

A

Aisu International
Associazione Italiana
di Storia Urbana

SU

LA CITTÀ DEGLI STORICI DELL'ARTE

THE CITY OF ART HISTORIANS



INSIGHTS

6

LA CITTÀ DEGLI STORICI DELL'ARTE

THE CITY OF ART HISTORIANS

a cura di

Bianca de Divitiis

Marco Folin

COLLANA EDITORIALE / EDITORIAL SERIES
Insights

DIREZIONE / DIRECTION

Elena Svalduz (Presidente AISU / AISU President 2022-2026)
Massimiliano Savorra (Vice Presidente AISU / AISU Vice President 2022-2026)

COMITATO SCIENTIFICO DEL VOLUME / SCIENTIFIC BOARD OF THE VOLUME

Pelin Bolca, Alfredo Buccaro, Donatella Calabi, Giovanni Cristina, Cristina Cuneo, Marco Folin, Ludovica Galeazzo, Emanuela Garofalo, Paola Lanaro, Andrea Longhi, Andrea Maglio, Emma Maglio, Elena Manzo, Luca Mocarelli, Heleni Porfyriou, Marco Pretelli, Fulvio Rinaudo, Massimiliano Savorra, Donatella Strangio, Elena Svalduz, Rosa Tamborrino, Ines Tolic, Stefano Zaggia, Guido Zucconi (Organi di governo AISU / AISU Committees 2022-2026)

La città degli storici dell'arte / The City of Art Historians
a cura di / edited by Bianca de Divitiis, Marco Folin

PROGETTO GRAFICO / GRAPHIC DESIGN

Luisa Montobbio

IMPAGINAZIONE TESTI / LAYOUT

Luisa Montobbio, Mine Elhatip

Aisu International 2025

DIRETTRICE EDITORIALE / EDITORIAL DIRECTOR

Rosa Tamborrino



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Citare con link a: <https://aisuinternational.org/collana-insights/>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. Please quote link: <https://aisuinternational.org/en/collana-insights/>

Prima edizione / First edition: Torino 2025

ISBN 978-88-31277-10-5

AISU international

c/o DIST (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio)
Politecnico di Torino, viale Pier Andrea Mattioli n. 39, 10125 Torino
<https://aisuinternational.org/>

INTERSECTIONS: GLI ESITI DI UN'IDEA

INTERSECTIONS: THE OUTCOMES OF AN IDEA

ELENA SVALDUZ – Presidente AISU

Tra le nuove iniziative concepite a partire dal 2022, *Intersections* è senza dubbio una delle più consone alla natura dell'AISU. In primo luogo perché, in linea con gli obiettivi dell'Associazione, propone uno spazio ricorrente, a cadenza annuale, di riflessione sulla storia urbana come luogo di scambio interdisciplinare; in secondo luogo perché prevede che a partecipare ai seminari svolti in diverse sedi accademiche siano dottorandi/e cioè giovani studiosi/e interessati/e a comprendere e condividere la città e la sua storia nelle più diverse declinazioni. Da sempre, infatti, AISU cerca di sviluppare programmi, offrire opportunità e valorizzare l'apporto dei giovani nell'ambito delle ricerche sulla storia urbana. Tra gli altri, mi preme citare il premio Roberta Morelli a ricordo della studiosa tra i fondatori dell'Associazione. A giudicare dalle pagine che seguono, sembra essere stato perseguito non solo l'obiettivo di incoraggiare il coinvolgimento attivo dei giovani soci, grazie alla disponibilità e all'impegno dei curatori e della sede ospitante, ma anche quello di includere la storia dell'arte tra le discipline inclini a integrarsi alle altre, per tradizione più radicate nella storia urbana e nella storia, potremmo dire, dell'AISU.

Among the new initiatives conceived from 2022, *Intersections* is undoubtedly one of the most suited to the nature of the AISU. Firstly, because, in line with the Association's objectives, it offers a recurring, annual space for reflection on urban history as a place for interdisciplinary exchange, in seminars held at various academic institutions; secondly, because it provides for the participation of phd students, i.e., young scholars interested in understanding and sharing the city and its history in its most diverse forms. In fact, AISU has always sought to develop programs, offer opportunities, and promote the contribution of young people to urban history research. Among others, I would like to mention the Roberta Morelli Award, established in memory of one of the Association's founding members. Judging by the pages that follow, it seems that the aim has been achieved: not only to encourage the active involvement of young members, thanks to the willingness and commitment of the editors and the host institution, but also to include art history among the disciplines that tend to integrate with others, traditionally more rooted in urban history and, we might say, in the history of AISU. Awaiting the results of the next editions of *Intersections*, and the involvement of other

Nell'attesa degli esiti delle prossime edizioni di *Intersections*, e del coinvolgimento di altre strutture e scuole dottorali, non ci resta che ringraziare l'ideatore del ciclo, Marco Folin, e la co-curatrice dell'iniziativa svoltasi a Napoli nel maggio 2024, Bianca De Divitiis, per aver reso possibile alle autrici e agli autori dei papers, giunti in risposta alla *call*, di veder pubblicati i loro testi previa *peer review* in una delle collane concepite con lungimirante creatività da Rosa Tamborrino. A partire da questo nuovo volume "Insights" ospiterà la serie "Intersections".

institutions and doctoral schools, we would like to thank the creator of the cycle, Marco Folin, and the co-curator of the initiative held in Naples in May 2024, Bianca De Divitiis, for making it possible, for the authors of the papers submitted in response to the call, to have their texts published, after peer review, in one of the series conceived with forward-thinking creativity by Rosa Tamborrino. Starting with this new volume, "Insights" will host the "Intersections" series.

PREFAZIONE

PREFACE

ANDREA MAGLIO

Il presente volume inaugura una serie di pubblicazioni dedicata al contributo che le diverse discipline di ambito storico possono apportare alla storia urbana: derivata da altrettanti convegni, concepiti come incontri tra saperi ed esperienze differenti, la serie è intitolata *Intersections* ed è pubblicata all'interno della collana "Insights", edita dall'Associazione Italiana di Storia Urbana / Aisu International. Il primo convegno, da cui trae origine questa raccolta, si è svolto nei giorni 29 e 30 maggio 2024 presso le sedi dell'Università Federico II di Napoli ed era dedicato al tema de *La città degli storici dell'arte / The City of Art Historians*: non a caso questo è stato scelto quale primo *step* di un progetto ampio e articolato, in virtù di un rapporto stretto e consolidato, benché non ovvio, tra la storia dell'arte e gli altri possibili ambiti di studio che concorrono a definire il vasto campo di ricerca della storia urbana.

Il carattere programmaticamente interdisciplinare dell'iniziativa risponde alla convinzione che alcuni ambiti delle discipline storiche, come appunto quello della storia urbana, non possano prescindere da una pluralità di sguardi e di orientamenti metodologici. La forzata specializzazione nell'attuale sistema

This volume inaugurates a new series of publications dedicated to exploring the contribution that the various disciplines within the historical field can offer to the study of urban history. Emerging from an equal number of academic conferences — conceived as venues for dialogue among diverse bodies of knowledge and methodological approaches — the series is entitled *Intersections* and is published as part of the "Insights" collection, under the auspices of the Italian Association of Urban History / Aisu International. The inaugural conference, from which this volume originates, took place on 29–30 May 2024 at the University of Naples Federico II. It was devoted to the theme *The City of Art Historians*. This topic was purposefully selected as the initial step in a broader and more complex research initiative, owing to the longstanding and productive — albeit not self-evident — relationship between art history and the other disciplinary perspectives that collectively contribute to defining the expansive and multifaceted field of urban history.

The programmatically interdisciplinary nature of this initiative stems from the conviction that certain fields within the historical disciplines — urban history chief among them — cannot be adequately pursued without embracing a plurality of perspectives and methodological approaches. The

accademico induce troppo spesso ad operare all'interno di costrutti autoreferenziali e poco interconnessi, rischiando di impedire una visione complessa sui fenomeni e di compromettere una loro corretta esegesi interpretativa. Altro presupposto di questa iniziativa è costituito dalla precisa volontà di privilegiare – attraverso il modello dei seminari dottorali – la partecipazione di giovani studiosi, nella certezza che tale esperienza possa per loro costituire un momento formativo, oltre che un tassello nella costruzione di un curriculum accademico, ma anche nell'auspicio che l'Aisu contribuisca a promuovere gli studi di storia di storia urbana proprio tra quanti si accostano – a diverso titolo – al mestiere di storico, fornendo un opportuno luogo di incontro e di discussione.

I contributi raccolti inquadrano da angolazioni molto diverse il tema del dialogo tra storia dell'arte e storia urbana, offrendo un panorama assai articolato, che tocca plurimi argomenti: dalle facciate e dalle coperture degli edifici storici, ovvero delle opere d'arte che producono un impatto sul contesto urbano, alle rappresentazioni di città e territori all'interno di stampe, acqueforti, pubblicazioni e dipinti, fino ai monumenti e alle opere – scultoree e non – che ridefiniscono l'identità dei luoghi. La varietà dei contributi qui raccolti e le diverse modalità d'indagine adottate, lungi dal voler costituire un *corpus* di studi completo e definito, offrono piuttosto nuovi percorsi, aprendo scenari inediti e permettendo di ridefinire metodologie di ricerca consolidate. Tali esiti misurano la capacità, da parte del mondo della ricerca, di ridefinire sempre i propri confini, ma acquisiscono un valore oggettivo anche all'esterno di quel mondo. La conoscenza dei processi con cui si sono formate le nostre città, infatti, è un obiettivo fondamentale non solo per le azioni di tutela, ma anche e soprattutto per la formazione di una *civitas* moderna e consapevole.

Increasing specialization imposed by the current academic system too often leads to work conducted within self-referential and poorly interconnected frameworks, thereby risking the loss of a complex understanding of historical phenomena and undermining the possibility of their proper interpretive analysis. Another foundational premise of this initiative is the explicit intention to give priority — through the model of doctoral seminars — to the participation of early-career scholars. This stems from the belief that such an experience may serve as both a valuable moment of academic training and a meaningful step in the construction of a scholarly curriculum. At the same time, it reflects the hope that Aisu will play a role in fostering the study of urban history among those who, in various capacities, are approaching the craft of the historian, by offering a dedicated forum for intellectual exchange and discussion.

The contributions collected in this volume approach the dialogue between art history and urban history from a wide range of perspectives, offering a richly articulated panorama that touches upon multiple themes: from the façades and roofs of historic buildings — that means works of art that exert a visual and symbolic impact on the urban context — to representations of cities and territories in prints, etchings, publications, and paintings, and extending to monuments and artworks — sculptural and otherwise — that contribute to redefining the identity of places. The variety of contributions and the diverse research methods employed do not aim to form a comprehensive or definitive body of studies; rather, they propose new paths of inquiry, opening up unexplored scenarios and enabling the redefinition of established research methodologies. These outcomes reflect the scholarly community's ongoing capacity to reconsider and redraw its own boundaries. At the same time, they acquire objective value beyond the confines of academia. Indeed, understanding the processes through which our cities have taken shape is not only essential for heritage preservation, but also — and above all — for the formation of a modern, critically aware *civitas*.

LA STORIA DELL'ARTE E LA DIMENSIONE URBANA. PROSPETTIVE DI RICERCA

ART HISTORY AND THE URBAN DIMENSION: RESEARCH PERSPECTIVES

BIANCA DE DIVITIIS, MARCO FOLIN

Nel 2014, al centro della Court Room del Victoria and Albert Museum di Londra, vengono smontati i ponteggi che, dopo anni di restauro, restituiscono alla vista il calco ottocentesco del David di Michelangelo (*The Telegraph*, 11 November 2014; fig. 1). Questa scena di “svelamento” all’interno di un museo inglese della copia di una delle statue più celebri del Rinascimento italiano – la cui scala colossale era stata originariamente concepita in relazione con lo spazio urbano fiorentino – solleva molti interrogativi. Come muta il significato di un’opera pensata per essere vista all’aperto, esposta per secoli in una piazza, una volta che viene rimossa dal suo contesto per essere trasportata, musealizzata, replicata e decontestualizzata? Procedendo a ritroso, potremmo chiederci quali scelte estetiche, politiche e simboliche portarono, agli inizi del Cinquecento, a collocare il David non sui contrafforti della cattedrale di Santa Maria del Fiore – come inizialmente previsto – bensì in Piazza della Signoria, davanti a Palazzo Vecchio. Questa decisione determinò un’interazione inedita tra la scultura e lo spazio urbano, contribuendo a trasformare il colosso michelangiolesco nell’emblema visivo della Repubblica e dell’identità civica fiorentina.

In 2014, at the centre of the Court Room of the Victoria and Albert Museum in London, the scaffolding was dismantled, revealing once again to public view the 19th-century cast of Michelangelo’s *David* after years of restoration (*The Telegraph*, 11 November 2014; fig. 1). This moment of “unveiling” – the display, within an English museum, of a copy of one of the most iconic statues of the Italian Renaissance, originally conceived on a colossal scale in relation to the urban space of Florence – raises a number of critical questions. How does the meaning of a work designed to be seen outdoors, and for centuries displayed in a public square, change once it is removed from its original context, transported, located in a museum, replicated, and decontextualized?

Looking backward, one might ask what aesthetic, political, and symbolic decisions led, in the early 16th century, to the placement of the *David* not on the buttresses of the Cathedral of Santa Maria del Fiore – as initially planned – but instead in Piazza della Signoria, in front of the Palazzo Vecchio. That decision inaugurated a novel interaction between the sculpture and the urban space, helping to transform Michelangelo’s colossus into a visual emblem of the Republic and of Florentine civic identity.



1: Londra, Victoria & Albert Museum: lo 'svelamento' del calco del David di Michelangelo, 10 novembre 2014. Getty Images.

Altrettanto significativo il mutamento semantico dell'opera nel momento in cui, a metà Ottocento, essa venne musealizzata, perdendo così il rapporto diretto con il tessuto urbano e con il pubblico cittadino che per quasi quattro secoli l'aveva potuta contemplare nello spazio aperto della piazza; e poi, nel corso del Novecento e oltre, per effetto della proliferazione di copie in tutto il mondo – da Londra a Dubai, da Puna a Gerusalemme – che contribuisce ulteriormente a ridefinirne lo statuto culturale e simbolico. L'immagine della città, la scala monumentale, il contesto urbano, la fruizione pubblica, la nozione di qualità artistica, la portabilità dell'opera e la questione del

Equally significant is the semantic shift the work underwent in the mid-19th century, when it was removed from the public square and relocated to a museum, thereby severing its direct relationship with the urban fabric and with the citizens who had encountered it in the open space of the piazza for over three centuries. In the 20th century and beyond, the proliferation of copies around the world – from London to Dubai, from Pune to Jerusalem – has further redefined the statue's cultural and symbolic status.

