementi naturali in cui il lungimirante governo pontificio emergeva come risolutivo e trionfante; il tutto attraverso grandi affreschi alla scala corografica tranne un piccolo riquadro, purtroppo ora alquanto rovinato, da cui si intravede a malapena una veduta di Ferrara da sud cinta dalle mura culminanti con la cittadella ancora in essere.

Il relativo ritardo nell'affermazione del concetto di supremazia tecnica e culturale non inficiava sostanzialmente il principio di base e cioè che nell'epoca *clou* per la nascita e diffusione dei cicli murali cartografici, Ferrara preferisse altri sistemi per autoglorificarsi e trasmettere il messaggio della propria potenza³¹⁹. Questo fino a che lo studioso Marco Folin non ha pubblicato i risultati delle sue ricerche storicoarchitettoniche sugli Este³²⁰. In particolare leggiamo: "...esplicitate nei loro punti di riferimento formali, sì da costituire un inequivocabile messaggio politico, erano le due gallerie costruite da Alfonso I a partire dal 1505 e da Ercole II

³¹⁹ Questo è quanto sostenevo sostanzialmente nella chiusa del mio *Imago Bononiae*: ricerche e deduzioni intorno ad un archetipo perduto, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 188-198

³²⁰ Si veda M. Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001, ma anche e soprattutto *Id., Il Castello come emblema di potere: architettura e politica alla Corte degli Estensi*, in *Este a Ferrara. Il Castello per la città*, a cura di M. Borella, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 55-72.

nel 1554-1559 - fra i primissimi esempi del genere sperimentati in Italia... Sulle pareti della galleria [quella detta «nova» voluta da Ercole II, n.d.r.] erano raffigurati i principali possessi dinastici della casata (Ferrara, Modena, Reggio e Brescello), a dichiarare le aspirazioni monarchiche dei duchi, ormai emancipati dalla vecchia condizione di signori cittadini: da questo punto di vista, la «galleria» di Ercole II anticipava di qualche anno analoghi spazi di rappresentazione del potere su basi geografiche come la Sala del Mappamondo nel Palazzo Vecchio a Firenze o Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano»³²¹

Lo studioso, però, incorre nella chiusa del brano citato nel medesimo errore interpretativo che spesso ha connotato gli studi su questo tema: se diamo per acquisito che la sala del Mappamondo è in realtà la Guardaroba Nuova, il discorso è concettualmente diverso. A Firenze, infatti Cosimo non fa effigiare il proprio dominio reale, le proprie terre. I pannelli di chiusura degli armadi dipinti da Danti e Bonsignori, insieme al contenuto dei medesimi, oltre che ai busti soprastanti, mirano a ricostruire il mondo in miniatura, dominabile e sentito come proprio, principio antropologico alla base del concetto di collezione.

A Ferrara, se prevale comunque la volontà di dominare uno spazio, ciò avviene attraverso la delineazione del proprio e, cosa che rende tutto molto interessante, ad una data alquanto precoce per rappresentazioni di questo genere. Purtroppo nulla della *Galeria Nova* è rimasto a testimoniare un caso singolare che evidenzia che la cultura Ferrarese era tutt'altro che in ritardo sui temi dell'interpretazione e delineazione dello spazio, ma anzi apre la strada ad un fenomeno che si attesta compiutamente con quelle forme a partire da almeno una decina di anni più tardi.

4.2.5 Spezzano

Il ciclo³²² decora le quattro pareti della cosiddetta Sala dei Catasti o delle Vedute che si affaccia sul cortile principale del Castello di Spezzano, vicino Formigine, in provincia di Modena.

³²¹ M. Folini, *Il Castello come emblema di potere*, cit., pp. 65 e s. Sembra inoltre che un'immagine di Napoli dominasse una delle stanze dell'appartamento privato di Eleonora d'Aragona, sposa di Ercole I dal 1473, che scelse il Castello come dimora e la zona della Torre Marchesana in particolare come appartamento d'abitazione, cfr. M. Borella, *La "fabbrica" del Castello di Ferrara*, in *Este a Ferrara*, cit., p. 18.

³²² Testimonianza completa e scientifica di questo ciclo, anche se rappresentato per sommi capi, è contenuta nella pubblicazione a cura dell'Amministrazione del Comune di Fiorano Modenese con contributi, fra gli altri, di V. Vandelli, dal titolo *Il castello di*

Gli affreschi sono disposti su quattro registri, a partire da un'altezza da terra di circa 50 centimetri fino alle lunette, preludio ad una volta oggi purtroppo priva di qualunque decorazione. Essi illustrano i possedimenti cinquecenteschi dei Pio di Savoia: le podesterie di Sassuolo, Formigine, Spezzano, Brandola e Soliera, a cui si aggiunsero in seguito i territori di Casalia, nel Ferrarese. In un riquadro, oggi assai poco leggibile, compare lo Stato della Sabina con Ginestra e Torricella, portato in dote da Clelia Farnese che sposa nel 1587 di Marco Pio, ucciso dieci anni più tardi. Infine compare anche Meldola, che sarà ceduta agli Aldobrandini nel 1597.

In particolare il 1587 è significativo per l'acquisizione dello Stato di Sassuolo, retto fino a quel momento dallo zio di Marco Pio, Enea. Qui comincia una fase importante di lavori al castello, quelli che, in seguito a interventi strutturali e decorativi, lo trasformano in residenza signorile, quasi in delizia, lasciando a Sassuolo il ruolo di capitale del feudo. E' quindi logico pensare che il ciclo proprio in questo lasso di tempo, 1587 - 1597, abbia visto la luce, raffigurando tutti i domini relativi a quel novero di anni.

Quanto ai possibili autori, diciamo subito che gli studi svolti finora non hanno fornito dati certi. Un'attribuzione a Luca Danese del lavoro preliminare di rilievo territoriale, sostenuta da Lionello Puppi³²³, trova un ostacolo insuperabile nella datazione dei dipinti. Se vogliamo ipotizzare un perdurare dei lavori lungo i primi decenni del '600, per permettere a Luca Danese di dare il proprio contributo, è comunque quanto meno singolare che ad una data così avanzata siano ancora da rilevare possedimenti ormai senza più alcuna relazione con i proprietari, che nel frattempo sono diventati i Coccapani.

Osservando meglio il ciclo, notiamo che nei riquadri del registro mediano sono rappresentati i centri di maggiore rilievo, buona parte dei quali costituiti dalle già citate podesterie, a cui si aggiungono, in posizione evidente, i domini sabini della dote di Clelia Farnese. Sono ampie porzioni di abitato, inserite nel paesaggio, ove predomina il colore del laterizio delle costruzioni. La qualità pittorica è qui maggiore rispetto ai registri superiori, ove la distanza dell'osservatore ha motivato un lavoro meno accurato e

Spezzano. Primi elementi di conoscenza, Modena, 1985. Da menzionare anche il volume di G. Dotti Messori, *Spezzano. Una comunità, un castello*, Fiorano Modenese, 1990

³²³ L. Puppi, Inediti di Luca Danese rinvenuti in Canada. Disegni per Comacchio e miscellanea di esercizi grafici vari, in *Ristrutturazione urbanistica e architettonica di Comacchio 1598 - 1659. L'età di Luca Danese*, Atti del Convegno, Comacchio 25 settembre 1992, Ferrara, 1994, p.219 e ss.

incisivo³²⁴. I 18 riquadri superiori e le relative lunette rappresentano centri minori, spesso composti da poche case e una chiesa; interessante è il riquadro sopra la porta della parete sud che raffigura Casiglia come splendido luogo di delizie tipicamente rinascimentale: un giardino ripartito geometricamente, arricchito da statue e fontane e lambito da un trafficato corso d'acqua.

Allo stato attuale delle ricerche non si può che accettare la condivisa attribuzione del ciclo a pittori "di area farnesiana". Ovviamente il pensiero corre a Caprarola i cui citati lavori sono condotti sotto l'egida proprio del padre di Clelia, il cardinale Alessandro Farnese; e questo è l'universo culturale nel quale vive la ragazza alla vigilia del suo matrimonio con Marco Pio di Savoia. La particolarità della sala, la pervasività della decorazione e le coincidenze per ora solo frutto di ipotesi, rendono questo esempio degno di nota e oggetto, si spera, di una campagna di ulteriori studi che ne sveli definitivamente il mistero.

4.3 Conclusioni

Mi si consenta un'ultima esemplificazione forse un po' eterodossa.

All'interno del film *Il Padrino - Parte Terza* la sceneggiatura prevede che a New York Michael Corleone discuta un delicato e forse non troppo trasparente accordo con un alto prelato. Teatro di questo vertice arguiamo siano gli uffici di rappresentanza dell'archidiocesi ed, in particolare, una sala affrescata con un planisfero e, a fianco, logicamente, le due Americhe. In realtà si tratta di uno scorcio della Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese a Caprarola.

Poco dopo vi è un'altra scena, ambientata questa volta in Vaticano, in una sala altrettanto affrescata di carte geografiche. Ad uno sguardo nemmeno troppo approfondito si coglie che questa seconda *location* non è altro che il controcampo della precedente, con Africa, Terra Santa e Italia a fare da sfondo.

Vedo in questo un doppio riferimento: a livello più immediato lo scenografo o il regista hanno pensato ad uno spazio con quelle caratteristiche per creare un clima adatto, all'interno di luoghi connotati dal potere ecclesiastico, all'ambientazione di transazioni politiche ed economiche.

³²⁴ Si veda la relazione sul restauro, in coda al volumetto *Il castello di Spezzano. Primi elementi di conoscenza*, op. cit., pag. 105 e s.

Ma ad un livello più sottile, nella logica cioè del racconto, trovo decisivo che, nel momento in cui si voglia ricreare l'ambiente della curia romana in terra d'oltreoceano, a quel preciso immaginario si alluda e a quella forma di potere che passa attraverso immagini di argomento geografico, ovviamente utilizzate non certo per amore della scienza che le ha sapute delineare.

Quanto è stato scritto in questo capitolo è solo l'avvio di un problema assai più ampio che non ci risulta sia stato ancora oggetto di uno studio di sintesi e cioè, per il campo disciplinare della storia culturale, quanto Carlo Dionisotti tratteggiava nel suo più noto saggio *Geografia e storia della letteratura italiana*³²⁵. Il tentativo, cioè, di delineare un quadro, in un dato periodo, di quale fosse la fisionomia culturale di quali zone della penisola, non necessariamente sovrapponibili all'attuale assetto regionale.

E' mia convinzione infatti che pur nella grande permeabilità che connotava la vita delle corti - diciamo in senso ampio - rinascimentali, ciascuna maturasse un proprio *dna*, una propria fisionomia anche solo fatta di gusti, di preferenze o di incontri e contaminazioni. La miscela era per forza diversa da zona a zona e produceva esiti diversi nei vari ambiti delle arti praticate. Di questo in dettaglio si sa tutto o quasi. Ciò che manca a mio avviso è una mappatura delle "strutture mentali", delle mentalità, se mi si consente un paragone informatico, dell' *hardware* di cui le varie arti sono i *softwares*.

Ho sempre creduto, ed è il motivo per cui ho scelto questa ricerca, che il modo di sentire e quindi raffigurare lo spazio proprio e quindi significativo fosse una spia, la cartina di tornasole che potesse dare lumi proprio sulla mentalità del gruppo o della comunità che mette in atto la pratica.

Gli esempi che ho scelto di approfondire - la Bologna paleottiana, la solida genia dei Medici, la macchina da governo che è la Serenissima, Ferrara e la sua vocazione misconosciuta e ritrovata e infine il piccolo caso periferico di Spezzano - volevano tentare un primo affondo, sperimentale anche nella metodologia della ricerca, diversa per ogni caso, per arrivare a quel quadro di sintesi che avrei potuto intitolare *Spazio e dominio: geografia e storia della rappresentazione*.

³²⁵ Il saggio dà il titolo al volume che raccoglie diversi scritti del medesimo autore (Torino, Einaudi, 1967, pp. 25-54.)

CONCLUSIONI

Il tema complesso delle città dipinte, ormai è chiaro, è a cavallo fra ambiti e discipline diverse; affrontarlo ha significato intraprendere un lungo viaggio cercando di mantenere ben chiaro l'obiettivo.

Ritengo utile, in conclusione, evidenziare i nodi principali che questo lavoro ha inteso approfondire e che spero non lo abbiano reso inutile.

Anzitutto censimento e catalogazione. Nonostante nella letteratura critica fossero presenti cenni ai cicli di affreschi o dipinti di argomento cartografico, non ne esisteva un elenco aggiornato e completo, limitandosi spesso le citazioni ai pochi universalmente noti. Purtroppo non ne sono stati scoperti di altrettanto significativi per bellezza o pregnanza culturale, ma ho potuto comunque redigere una mappa quantitativamente abbastanza ricca, fondamentale per sostanziare l'analisi del fenomeno dal punto di vista culturale.

Le schede compilate - che confluiranno nella banca dati del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea della Facoltà di Architettura di Napoli "Federico II" - mirano a fornire un quadro il più possibile completo su ogni singola occorrenza del fenomeno. L'esempio, di cui si offre documentazione iconografica, è infatti contestualizzato fornendo informazioni sull'edificio che lo ospita grazie ad immagini e planimetrie. La scheda vera e propria, esemplata sul modello elaborato dal Centro napoletano, riporta poi tutti i dati conosciuti relativamente a quell'immagine (o gruppo di immagini) oltre ad una bibliografia di riferimento.

La speranza è fornire una piattaforma utile anche agli uffici delle Soprintendenze che, per competenza, sono tenute a catalogare questo particolare tipo di bene, spesso terra di nessuno.

Se posso dire di aver raggiunto questo obiettivo concreto, alla base di ogni successiva riflessione, un secondo passo è stato evidenziare, sotto il profilo del dibattito storiografico, in riferimento alle "città dipinte", un vero e proprio "sistema" o "fenomeno", come più spesso l'ho chiamato, quasi un autonomo genere pittorico che diventa espressione di un particolare ambito culturale: la corte tardo rinascimentale e, assai spesso, l'ambiente delle gerarchie ecclesiastiche metropolitane, come l'ampia presenza nelle sedi vescovili testimonia.

Quest'ultimo caso è forse il frutto più originale della ricerca, nel momento in cui diventa una vera e propria costante rinvenire negli

ambienti di rappresentanza del vescovado immagini della città e/o del territorio governato. E in questo l'ambiente culturale, l'esperienza bolognese, immediatamente dopo il Concilio di Trento, ha avuto, a mio giudizio, un ruolo preponderante.

E', infatti, proprio il discrimine del tridentino a rivelarsi fondamentale anche sotto un altro punto di vista. Se nella primitiva fase di diffusione dei cicli di immagini ad affresco, fra fine Quattrocento e metà del secolo successivo, il fenomeno si presenta come giustapposizione, più o meno chiara nelle intenzioni, di immagini che riproducono varie città, successivamente - e con l'esempio delocalizzato della vaticana Sala Bologna come guida - prevale, nella scelta dei soggetti, la presenza di una sola città, quella che ospita l'edificio in cui è collocata l'immagine. Questo è il riflesso delle mutate condizioni storico-politiche, con il delinarsi di ampi stati regionali governati dalla figura quasi epica del "principe", protagonista, spesso senza contraddittorio, di un modo autoreferenziale di intendere lo spazio dominato.

La matrice generativa nella comunità urbana medievale autonoma e dialettica e le caratteristiche politiche e culturali del periodo tardo rinascimentale in area italiana, spiegano anche la pressochè totale assenza di questo fenomeno all'estero, salvo in situazioni fortemente condizionate dalla cultura italiana: o per committenza (Caterina e poi Maria de' Medici alla corte francese, per esempio) o per trasmissione di maestranze artistiche (il Bergamasco all'Escorial).

E' interessante altresì vedere come le geoiconografie con le caratteristiche che abbiamo individuato, all'interno dell'edificio che le ospita, occupino spesso sempre determinati spazi: ovviamente quelli connessi con la dimensione di rappresentanza, ma anche quelli legati alla consumazione e condivisione del pasto; meno frequentemente, invece, i luoghi della riflessione privata e dello studio, come biblioteche e studioli.

La galleria, ma ancora meglio, la loggia, spazio aperto e in dialogo con il paesaggio, si dimostra molte volte luogo idoneo ad accogliere le immagini.

Anche il taglio della rappresentazione non è mai neutrale rispetto al messaggio che si vuole trasmettere. Stando alla quadripartizione tipologica elaborata ormai da tempo da Cesare de Seta - prospetto, prospettiva, pianta e pianta prospettica o veduta a volo d'uccello - vediamo che la cultura italiana posttridentina che elabora le immagini di città predilige per lo più la cosiddetta veduta a volo d'uccello, così come splendidamente esemplificata dalla Bologna dell'omonima sala vaticana.