The image of the city, the monumental scale, the urban context, public enjoyment, the notion of artistic quality, the portability of the work, and the question of the value and meaning of the

valore e del significato della copia: sono tutte dimensioni che il David incarna in modo esemplare. Esse tuttavia si ripresentano, singolarmente o combinate insieme, ogni qual volta si cerca di intersecare la storia urbana con la storia dell'arte.

Questo libro nasce da una serie di domande intorno alle interazioni fra città e dimensione artistica, indagate in una prospettiva multidimensionale. L'intento è quello di esplorare nuovi sguardi e significati delle opere e dei manufatti artistici, studiati attraverso la lente della storia urbana. Non si tratta soltanto di comprendere il contesto urbano in cui un'opera è stata concepita o in cui si trovava (o si trova) immersa, ma di esplorare in maniera diversa la città stessa a partire dall'opera d'arte. Allo stesso tempo il volume mira a mettere in discussione, tramite il confronto con la storia urbana, concetti considerati tradizionalmente centrali per gli studi storico-artistici, come quello di "programma artistico" o la stessa definizione di "opera d'arte". Grazie al dialogo interdisciplinare, esso ambisce inoltre a far luce su ricerche ancora poco frequentate dalla storiografia artistica, e a dare diritto di cittadinanza – nella riflessione sulla città – a opere, oggetti e artefatti rimasti fino ai margini della storia urbana.

I saggi riuniti nelle pagine che seguono sono organizzati in quattro sezioni. Le prime due si incentrano sul lungo periodo compreso tra tardo medioevo ed età moderna, nel contesto italiano, e affrontano due aspetti complementari: da un lato, il rapporto tra le opere d'arte e lo spazio urbano (*Spazi urbani e dimensione artistica*, XIV-XVIII sec.); dall'altro, le diverse modalità con cui le opere rappresentano e raccontano l'iconografia cittadina (*Iconografie urbane*, XV-XVIII sec.). La terza sezione ruota intorno alle stesse questioni, indagate però in un orizzonte più ampio, esteso al contesto europeo fra la seconda metà del Settecento e l'inizio del Novecento (*Immagini di città dalla fine dell'Antico regime alla I Guerra mondiale*). La quarta e ultima parte si spinge fino alla

copy: these are all dimensions that *David* exemplifies in an especially vivid way. Indeed, each of them reemerges, individually or in combination, whenever one attempts to intertwine urban history with the history of art.

This book stems from several questions concerning the interactions between the city and the artistic dimension, examined from a multidimensional perspective. Its aim is to explore new ways of seeing and understanding artworks and artistic artifacts, studied through the lens of urban history. The goal is not only to understand the urban context in which a work was conceived or in which it was (or still is) situated, but also to approach the city itself in a different way, starting from the artwork. At the same time, the volume seeks to challenge, through engagement with urban history, concepts traditionally regarded as central to art-historical scholarship – such as the notion of an "artistic program" or the very definition of "work of art." Through interdisciplinary dialogue, it also aspires to shed light on areas of research that have so far received limited attention within art historiography, and to grant a place within the reflection on the city to works, objects, and artifacts that have remained at the margins of urban history.

The essays gathered in the following pages are organized into four sections. The first two focus on the long period spanning from the late Middle Ages to the early modern time within the Italian context, and address two complementary aspects: on the one hand, the relationship between artworks and urban space (*Urban Spaces and the Artistic Dimension, 14th-18th centuries*); on the other, the various ways in which artworks represent and narrate the iconography of the city (*Urban Iconographies, 15th-18th centuries*). The third section revolves around the same set of questions, but investigated within a broader framework: the European context from the second half of the 18th century to the early 20th century (*Images of the City from the End of the Ancien Régime to World War I*). The fourth and final section brings the discussion into the contemporary era, addressing evolving issues

contemporaneità, affrontando temi in continua evoluzione, come la musealizzazione e le pratiche artistiche e urbane partecipate (*Arte e città del Novecento*).

Questo ordinamento cronologico riflette la volontà di valorizzare la specificità tematica di ciascun contributo, facendo al contempo emergere continuità e discontinuità di alcune questioni, e d'altro canto lasciando al lettore la possibilità di farsi guidare da interrogativi attuali, cercando nelle profondità della storia le radici delle pratiche del presente. Nel loro insieme, i saggi offrono uno spaccato ricco e articolato della pluralità di approcci, declinazioni e livelli d'indagine con cui gli storici dell'arte si confrontano oggi con la dimensione urbana, aprendo nuove prospettive di ricerca nel segno del dialogo interdisciplinare.

L'arte che racconta la città nella sua interezza

Uno dei primi livelli di indagine è quello della storia dell'arte che racconta la città: una fonte preziosa per comprendere lo spazio urbano nelle sue stratificazioni storiche e per decifrare dinamiche di autorappresentazione e costruzione dell'identità. Il tema del ritratto urbano è ampio e complesso: attraversa epoche, media, modalità rappresentative e contesti, spaziando dal sacro al secolare, dal privato al pubblico, dall'individuale al collettivo, coinvolgendo pubblici differenti. In vari contributi raccolti in questo volume, particolare attenzione è riservata alle molteplici forme di rappresentazione grazie a cui l'immagine della città – restituita nella sua interezza, delimitata e ordinata, con i principali monumenti messi in evidenza nella trama urbana – diventa parte integrante di un'opera d'arte più articolata.

Ne sono un esempio le vedute inserite in dipinti a carattere devozionale della prima età moderna, come le dettagliate raffigurazioni a volo d'uccello di Messina nella *Madonna del Rosario* (ca. 1497), oggi al Museo Regionale di Messina, o la veduta di Bologna ai piedi

such as musealization and participatory artistic and urban practices (*Art and the City in the 20th Century*).

This chronological structure reflects the desire to highlight the specific topic of each paper, while also bringing out the continuity and discontinuity of certain issues, as well as allowing the reader to be guided by present-day concerns, seeking in the depths of history the roots of contemporary practices. Taken together, the papers offer a rich and multifaceted overview of the variety of approaches, frameworks, and levels of inquiry through which art historians today engage with the urban dimension, opening up new research perspectives shaped by interdisciplinary dialogue.

Portraying the City in Its Entirety

One of the first levels of inquiry is that of art history as a means of narrating the city: a valuable source for understanding the urban space in its historical stratifications and for deciphering the dynamics of self-representation and identity construction. The question of urban portraits is broad and complex, cutting across periods, media, representational modes, and contexts, ranging from the sacred to the secular, from the private to the public, from the individual to the collective, and engaging different audiences. Several essays in this volume pay special attention to the many forms of representation through which the image of the city – rendered, delimited and ordered in its entirety, with its key monuments highlighted within the urban fabric – becomes an integral part of a more complex artwork. Examples include city views embedded in early modern devotional paintings, such as the detailed bird's-eye depiction of Messina in the *Madonna of the Rosary* (c. 1497), now in the Museo Regionale of Messina, or the view of Bologna at the feet of the *Madonna in Glory* by Annibale Carracci (1593), held at Christ Church in Oxford. More concise but equally significant are the stone or marble city models held by statues of patron saints, widespread throughout the

della *Madonna in gloria* di Annibale Carracci (1593), conservata presso la Christ Church di Oxford. Più sintetici, ma altrettanto significativi, sono i modelli di città in pietra o marmo sorretti da statue di santi patroni, diffusi in tutta la Penisola: dal modello di Atri retto da santa Reparata (XV sec.), a quello di Bologna sorretto dal san Petronio scolpito da Michelangelo (1494-1495). Un caso emblematico è offerto dalle città marchigiane raffigurate come oggetti scolpiti tridimensionali tenuti in mano dai santi patroni nelle pale e nei polittici dei fratelli Crivelli (XV sec.), presi qui in considerazione da Claudia Lattanzi e Roberto Ragione: sono opere che aprono la questione dell'intermedialità tra pittura e scultura.

L'immagine della città restituita nella sua interezza come parte integrante di un'opera d'arte trova uno sviluppo particolarmente significativo negli altari scolpiti, come dimostra la veduta a volo d'uccello in rilievo bronzeo incorporata nell'altar maggiore della *Vergine incoronata* nella cattedrale di San Lorenzo a Genova (1649-1652), discussa da Davide Ferri. Come osserva l'autore, la tensione dinamica tra la veduta urbana e la materialità scultorea

Italian peninsula: from the model of Atri held by saint Reparata (15th century) to the model of Bologna held by Saint Petronius, sculpted by Michelangelo (1494-1495). A particularly emblematic case is that of the cities of the Marche region depicted as three-dimensional sculpted objects held by patron saints in the altarpieces and polyptychs of the Crivelli brothers (15th century), analyzed here by Claudia Lattanzi and Roberto Ragione, which open up the question of intermediality between painting and sculpture. The image of the city rendered in its entirety as part of a larger artwork finds a particularly meaningful expression in sculpted altars, as exemplified by the bird's-eye city view in bronze relief incorporated into the high altar of the *Vergine Incoronata* in the Cathedral of San Lorenzo in Genoa (1649-1652), here discussed by Davide Ferri. As Ferri notes, the dynamic tension between the urban view and the materiality of sculpture becomes even more complex in the marble altar of San Siro in the crypt of Pavia Cathedral, where the figures of the Virgin and the patron saint placed on either side of the *cona* are accompanied by two distinct representations of the city: a three-dimensional



2: Veduta di Città del Messico, fine XVI sec. [Collezione Vera da Costa Autrey]. Public Domain.

si complica ulteriormente nel caso dell'altare marmoreo di San Siro per la cripta del Duomo di Pavia, dove le figure del santo patrono e della Vergine poste sui due lati della conca sono accompagnate da una doppia rappresentazione della città: un modello tridimensionale e una veduta a rilievo in marmo. Questa doppia raffigurazione sollecita un'esperienza cinetica dello spazio sacro, analoga a quella generata dai monumenti esposti nei luoghi pubblici. In questi casi, la veduta integrale della città non svolge soltanto una funzione identificativa del santo patrono, ma contribuisce a rafforzare il contenuto identitario dell'opera stessa, instaurando un dialogo visuale, materiale, narrativo e spaziale con la figura sacra. L'interazione tra città e ritratto assume risvolti artistici particolarmente interessanti nelle personificazioni della città, le cui implicazioni storico-politiche sono esplorate da Timothy McCall in relazione alla creazione e all'uso dell'immagine di Felsina come allegoria di Bologna, in particolare nella costruzione visiva della sua *libertas*. Nel contesto di una riflessione sulle opere che facevano del ritratto di città un elemento centrale, accanto a pale, politici, sculture e altari concepiti in ambito devozionale e liturgico, assumono particolare interesse anche altre tipologie di oggetti, legate al mondo domestico: arredi come cassoni, tavoli e paraventi. Ne sono esempi l'immagine di Napoli nota come *Tavola Strozzi*, realizzata come modello per una veduta intarsiata destinata a un lettuccio inviato da Firenze a Napoli nel 1472; oppure la veduta seicentesca di Manila dipinta sul fronte di un cassone conservato a Puebla, in Messico; o ancora i paraventi pieghevoli, come il *byōbu* o *biombo* messicano con la doppia veduta della città di Tenochtitlán/Città del Messico, prima e dopo la conquista del 1521 (Sanabrais 2015; fig. 2). A queste immagini dipinte, caratterizzate da una scala tale da richiedere una resa topografica dettagliata della città, fanno da contraltare le collezioni di piccole mappe e vedute urbane, prevalentemente riferite ai territori della monarchia iberica – da

model and a marble relief view. This dual depiction encourages a kinetic experience of sacred space, akin to that generated by monuments in public spaces. In such cases, the integral view of the city does not merely serve to identify the patron saint but actively contributes to reinforcing the identity-related content of the work itself, establishing a visual, material, narrative, and spatial dialogue with the sacred figure. The interplay between city and portrait acquires a particularly compelling artistic dimensions in the personifications of the city, whose historical and political implications are explored in this volume by Timothy McCall in relation to the creation and use of the image of Felsina as an allegory of Bologna, especially in the visual construction of its *libertas*.

In the context of a broader reflection on artworks that placed the portrait of the city at their center, alongside altarpieces, polyptychs, sculptures, and altars conceived within devotional and liturgical settings, other types of objects associated with the domestic sphere also take on particular interest: furnishings such as cassoni, tables, and folding screens. Notable examples include the image of Naples known as *Tavola Strozzi*, created as a model for an inlaid city view intended for a *lettuccio* sent from Florence to Naples in 1472; the 17th-century view of Manila painted on the front of a cassone now preserved in Puebla, Mexico; and folding screens such as the Mexican *byōbu* or *biombo* featuring a double view of the city of Tenochtitlán/Mexico City, before and after the conquest of 1521 (Sanabrais 2015; fig. 2). These painted images, characterized by a scale that required a detailed topographic rendering of the city, are counterbalanced by collections of small-scale maps and urban views – mostly depicting territories of the Iberian monarchy, from Mexico City to Milan and to Naples – engraved on ivory plaques and displayed on ebony cabinets produced in Naples for the European elite between the late 16th and early 17th centuries. Today, these objects are dispersed across museums around the world (Beretti 2020). Taken as a whole, these “urban furnishings” or “geographic cabinets”

Città del Messico a Milano, a Napoli – incise su placchette d'avorio ed esposte sugli stipi in ebano prodotti a Napoli per l'élite europea tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, oggi disseminate nei musei di tutto il mondo (Beretti 2020). Visti nel loro complesso, questi “mobili urbani” o “mobili geografici” restituiscono la misura della circolazione delle immagini di città su scala regionale e globale, e del modo in cui esse entravano nelle dimore dei ricchi committenti, diventando espressione tangibile della loro cultura visiva e del loro cosmopolitismo (fig. 3).

Potremmo ribaltare il discorso, passando a considerare le opere ‘fisse’ e gli spazi rappresentativi, e ricordando che mappe e vedute erano ritenute opere d'arte a pieno titolo: non solo strumenti di descrizione topografica, ma oggetti decorativi e simbolici destinati a contesti di prestigio. Le troviamo sotto forma di singoli affreschi di grandi dimensioni, come l'immagine di Napoli nel Castello Orsini di Anguillara Sabazia (ca. 1535-1539), oppure organizzate in raccolte pittoriche composte da più vedute riunite in un unico ambiente, come le dieci città dei domini Farnese affrescate nel palazzo di Caprarola (1572-1573); o ancora le vedute delle città del Regno dipinte nella sala capitolare del Duomo di Matera (XVI secolo). Due casi esemplari, posti agli estremi cronologici dell'età moderna, sono la celebre veduta di Venezia incisa da Jacopo de' Barbari (1500) e la pianta di Napoli commissionata dal Duca di Noja (1775). Entrambe si distinguono per le dimensioni monumentali, la complessità tecnica, la precisione del rilievo topografico, l'elevata qualità artistica dei dettagli pittorici e figurativi, la presenza di elementi antropici e la capacità di coniugare rappresentazione urbana e costruzione identitaria mediante legende, immagini allegoriche e apparati testuali. Con tutto ciò, queste due carte erano state materialmente realizzate per rispondere a funzioni specifiche diverse (e probabilmente è proprio a tali differenze che si deve, nei due casi, la scelta di adottare distinti canoni rappresentativi:



3: Giovanni Battista De Curtis - Iacopo Fiamengo, Stipo 'geografico', 1619-1620 [Milano, Museo Poldi Pezzoli]. Google Arts and Culture.

reveal the extent to which images of cities circulated on both regional and global scales, and how they entered the homes of wealthy patrons, becoming tangible expressions of their visual culture and cosmopolitan worldview (fig. 3).

We might reverse the perspective and turn our attention to “fixed” works and representational spaces, bearing in mind that maps and views were considered full-fledged works of art – not merely tools for topographic description, but decorative and symbolic objects intended for prestigious settings. We find them in the form of large-scale frescoes, such as the image of Naples in the Orsini Castle at Anguillara Sabazia (c. 1535-1539); or organized in pictorial ensembles composed of multiple city views arranged within a single space, like the ten cities of the Farnese dominions frescoed in the Palazzo of Caprarola (1572-1573), or the painted views of the Kingdom's cities that adorn the chapter hall of Matera Cathedral (16th century). Two exemplary cases, situated at the chronological extremes of the early modern period, are the celebrated view of Venice engraved by Jacopo de' Barbari (1500) and the map of Naples commissioned by the Duke of Noja (1775). Both are distinguished

la veduta a volo d'uccello in un caso, la pianta 'icnografica' nell'altro): le funzioni concrete delle opere – nella fattispecie cartografiche – costituiscono in effetti un'ulteriore variabile che non andrebbe mai persa di vista (Folin 2010). Considerando i ritratti urbani dal duplice punto di vista della storia della città e di una storia dell'arte oggi sempre più attenta ai processi di produzione e alla materialità delle opere, sarebbe interessante interrogarsi anche sullo statuto degli strumenti utilizzati per realizzarli: i blocchi di legno e le lastre di rame impiegate come matrici di queste vedute, oggi esposti in vari musei, potrebbero forse rientrare in questo discorso (fig. 4).

Le immagini di città raffigurate nella loro interezza – che si tratti di dipinti, incisioni, sculture, altari, arredi mobili o affreschi – sollevano il problema delle fonti utilizzate, dell'accuratezza topografica e delle scelte narrative e rappresentative che ne orientano la costruzione visiva. Anche le vedute più sintetiche riflettono, infatti, l'evoluzione delle tecniche di rilievo e delle modalità di rappresentazione cartografica sviluppatesi nel corso dell'età moderna. Ma è proprio il rapporto con le fonti a mettere

by their monumental scale, technical complexity, topographic precision, the high artistic quality of their pictorial and figurative details, the inclusion of anthropic elements, and their ability to intertwine urban representation with identity construction through legends, allegorical figures, and textual apparatus. At the same time, these two maps were materially conceived to fulfil different specific functions – and it is likely that these functional differences shaped the authors' adoption of distinct representational canons: a bird's-eye view in one case, an ichnographic plan in the other. Indeed, the concrete functions of such works – cartographic in this instance – constitute a further critical variable that should never be overlooked (Folin 2010). When considering urban portraits from the dual perspective of urban history and an art history that is increasingly attentive to the production processes and materiality of artworks, it may also be worthwhile to reflect on the status of the tools used to produce these images. The woodblocks and copperplates that served as matrices for these views – now preserved in various museums – might themselves be included in this discussion (fig. 4).



4: Giuseppe Aloja e altri, Lastre in rame per la mappa topografica di Napoli di Giovanni Caarafa duca di Noja, 1775. Napoli, Certosa di San Martino. Direzione regionale Musei Campania.

in luce il ruolo attivo dell'artista o del committente nella selezione delle immagini e dei relativi messaggi. Un esempio emblematico è il già citato *biombo* seicentesco con la veduta di Città del Messico, che ostenta una rappresentazione completamente ispanizzata dello spazio urbano, obliterando ogni traccia visibile della presenza indigena: ne derivano una serie di interrogativi sulla natura e la funzione delle raffigurazioni di città in un contesto coloniale. Il dialogo tra opera d'arte, ritratto di città e mappa invita a interrogarsi anche su quanto le stesse mappe – spesso utilizzate come fonti per la creazione di vedute urbane dall'elevato valore artistico – possano essere considerate esse stesse opere d'arte, in virtù della loro raffinatezza grafica e delle loro potenzialità estetiche e identitarie. È questo uno dei nodi affrontati nei saggi di Giulia Becevello e di Costanza Scarpa, dedicati rispettivamente alle mappe di Adria e di Chioggia. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a prodotti cartografici di straordinaria qualità visiva, nei quali i colori e le forme del paesaggio naturale sono impiegati per restituire un ecosistema acquatico come prodotto dell'interazione fra storia e natura, integrando elementi antropici, architettonici e toponomastici colti nei loro riflessi ambientali, idrografici e idraulici. La mappa di Chioggia di Cristoforo Sabadino (1557) si carica per altro di un esplicito valore identitario in virtù dell'aggiunta della trascrizione di un testo epigrafico di Domizio Marino che richiama il mito fondativo della città. Questi casi sollevano un'ulteriore domanda: qual era il pubblico di tali mappe? Si trattava di elaborati esclusivamente 'tecnici', destinati agli addetti ai lavori, amministratori e membri di commissioni cittadine o governative chiamati a valutare e deliberare; oppure erano pensate anche – per lo meno in determinati momenti – per un'esposizione pubblica, o comunque per essere accessibili a un pubblico più ampio? Potremmo fare un analogo discorso anche per un'altra tradizione, per certi versi parallela a quella appena evocata, ossia la produzione

Images of cities depicted in their entirety – whether in paintings, engravings, sculptures, altars, movable furnishings, or frescoes – raise important questions concerning the sources used, the degree of topographical accuracy, and the narrative and representational choices that shape their visual construction. Even the most schematic views reflect the evolution of surveying techniques and cartographic practices developed throughout the early modern period. Yet it is precisely the relationship with sources that reveals the active role of the artist or patron in selecting images and shaping their intended messages. A particularly emblematic case is the aforementioned 17th-century *biombo* depicting Mexico City, which presents a fully Hispanized representation of the urban space, erasing any visible trace of Indigenous presence: this prompts a series of critical questions about the nature and function of urban imagery in a colonial context.

The dialogue between artworks, city portraits, and maps invites us to reflect on the extent to which maps themselves – often used as sources for the creation of highly artistic urban views – can also be regarded as works of art, by virtue of their graphic refinement and their aesthetic and identity-shaping potential. This is one of the key issues addressed in the essays by Giulia Becevello and Costanza Scarpa, devoted respectively to the maps of Adria and Chioggia. In both cases, we are faced with cartographic products of extraordinary visual quality, in which the colors and shapes of the natural landscape are employed to convey a water ecosystem as the outcome of the interaction between history and nature, integrating anthropic, architectural, and toponymic elements depicted through their environmental, hydrographic, and hydraulic reflections. Cristoforo Sabadino's 1557 map of Chioggia, moreover, acquires an explicit identity-building function by including the transcription of an epigraphic text by Domizio Marino, which evokes the city's founding myth. These cases raise a further question: who was the intended audience for such maps? Were

di modelli urbani tridimensionali, di piccola e grande scala, che a partire dal Quattrocento assumono un ruolo rilevante nei processi di conoscenza, controllo e progettazione di città. Oggi queste raccolte di modelli costituiscono nuclei distinti all'interno di importanti collezioni museali, dai modelli di scala media o ridotta conservati al Musée des Plans-Reliefs di Parigi, al Museo Storico Navale di Venezia, al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera, al monumentale modello ligneo settecentesco di Cadice esposto al Museo Municipale della città.

Queste intersezioni tra la dimensione urbana e quella artistica, tra il ritratto di città e l'opera d'arte, inducono a chiedersi se questi temi e problemi interpretativi trovino continuità oltre l'età moderna, se esistano e quali siano gli equivalenti contemporanei delle tradizioni iconografiche di cui sopra. Sono domande che sorgono spontanee guardando opere quali le acqueforti dedicate da Giovanni Giuliani ai cantieri veneziani di Eugenio Miozzi, per esempio, che sono al centro del contributo di Sara Rago. D'altro canto, da un diverso punto di vista, il rapporto tra arte, città ed ecologia che affiora nelle mappe cinquecentesche della Laguna di Venezia si rinnova in molte pratiche artistiche del XX secolo: lo incontriamo fra l'altro nei lavori di Joseph Beuys, in cui è centrale la relazione tra territorio, natura e trasformazione urbana. Analogamente, le criticità insite nelle strategie narrative e rappresentative della città in contesti coloniali trovano riscontri significativi anche nel presente. L'"appropriazione" dello sguardo sulla città che Maria Cecilia Lovato analizza in relazione alle vedute delle isole del Dodecaneso sotto l'occupazione italiana durante il ventennio fascista non è lontana dalle logiche di cancellazione che si osservano nella già citata veduta seicentesca di Città del Messico.

Il tema della città rappresentata nel suo complesso trova una forma di continuità nelle fotografie aeree e nei modelli tridimensionali prodotti con stampanti 3D, oggi utilizzati come

they strictly 'technical' documents, meant for experts, administrators, or members of civic and governmental commissions tasked with evaluation and decision-making? Or were they also – at least at certain moments – intended for public display, or in any case made accessible to a broader audience? A similar line of inquiry could be applied to another tradition, in some ways parallel to the one just mentioned: the production of three-dimensional urban models, both small- and large-scale, which from the 15th century onward came to play a significant role in processes of urban knowledge, control, and planning. Today, such models form distinct collections within major museum holdings: notable examples which go from the small- and medium-scale models preserved at the Musée des Plans-Reliefs in Paris, the Museo Storico Navale in Venice, the Bayerisches Nationalmuseum in Munich, to the monumental 18th-century wooden model of Cádiz displayed in the city's Municipal Museum.

These intersections between the urban and the artistic dimensions – between the city portrait and the work of art – prompt us to ask whether these themes and interpretative challenges continue beyond the early modern period, and whether there exist, and in what form, contemporary equivalents of the iconographic traditions described above. Such questions arise naturally when looking at works like the etchings by Giovanni Giuliani dedicated to the Venetian construction sites of Eugenio Miozzi, which are the focus of Sara Rago's contribution. From a different perspective, the relationship between art, the city, and ecology that emerges in 16th-century maps of the Venetian Lagoon is renewed in many 20th-century artistic practices: this can be seen, for example, in the work of Joseph Beuys, where the relationship between landscape, nature, and urban transformation is central. Similarly, the critical issues embedded in the narrative and representational strategies of cities in colonial contexts remain highly relevant today. The "appropriation" of the urban gaze analyzed by Maria Cecilia Lovato in relation

strumenti di lettura e pianificazione urbana, ed esposti in contesti museali, come il colossale modello di Londra collocato all'ingresso del Museum of the City of London. Allo stesso tempo, la progressiva dissoluzione dei concetti di 'interezza' e 'delimitazione' dello spazio urbano – che nella prima età moderna consentivano di condensare la rappresentazione della città in un'immagine unitaria, sia pur a volte divisa in più fogli o tavole – ci spinge a cercare nuove forme di "ritratto" nello sguardo frammentato tipico del cinema o della fotografia. Sono linguaggi capaci non solo di connettere luoghi lontani – come nel caso delle vedute di Napoli raccolte per le collezioni del sultano Abdülhamid II, analizzate da Alev Berberoğlu – ma anche di far emergere realtà invisibili o marginali, come nelle fotografie degli slums di Marsiglia e Barcellona realizzate nei processi di riqualificazione urbana discussi da Celia Marin Vega. Come mostra il saggio di Ivy Li sui racconti artistici di Parigi e New York intessuti da Duchamp e Man Ray, quell'idea di città come forma conclusa – che nei secoli precedenti si materializzava nelle vedute urbane o in personificazioni femminili – ai primi del Novecento tendeva piuttosto a disfarsi in evocazioni effimere quali l'essenza evanescente di una boccetta di profumo.

Penetrare la città attraverso l'arte

Possiamo andare oltre il racconto della città nella sua interezza e utilizzare la prospettiva storico-artistica come una lente per penetrare l'ecosistema del costruito, osservando come singole opere o serie di opere siano entrate in dialogo con edifici e spazi urbani, contribuendo a trasformarne assetti e significati. Anche su questo piano si aprono molteplici prospettive di ricerca che il volume cerca di intercettare sotto diverse angolazioni. Un tema particolarmente interessante in questo contesto è quello del rapporto tra spazialità urbana e topografia sacra: lo possiamo declinare in termini di occupazione del tessuto cittadino mediante

to the views of the Dodecanese islands under Italian occupation during the Fascist regime closely echoes the 'cancel logic' observed in the aforementioned 17th-century view of Mexico City. The topic of the city represented in its entirety finds a form of continuity in aerial photography and in three-dimensional models produced using 3D printing technologies. These are now employed as tools for urban analysis and planning and are also displayed in museum contexts – such as the colossal model of London situated at the entrance to the Museum of the City of London. At the same time, the gradual dissolution of the concepts of 'wholeness' and 'boundary' in relation to urban space – which in the early modern period allowed the representation of the city to be condensed into a single image, even when divided into several sheets or plates – prompts us to seek out new forms of "portraiture" in the fragmented gaze typical of cinema and photography. These visual languages are capable not only of connecting distant places – as in the case of the views of Naples collected for the albums of Sultan Abdülhamid II, analysed by Alev Berberoğlu – but also of bringing to light invisible or marginalized realities, as in the photographs of the slums of Marseille and Barcelona taken during urban redevelopment projects, discussed by Celia Marin Vega. As Ivy Li's essay on the artistic narratives of Paris and New York constructed by Duchamp and Man Ray shows, the idea of the city as a self-contained form – which in earlier centuries materialized in urban views or in female allegories – by the early 20th century had begun to dissolve into fleeting evocations, such as the ephemeral essence of a perfume bottle.

Penetrating the City through Art

We can move beyond the portrayal of the city in its entirety and instead use the art-historical perspective as a lens through which to penetrate the built environment, observing how individual works or series of works have entered in dialogue with buildings and urban spaces,

la costruzione di chiese di patronato familiare, una dinamica ben documentata nei casi di Padova, Napoli e Genova studiati nel saggio di Mariano Saggiomo. Nello stesso quadro interpretativo si colloca anche il tema della tensione tra la disposizione delle opere all'interno degli edifici e le trasformazioni dei relativi contesti urbani: è il caso del complesso rapporto tra l'Arca di San Ranieri e gli altri monumenti trecenteschi nel Duomo di Pisa e il nuovo assetto quattrocentesco della Piazza del Camposanto, discusso da Veronica Sofia Tulli.