L'illusione di tutto vedere e tutto comprendere, quasi come dominato dall'occhio divino e come indicano la precettistica gesuitica degli esercizi spirituali, pervade il gusto e la cultura rappresentativa di questa epoca in Italia. A partire proprio dal modello vaticano, debitore senz'altro alla Venezia di Jacopo de' Barbari, assistiamo ad una discreta proliferazione di piante prospettiche di qualità e precisione diverse a seconda delle maestranze impiegate. In casi minori (penso al pur straordinario castello di Spezzano, vicino Modena o al biellese Palazzo Ferrero) prevale invece un tipo di veduta a metà strada fra profilo e prospettiva, molto empirica e poco geometrica, ugualmente utile comunque al fine politico a cui è destinata.

Al termine di questo lungo lavoro, paradossalmente posso dire che esso non sia affatto terminato: la sensazione è che la materia continui a sfuggire di mano e forse va fatta una puntualizzazione di carattere disciplinare. Infatti quello che è apparso in tutta la sua chiarezza è che la storia dell'immagine della città (ancora più della storia della cartografia, che comunque ha avuto da tempo un suo riconoscimento) sia il crocevia di una serie copiosissima di interessi afferenti a più discipline tradizionalmente intese. Lungi dal divenire un semplice serbatoio di conoscenze multiformi, questa particolare declinazione della storia urbana sembra porsi invece come nodo cruciale che porta a verifica ed esalta i saperi sulla città. Lo studio dell'immagine, della sua costruzione, delle strategie di osservazione e di raccolta dei dati, della recezione del suo messaggio, del suo utilizzo a fini propagandistici, tutto questo, e altro ancora, mette lo studioso in una posizione privilegiata di estrema centralità rispetto ad un ampio terreno multidisciplinare.

L'obiettivo era di arrivare, attraverso la storia dell'immagine della città, ad una conoscenza sempre più profonda ed esaustiva, perlomeno per il segmento cronologico dell'ancien régime, così della città fisica come anche, e soprattutto, della cultura che la fonda e della mentalità degli uomini che, nel tempo, l'hanno costruita e vissuta.

Questo studio è solo un primo mattone. C'è ancora molto lavoro da fare.

BIBLIOGRAFIA TEMATICA

PREMESSA

Si è preferito, invece che proporre una lista indefinita di testi di argomento spesso assai vario, fornire una bibliografia che tenesse conto delle tematiche molteplici affrontate durante la ricerca. Anche in questa sede appare perspicuo il percorso spesso eterodosso e volutamente multidisciplinare che si è seguito. L'obiettivo è offrire, oltre ad una rendicontazione puntuale degli strumenti utilizzati, una base di lavoro *in progress* che possa nel tempo essere efficacemente implementata.

L'ordine dei capitoli tematici è grosso modo il medesimo con cui gli argomenti sono stati trattati nel corso della tesi.

In particolare, va segnalato che nella sezione *Storia e mentalità dello spazio* ho inserito non solo testi che si occupano esplicitamente del tema, ma anche volumi di argomento diverso che mi hanno però supportato nella trattazione di quel particolare segmento epistemologico.

STORIA DEL TERRITORIO IN ETA' MEDIEVALE E MODERNA

Aschieri M., *La città stato*, collana: Identità italiana, Bologna, Il Mulino, 2006

Berengo M., *L'europa delle città, Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino, Einaudi, 1999

Braudel F., *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia*, IV, Torino, Einaudi, 1974 (Milano Il Sole 24ore, 2005), pp. 2089-2248

Braudel F., *L'espace et l'histoire*, Paris, Arts et Metiers Graphiques, 1977

Cattaneo C., *La città considerata come principio ideale delle storie italiane*, in C. Cattaneo, *L'uomo e la storia. Storiografia, filosofia della storia, antropologia*, a cura di F. Focher, Milano, Edizioni Mursia, 1973, pp. 89-125

Chittolini G., *Il particolarismo signorile e feudale in Emilia fra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle Corti padane. Società e cultura*, Atti del Convegno, Bari, De Donato, 1977, pp. 23-52

Chittolini G., *Società e cultura al tempo delle Signorie*, in *L'epoca delle Signorie: le città*, a cura di L. Balsamo et al., Milano, Silvana, 1986, pp. 11-30

Chittolini G., *Stati padani, "Stato del Rinascimento": problemi di ricerca*, in *Persistenze feudali e autonomie comunitative negli Stati Padani fra Cinque e Ottocento*, a cura di G. Tocci, Atti del Colloquio, Bologna, Clueb, 1988, pp. 9-30

Fantoni M., *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, 1980

Huizinga J., *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1953.

Merlin P., *Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea*, in «Studi Storici», XXVII (1986), pp. 203-244

Mumford L., *Le città nella storia*, Milano, Bompiani, 1997 (ed. orig. 1961)

Muratore G., *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1975

Prodi P., *Teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Roma, 1962

- Prosperi A., *Lo spazio della Chiesa tridentina. Qualche domanda*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Atti del Convegno, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 83-92
- Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Atti del Convegno, Bari, De Donato, 1977
- Rossi P., a cura di, *Modelli di Città*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001
- Simoncini G., *Città e società nel Rinascimento*, Torino, Einaudi PBE, 1974
- Stegman A., *La corte. Saggio di definizione teorica*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza / 1545-1622. 1. Potere e società nello stato farnesiano*, a cura di M. Romani, Roma, Bulzoni editore, 1978, pp. XXI- XXVI
- Strong R., *Arte e potere. Le feste del Rinascimento. 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987
- Tocci G., a cura di, *Persistenze feudali e autonomie comunitative negli Stati Padani fra Cinque e Ottocento*, Bologna, Clueb, 1988

STORIA DELLA CARTOGRAFIA

- Benedetti S., a cura di, *Viaggiatori nel tempo. La cartografia romagnola e l'immagine di Roma*, Cesena, 2000
- Borri R., a cura di, *L'Italia nell'antica cartografia*, Priuli & Verlucca, 1999
- Buisseret D., *Monarchs, Ministers and Maps: the Emergence of Cartography as a Tool of Governement in Early Modern Europe*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992
- Buisseret D., *I mondi nuovi: la cartografia nell'Europa moderna*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005
- Bousquet - Bressolier C., a cura di, *Le Paysage des cartes. Genèse d'une codification*, Paris, Musée des Plans-Reliefs, 1999
- Broc N., *La geografia nel Rinascimento. Cosmografi, cartografi, viaggiatori. 1420 - 1620*, Modena, Panini, 1996
- Cartografia e istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno, Genova, 1987
- Cartografia e Storia. Numero monografico*, «Storia della Città», n. 12 - 13, 1979
- Cinque G.E., *Rappresentazione antica del territorio*, Roma, Officina Edizioni, 2002
- Corna-Pellegrini G., a cura di, *Roberto Almagià e la geografia italiana nella prima metà del secolo: una rassegna scientifica e una antologia degli scritti*, Milano, UNICOPLI, 1988
- Cremonini D., *L'Italia nelle vedute e carte geografiche dal 1483 al 1894. Libri di viaggi e atlanti*, Modena, Panini, 1995
- Dal Pane L., *Descrizioni immobiliari e mappe nella storiografia delle strutture*, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio. 3. I Disegni. Mappe agricole e urbane in territorio bolognese*, Bologna, Edizioni Alfa, 1974
- Delano Smith C., *Prehistoric Maps and the History of Cartography: An Introduction*, in *The History of Cartography*, vol. I, edited by J.B. Harley and David Woodward, Chicago, The Univeristy of Chicago Press, 1987, 45-49