Ragionando ancora sul rapporto tra arte, edifici e città, il tema delle facciate si impone come centrale. L'uso di dipingere i prospetti esterni imitando elementi architettonici tridimensionali, e soprattutto integrandoli con immagini di singole figure o rilievi scultorei, era molto diffuso nella prima età moderna. Ne ritroviamo innumerevoli esempi, dai casi più noti – Roma, Milano, Firenze, Napoli – ad altri meno noti come Verona, Padova o Trento, ricostruiti archeologicamente nel contributo di Martina Volpato, alcuni dei quali ascrivibili a pittori di primo piano nel XVI secolo, come Polidoro da Caravaggio e Giovanni Maria Falconetto. Ci si può interrogare sui diversi esiti, in termini di monumentalità e impatto urbano, nel passaggio dalle due dimensioni delle superfici delle facciate affrescate alle tre dimensioni delle collezioni di sculture esposte all'esterno degli edifici, che si proiettavano sullo spazio pubblico della strada. Oltre alle ben note raccolte di antichità esibite sulla facciata di residenze private – come il palazzo di Diomede Carafa a Napoli (ca. 1466) – assumono particolare rilievo le collezioni scultoree che conferivano una marcata connotazione civica ai prospetti che le ospitavano: così la serie dei santi protettori esposti a Orsanmichele a Firenze (XV-XVI sec.), o sulla facciata dell'Annunziata di Sulmona (XVI sec.); oppure le statue di veronesi illustri dell'antichità poste sulla Loggia del Consiglio di Verona (ca. 1476), o ancora le protomi di divinità classiche del Palazzo dei Giudici di Capua (ca. 1530-1590).

contributing to the transformation of their layouts and meanings. This too opens a range of avenues of research, which this volume seeks to explore from different angles. A particularly compelling theme in this context is the relationship between urban spatiality and sacred topography, which can be explored through the occupation of the urban fabric by family patronage churches: a well-documented phenomenon in the cases of Padua, Naples, and Genoa, as examined in Mariano Saggiomo's paper. Within the same interpretative framework lies the issue of the tension between the placement of artworks within buildings and the transformation of the urban contexts. A case in point is the complex relationship between the *Arca di San Ranieri* and other 14th-century monuments within Pisa Cathedral, in relation to the new layout of the *Piazza del Camposanto* in the 15th century, discussed in this volume by Veronica Sofia Tulli.

Further reflecting on the interplay between art, architecture, and the city, the theme of façades also emerges as a central one. In the early modern period, it was common practice to paint exterior walls with trompe-l'œil effects that imitated three-dimensional architectural elements, often integrating them with images of individual figures or sculptural reliefs. Countless examples of this can be found – not only in well-known cities such as Rome, Milan, Florence, and Naples, but also in lesser-known contexts such as Verona, Padua, and Trento, which are archaeologically reconstructed in Martina Volpato's essay. Some of these works can be attributed to major painters of the 16th century, such as Polidoro da Caravaggio and Giovanni Maria Falconetto. One may consider the different outcomes, in terms of monumentality and urban impact, involved in the transition from the two-dimensional surfaces of painted façades to the three-dimensionality of sculptural ensembles displayed on building exteriors, projecting into the public space of the street. Alongside the well-known displays of antiquities exhibited on the façades of private

Nel considerare il ruolo dell'arte nel definire le superfici degli edifici affacciati su strade e piazze, è di primaria importanza indagare le potenzialità delle opere d'arte come agenti di trasformazione degli spazi urbani. Come ha dimostrato Alessandro Nova, l'intersezione tra storia dell'arte e città trova nella piazza un luogo privilegiato di indagine: spazio di interconnessione tra parti diverse dell'organismo urbano, e tra queste e i territori circostanti, la piazza è un luogo ricco di contenuti e plasmato dalle varie esigenze dei suoi costruttori. In questo scenario le opere d'arte – e in particolare le sculture – hanno storicamente avuto un ruolo costitutivo nel determinare il significato e la qualità dello spazio pubblico, connotandolo in modo specifico (Nova 2010; Nova, Jöchner 2012; Nova, Hanke 2014). Le sculture esposte nelle piazze possono essere dei generi più vari: si va dalle opere antiche a quelle della contemporaneità più spinta, dai monumenti isolati di scala colossale ad assemblaggi eterogenei concepiti come collezioni all'aperto. Le forme di committenza, le intenzioni e le finalità, nonché i tempi che hanno portato all'esposizione di opere d'arte nello spazio pubblico sono altrettanto vari: si tratta, in alcuni casi, di interventi pensati all'interno di "programmi" più o meno strutturati o di allestimenti effimeri; in altri, di iniziative promosse da singoli, gruppi o reti di attori urbani, frutto di negoziazioni complesse tra diverse entità coinvolte nella gestione dello spazio cittadino.

Un ruolo centrale in questo contesto è svolto dalle piazze organizzate intorno a un singolo monumento, come nel caso eccezionale del Campidoglio, ridisegnato da Michelangelo attorno alla statua equestre di Marco Aurelio, o delle *places royales* progettate nel corso del Seicento anche per accogliere e valorizzare le statue equestri dei sovrani, celebrando il potere della monarchia: esempi emblematici il monumento di Enrico IV scolpito da Giambologna per Place Dauphine (1614) o quello di Luigi XIII in Place des Vosges (1639). In altri casi troviamo opere d'arte inserite in

residences – such as the palace of Diomedea Carafa in Naples (c. 1466) – particularly significant are the sculptural collections that conferred a strong civic character on the façades that hosted them. Examples include the series of patron saints displayed on Orsanmichele in Florence (15th-16th centuries), or on the façade of the Annunziata in Sulmona (16th century); the statues of illustrious citizens from antiquity on the Loggia del Consiglio in Verona (c. 1476); and the busts of classical deities adorning the façade of Palazzo dei Giudici in Capua (c. 1530-1590).

When considering the role of art in defining the surfaces of buildings facing streets and squares, it is crucial to investigate the potential of artworks as agents of urban transformation. As demonstrated by Alessandro Nova, the intersection between art history and the city finds a privileged site of inquiry in the piazza: a space of interconnection between different parts of the urban fabric and between the city and its surrounding territories, the square is a space rich in meaning and shaped by the various needs of its builders. Within this scenario, artworks – and sculptures in particular – have historically played a pivotal role in determining the meaning and quality of public space, endowing it with specific connotations (Nova 2010; Nova, Hanke 2014; Nova Jöchner 2012). Sculptures displayed in squares can take many forms: from ancient works to the most avant-garde contemporary creations; from colossal, freestanding monuments to heterogeneous assemblages conceived as open-air collections. The forms of patronage, the intentions and purposes behind these interventions, as well as the timelines leading to the display of artworks in public space, are just as diverse. In some cases, such interventions were conceived as part of more or less structured "programs" or as temporary installations; in others, they were initiatives promoted by individuals, groups or networks of urban actors – often the result of complex negotiations among the many entities involved in managing the city's public space.

piazze che avevano già da tempo raggiunto una loro configurazione, ma che – proprio per effetto di queste aggiunte – vedevano profondamente alterato il significato dello spazio pubblico e degli edifici che lo delimitavano: è il caso di monumenti famosi, quali il Gattamelata di Donatello nella Piazza del Santo a Padova (1446-1453) o il Bartolomeo Colleoni di Andrea del Verrocchio nel Campo Santi Giovanni e Paolo a Venezia (1480-1488), o ancora di fontane monumentali che celebravano la storia cittadina come la Fontana di Orione di Montorsoli in Piazza Duomo a Messina (1553). Un fenomeno affine è quello delle sculture a carattere votivo, come le *guglie* o *Pestsäulen* erette tra Sei e Settecento come ex voto contro la peste, che cambiarono radicalmente il volto e il significato delle piazze principali di città come Napoli, Lecce e Vienna. Particolarmente interessante è il caso della disseminazione sistematica di statue del “re bambino” Carlo II d’Asburgo nelle piazze di numerose città del Vicereame – da Napoli ad Avellino, dall’Aquila a Capua e Foggia – analizzato nel saggio di Paola Setaro. Un caso quasi speculare, ricostruito da Alberto Pirro, è quello della risemantizzazione delle piazze di Torino attraverso la collocazione di ritratti dei sovrani sabaudi che avevano retto le sorti del regno dal Cinquecento all’Unità d’Italia: si tratta di una vera e propria collezione a cielo aperto, affidata ai principali scultori del tempo e tesa a ripercorrere la storia della dinastia dispiegandola nel tessuto delle vie e delle piazze della capitale. Ci imbattiamo in analoghe affermazioni di potere su scala urbana nei progetti di obelischi e archi trionfali analizzati da Maria Scherma e da Costance Marq rispettivamente nei casi di Lugo e di Parigi ai primi dell’Ottocento.

È interessante notare come il legame tra sculture esposte e spazi urbani si trovi spesso ad essere enfatizzato sulle basi o piedistalli dei monumenti, predisposte per proporre allo spettatore una sequenza topografica e storico-narrativa leggibile spostandosi attorno alla

A central role in this context is played by squares organized around a single monument – such as the exceptional case of the Campidoglio, redesigned by Michelangelo around the equestrian statue of Marcus Aurelius; or the *places royales* planned during the 17th century to host and enhance equestrian statues of monarchs, celebrating royal power. Emblematic examples include the monument to Henry IV, sculpted by Giambologna for Place Dauphine (1614), and that of Louis XIII in Place des Vosges (1639).

In other cases, artworks were introduced into squares that had already acquired a defined configuration but whose meaning – both in terms of public space and the surrounding buildings – was profoundly altered by these additions. This is the case for well-known monuments such as Donatello’s Gattamelata in the Piazza del Santo in Padua (1446-1453), or Andrea del Verrocchio’s Bartolomeo Colleoni in the Campo Santi Giovanni e Paolo in Venice (1480-1488), as well as monumental fountains that celebrated local history, such as Montorsoli’s Fountain of Orion in Piazza Duomo in Messina (1553). A related phenomenon is that of votive sculptures, such as the *guglie* or *Pestsäulen* erected between the 17th and 18th centuries as ex-votos against the plague, which radically transformed the appearance and meaning of the main squares in cities like Naples, Lecce, and Vienna. Particularly interesting is the systematic placement of statues of the “boy king” Charles II of Habsburg in the squares of many cities across the Viceroyalty – from Naples to Avellino, from L’Aquila to Capua and Foggia – analysed in Paola Setaro’s essay. A near-specular case, reconstructed by Alberto Pirro, is the re-semanticisation of Turin’s squares through the placement of portraits of the Savoyard monarchs who ruled the kingdom from the 16th century to Italian unification. This was conceived as a true open-air collection, entrusted to the leading sculptors of the time and aimed at retracing the history of the dynasty by unfolding it across the streets and squares of the capital. Comparable assertions of power on an urban scale can be found

statua: un esempio emblematico è la doppia veduta di Messina e della battaglia di Lepanto scolpita alla base della statua di Giovanni d'Austria, realizzata da Andrea Calamech nel 1573 e collocata in Piazza dei Catalani a Messina. Questo dispositivo visivo sarà ripreso in una serie di basi narrative come quella con i ritratti di Ranuccio e Alessandro Farnese scolpiti da Francesco Mochi a Pavia tra il 1612 e il 1625, discussa in questo volume nel contributo di Davide Ferri.

Non sempre le opere d'arte nascevano per il contesto in cui sarebbero poi state esposte: la loro collocazione era spesso l'esito di processi decisionali, spostamenti e riallestimenti che finivano per modificare il significato non solo dello spazio urbano, ma anche dell'opera stessa, come ci ricorda la vicenda del *David* di Michelangelo. Né l'idea della portabilità delle opere era limitata dalla loro scala (Settis 2015), dal momento che poteva coinvolgere statue di dimensioni colossali – un esempio per tutte: la Statua della Libertà (fig. 5) – trasferite all'interno di una medesima città ma anche fra centri

in the projects of obelisks and triumphal arches analysed by Maria Scherma and Costance Marq, respectively in the cases of Lugo and Paris in the early 19th century.

It is interesting to note how the relationship between public sculpture and urban space is often emphasized through the bases or pedestals of monuments, which are designed to offer viewers a topographical and historical-narrative sequence that can be read by moving around the statue: a particularly emblematic example is the double relief of Messina and the Battle of Lepanto carved on the base of the statue of Giovanni d'Austria, created by Andrea Calamech in 1573 and installed in Piazza dei Catalani in Messina. This visual device will be echoed in a number of narrative bases, such as the one bearing the portraits of Ranuccio and Alessandro Farnese, sculpted by Francesco Mochi in Pavia between 1612 and 1625, which is discussed in this volume in the essay by Davide Ferri.

Artworks were not always originally created for the contexts in which they would eventually be displayed. Their placement was often the outcome of decision-making processes, relocations, and reconfigurations that altered not only the meaning of the urban space but also that of the work itself – as exemplified by the case of Michelangelo's *David*. Nor was the idea of portability limited by scale (Settis 2015), since it could involve even colossal statues – one example above all: the Statue of Liberty (fig. 5) – which were transferred not only within the same city, but also between locations separated by great distances. An exceptional case is the transfer of the bronze horses from Constantinople to Piazza San Marco in Venice in 1204, later taken to Paris and returned to Venice in 1815. Other significant examples include the Fontana Pretoria – originally created by Francesco Camilliani for Florence in 1554 and later relocated to Palermo in 1581 – and the monument to Vittorio Emanuele I by Giuseppe Gaggini, initially intended for Genoa but ultimately installed in Turin, as recalled by Alberto Pirro's essay. Such relocations could also involve multiple artworks



5: Parigi: la Statua della Libertà in costruzione esposta al pubblico, 1888. Public domain.

posti a grande distanza fra loro. Un caso eccezionale è il trasferimento nel 1204 dei cavalli di bronzo da Costantinopoli a Piazza San Marco, a Venezia, poi portati a Parigi per essere successivamente ricondotti a Venezia nel 1815; ma si potrebbero citare altri esempi significativi, come la Fontana Pretoria – realizzata da Francesco Camilliani per Firenze (1554) e in seguito trasferita a Palermo nel 1581 – oppure il monumento a Vittorio Emanuele I di Giuseppe Gaggini, inizialmente destinato a Genova e poi collocato a Torino, come ricorda il saggio di Alberto Pirro. Tali spostamenti potevano riguardare anche una molteplicità di opere provenienti da contesti differenti, che confluivano a trasformare il volto di una piazza: è il caso della collezione di statue di togati e iscrizioni che, nell'arco di circa mezzo secolo, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, contribuirono a riconfigurare la piazza del Duomo di Nola, trasformandola da luogo di mercato a un vero e proprio *foro* all'antica (De Divitiis 2016).

La diversità delle intenzioni, dei committenti e delle tempistiche invita a mettere in discussione la nozione di “programma”, per riconoscere nelle piazze delle complesse strutture spazio-temporali, di lunga durata, segnate dall'interazione di attori mutevoli nel corso del tempo, su diversi livelli cronologici che spesso giungono sino ai nostri giorni. Ce lo ricorda il caso di Piazza Tahrir al Cairo, che nel 2020 è stata ulteriormente monumentalizzata tramite l'installazione di un grande obelisco risalente al regno di Ramses II, riemerso a Tanis nel 2019, ed esposto fra quattro sfingi trasferite per l'occasione da Karnak (*EgyptToday*, 16 febbraio 2020). Oggi le grandi sculture concepite come arredo permanente di piazze sono forse meno frequenti; invece le esposizioni d'arte e i musei – con le loro proiezioni sempre più inclini a espandersi all'esterno su scala urbana – costituiscono il teatro privilegiato di installazioni, padiglioni ed eventi all'aperto, ormai riconosciuti come uno dei luoghi deputati all'interazione tra arte contemporanea e

from different contexts, converging to transform the identity of a square: this was the case with the collection of togate statues and inscriptions that, over the course of about fifty years – from the late 15th to the early 16th century – contributed to reshaping the Piazza del Duomo in Nola, transforming it from a marketplace into a veritable ancient *forum* (De Divitiis 2016).

The diversity of intentions, patrons, and timelines invites us to question the very notion of a “program,” and instead to recognize public squares as complex spatial and temporal structures – long-lasting frameworks shaped by the interactions of shifting actors over time, across multiple chronological layers that often extend to the present day. This is exemplified by the case of Tahrir Square in Cairo, which in 2020 underwent further monumentalisation through the installation of a large obelisk dating to the reign of Ramses II, unearthed in Tanis in 2019, and displayed alongside four sphinxes brought from Karnak for the occasion (*EgyptToday*, 16 February 2020). Today, large sculptures conceived as permanent fixtures in public squares are perhaps less common. Instead, art exhibitions and museums – whose activities increasingly expand into the urban fabric – have become privileged arenas for outdoor installations, pavilions, and events, now widely recognized as key sites of interaction between contemporary art and the city. Paradigmatic examples include the Giardini of the Venice Biennale, examined in this volume by Francesca Castellani, and the Museion in Bolzano, discussed by William Cortes Casarrubios. At the same time, many historical monuments installed in past centuries to mark central urban spaces have become problematic today. In the context of ongoing debates around cancel culture – which include both interventions of “soft iconoclasm” (Nagel 2011) and more radical forms of removal – increasing attention is being paid to replacements (whether temporary or permanent, spontaneous or planned) that confirm, positively or negatively, a collective need for monuments in public spaces. An emblematic episode

città. Ne sono esempi paradigmatici il caso dei Giardini della Biennale di Venezia, ricostruito in questo volume da Francesca Castellani, o del Museion di Bolzano, discusso da William Cortes Casarrubios. D'altro canto, molti monumenti storici realizzati nei secoli scorsi per questo o quello spazio urbano centrale risultano oggi problematici. Nel contesto dei dibattiti in tema di *cancel culture* – di cui fanno parte interventi di *soft iconoclasm* (Nagel 2011), ma anche rimozioni più radicali – vanno acquisendo crescente interesse le sostituzioni, temporanee o permanenti, spontanee o progettate, che in positivo o in negativo confermano il bisogno collettivo di monumenti negli spazi pubblici. Un episodio emblematico è costituito dalla rimozione, nel 2020, del monumento ottocentesco a Cristoforo Colombo collocato al centro del Paseo de la Reforma a Città del Messico, che ha innescato un processo spontaneo di risemantizzazione del luogo in chiave post-coloniale: la base della statua, rimasta *in situ*, è stata circondata da immagini di donne vittime di femmicidi, portando alla sostituzione del monumento al colonizzatore con un'installazione anti-monumentale di ispirazione femminista, raffigurante testa femminile ispirata alla scultura Olmeca e ridenominata *Glorieta de las mujeres que luchan* (*La Jornada* 22 marzo 2025).

Dare voce ai cittadini: arte, città e microstoria

Possiamo approfondire la visione della città nel suo complesso attraverso la storia dell'arte anche cogliendo la tessitura granulare della sua vita quotidiana e la dimensione effimera e politica degli scambi di tutti i giorni nelle piazze e nelle strade. Alcuni dei saggi riuniti in questo volume ricordano come gli spazi urbani abbiano sempre offerto un palcoscenico cerimoniale alle autorità di governo, pronte a esprimersi mediante processioni e ingressi trionfali come quelli organizzati per l'arrivo di Carlo V a Bologna nel 1530 (qui analizzato da

is the 2020 removal of the 19th-century statue of Christopher Columbus from the center of the Paseo de la Reforma in Mexico City. The removal sparked a spontaneous process of reinterpretation of the site in postcolonial terms: the statue's base, left in place, was soon surrounded by images of women who were victims of femicide, ultimately leading to the replacement of the monument to the colonizer with an anti-monumental, feminist-inspired installation representing a women head inspired by Olmec sculpture and to rename the space as the *Glorieta de las mujeres que luchan* ("Roundabout of Women who fight"; *La Jornada* 22 March 2025).

Giving Voice to the Citizens: Art, the City, and Microhistory

Art history can also contribute to a more nuanced understanding of the city as a whole by attending to the granular fabric of its everyday life and the ephemeral, political nature of daily interactions in its streets and squares. Several essays in this volume remind us that urban spaces have always served as ceremonial stages for governing authorities, eager to assert their presence through public rituals such as processions and triumphal entries, like the one organized for the arrival of Charles V in Bologna in 1530, analyzed here by Laura García Sánchez; or through the large ephemeral constructions that temporarily transformed the face of Piazza dei Santi Apostoli in Rome for the China ceremony, the subject of Margherita Antolini's paper. Yet these same urban spaces could also become the stage for uprisings and protests, as in the case of the popular revolts that shook Naples between the 17th and 18th centuries, recalled by Linda Stagni through the analysis of urban views documenting the city's social and political tensions.

Recently, new approaches have brought art history into dialogue with microhistory and the materiality of urban space, placing the street at the centre of discussion – not as an empty space or one merely designed from above, but as a site of communication for ideas and

Laura García Sánchez), o le grandi macchine effimere che trasformavano temporaneamente il volto della Piazza dei Santi Apostoli a Roma per la festa della China, oggetto del contributo di Margherita Antolini. Questi stessi spazi urbani potevano però anche diventare teatro di rivolte e proteste, come i moti popolari che agitarono Napoli tra Sei e Settecento, riletti da Linda Stagni attraverso l'analisi di vedute urbane che documentano le tensioni sociali e politiche cittadine.

Recentemente, nuovi approcci hanno messo in dialogo storia dell'arte, microstoria e materialità degli spazi urbani, portando al centro della riflessione il tema della strada, intesa non più come spazio vuoto o semplicemente progettato dall'alto, bensì come luogo di comunicazione di idee e di beni, spazio di movimento di individui e di gruppi, ma anche ambito di interazioni personali su piccola scala e di azioni politiche quotidiane. Superando la tradizionale separazione tra città e cittadini – evocata, ad esempio, nel cosiddetto affresco del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti a Siena (1338-1339), oppure nell'immagine idealizzata della città ben ordinata di cui si trova traccia nei trattati rinascimentali o nei famosi pannelli di Urbino, Baltimora e Berlino – questo rinnovato interesse per la *street life* (Nevola 2020) ha rivalutato il ruolo degli abitanti come agenti di disordine, privilegiando una visione cinetica dello spazio urbano centrata sull'esperienza del pedone. È una prospettiva che può portare a rileggere in modo molto originale fonti anche già note, come mostra in questo volume il contributo di Alessio Ciannarella sulle guide di Roma del Sei-Settecento, mettendo in evidenza le variabili temporali e percettive legate al muoversi in città. Su questi stessi presupposti si fondano anche i più recenti studi sulla *street politics* (Rospocher-Valseriati 2025a; Rospocher-Valseriati 2025b), che portano la riflessione storica oltre la dimensione eccezionale della vita politica urbana, tradizionalmente legata a cerimonie o rivolte, sottolineando il ruolo della strada come arena primaria

goods, a space of movement for individuals and groups, and a setting for small-scale interpersonal interactions and everyday political action. Moving beyond the traditional separation between city and citizens – as evoked, for instance, in Ambrogio Lorenzetti's so-called Allegory of Good Government fresco in Siena (1338-1339), or in the idealized image of the well-ordered city found in Renaissance treatises, or in the famous panels from Urbino, Baltimore, and Berlin – this renewed interest in "street life" (Nevola 2020) has reevaluated the role of inhabitants as agents of disorder, favouring a kinetic understanding of urban space centred on the pedestrian experience. This perspective can offer new readings of even well-known sources, as shown in this volume by Alessio Ciannarella's paper on 17th- and 18th-century Roman guidebooks, which highlights the temporal and perceptual variables involved in navigating the city. The same premises also underpin recent studies on "street politics" (Rospocher-Valseriati 2025a; Rospocher-Valseriati 2025b), which move historical reflection beyond the exceptional dimension of urban political life –traditionally tied to ceremonies or uprisings – to emphasize the role of the street as a primary arena of "infrapolitics": a stage for widespread political actions, exchanges of opinion, and confrontations of ideas, in which ordinary people had the opportunity to interact with power on a daily basis.

These approaches invite us to interrogate artworks from a different angle, considering them not only as aesthetic objects but also as sources for reconstructing everyday life and urban social dynamics. This is precisely what Guiomar Antorán Pilar attempts in her contribution to this volume, where she cross-references 17th-century Iberian paintings with other types of documentary evidence to trace the presence of women in the urban spaces of Spanish cities. Information about street life can also emerge from 18th-century views and figure painting; one example is the tavern depicted at the foot of the Arch of Titus in a painting by Viviano Codazzi, which – as Costanza Broli notes in her paper

dell'“infrapolitica”: teatro di azioni politiche diffuse, scambi di opinioni, confronti di idee, in cui le persone comuni avevano modo di interagire quotidianamente con il potere.

Tali approcci ci invitano a interrogare in modo differente le opere d'arte, considerandole non solo come oggetti estetici, ma anche come fonti per ricostruire la vita quotidiana e le dinamiche sociali cittadine. È quanto prova a fare in questo volume Guiomar Antorán Pilar, che incrocia i dipinti iberici del XVII secolo con altre tipologie documentarie per rintracciare la presenza femminile nello spazio urbano delle città ispaniche. Informazioni sulla vita di “strada” possono emergere anche dalla pittura vedutistica e di figura del Settecento: è il caso della taverna raffigurata ai piedi dell'Arco di Tito in un dipinto di Viviano Codazzi, che, come nota Costanza Broli, viene restituita con una precisione topografica e lenticolare pari a quella riservata ai monumenti antichi. La storia dell'arte offre inoltre molti spunti per indagare i cosiddetti “spazi terzi” (*third spaces*), ovvero negozi, taverne, osterie, farmacie, oltre che su zone generalmente trascurate degli edifici, come le logge o i portici delle chiese, e soprattutto gli incroci stradali e gli angoli dei palazzi, che si rivelano punti nodali e luoghi chiave dell'interazione sociale (Nevola 2020; Rospocher-Valseriati 2025b). Nella stessa direzione si colloca anche l'analisi di Anna McGee dedicata alle altane costruite sulla sommità dei palazzi fiorentini, che le fonti visive, materiali e letterarie ci dicono essere state luoghi privilegiati per godere di una visione panoramica del paesaggio urbano, ma anche ambienti deputati alla socialità e allo scambio interpersonale.

Nel contesto di questo dialogo fra città, storia dell'arte e microstoria, diventa necessario interrogarsi anche sul concetto stesso di “opera d'arte”, soprattutto in relazione a sculture o altri tipi di manufatti esposti nelle strade, e più in generale negli spazi aperti, per lo più pubblici. Rispetto ai monumenti equestri o agli archi trionfali – espressioni tangibili dell'autorità politica – appaiono sempre più rilevanti

– is rendered with a topographical and lens-like precision comparable to that devoted to ancient monuments. Art history likewise offers valuable insights for exploring so-called “third spaces” – such as shops, taverns, inns, and pharmacies – as well as often overlooked architectural zones, including church loggias, porticoes, and especially street intersections and building corners, which reveal themselves as key nodes and focal points of social interaction (Nevola 2020; Rospocher-Valseriati 2025b). Along the same lines is Anna McGee's analysis of the *altane*, or rooftop loggias, built atop Florentine palaces: visual, material, and literary sources indicate that these elevated spaces were not only privileged viewpoints over the urban landscape, but also social environments devoted to interpersonal exchange and interaction.

Within this dialogue between the city, art history, and microhistory, it becomes necessary to reflect on the very concept of the “work of art”, especially in relation to sculptures or other types of objects displayed in the streets and, more broadly, in predominantly public open spaces. In contrast to equestrian monuments or triumphal arches – tangible expressions of political authority – greater attention is now being paid to objects and artifacts that typically fall outside traditional art-historical narratives. These are works displayed not so much for their aesthetic value, but for their capacity to convey information about street life, the political topography of public space, and the urban microhistories that emerge from archival records, literary descriptions, and legal sources. This is the case, for example, with a number of ancient, medieval, and early modern artifacts placed in squares and along streets, to lend administrative or juridical authority to specific sites designated for the exercise of justice, the posting of proclamations and decrees, or the public display of official measures and weights. Emblematic examples include the sculptures of the She-Wolf and the Lion biting the horse, displayed on the Campidoglio in the Middle Ages; the *Pietra del bando* (proclamation stone) installed near the Basilica of San Marco in Venice in

oggetti e artefatti che generalmente non trovano spazio nelle narrazioni storico-artistiche tradizionali. Si tratta di lavori esposti non tanto per la loro qualità estetica, quanto per la loro capacità di restituire informazioni sulla vita di strada, sulla topografia politica degli spazi pubblici, sulle microstorie urbane di cui ci parlano i documenti d'archivio, le descrizioni letterarie o le fonti giuridiche. È questo, per esempio, il caso di numerosi manufatti di epoca antica, medievale e moderna esposti nelle piazze e lungo le strade per conferire autorità amministrativa e giuridica a determinati luoghi deputati all'esercizio della giustizia, all'affissione di bandi e decreti, all'esposizione di misure e pesi pubblici. Ne sono testimonianze emblematiche le sculture della Lupa e del Leone che azzanna il cavallo, che nel medioevo erano esposte sul Campidoglio; la pietra del bando collocata nel 1256 presso la Basilica di San Marco a Venezia; la statua della Bonissima affissa in Piazza Grande a Modena a partire dal XV secolo; e infine la colonna della giustizia risistemata nella Piazza del Mercantile a Bari intorno al 1550 (Gramaccini 1996; De Divitiis 2025).