- Farinelli F., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992
- Farinelli F., *Luoghi strade spazio tra cartografia e potere*, «Urbanistica», 84, 1986
- Farinelli F., *Per un'ermeneutica cartografica*, in "Bibliotche sistemi informatici e documentazione", a cura dell'IBC, Bologna, 1980, pp. 111-134
- Fiorani F., *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven and London, Yale University Press, 2005
- Gambi L., *Intervento in Problemi e metodi nello studio della rappresentazione ambientale* Atti del Convegno a cura di P. Zanlari, Parma, 1986, pp. 57-59
- Gambi L., *Lo spazio disegnato*, in *Tesori dagli Archivi di Stato. L'Archivio di Stato di Bologna*, Fiesole, Cardini, 1995, pp. 173-178
- Gambi L., *Introduzione a La città da immagine simbolica a percezione urbanistica*, in *Storia d'Italia, Atlante, 19 Pittura e cartografia*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 217-228
- Gambi L., *Per una rilettura di Biondo e Alberti, geografi*, in *Il Rinascimento nelle Corti padane. Società e cultura*, Atti del Convegno, Bari, De Donato, 1977, pp. 259-275
- Harley J.B. and Woodward, D., *The History of Cartography*, Chicago, The Univeristy of Chicago Press, 1987, 4 voll.
- Janni P., *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*, Roma, 1984
- Lewis G.M., *The Origins of Cartography*, in *The History of Cartography*, vol. I, edited by J.B. Harley and David Woodward, Chicago, The Univeristy of Chicago Press, 1987, pp. 50-53
- Milanesi M., a cura di, *L'Europa delle carte dal XV al XIX secolo, autoritratti di un continente*, Milano, Mazzotta, 1990
- Nicolet C., *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'Impero Romano*, Roma-Bari, Laterza, 1989
- Nuti L., *Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI e XVII*, in «Storia Urbana», n. 62, 1993, pp. 5-34
- Pagnini P., *Una geografia per il Principe. Teoria e misura dello spazio geografico*, Milano, Unicopli, 1985
- Palagiano C., Asole A., Arena G., *Cartografia e territorio nei secoli*, Roma, Carocci, 1998
- Quaini M., *L'Italia dei cartografi*, in *Storia d'Italia*, vol VI, *Atlante*, Torino, 1976
- Torresani S., *Figurazione e invenzione di realtà nella rappresentazione cartografica*, in *I contorni della terra e del mare. La geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, Bologna, Pitagora editrice, 1997, pp. 119-172
- Torresani S., *Imago mundi*, in "I viaggi di Erodoto", XIV, dicembre-febbraio 1999-2000
- Valerio V., *Osservazioni sullo stato della storia della cartografia in Italia*, in *Problemi e metodi nello studio della rappresentazione ambientale*, Atti del Convegno a cura di P. Zanlari, Parma, 1986, pp. 41-48

Woodward D., *Art and Cartography. Six Historical Essays*, London, 1987
Zanlari P., a cura di, *Problemi e metodi nello studio della rappresentazione ambientale*, Atti del Convegno, Parma, 1986

STORIA DEL PAESAGGIO

Camporesi P., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992
De Seta C., a cura di, *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982
Dubbin R., *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994
Raimondi E., *Letteratura e paesaggio*, in «L'ippogrifo», I, n. 1, 1988
Romano G., *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino, Einaudi, 1978.
Scanu A.M., a cura di, *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Bologna, Clueb, 2004
Tosco C., *Il paesaggio come storia*, Bologna, Il Mulino, 2007
Zorzi R., a cura di, *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, Marsilio, 1999

STORIA E MENTALITA' DELLO SPAZIO

Argan G.C., Fagiolo M., *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia, I caratteri originali, 14 Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1972 (Milano, Sole 24 Ore, 2005), pp. 731-790
Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1993 (ed orig. 1957, 1° ed. italiana, 1975)
Baxandall M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978
Barber P., *Mito, religione e conoscenza: la mappa del mondo medievale*, in *Segni e sogni della terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, Novara, De Agostini, 2001, pp. 48-79 e 52-54
Benevolo L., *La cattura dell'infinito*, Roma Bari, Laterza, 1991
Braudel F., *L'espace et l'histoire*, Paris, Arts et Metiers graphiques, 1977.
Burke P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002
Burke P., *The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication*, Cambridge, 1987 (rist. 1989)
Bolzoni L., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografia nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995
Bolzoni L., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002
Casti E., *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milano, Unicopli, 1998
Cosgrove D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Totowa, Barnes and Noble, 1984
Dupront A., *Spazio e umanesimo. L'invenzione del nuovo mondo*, Venezia, Marsilio, 1993

- Durand G., *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972 (ed. orig. 1960)
- Elias N., *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980
- Febvre L., *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Torino, Einaudi, 1978
- Francastel P., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, Einaudi, 1957
- Francastel P., *La figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967
- Freedberg D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. orig. 1989)
- Gamba E., *Numeri che disegnano terre. L'istinto della misura*, in «Il Sole - 24 ore», Domenica 12 agosto 2001, p. 20
- Giovannini C., Ricci G., *L'immagine muta. Politica e ideologia nella cartografia urbana dal Quattro al Settecento*, in *Persistenze feudali e autonomie comunitative in Stati Padani fra Cinque e Ottocento*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 307-335
- Gluckman M., *Closed systems and open minds*, New Brunswick, Aldine Transaction, 2006
- Guerreau A., *Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale: struttura e dinamica di uno spazio specifico*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Volume Primo, *Tempi Spazi e Istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 201-240
- Gurevic A. J., *L'antropologia storica: problemi di storia sociale e culturale*, in *Lezioni romane*, Torino, Einaudi, 1991
- Hallpike C.R., *I fondamenti del pensiero primitivo*, Roma, Ed. Riuniti, 1984 (ed. orig. 1979)
- Harley J.B., *Maps, Knowledge and Power in the Iconography of Landscape*, ed. by D. Cosgrove and S. Daniels, Cambridge University Press, 1988
- Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1983
- Jacob C., *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992
- Le Goff J., *L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo*, in *Storia d'Italia*, IV, Torino, Einaudi, 1974 (Milano Il Sole 24ore, 2005), pp. 1935-2085
- Le Goff J., *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (sec. V - XV)*, in *Storia d'Italia Annali 5, Il Paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-43
- Lévi-Strauss C., *Il pensiero selvaggio. Alla scoperta della saggezza perduta*, Milano, Il Saggiatore, 2003
- Mangani G., *Il mondo di Abramo Ortelio. Misticismo geografia e collezionismo nel Rinascimento dei Paesi Bassi*, Modena, F.C. Panini, 1998
- Mangani G., *Cartografia morale. Geografia persuasione identità*, Modena, F. C. Panini, 2006
- Maritano C., *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Volume Primo, *Tempi Spazi e Istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 283-316

- Nicolet C., *L'inventario del mondo. Geografia e politica alle origini dell'Impero Romano*, Roma-Bari, Laterza, 1989
- Niola M., *I santi patroni*, Bologna, Il Mulino, 2007
- Nuti L., *Cultures, manières de voir et de représenter l'espace urbain*, in *Le paysage des cartes, genèse d'une codification*, Actes de la 3e journée d'étude du Musée des Plans-Reliefs, a cura di C. Bousquet-Bressolier, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Musée Plans-Reliefs, 1999, pp. 65-80
- Nuti L., *Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Volume Primo, *Tempi Spazi e Istituzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 241-282.
- Olmi G., *L'inventario del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1992
- Pregolato Rotta-Loria, F., *Spazio e comportamento. Introduzione alla prossemica*, Torino, 1983
- Quaini M., *Rappresentazioni e pratiche dello spazio. Due concetti molto discussi fra storici e geografi*, in *Rappresentazioni e pratiche dello spazio in una prospettiva storico-geografica*, Atti del Convegno a cura di G. Galliano, Genova, 1996, pp. 4-27
- Quaini M., *Il "luogo cartografico": spazio disciplinare o labirinto storiografico?*, in *Problemi e metodi nello studio della rappresentazione ambientale*, Atti del Convegno a cura di P. Zanlari, Parma, 1986, pp. 49-56
- Raffestin C., *Per una geografia del potere*, Milano, Uncofli, 1981
- Raffestin C., *Carta e potere o dalla duplicazione alla sostituzione*, in *Cartografia e Istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno, Genova, 1987, pp. 23-31
- Raggio O., *Immagini e verità. Pratiche sociali, fatti giuridici e tecniche cartografiche*, in «Quaderni Storici», n. 108, dicembre 2001, 843-876
- Randles W.G.L., *Dalla terra piatta al globo terrestre. Una maturazione epistemologica rapida, 1480 -1520*, Firenze, Sansoni, 1986
- Rossi A.L. e Mazzoleni D., a cura di *Spazio e comportamento*, Napoli, Guida, 1974
- Saxl F., *La storia delle immagini*, Bari, 1965
- Sandri M.G., *Intervento*, in *Problemi e metodi nello studio della rappresentazione ambientale*, Atti del Convegno a cura di P. Zanlari, Parma, 1986, pp. 87-92
- Scanu A.M., a cura di *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, atti del Convegno, Bologna, Clueb, 2004
- Sobrero A., *Antropologia della città*, Roma, NIS, 1992
- Tenenti A., *The sense of the space and time in the Venetian world of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *Renaissance Venice* a cura di J.R. Hale, London, 1973
- Vernant J.P., *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1965
- Zeri F., *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani*, Torino, Einaudi, 1976 e 1989