Un approccio storico-artistico alla nuova topografia politica dello spazio urbano si arricchisce anche grazie all'analisi dei numerosi manufatti scritti – iscrizioni, graffiti murali, placche commemorative, disegni a carboncino, manifesti illustrati – capaci di generare veri e propri spazi di comunicazione, esprimere il dissenso e veicolare ai cittadini messaggi di vario genere, alimentando una sorta di “occupazione grafica” dello spazio pubblico urbano (Petrucci 1987; ber-Valseriati 2025). In questo contesto rivestono un ruolo particolarmente significativo le cosiddette *statue parlanti*, che in seguito a un processo di umanizzazione simbolica diventavano strumenti per “dare voce” alla cittadinanza: il caso più noto è quello del gruppo scultoreo noto come *Pasquino*, esposto da Oliviero Carafa a Roma ai primi del Cinquecento. Il *Pasquino* ci ricorda come il potere di queste statue non risiedesse solo

1256; the statue of the *Bonissima* set up in Piazza Grande in Modena from the 15th century onward; and the column of justice rearranged in Piazza del Mercantile in Bari around 1550 (Gramaccini 1996; De Divitiis 2025).

An art-historical approach to the new political topography of urban space is further enriched by the analysis of the many written artifacts – inscriptions, wall graffiti, commemorative plaques, charcoal drawings, illustrated posters – which are capable of generating true spaces of communication, expressing dissent, and conveying a wide range of messages to the citizenry. These materials contributed to what has been described as a form of “graphic occupation” of the urban public space (Petrucci 1987; ber-Valseriati 2025). Within this context, the so-called “talking statues” (*statue parlanti*) played a particularly significant role. Through a process of symbolic humanization, these sculptures became tools for “giving voice” to the people: the most famous example is the sculptural group known as *Pasquino*, installed by Oliviero Carafa in Rome in the early 16th century. *Pasquino* reminds us that the power of these statues lay not only in the written word, but also in their spatial relationships within the urban fabric. Its original placement, projecting from the corner of the palace behind it, at the intersections of streets, clearly visible in 16th-century engravings (but lost in the 19th century when the sculpture, while resisting full musealization, was set against a flat backdrop), made it a focal point for attention and interaction (Spagnolo 2019).

When considered individually, these works may appear to be of limited interest from a traditional art-historical perspective. However, once situated within the urban contexts to which they belonged and examined in relation to their public use – what Gombrich referred to as “folk custom” (1999) – their perception changes radically. These objects contribute to defining a new geography of the public sphere and significantly enrich the dialogue between art history and the city, making it possible, among other things, to recover lost material contexts such as the acute

nella parola scritta, ma anche nelle loro relazioni con lo spazio urbano: la sua posizione aggettante, all'angolo del palazzo e all'intersezione di più strade, ben visibile nelle incisioni del XVI secolo (ma perduta nell'Ottocento, quando la scultura – pur resistendo alla musealizzazione – fu dotata di uno sfondo piatto che oggi ne ostacola la visibilità da più lati), contribuiva a renderlo un punto focale di attenzione e interazione (Spagnolo 2019).

Considerate individualmente, queste opere possono apparire di scarso interesse dal punto di vista storico-artistico. Tuttavia, immerse nel contesto urbano cui afferivano e messe in relazione al loro uso da parte del pubblico – quello che Gombrich definiva “folk costum” (1999) – la loro percezione cambia radicalmente: esse contribuiscono a definire una nuova geografia della sfera pubblica e ad arricchire in modo significativo il dialogo tra storia dell'arte e città, permettendo fra l'altro di recuperare contesti materiali perduti, come l'angolo acuto che in origine faceva da sfondo al *Pasquino*. In questa prospettiva, particolarmente suggestivo si rivela il metodo della *locative history* adottato nella versione 4.0 dell'app *Hidden Cities*, che mira a restituire alle opere d'arte una dimensione urbana, riconnettendo gli oggetti oggi conservati nei musei con i siti per cui erano stati originariamente creati (Nevola, Cooper, Capulli 2022). L'obiettivo è quello di costruire un vero e proprio “museo senza mura”, capace di rendere nuovamente “parlanti” le opere riattivandone il contesto spaziale.

L'intersezione tra storia dell'arte e città può dunque contribuire a restituire voce ai cittadini, del passato come del presente. Le pratiche grafiche diffuse, informali, a volte “ribelli” e spesso spontanee che investivano lo spazio pubblico nella prima età moderna rivivono oggi per lo meno in parte nella temporaneità della *street art*, dei murales, dai post-graffiti e della *guerrilla art*, dalle opere di Banksy a quelle di Cyop&Kaf (Basile 2022; fig. 6). Allo stesso modo, il *folk costum* può ancora oggi rendere “parlante” una statua sulla pubblica

corner that originally served as a backdrop for *Pasquino*. In this light, the “locative history” approach employed in version 4.0 of the *Hidden Cities* app is particularly compelling: it seeks to restore an urban dimension to works of art by reconnecting objects now housed in museums with the sites for which they were originally created (Nevola, Cooper, Capulli 2022). The aim is to construct a true “museum without walls,” capable of making artworks “speak” once again by reactivating their spatial contexts.

The intersection between art history and the city can thus contribute to giving voice to citizens – both past and present. The widespread, informal, sometimes “rebellious” and often spontaneous graphic practices that animated public space in the early modern period are echoed today, at least in part, in the temporality of street art, murals, post-graffiti, and guerrilla art – from the works of Banksy to those of Cyop&Kaf (Basile 2022; fig. 6). In the same way, folk custom can still turn a public statue into a “speaking” figure, transforming it into a vehicle of dissent or collective reflection.



6: Cyop&Kaf, Senza titolo, 2020. Napoli, Quartieri Spagnoli.



7: Roma: Pasquinata pro Palestina, 24 maggio 2025. Public Domain.

via, trasformandola in un mezzo di dissenso o di riflessione collettiva. È il caso della statua di Carlo V travestita da amerindiano, o della raccolta di gocce di pioggia dall'antica statua del Nilo a Napoli: due esempi di "hacking monumentale" discussi in questo volume da Maria Gaia Redavid e Yasmin Riyahi. Il *Pasquino*, vestito a lutto nel 1513 per la morte di Oliviero Carafa, ha continuato per secoli a protestare, dissentire ed esprimere il suo cordoglio, fino ai giorni nostri (Spagnolo 2019): ricoperto da un sudario e affiancato alla bandiera palestinese, ha recentemente dato voce al dramma di Gaza, denunciando in versi le migliaia di morti e ricordando con forza che "chi vede er massacro 'n Palestina e nun dice gnente non venga a dimme d'esse umano che è indecente" (*La Repubblica*, 24 maggio 2025; fig. 7).

Examples include the statue of Charles V dressed as an Amerindian, or the collection of raindrops from the ancient statue of the Nile in Naples: two instances of "monumental hacking" discussed in this volume by Maria Gaia Redavid and Yasmin Riyahi. *Pasquino*, dressed in mourning in 1513 for the death of Oliviero Carafa, continued for centuries to protest, dissent, and mourn – and still does so today (Spagnolo 2019). Recently shrouded and placed next to the Palestinian flag, it gave voice to the tragedy in Gaza, denouncing in verse the thousands of deaths and emphatically declaring: "Chi vede er massacro 'n Palestina e nun dice gnente / non venga a dimme d'esse umano che è indecente" ("Those who see the massacre in Palestine and say nothing / should not claim to be human, as its indecent"; *La Repubblica*, 24 May 2025; fig. 7).

Bibliografia / Bibliography

- BASILE F. (2022). *Etnografie del sacro nelle strade di Napoli. Arte urbana ed elementi della devozione popolare a confronto*, in «SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro e Arti dello Spettacolo», VI, pp. 170-99.
- BERETTI G. (2020). *Con l'ebano e l'avorio. Giovanni Battista De Curtis, Iacobo Fiamengo e lo stipo manierista napoletano*. Milano, InOpera Italian Arts.
- DE DIVITIIS, B. (2016). *Rinascimento meridionale: la Nola di Orso Orsini tra ricerca dell'antico e nuove committenze*, in «Annali di architettura» XXVIII, pp. 27-48.
- DE DIVITIIS B. (2025). *Spatial Fluidity and Informal Places for Politics in Southern Italy between the Middle Ages and the Early Modern Period*, in «European History Quarterly», 55 (<DOI: 10.1177/02656914241303381>).
- FOLIN M., a cura di (2010). *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*. Reggio Emilia, Diabasis.
- GOMBRICH, E.H. (1999). *Sculpture for outdoors*, in *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London, Phaidon Press.
- GRAMACCINI, N. (1996). *Mirabilia: das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz: von Zabern.
- NAGEL A. (2011). *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- NEVOLA F. (2020). *Street life in Renaissance Italy*. New Haven, Yale University Press.
- NEVOLA F., COOPER D., CAPULLI C. (2022). "Immersive Renaissance Florence": Research-Based 3-D Modeling in Digital Art and Architectural History, in «The Getty research journal», XV, pp. 203-227.
- NOVA A. (2010). *Platz und Territorium: urbane Struktur gestaltet politische Räume*. Berlin, Deutscher Kunstverlag.
- NOVA A., JÖCHNER C. (2012). *Piazza e monumento: eine kunstwissenschaftliche Datenbank*. Berlin, Deutscher Kunstverlag.
- NOVA A., HANKE S. (2014). *Skulptur und Platz: Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*. Berlin-München, Deutscher Kunstverlag.
- PETRUCCI A. (1987). *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo di oggi*. Roma, Editori Riuniti.
- ROSCOCHER M., VALSERIATI E. (2025a). *The Power of Space: Street Politics in Early Modern Europe (and Beyond): An Introduction*, in «European History Quarterly», 55 (<https://doi.org/10.1177/02656914241301624>).
- ROSCOCHER M., VALSERIATI E. (2025b). *Politics in the Street: the Materiality of Urban Public Spaces in Renaissance Italy*, in «Urban History» 52, pp. 38-61.
- SANABRAIS S. (2015). *From Byōbu to Biombo: The Transformation of the Japanese Folding Screen in Colonial Mexico*, in «Art History», 38, pp. 778-791.
- SETTIS S., ANGUISSOLA, A., GASPAROTTO, D. (2015). *Serial/Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*. Milano, Fondazione Prada.
- SPAGNOLO M. (2019). *Pasquino in piazza: una statua a Roma tra arte e vituperio*. Roma, Campisano.

**SPAZI URBANI E
DIMENSIONE ARTISTICA
(XIV-XVIII SEC.)**

IL DUOMO DI PISA TRA TOPOGRAFIA LITURGICA E SPAZI URBANI: LA COLLOCAZIONE ORIGINARIA DELL'ARCA-ALTARE DI TINO DI CAMAINO PER SAN RANIERI

VERONICA SOFIA TULLI

Abstract

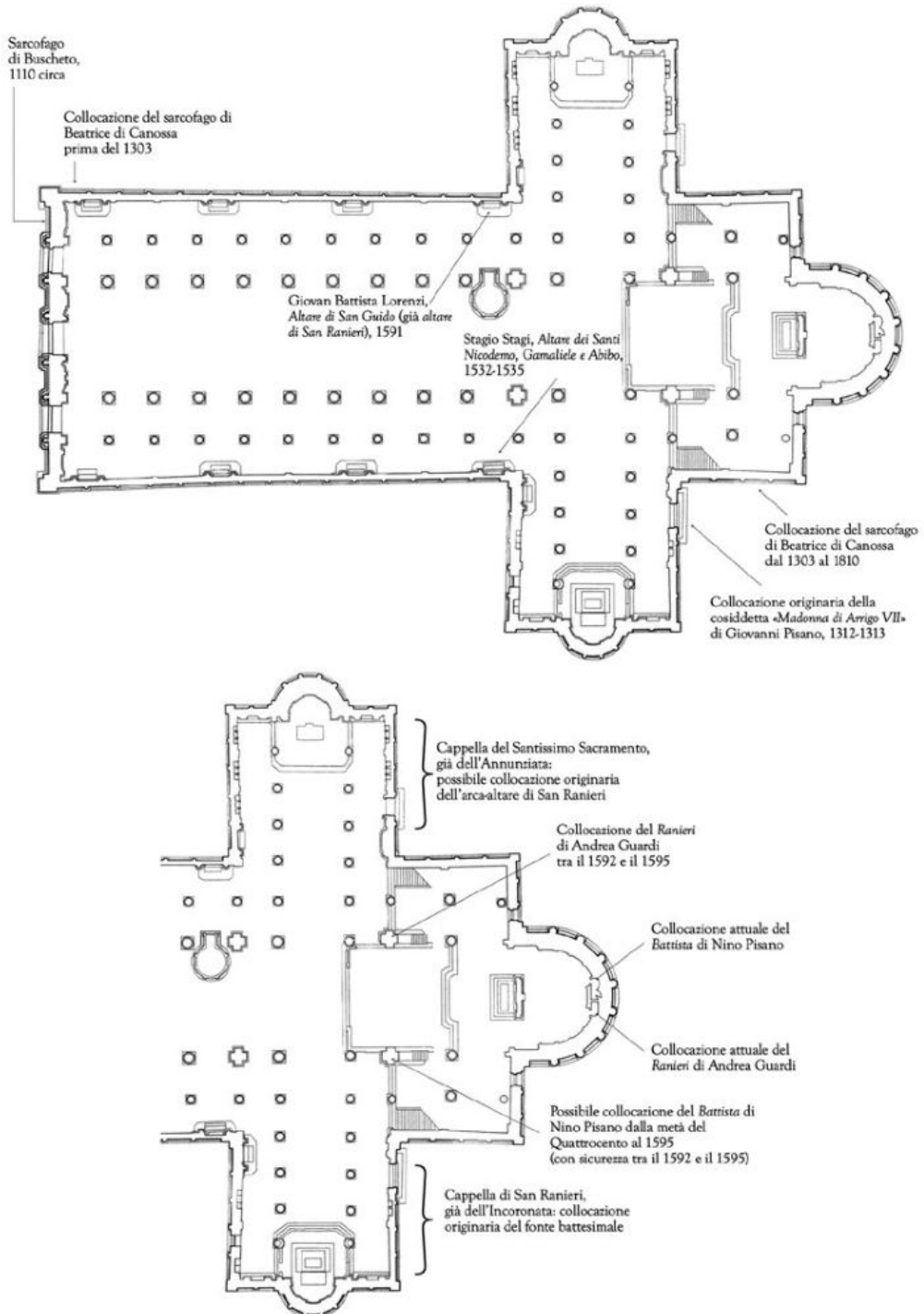
Tino di Camaino's altar-arche for San Ranieri, one of the most well-known monuments realized for the Cathedral in Pisa at the beginning of the 14th century, provides an opportunity to identify certain inattentions in studies that have not dedicated themselves enough to the topographical aspects of historical reconstructions. By re-reading three groups of documents, one understands that the tomb should not be included among the monuments originally placed in the southern areas of the building, that is, among those drawn southwards by urban spatiality. In the complex balance between this and liturgical topography, it was the latter that ultimately prevailed.

Keywords

Sculpture, Pisa, Tino di Camaino, San Ranieri.