Zumthor P., *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1995 (ed. orig. *La mesure du monde*, 1993)

ICONOGRAFIA - ICONOLOGIA

Ginzburg C., *Da A. Warburg a E.H. Gombrich (Note su un problema di metodo)* in « Studi medievali», II, 1966, pp. 1015-1065

Gombrich E., *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in *Semiotica della pittura*, a cura di O. Calabrese, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 49-122

Gombrich E.H., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. orig. 1972)

Gombrich E.H., *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999

Gombrich E.H., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Leonardo Arte, 2003 (ed. orig. 1966)

Haskell F., *Le immagini della storia*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig., Yale University Press, 1993)

Huizinga J., *Le immagini della storia*, Torino, Einaudi, 1993

Ortalli J., *La pittura infamante nei secoli XIII- XVI*, Roma, 1979

Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, Nuova Italia, 1952 (ed. orig. 1924)

Panofsky E., *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962

Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1982

Panofsky E., *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1984 (1° ed. italiana 1971, ed. orig. 1960)

Panofsky E., *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975 e 1999 (ed. orig. 1939)

Saxl F., *La storia delle immagini*, Roma - Bari, Laterza, 1982

Settis S., *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'Arte Italiana*, III, Torino, Einaudi, 1979, pp. 175-272

SISTEMI DI RILIEVO E RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO

Bona Castellotti M, Gamba E., Mazzocca F., *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, Catalogo della mostra, Milano, Electa, 1999

Camerota F., a cura di, *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra, Firenze, Giunti, 2001

Dalai Emiliani M., a cura di, *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Atti del Convegno, Firenze, Centro Di, 1980

Galliano G., a cura di, *Rappresentazioni e pratiche dello spazio in una prospettiva storico-geografica*, Atti del Convegno, Genova, Brigati, 1996

Garroni G., *Elogio dell'imprecisione. Percezione e rappresentazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005

- Kemp M., *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti, 1994 (ed. orig. 1990)
- La fotografia come fonte per la storia dell'architettura e della città*, in «Quasar. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro», n. 19, Firenze, 1998
- Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1982
- Polus H. C., *Dall'agrimensore al cartografo*, in *Arte e scienza per il disegno del mondo*, cat della Mostra, Torino, 1983
- Prinz W., *Dal modello al dipinto*, Atti Architettura militare nell'Europa dal XVI sec., Siena, 1988
- Salvemini F., *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Roma Bari, Laterza, 1990
- Scolari M., *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*, Venezia, Marsilio, 2005
- Stroffolino D., *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Roma, Salerno, 1999
- Susunno S., *La veduta nella pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1974
- Tugnoli C., a cura di, *I contorni della terra e del mare: la geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, Bologna, Pitagora, 1997

I LUOGHI PER L'IMMAGINE DELLA CITTA'

- Alberti L.B., *L'Architettura*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note a cura di P. Portoghesi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1989
- Cieri Via C., «*Galaria sive loggia*». *Modelli teorici e funzionali fra collezionismo e ricerca*, in W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, F.C. Panini, 1988 e 2006, pp. IX-XXVII
- Burckhard J., *L'arte italiana del Rinascimento, Pittura. I generi*, a cura di M. Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1992
- Cortesi P., *De cardinalatu*, 1510, f. 54 r. e v.
- Folin M., *Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere*, in *Gli Este a Ferrara. Il camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, a cura di M. Ceriana, Milano, Silvana, 2004
- Frommel C. L., *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1994
- Günther H., *Dal palazzo di Mecenate al Palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, pp. 219-238
- Liebenwein W., *Studiolo*, Modena, F.C. Panini, 1992.
- Settis S., *Origine e significato delle Gallerie in Italia*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, 1983, pp. 309-317.

- Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, in P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960-62, II vol, pp. 117-509
- Prinz W., *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena, F. C. Panini, 1988
- Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, Einaudi, 1997

OPERE GENERALI SULL'IMMAGINE DELLA CITTA'

- A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Cat. della Mostra, Venezia, Arsenale, 1999
- Almagià R., *L'Italia di G. A. Magini e la cartografia dell'Italia nei secoli XVI e XVII*, Città di Castello, 1922.
- Bettazzi M. B., *Affreschi di città: ricerche per un catalogo ragionato*, in "Città e Storia" numero monografico *La città allo specchio*, a cura di C. Conforti, L. Nuti, C. M. Travaglini, Anno 1, n. 2, luglio-dicembre 2006, pp. 317-324.
- Bourne M., *Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua*, in "Imago Mundi", vol. 51, 1999, pp. 51-82
- Chastel A., De Seta C., *Nelle città di legno*, in «FMR», n. 50, Parma, FMR, 1987
- Colletta T., *"Atlanti di città" del Cinquecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984
- Colletta T., *Il "Theatrum urbium" e l'opera di Joris Hoefnagel nel mezzogiorno d'Italia (1577 - 1580)*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», CII, 1984, pp. 45-102
- Colletta T., *Vincenzo Coronelli, cosmografo della Repubblica Veneta e gli "Atlanti di città" tra il XVII e il XVIII secolo*, in *Libro e incisione a Venezia e nel Veneto nei secoli XVII e XVIII*, vol. I, Vicenza, Neri Pozza, 1988, pp. 1-32
- Cosgrove D. e Daniels S., *The iconography of Landscape*, Cambridge, 1988
- De Vecchi P., Vergani G.A., *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Milano Silvana Editoriale, 2004
- De Seta C., Ferretti M., Tenenti A., *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano, 1986
- De Seta C., *La città Europea dal XV al XX secolo*, Milano, BUR, 1996
- De Seta C., *L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo*, in *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1996, pp. 11-48
- De Seta C., a cura di, *Immagini delle città italiane dal XV al XIX secolo*, Cat della Mostra, Roma, De Luca, 1998
- De Seta C. e Stroffolino D., a cura *L'Europa Moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, Napoli, Electa, 2001
- De Seta C., *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, Electa, 2004

- Ferrari F., Pezzoli S., *Origine e metodi di un inventario figurato dei centri storici dell'Emilia Romagna*, in *I confini perduti*, cat della mostra, Bologna, Clueb, 1983, pp. 21 e ss.
- Ferretti M., *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Parte III, Vol. IV, Torino, Einaudi, 1982
- Gambi L., *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica*, in *Storia d'Italia*, vol. VI *Atlante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 217-228
- Gambi L., *Le prime geoiconografie con esplicite informazioni politiche*, in *Persistenze feudali e autonomie comunitative in Stati Padani fra Cinque e Ottocento*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 31-46
- Gambi L., *L'immagine della città*, in «Cenobio», XXXIV, 1985
- Greppi C., *In tema di rappresentazioni: dal paesaggio all'immagine e viceversa*, in *Rappresentazioni e pratiche dello spazio in una prospettiva storico-geografica*, Atti del Convegno a cura di G. Galliano, Genova, 1996, pp. 29-51
- Malverti X, Pinon P., a cura di, *La ville régulière. Modèles et tracés*, Paris, Picard, 1997
- Mariani Travi E., *La città moderna vista dai pittori*, Universale di Architettura, Torino, Testo e Immagine, 1996
- Nuti L., *Alle origini del Grand Tour: immagini e cultura della città italiana negli atlanti e nelle cosmografie del secolo XVI*, in «Storia Urbana», n. 27, aprile-giugno 1984
- Nuti L., *Misura e pittura nella cartografia dei secoli XVI-XVII*, in «Storia Urbana», n. 62, 1993, pp. 5-34
- Nuti L., *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio, 1996
- Paesaggio Immagine e Realtà*, cat. della Mostra, Milano, Electa, 1981
- Ricci G., *Cataloghi di città, stereotipi etnici, gerarchie urbane nell'Italia di antico regime*, in «Storia urbana», n. 18, 1982
- Romano G., *Studi sul paesaggio*, Torino, Einaudi, 1978 e 1991
- Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990
- Sica P., *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Bari, 1970

CARTOGRAFIA E IMMAGINE DELLA CITTA' FUORI D'ITALIA

Paesi Bassi

- Alpers S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984.
- Casciato M., *La cartografia olandese*, in «Storia della Città», nn. 12 - 13, 1979, pp. 5-18

Giappone

- Jinnai H. *Iconografia urbana di Edo-Tokyo*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 116-127.