Nei tentativi di ricostruzione 'archeologica' degli spazi medievali del Duomo di Pisa, un apporto notevole è stato dato da coloro che hanno tenuto conto del cambiamento di rotta intervenuto col tempo nella sistemazione della Piazza circostante. Questi pochi studi si sono concentrati sull'apparato scultoreo ed epigrafico dell'esterno dell'edificio, non coinvolgendo ciò che si conservava al suo interno e non considerando, quindi, il possibile rapporto tra topografia liturgica e sistemazione degli spazi urbani. Con l'esempio di un'opera databile all'inizio del Trecento, l'arca-altare per San Ranieri di Tino di Camaino, si possono iniziare a valutare con cautela tali aspetti.

Sono due le ragioni principali che consigliano la scelta di tale monumento nel tentativo di addentrarsi in un tema di ricerca come questo. Innanzitutto, Ranieri ha sempre detenuto un forte valore simbolico per la città che ospita la sua tomba [Ceccarelli Lemut 2022, 393-395 e note]: perciò, com'è noto, sono state numerose le commissioni con le quali il suo culto è stato promosso e rinnovato nei secoli che seguirono la sua dipartita (1161) [Collareta 2011]. La seconda circostanza d'interesse risiede nel fatto che, come si vedrà meglio oltre, finora non sono emersi dati di alcun tipo che consentano di



1-2: Rielaborazioni di una pianta attuale del Duomo di Pisa (tratta da: *Il Duomo di Pisa* 1995) con collocazioni dei monumenti d'interesse.

conoscere il luogo in cui le spoglie del santo erano riposte prima del tardo Cinquecento. In ogni caso, siccome il testo che segue è denso di riferimenti alla topografia del Duomo nel corso dei secoli, per evitare di smarrirsi nella sua lettura è indispensabile fare costante affidamento a due piante dell'edificio nelle quali sono segnate le collocazioni dei monumenti coinvolti in diversi punti della trattazione (Figg. 1-2).

Da tempo è chiaro che fino alla metà del XII secolo, e cioè fino ai lavori per l'erezione delle mura cittadine e del Battistero, al Duomo si giungeva principalmente dalla direzione nord-ovest. Così si spiega non soltanto la ricchezza di epigrafi e di decorazioni a rilievo nella sua facciata, ma pure la recente ricostruzione dell'originario legame tra la zona sinistra di quel prospetto e il primo tratto del fianco settentrionale (Fig. 3). Il sepolcro di Buscheto, primo architetto dell'edificio, faceva quasi coppia col sarcofago della marchesa Beatrice, un pezzo notoriamente ricordato da Giorgio Vasari al principio della *Vita di Nicola e Giovanni Pisani* (1568) e oggi conservato nel Camposanto monumentale [Ammannati 2019, 61-74, in part. 70].

Negli anni cruciali in cui Burgundio di Tado fu «operaio», dal 1298 al 1319, l'accesso preferenziale era ormai quello che, passando per Via Santa Maria, arrivava alla Piazza da sud-est, ossia dal centro della città. Le commissioni e le traslazioni volute da Burgundio lasciano intendere la misura in cui la nuova relazione con la pianta urbana avesse determinato un accrescimento del ruolo simbolico del braccio destro del transetto, quello meridionale (Fig. 4). Lo stesso sepolcro della marchesa fu ricollocato sulla parete adiacente a quella della porta est di Bonanno Pisano [Arias, Cristiani 1995, 593-594], e, fatto ancor più rilevante in tal senso, intorno al 1312 Giovanni Pisano ricevette l'alloggione della cosiddetta "*Madonna di Arrigo VII*", rimasta nella lunetta sopra ai battenti di Bonanno per almeno due secoli e mezzo [Novello 1995b]. Il gruppo scultoreo di Giovanni era attentamente calibrato sul punto di vista del visitatore: giungendo da sud e dunque dalla destra della *Vergine*, il fedele poteva ammirare l'insieme dapprima di profilo, apprezzando a pieno il movimento delle gambe della madre e il corpo stante del figlio, per guadagnare soltanto in un secondo momento uno sguardo frontale.

L'importanza dell'area corrispondente alla destra liturgica del tempio fu dunque compromessa, per certi aspetti, proprio nel corso dei primi vent'anni del Trecento. Nel tentativo di capire se queste operazioni lasciarono conseguenze di peso anche all'interno del Duomo, non ci si può soffermare purtroppo su tutte le opere che alcuni tra gli artisti più noti del tempo confezionarono per l'edificio: oltre al mosaico nella calotta dell'abside principale e al pergamo di Giovanni Pisano, si ricordi almeno che a Tino di Camaino furono richiesti l'arca di Ranieri, un fonte battesimale e la tomba per Arrigo VII.

Prima di entrare nel merito delle questioni topografiche che qui più interessano, non si può tralasciare una rapida introduzione ai rilievi nel monumento per Ranieri (Fig. 5). La sezione principale contiene una scena atipica quanto alla peculiare declinazione dell'iconografia. Poggiate sul piano del suolo sono i personaggi coinvolti in una *commendatio animæ*. Escludendo Ranieri, chiaramente riconoscibile per la rozza veste penitenziale, non è facile individuare con precisione nessun'altra figura, né quella del secondo santo in piedi, né quelle del laico e dell'ecclesiastico inginocchiati in primo piano: uno di

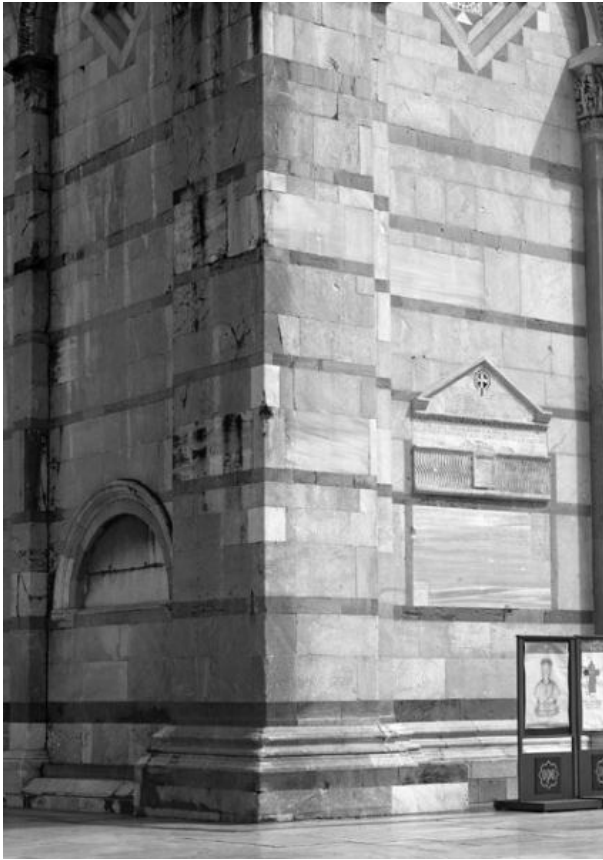
quest'ultimi è probabilmente Burgundio, l'altro presumibilmente un secondo donatore (l'arciprete Iacopo Maccaione Gualandi? [Ronzani 2016, in part. 67]).

Alcuni si sono concentrati sui due angeli ai lati del trono, sulla colomba e sulla *dextera Domini* in alto. Nell'analisi di Gert Kreytenberg [1995], accolta con favore negli studi [Collareta 2022b, in part. 112], la coesistenza della Trinità con una Madonna col Bambino sarebbe frutto dell'intento d'istituire una relazione tra loro. Siccome i pochi ulteriori esempi di una scelta tematica simile sono tutti più tardi e talvolta assai diversi nell'impaginazione, è tuttora difficile produrre una lettura iconografica puntuale. In ogni caso, il complesso si conclude in basso con tre scene suddivise a mo' di predella: a sinistra è l'offerta del monumento stesso; al centro sono due devoti che adorano il santo in trono; sulla destra è la traslazione delle sue spoglie.

Disponiamo di pochi dati epigrafici e documentari che aiutino a stabilire i tempi d'esecuzione di quest'opera, che è stata sempre posta al principio del catalogo di Tino. Due iscrizioni sulle mura meridionali esterne dell'edificio ricordano che la commissione dell'arca fu dovuta a Burgundio, ma non forniscono appigli cronologici più precisi [Novello 1995a]. La data 1306 apposta su una carta nel fondo Diplomatico dell'Opera del Duomo è stata intesa come un plausibile *terminus ante quem* per il marmo a partire dalla sua pubblicazione per merito di Igino Benvenuto Supino [1904, 190 nota 1]: dal documento in questione apprendiamo che in quell'anno l'operaio riservò a sé stesso e quindi ai suoi successori il diritto di eleggere il cappellano di un altare dedicato a Ranieri.

Due estratti d'archivio finora semisconosciuti agli studi di storia dell'arte [Ronzani 2016, 60-63 e note] e contenuti l'uno nel fondo Diplomatico del Capitolo, l'altro in un registro di *Entrate e Uscite* dell'Opera, confermano l'intento di far innalzare il monumento, sicuramente compiuto entro il 1312. Per ragioni sulle quali non ci si può qui dilungare, una parte esigua della bibliografia [Novello 1995c; Ronzani 2016, 62-63] ha ragionevolmente ritenuto che il primo degli estratti non basti ad avallare con decisione la cronologia finora riportata nella bibliografia [Baldelli 2007, 64; Bardelloni 2011, 134, Collareta 2022a, 448]: la natura dei documenti chiamati in causa permette semmai d'intenderli come termini intorno ai quali stabilire la datazione dell'arca.

In ogni caso, non disponiamo di notizie ulteriori per il XIV secolo. Numerosi pagamenti, parzialmente pubblicati da Roberto Paolo Ciardi [1987, 103-104 note 69-70] e quindi ampliati nel numero e trascritti in modo più completo da Gabriele Donati [2015, 207-211, cat. 37], informano dell'esecuzione di un frontespizio destinato a incorniciare il monumento di Tino. Elargiti all'inizio degli anni Cinquanta del Quattrocento a favore di Andrea Guardi e di alcuni suoi aiutanti, essi sono ricchi di notazioni di vario genere, ma non informano sulla collocazione di questo nuovo complesso. Naturalmente, tale silenzio costituisce di per sé un indizio: com'è sempre ragionevolmente dato per scontato negli studi finora chiamati in causa, è assai probabile che essa coincidesse con quella dell'arca al principio del Trecento. Con un intervento di cui rimane traccia in alcune ulteriori carte d'archivio datate al 1539 [trascritte in Milone 2004, 137 e quindi in Donati 2015, 208-209], l'altare subì una manomissione volta a diminuire il suo spessore rispetto alla parete: anche in questo caso, però, le notazioni non aiutano a capire dove il complesso fosse ubicato all'epoca.



3: Pisa, Duomo, angolo tra la facciata e il fianco settentrionale.



4: Pisa, Duomo, angolo tra il fianco orientale del braccio destro del transetto e quello meridionale della tribuna.



5: Tino di Camaino, *Arca-altare di San Ranieri*, 1310 ca. [Pisa, Museo dell'Opera del Duomo].

L'altare col quale nel 1591 Giovan Battista Lorenzi fu chiamato a sostituire quello di Tino è il primo del quale si conosce con sicurezza la collocazione, che ha sempre corrisposto a quella attuale lungo il tratto conclusivo della navatella settentrionale del tempio. Intitolato oggi a san Guido della Gherardesca, esso fu il repository delle reliquie di Ranieri fino alla solenne traslazione con la quale, per volontà di Cosimo III de' Medici,

nel 1688 le spoglie del santo furono poste nel luogo dove si ammirano ancora oggi: la parete di fondo nel braccio meridionale del transetto.

Questi dati permettono di riesaminare con maggiore consapevolezza le questioni relative alla collocazione dell'arca nel tempo. La convinzione che in origine il monumento dovesse essere addossato a una delle pareti del transetto è stata a lungo unanime. Più in particolare, la storiografia ha sostenuto fino agli anni Ottanta [Seidel 1975, 71; Kreytenberg 1986, 9-11; Kreytenberg 1995, 25] che essa si trovasse nel suo braccio destro. Anche se gli studi non sono mai stati particolarmente chiari su quest'aspetto, la ragione principale che raccomandava tale esegesi risiedeva presumibilmente nel fatto che a partire dal tardo Seicento le reliquie del santo riposano, come s'è detto, in quell'area. Nei testi dati alle stampe nell'ultimo mezzo secolo si legge, invece, che l'arca di Tino era probabilmente collocata sin dalla nascita al termine della navatella settentrionale del Duomo [Novello 1995c; Milone 2004, 139-140; Bardelloni 2011, 134]. Secondo la lettura oggi più in voga, le reliquie del santo sarebbero state dunque conservate nello stesso sito dall'inizio del Trecento fino al tardo Seicento. Benché intenda dare risposta ai quesiti posti dall'allestimento di un'opera all'inizio del XIV secolo, anche questa seconda proposta deriva in larga parte dalle vicende che interessarono il Duomo di Pisa in Età moderna.

Per dare un resoconto riassuntivo di tali eventi, s'impone la necessità di una breve digressione. A partire dalla metà del Quattrocento, l'Opera s'era impegnata per riformare l'intero sistema degli altari nel tempio: dopo alcuni interventi che coinvolsero lo stesso Guardi, intorno al 1485 Matteo Civitali ottenne la commissione di ventidue nuove mostre. L'unica struttura portata a termine dallo scultore lucchese (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo) [Casini 1995b] testimonia il tentativo di uniformare uno spazio all'epoca colmo di apparati micro-architettonici, scultorei e pittorici eterogenei e che erano espressione di gusti ormai lontani da quelli del momento. L'altare ben più tardo di Lorenzi è uno dei frutti di tale campagna di ammodernamento: auspicata già nella seconda metà del Quattrocento, essa diede esiti tangibili soprattutto a partire dai decenni centrali del Cinquecento [Casini 1987; Casini 1995a, 264-274].

Alla seconda metà del XVI secolo e all'inizio di quello successivo risalgono in effetti pure le profonde trasformazioni delle pareti di fondo del transetto. Già riservata al culto della Madonna Annunziata, quella settentrionale fu del tutto ristrutturata a partire dal 1545 per ospitare la custodia del Santissimo Sacramento. Terminati questi lavori, si procedette con quelli per il lato opposto del transetto: già deputato al culto dell'Incoronata, esso fu interamente riallestito a partire dal 1563. Soltanto tenendo conto di questi fatti essenziali è possibile comprendere quanto fosse ormai mutato il panorama scultoreo e architettonico nel Duomo ai tempi in cui Lorenzi ricevette l'allogazione per l'erezione di un nuovo complesso dedicato al santo nella navatella settentrionale del tempio.