CARTOGRAFIA E IMMAGINE DELLA CITTA' IN ITALIA

Piemonte

- Debernardi P.G., a cura di, *Il salone degli affreschi nel Palazzo Arcivescovile di Ivrea*, Ivrea, Ferrero, 1997
- Gabrielli N., *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1974
- Spina L., a cura di, *I castelli biellesi*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001

Genova

- Bozzo G., a cura di, *Palazzo Doria Spinola. Sede della Prefettura di Genova*, Genova, De Ferrari, 2004
- Caraceni F., *Palazzo Doria Spinola (Prefettura)*, in "Guide di Genova", n. 12, Genova, 1976
- L'invenzione dei rolli. Genova città di palazzi*, a cura di E. Poleggi, Milano, Skira, 2004
- Poleggi E., Cevini P., *Le città nella storia d'Italia, Genova*, Roma-Bari, Laterza, 2003 (1989)

Pavia

- Vicini D., *Veduta di Pavia con S. Antonio Abate, 1522*, in *Pavia in pittura e scultura*, Pavia, 1996.
- Rovida M.A., *Papiensis Civitas Ticinum Dicta: la "rielaborazione" spaziale viscontea della Pavia di Opicino de' Canistris*, in "Quasar", numero 11-12, 1996, p. 29.
- De Martini G., *Una città universitaria di collegi: Pavia (sec. XV-XVIII)* in *L'università e la città*, atti del convegno, Bologna, Clueb, 2006, p. 80

Venezia

- Giacomo Cantelli. Geografo del Serenissimo*, cat. della Mostra, Bologna, Grafis, 1995
- Luzio A., *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, in «Archivio Storico dell'Arte», I, 1888
- Magagnato L., *A proposito delle architetture di Carpaccio*, in "Comunità", XVIII, n. III, 1963
- Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990

Stati farnesiani

- Bettazzi M. B., *Gli affreschi del Castello di Spezzano: la rappresentazione del territorio*, in *La memoria disegnata. Giornate di studi mengoniani*, a cura di A. M. Guccini, Bologna, 2004, pp. 19-30
- Dall'Acqua M., *Il cartografo e il Principe: il caso di Smeraldo Smeraldi e Ranuccio I Farnese*, in *Cartografia e Istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno, Genova, 1987, pp. 347-366
- Guidoni E., *Alle origini dei cataloghi figurati di castelli e città: gli affreschi nella Camera d'Oro di Torrechiara, Parma*, in "Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città", anno II - 2004, pp. 307-316

- La Biblioteca Monumentale dell'Abbazia di San Giovanni Evangelista in Parma*, Parma, Benedettina editrice, 1999
- Miani Uluhogian F., *Due cartografi al servizio del principe. Smeraldo Smeraldi e i Farnese; Gian Pietro Sardi e i Borbone*, in *Persistenze feudali e autonomie comunitative in Stati Padani fra Cinque e Ottocento*, Atti del Colloquio, Bologna, Clueb, 1988, pp. 133-150
- Romani M., a cura di, *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza / 1545-1622. 1. Potere e società nello stato farnesiano*, Roma, Bulzoni editore, 1978, pp. XXI- XXVI
- Pellegrini M., *Un feudatario sotto l'insegna del Leone Rampante. Pier Maria Rossi 1413-1482*, Parma, Silva Editore, 1996
- Vandelli V., *La sala dei Catasti*, in *il Castello di Spezzano. Primi elementi di conoscenza*, Documenti e Ricerche del Comune di Fiorano Modenese, 1985
- Zanlari P., *Comunicazione visiva e attività tecnico-professionale nei ducati farnesiani tra i secoli XVI e XVII*, in *Cartografia e Istituzioni in età moderna*, Atti del Convegno, Genova, 1987
- Zanlari P., *Tra rilievo e progetto. Idrografia e rappresentazione del territorio nel parmense: il caso di Canale Maggiore*, Parma, 1985

Ferrara e territori estensi

- Bentini J., Agostini G., *Un rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara*, cat. mostra, Milano Silvana Editoriale, 2003
- Bonaserà F., *Forma veteris urbis Ferrariae*, Firenze, Olschki, 1965
- Borella M., a cura di, *Il Castello per la città*, cat. mostra, Milano, Silvana editoriale, 2004
- Folin M., *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- Gambi L., *Stato degli studi sulla produzione cartografica presso la corte degli Este*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Atti del Convegno, Roma, Bulzoni, 1982
- Manicardi A., a cura di, *La provincia di Modena nella cartografia. Dalle carte storiche alle carte automatizzate*, Modena, Artioli, 1988
- Papagno G. e Quondam A., a cura di, *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Atti del Convegno, Roma, Bulzoni, 1982

Bologna

- Benati A., *La Geografia di Tolomeo. Bologna e le prime edizioni a stampa*, in «Il Carrobbio», XVI, 1990, pp.62-66
- Bettazzi M. B., *Imago Bononiae. Ricerche e deduzioni intorno ad un archetipo perduto*, in C. de Seta, a cura di, *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 188-196
- Brighetti A., *Bologna nelle sue stampe. Vedute e piante scenografiche dal Quattrocento all'Ottocento*, Bologna, Garisenda, 1979
- Comelli G.B., *Della pianta di Bologna dipinta nel Vaticano e di altre piante o vedute di questa città*, in «Atti e memorie della R. Dep. per le Provv. di Romagna», serie III, vol. XIII, 1895
- Comelli G.B., *Piante e vedute della città di Bologna*, Bologna, Berti, 1914

- Emiliani A., *Bologna: gli anni 1560 - 80 tra descrizione ed evocazione*, in *La pittura in Emilia e in Romagna, Il Cinquecento: un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna, Nuova Alfa, 1994, pp. 316-335
- Emiliani A., *Dal paesaggio alle vedute*, in *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio. 3. I Disegni. Mappe agricole e urbane in territorio bolognese*, Bologna, 1974
- Emiliani A., *Per una storia del ritratto Felsineo*, in *Bologna Centro Storico*, cat. della Mostra, Bologna, 1968
- Fanti M., *Ville, castelli e chiese bolognesi da un libro di disegni del Cinquecento*, Bologna, Forni, 1967 e 1996
- Fiorani F., *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politycs in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2005
- Fornasari M., *Uno spazio urbano di antico regime: Bologna nel Cinquecento*, in "Storia Urbana", n. 50, genn - marzo 1990, pp. 3-32
- Ghizzoni M., *L'immagine di Bologna nella veduta vaticana del 1575*, in *Imago urbis, L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno, a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma, Viella, 2003, pp. 139-173
- La carta della pianura bolognese di Andrea Chiesa 1740 - 1742*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992
- Monti A., *Investimenti edilizi e rete urbana in Italia fra medio evo e antico regime: il caso di Bologna e della regione emiliana*, in *Persistenze feudali e autonomie comunitative in Stati Padani fra Cinque e Ottocento*, Atti del Colloquio a cura di G. Tocci, Bologna, Clueb, 1988, pp. 169-194
- Ricci C., *La Madonna del Terremoto dipinta dal Francia*, in «La Vita Italiana», 1897
- Ricci G., *Bologna. Storia di un'immagine*, Bologna, Alfa, 1976
- Ricci G., *Città murata e illusione olografica*, in *La città e le mura* a cura di J. Le Goff e C. De Seta, Roma - Bari, Laterza, 1978, pp. 265-290
- Ricci G., *Bologna. Le città nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1980
- Ricci G., "Verare la città" (*La città e il suo doppio*), in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, cat. della mostra, Roma, Edizioni de Luca, 1998, pp. 67-72
- Righini D., a cura di, *Antiche mappe bolognesi. La piante dei beni rurali dell'Opera Pia dei Poveri Vergognosi*, Bologna, Compositori, 2001
- Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990
- Terra R., Barton Thurber T., *Il Palazzo Arcivescovile di Bologna nell'età della controriforma: modelli e strategie di rinnovamento architettonico*, in *Domus Episcopi. Il Palazzo Arcivescovile di Bologna*, a cura di R. Terra, Bologna, Minerva edizioni, 2002, pp. 51-82

Romagna

- La città dei "divini alberi". Cervia e la sua rappresentazione nei secoli*, cat. della Mostra, Cervia, 1999
- Faini S., Majoli L., *La Romagna nella cartografia a stampa dal '500 all'800*, Rimini, 1997

Loik M.S., *Le rappresentazioni cartografiche dei beni dell'Abbazia di Classe*, in *Ravenna la Biblioteca Classense*, Bologna, Grafis, 1982

Firenze e territori medicei

- Fiorani F., *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politycs in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2005
- Goldthwaite R.A., *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1984
- Iaccarino M., *L'immagine della città di Firenze tra il XV e il XVII secolo*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. de Seta e D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 271-283
- Mignani D., *Le ville medicee di Giusto Utens*, Firenze, Arnaud, 1988
- Muccini U., *Pittura, scultura e architettura nel Palazzo Vecchio di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 88-127
- Nuti L., *Le città di Palazzo Vecchio a Firenze*, in "Città e Storia" numero monografico *La città allo specchio*, a cura di C. Conforti, L. Nuti, C. M. Travaglini, Anno 1, n. 2, luglio-dicembre 2006, pp. 345-358
- Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990
- Spini G., *I Medici e l'organizzazione del territorio*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte III, vol. V, Torino, Einaudi, p. 163-214

Palazzi Vaticani

- Almagià R., *Le pitture geografiche murali della Terza Loggia e di altre Sale Vaticane - Monumenta Cartographica Vaticana*, vol. IV, Città del Vaticano, 1955
- Feliciangeli B., *Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II*, in "Arte e Storia", s. VI, XXXV, 1916, n. 8, pp. 225-231
- Fiorani F., *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politycs in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2005
- Gambi L., Milanese M., Pinelli A., *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. Storia e Iconografia*, Modena, Panini, 1994 e 1996
- Gambi L., *La Galleria delle Carte Geografiche*, Modena, Panini, 1995
- Pinelli A., *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- Romanelli G., a cura di, *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento. Catalogo della mostra*, Venezia, Arsenale, 1999
- Sandstrom S., *The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII*, in "Konsthistorisk Tidskrift", XXIX, 1960, 35-75 e XXXII, 1963, pp. 121-122
- Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990

Lazio

- Belli Barsali I. e Branchetti M.G., *Ville della campagna romana*, Milano, Rusconi, 1981, pp. 198 e ss.
- Frommel S., *Villa Lante a Bagnaia*, Milano, Electa, 2005

- Marini M., *Momenti della pittura nel palazzo di Caprarola*, in *Caprarola*, a cura di P. Portoghesi, Roma, 1996, pp. 64-67.
- Mignosi Tantillo A., *Affreschi nel Palazzo Comunale: una memoria di G.V. Orsini capitano di galere*, in *Restauri ad Anguillara*, Roma, 1979, pp. 7-16
- Partridge L.W., *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese a Caprarola (Part 1)*, in «The Art Bulletin», n. 53/1971, pp. 467-486;
- Partridge L.W., *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese a Caprarola (Part 2)*, in «The Art Bulletin», n. 54/1972, pp. 50 e ss.;
- Le pitture geografiche nel Palazzo Chigi a Castelfusano (Roma)*. Atti del IX Congresso geografico italiano, Genova, 1924, vol. II, pp. 318-320
- Ribouillaut D., *Il cardinale Gambara e il Palazzo della Loggia a Bagnaia*, in *Villa Lante a Bagnaia*, a cura di S. Frommel, Milano, Electa, 2005, pp. 44-53.
- Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi del Rinascimento italiano*, Modena, Panini, 1990, pp. 97-113
- Viscogliosi A., *Il ducato di Sora all'epoca di Giacomo I Boncompagni (1581-1612)*, relazione tenuta al Convegno *I punti di vista e le vedute di città, Parte seconda: XVI secolo*, Roma, 10 dicembre 2004

Campania

- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta e A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006
- Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, in corso di stampa
- Bettazzi M.B., *L'immagine urbana di Caiazzo e la sua persistente fortuna negli atlanti urbani*, in *Storia, memoria, identità: il caso della Campania*, a cura di Felicio Corvese, Atti del convegno pubblicati nella rivista «Le radici e il futuro» anno I, n. 1 gennaio-aprile 2003
- Buccaro A., *Recenti acquisizioni per una storia dei catasti a Napoli e nel Mezzogiorno: dalla descrizione alla rappresentazione del tessuto urbano*, in *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. de Seta e D. Stroffolino, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 246-261
- De Seta C., *Le città nella storia d'Italia. Napoli*, Roma Bari, Laterza, 1981 (nuova edizione con apparato iconografico a colori, 1999)
- Di Mauro L., *La città dipinta*, in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, Roma, De Luca, 1998, pp. 119-124
- Di Mauro, L., *Per un'iconografia dei centri minori della Campania*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 215-222
- Iuliano M., *Napoli a volo d'uccello. Un affresco per lo studio della topografia aragonese*, in "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée", Tome 113- 2001, pp. 287-311.

Basilicata

Amirante G., *Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, relazione al convegno *L'iconografia delle città dal XV al XIX secolo, IV convegno internazionale di studi*, Napoli, 23-24 giugno 2006, Atti in corso di stampa

Capano F., *Iconografie urbane di centri lucani tra XVII e XVIII secolo*, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 209-214.

Fonseca C.D, Demetrio R., Guadagno G., *Le città nella storia d'Italia Matera*, Roma Bari, Laterza, 1998

Principe I., *Atlante Storico della Basilicata*, 1991

Sicilia

Doufour L. e La Gumina A., *Imago Siciliae*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 1999

APPENDICE

Per una Mappatura “topografica” e “topoarchitettonica” del fenomeno

La natura singolare degli “oggetti” censiti in questa tesi, dipinti ma spesso su supporto murario, ha fin dall’inizio reso difficoltoso il reperimento di informazioni relative alla occorrenza del fenomeno e al posizionamento delle immagini. Infatti, una prima ricerca condotta in ambito locale (Soprintendenze ai Beni Ambientali e Architettonici e al Patrimonio Storico Artistico e Demoantropologico) ha fin da subito rilevato che in realtà questi beni non vengono sistematicamente censiti da nessun ente, in quanto spesso ritenuti non di specifica competenza. Non vi sono infatti voci in questo senso ospitate nelle schede di censimento e pertanto non rientrano nelle possibili informazioni prestabilite. Mentre è affidato alla cura del singolo compilatore farne accenno in nota.

Mi sono dunque messa in contatto con l’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione ove ho trovato un interlocutore che si offriva di predisporre una ricerca interna per incrociare i dati di più cataloghi. Purtroppo, a causa di alcuni avvicendamenti nel personale dell’ente, non è stato possibile dare corso a questa iniziativa e i miei contatti successivi sono rimasti lettera morta.

Come altrove esplicitato, è iniziato quindi un lavoro capillare di ricerca bibliografica per evidenziare la presenza dei cicli o delle immagini di città seguendo particolari chiavi di interrogazione, ad esempio volumi su palazzi del governo o nobiliari o vescovili. Ricerca empirica, ma davvero fortunata se sono riuscita ad intercettare in questo modo numerosi casi.

La partecipazione ai più rappresentativi convegni di storia urbana è stato un’altra importante fonte di approvvigionamento di informazioni, allorchè le immagini urbane non sono tanto interesse precipuo di per sè, quanto come illustrazione di determinate fasi evolutive della città, pertanto, come è ovvio, molto utilizzate.

Certamente le occasioni dei tre internazionali Convegni sull’*Iconografia delle città europee dal XV al XIX secolo* organizzati dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea della Facoltà di Architettura di Napoli “Federico II” sono state anch’esse fruttuoso momento di contatto con studiosi esperti. Da essi ho spesso attinto informazioni importanti.

In genere è stato assai utile comunque tenere aperti i contatti con discipline affini: sono spesso giunti, quanto più inaspettati, contributi decisivi.

Una volta raccolte le informazioni sui singoli casi di studio, data l'impossibilità di dialogare con le schede dei cataloghi vigenti presso le Soprintendenze, è venuto da sé il convergere nel sistema di catalogazione approntato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea della Facoltà di Architettura di Napoli "Federico II". Questo ha curato una schedatura dettagliata, anche se non specifica per i casi particolari di mia competenza, visibile e consultabile sul dedicato sito internet (<http://www.iconografiaurbana.it/>).

Ho, quindi, proceduto alla revisione della scheda per renderla compatibile alle mie esigenze. Ho ritenuto, altresì, opportuno, allegare una serie di informazioni iconografiche utili a contestualizzare l'esempio nel sito in cui giace. Pertanto, procedendo dal generale al particolare, se possibile, si sono fornite immagini dell'edificio che ospita i dipinti, della planimetria del piano interessato, nonché di una serie di foto del ciclo o del dipinto in oggetto.

L'elenco dei siti raccoglie la totalità delle occorrenze del fenomeno di cui si sia potuto verificare l'esistenza *in situ* o tramite bibliografia. In alcuni casi non è stato possibile però reperire dati sufficienti ad allestire la scheda. I siti di cui invece è stata compilata la scheda compaiono in **grassetto**.

La parte iconografica della scheda è stata esemplata su materiale tratto da pubblicazioni o grazie a immagini raccolte in proprio: questo spiega la difformità dei formati e della qualità. Auspicabile sarebbe una campagna fotografica *ad hoc* che garantisse una uniformità di soggetti e di tagli utile all'analisi storico-critica dei siti e dei loro contesti. Una campagna di sopralluoghi potrebbe anche consentire di riempire quelle voci, purtroppo quasi sempre vuote nella schedatura, come la scala e le dimensioni, impossibili da desumere da foto e non sempre al centro dell'attenzione della storiografia critica.

Nel merito va motivata la presenza di due casi: Castiglione Olona e Torrechiara. Il primo ci è parso utile inserirlo in quanto occasione pressochè isolata di immagine urbana in luogo privato adibito allo studio, per quanto lo stile e la relativa verosimiglianza del soggetto lo rendano non compatibile appieno con i parametri utilizzati in questo lavoro. Il caso di Torrechiara è invece interessante per la relativa precocità dell'esempio (primi anni '60 del XV secolo)³²⁶.

³²⁶ Ma anche per l'attenzione che ha riscosso da parte di Enrico Guidoni che ne ha fatto l'oggetto di una dei suoi ultimi saggi critici anche se non ci troviamo d'accordo nè sul merito nè sul metodo, cfr. Guidoni E., *Alle origini dei cataloghi figurati di castelli e città: gli*

Infine, relativamente alla voce che corrisponde a “tipologia della raffigurazione” ho, come più volte ribadito, utilizzato le categorie descrittive formalizzate da Cesare de Seta e dal suo Centro³²⁷. L'applicazione però alla realtà dei singoli casi che spesso ibridano più forme di rappresentazione necessita qui di un supplemento di spiegazione. In particolare si è deciso di definire *vedute in prospettiva* alcune vedute urbane nelle quali è stato evidentemente utilizzato l'artificio prospettico anche se non in maniera pienamente coerente o univoca. Talvolta il punto di stazione è alto rispetto al piano di campagna, pur non potendosi parlare ancora di pianta prospettica.

Il termine *corografia* è stato invece utilizzato per indicare quelle raffigurazioni di territorio alla scala super-urbana (fino a regionale) che sono state comunque considerate e sono pienamente partecipi del “fenomeno” in quanto oggetto di dominio (si veda ad esempio il caso della Sala delle Matematiche).

Nessuna pretesa di esaustività informa questo lavoro, ma solo l'elaborazione di un modello che si spera utile a quanti proseguiranno l'analisi di questa particolare tipologia di immagini.

affreschi nella Camera d'Oro di Torrechiara, Parma, in “Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione *Storia della Città*”, anno II - 2004, pp. 307-316.

³²⁷ Cfr. C. de Seta in *Città d'Europa, Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1996, p. 17: “1. *Veduta in prospettiva* ripresa da un punto di vista reale con un punto di stazione più alto rispetto al sito della città. L'angolazione varia di 60° a 90° gradi.

2. *Profilo* con l'osservatore posto 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, perchè 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 impaginazione o per dar risalto a privilegiati *topoi*. Su di essa costruisce in assonometria ortogonale («alla militare», « alla cavaliera») ogni edificio e in forma pseudo-prospettica la morfologia circostante. Sovente gli edifici monumentali civili e religiosi sono disegnati in fuori scala. L'angolazione sull'orizzonte varia da 40° a 60° gradi mediamente. La veduta a volo d'uccello viene usualmente indicata come *descriptio*, *prospectus*, *iconografia* e analoghe varianti.

4. *Pianta* è la restituzione planimetrica di tutti gli edifici, utilizzando una proiezione ortogonale (ortografica) o zenitale (iconografica), 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 l'altra categoria è frequente e le regole fissate vengono spesso trasgredite...”

Elenco dei siti ove compaiono geoiconografie o ritratti di città'
(In grassetto i siti di cui si fornisce schedatura)

VALLE D'AOSTA	Aosta, Palazzo Vescovile, Salone
PIEMONTE	Ivrea (To), Palazzo Vescovile, Salone Biella, Palazzo Ferrero, Sala dei Castelli Novara, Palazzo Vescovile Saluzzo (Cn), Palazzo Vescovile Torino, Galleria per Carlo Emanuele I (perduto)
LOMBARDIA	Castiglione Olona (Va), Palazzo Branda Castiglioni e Battistero Gonzaga (Mn), Palazzo Gonzaga (perduti) Mantova, Palazzo Ducale, Loggia nel Giardino Segreto dell'Appartamento di Isabella d'Este Pavia, Chiesa di S. Teodoro Sabbioneta (Mn), Palazzo Ducale (molto deteriorati)
TRENTINO ALTO ADIGE	-
VENETO	Venezia, Palazzo Ducale (vari cicli, perduti) Venezia, Arazzi per la visita di Alfonso II d'Este (perduti) Vicenza, Camera dei Deputati
FRIULI VENEZIA GIULIA	-
LIGURIA	Genova, Palazzo Spinola o della Prefettura
EMILIA ROMAGNA	Bardi, Castello dei Landi, Sale dei Principi Bologna, Palazzo del Comune, Sala d'Ercole Ferrara, "Galeria nova" di Ercole II (perduti) Ferrara, Castello Estense, Sala delle Geografie Parma, Convento di San Giovanni Evangelista, Biblioteca Parma, Castello di Torrechiara, Camera d'Oro Parma, Palazzo vescovile Piacenza, Palazzo Vescovile Sarsina (Fo), Palazzo Vescovile Spezzano (Mo), Castello dei Pio, Sala detta dei Catasti

TOSCANA

Vigoleno (Pc), Canonica della Parrocchiale
Artimino, Villa Medicea, Sala delle Ville
Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I
Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Clemente VII
Firenze, Palazzo Vecchio, Cortile detto di Michelozzo
Firenze, Palazzo degli Uffizi, Sala delle Matematiche
 Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Bona
 Firenze, Villa La Loggia (sede Giunti editore), Loggia esterna con geografie
 Siena, Palazzo dei Conservatori (perduto)

MARCHE

Camerino, Palazzo Comunale (5 tele) *Il Ducato di Camerino*

UMBRIA

Amelia, Palazzo Petrignani, sopraporta
 Perugia, Palazzo del Governatore (perduti)

LAZIO

Anguillara Sabazia (Roma), Palazzo Baronale, Sala delle Cariatidi
 Bagnaia (Vt), Villa Lante, Palazzina Gambara
Bagnaia (Vt), Palazzo delle Logge, Loggia
 Bassano Romano, Palazzo Giustiniani Odescalchi
Caprarola (Vt), Palazzo Farnese, Sala d'Ercole
 Caprarola (Vt), Palazzo Farnese, Sala delle Guardie
Castelfusano (Roma), Villa Sacchetti-Chigi, Galleria
 Cittaducale (Ri), Vescovado
Isola del Liri (Fr), Palazzo Boncompagni, Sala degli Stucchi
Roma, Palazzi Vaticani, Galleria delle Carte Geografiche
Roma, Palazzi Vaticani, Sala Bologna
Roma, Palazzi Vaticani, Terza Loggia
Roma, Palazzi Vaticani, Belvedere
 Roma, Palazzo Colonna, Galleria
 Roma, Palazzo Mattei

	Roma, Palazzo Venezia
	Roma, Villa Medici
	Subiaco, Sacro Speco, Chiostro di S. Scolastica
	Tivoli (Roma), Villa d'Este
	Viterbo, Palazzo Comunale
ABRUZZO	-
MOLISE	-
CAMPANIA	Napoli, Convento di S. Lorenzo Maggiore, Refettorio
BASILICATA	Matera, Palazzo Arcivescovile, Salone degli Stemmi
PUGLIA	-
CALABRIA	-
SICILIA	Catania, Cattedrale
SARDEGNA	-

**Sono spiacente, ma per motivi di riservatezza e diritti d'autore
non mi è possibile pubblicare le schede**