Si torni, ora, alla materia principale. A far preferire una soluzione ulteriore rispetto alle due finora accolte negli studi è innanzitutto il quadro che si ricava con la lettura integrata di tre gruppi di documenti. Pur essendo noti alla bibliografia interessata alla produzione artistica a Pisa tra il tardo Medioevo e l'Età moderna, gli estratti in questione sono rimasti confinati in tradizioni di studi tra loro separate perché relative a opere e a

epoche diverse. A questi sarà poi aggiunto il dettato di una carta d'archivio considerato in un'unica sede bibliografica. Nel loro insieme, queste testimonianze incoraggiano una nuova ricostruzione 'archeologica' dei rapporti che univano quattro monumenti collocati nel transetto e nella tribuna del Duomo prima degli anni novanta del Cinquecento. Il primo dei tre gruppi documentari ai quali ci si riferisce è costituito da alcuni ulteriori compensi ricevuti da Guardi pochi anni dopo la conclusione del frontespizio. Nel pubblicarli, Ciardi mise a fuoco il legame che univa già nel Quattrocento le due statue che oggi abitano la coppia di nicchie ai fianchi del cosiddetto «poggiolo delle reliquie» nella tribuna: un *San Giovanni Battista*, opera tuttora misconosciuta di Nino Pisano e databile al pieno degli anni Sessanta del Trecento, e un *San Ranieri* (Fig. 6) realizzato tra il 1453 e il 1454 proprio da Guardi. Nei mesi in cui questi lavorava al proprio marmo, l'Opera finanziò un gruppo di fabbri e di scalpellini per l'erezione di due tabernacoli [Ciardi 1987, 104, note 73-74; Donati 2015, 202]. Nell'esegesi di Ciardi, che è stata ragionevolmente accolta con favore negli studi, tali edicole erano in origine addossate



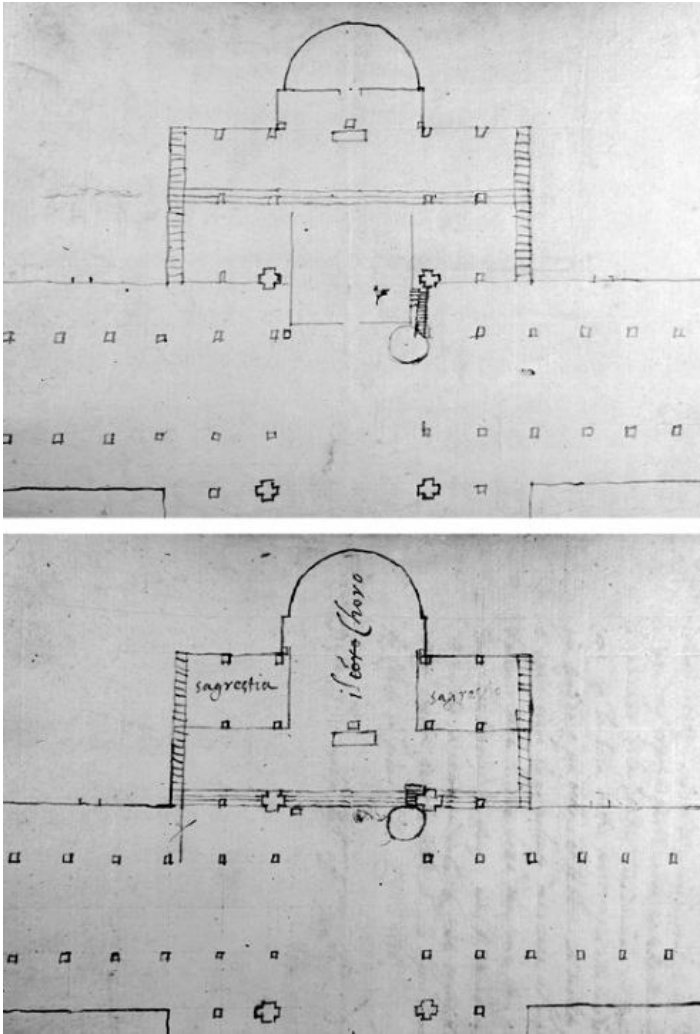
6: Andrea Guardi, *San Ranieri*, 1453-1454 [Pisa, Duomo].

ciascuna a una colonna o a un pilastro nella zona orientale del Duomo e accoglievano l'una il *Precursore*, l'altra *Ranieri*. Dalla metà del Quattrocento, quindi, i due *Santi* avevano una collocazione in qualche modo speculare rispetto all'asse ovest-est dell'edificio. Pur senza spendere considerazioni particolarmente approfondite in tal senso, Ciardi rimarcò anche un fatto di cruciale importanza che si ricava dall'analisi del secondo gruppo documentario di nostro interesse: nei propri tabernacoli, entrambe le opere assumevano una funzione ancillare rispetto a due ulteriori monumenti. La serie di carte alla quale mi riferisco contiene notizie che risalgono a un periodo esteso tra la fine del Trecento e il pieno Cinquecento e che confermano che in quel periodo il fonte battesimale scolpito da Tino entro il 1312 era collocato nella cappella all'epoca dedicata all'Incoronata, ossia nel braccio destro del transetto (benché dia per presupposta tale ubicazione del fonte, Ciardi non indica le evidenze documentarie sulle quali si basa) [Tulli 2023, 11].

Forte della conoscenza di tali notizie, Ciardi comprese che il *San Ranieri* di Guardi doveva senz'altro essere addossato a un pilastro o a una colonna nella metà settentrionale dell'edificio (*in cornu Evangelii*), e il *Battista* di Nino a uno della sezione meridionale (*in cornu Epistulae*). Soltanto una sistemazione come questa permetteva ai suoi occhi di comprendere le ragioni della disposizione delle due figure, e dunque dell'erezione dei tabernacoli: introducendo visivamente a quel monumento, il *San Ranieri* era rivolto verso l'altare di Tino, mentre il *Battista* svolgeva lo stesso ruolo nei riguardi della suppellettile battesimale. In virtù dell'acuta interpretazione di questi documenti, Ciardi è stato dunque il primo a sostenere che l'arca di Tino non potesse essere anticamente sistemata nel braccio meridionale del transetto. Condizionato dall'esistenza dell'altare dedicato al santo nel 1591, lo studioso individuò nel luogo dov'è installato tuttora il prospetto di Lorenzi la collocazione originaria più probabile dell'arca d'inizio Trecento.

Ma un terzo gruppo di documenti, la cui lettura va integrata a quella delle carte di cui s'è detto finora, incoraggia una soluzione alternativa. Riportati anch'essi all'attenzione da Ciardi in una nota a piè di pagina [Ciardi 1987, 104, nota 75], tali estratti non sono stati messi debitamente a sistema con gli altri dei quali egli si occupava. I mesi che seguirono l'incendio del Duomo di Pisa nell'ottobre del 1595 furono ricchi d'iniziative volte al rimedio delle sue conseguenze disastrose. Gli interventi coi quali si ripristinò lo stato precedente delle cose furono affiancati da altri per mezzo dei quali gli spazi del tempio furono adeguati a nuovi gusti ed esigenze: l'evento nefasto fornì anche l'opportunità per promuovere un nuovo assetto della zona più sacra del tempio, la tribuna.

Nel ventaglio delle proposte presentate in quell'occasione spiccano per la loro rilevanza due prove grafiche (Fig. 7) conservate nell'Archivio di Stato di Pisa e dovute alla mano di un tale Adriano dell'Oste: come gli studi hanno sempre riconosciuto, esse determinarono le scelte promosse nel cantiere attivo nel Duomo allo scadere del Cinquecento e all'inizio del secolo successivo. Mentre il primo disegno documenta la configurazione della tribuna prima dell'incendio, il secondo contiene il progetto per il riallestimento di quella zona. Rese note all'inizio del secolo scorso [Supino 1904, 155-156, figg. 113-114], le due carte si offrono tuttora come strumenti preziosi per ricostruire con precisione il luogo in cui si ergevano alcuni monumenti prima e dopo il 1595.



7: Adriano dell'Oste, *Due disegni della tribuna nel Duomo di Pisa che mostrano lo stato delle cose prima dell'incendio del Duomo (in alto) e la proposta dell'autore per il riallestimento di quella zona dell'edificio (in basso)* [Pisa, Archivio di Stato, *Comune D*, cc. 1024v e 1025v].

Perdipiù, i disegni furono recapitati ai Priori del Comune col corredo di una lettera nella quale il programma è illustrato nel dettaglio¹: un brano del testo è di massima importanza anche per le opere qui in analisi. Dell'Oste proponeva, infatti, di traslare anche le due statue oggi nella tribuna, fornendo indizi assai significativi per conoscere la loro collocazione prima dell'incendio.

Sarebbe stato bene il tirare l'altare maggiore innanzi, al pari delle dua prime colonne, e fare il coro dietro, facendo due sagrestie da i lati, che al'altezza di braccia dieci, facendo il palco e farle finire con un balastrato, daranno comodo a far feste e ornamento al

¹ Pisa, Archivio di Stato, *Comune D*, 196, cc. 1023r-1028r.

Santissimo Sacramento, e così la festa de l'Asunta e per cantarci di musica o metterci orghani e delle scale ordinarie ci si anderà comodamente. Tirando i gradini innanzi alla sedia episcopale come stava prima, similmente l'altari [*quelli che dovevano affiancare l'altare maggiore, come nota lo stesso Ciardi nel trascrivere questo passo del testo*] avranno dirieto al il [*sic*] muro delle sagrestie, e così le dua figure di rilievo, il Santo Ranieri e quel di contro [*il San Giovanni Battista*] e il pulpito dell'Evangelio tirandolo a costo al pilastro istarà assai meglio, e d'in su gradini con la scala attaccata al pilastro si ci monterà comodamente, e così tirare adietro l'angelo del cero pasquale che le braccia saranno libere.

Ho già anticipato un fatto che con la lettura di questa missiva risulta del tutto evidente: nella lettera, che oltre a quanto poc'anzi trascritto comprende soltanto un prologo di cortesia e qualche generica raccomandazione finale, Dell'Oste rivolgeva il proprio interesse esclusivamente all'area più orientale del Duomo, quella della tribuna. Valutando il testo coi due disegni alla mano, questa circostanza diviene ancor più lampante: la descrizione procede con ordine dall'area estrema, ossia più orientale del Duomo, per arrivare in ultima fase a considerare i monumenti più vicini al transetto, cioè il pergamino di Giovanni Pisano e l'*Angelo reggicero* di Stoldo Lorenzi (1582-1583).

In virtù della sua precisa struttura, la lettera suggerisce perciò con decisione l'ipotesi che nel 1595 i tabernacoli abitati dai due *Santi* erano addossati alla coppia di pilastri più orientali nell'edificio: del resto, come si vedrà poco oltre, proprio di pilastri (e non di colonne) si legge in un estratto documentario che risale all'aprile del 1592. Non sarebbe affatto logico ritenere, com'è sempre stato il caso, che i marmi ornassero i pilastri terminali delle navate: è del tutto evidente che Dell'Oste si occupò, sia nel testo, sia nei disegni, esclusivamente dell'area della tribuna, e più nello specifico di tutto ciò che si trovava in prossimità dell'altare maggiore. Così sembra indicare anche il fatto che il pergamino di Giovanni, addossato all'ultima colonna posta sulla destra rispetto all'altare maggiore, sia chiamato in causa in un punto più avanzato della lettera.

Incoraggiata dalla lettura dei documenti qui proposta, la soluzione più verosimile conduce a ritenere che il monumento trecentesco si trovasse, fino al 1591, nel braccio settentrionale del transetto, forse nei pressi della sua parete orientale: se così non fosse stato, e cioè se il monumento si fosse trovato, come invece voleva Ciardi, al termine della navatella settentrionale, sarebbe venuto meno il calibrato sistema costruito per mezzo dell'attenta unione di quattro opere risalenti a epoche diverse e distribuite tra la tribuna e il transetto. L'unica disattenzione, ma cruciale, che si può imputare allo studioso è dunque di aver ricostruito un sistema perlomeno plausibile, ma di non aver considerato la marcata distanza che separa il tratto terminale della navata sinistra del Duomo dall'ultimo pilastro nella tribuna: una distanza che, com'è chiaro a chiunque conosca l'interno dell'edificio, avrebbe reso difficile la percezione della relazione diretta tra le due opere.

Il lettore più avveduto si sarà reso conto che, a causa dell'erezione dell'altare di Lorenzi in un luogo più lontano dal braccio settentrionale del transetto e dalla tribuna, per un periodo piuttosto breve (1591-1595) la statua di Guardi dovette rimanere avulsa dal sistema per la quale era stata concepita, ossia significativamente distante dal monumento verso cui era prima rivolta. Un documento che esula dai tre gruppi di cui s'è detto risolve proprio questo nodo: esso costituisce una cruciale conferma per la principale

tesi proposta da chi scrive, ma obbliga anche a una piccola correzione. Reso noto da Antonio Milone [2004, 143], il quale non ha tuttavia sfruttato pienamente i fatti che s'inducono dalla sua lettura, tale estratto documentario non è considerato in nessuna sede bibliografica successiva.

Nel mese di aprile del 1592, cioè poco dopo l'installazione dell'altare di Lorenzi, l'Opera elargì un compenso per alcune «spese della statua di San Rinieri [...] per scarpellinare il pilastro che è presso al altare maggiore, di contro alla statua di San Giovanni, per mettervi detta statua di San Rinieri con li sua adornamenta»². Il pagamento c'informa di due fatti principali: innanzitutto, la statua di Guardi raggiunse il pilastro più prossimo all'altare maggiore, cioè quello già individuato grazie a una più accurata lettura della missiva di Dell'Oste, soltanto nel 1592; in secondo luogo, a pochi mesi di distanza dal completamento dell'altare di Lorenzi (1591), il *Ranieri* fu spostato in un luogo ancor più vicino – e questa volta perfettamente speculare rispetto all'altare maggiore – al *Battista*. Ma, ciò che qui più interessa, è la straordinaria prossimità cronologica tra il completamento della tomba di Lorenzi e la traslazione del marmo di Guardi. Quale motivo avrebbe potuto portare alla traslazione della statua, se non il fatto che la tomba coi resti del santo aveva mutato collocazione pochi mesi prima? Con ogni probabilità, prima di quel momento la statua si ergeva in una posizione che, pur incoraggiando una corrispondenza visiva col *Battista*, era ben più prossimo all'arca del santo, e cioè al braccio sinistro del transetto, che all'altare maggiore dell'edificio. Nulla ostacola dal credere, per esempio, che il marmo potesse essere addossato alla colonna immediatamente a nord rispetto al pilastro che la ospitò a partire dal 1592.

La totale assenza di notizie d'archivio non aiuta chi intenda procedere oltre nelle ipotesi 'archeologiche' che si stanno discutendo: al solo fine di immaginare una soluzione che non cozzerebbe con le evidenze documentarie e materiali giunte fino ai nostri tempi, si potrebbe suggerire che il monumento di Tino s'innalzasse, ad esempio, nel sito occupato a partire dagli anni quaranta del Settecento dal *Crocifisso* ligneo di Giovanni Pisano e dalla tomba dell'arcivescovo Francesco Pannocchieschi d'Elci, ossia alla destra del varco aperto nella parete orientale del braccio sinistro del transetto. Come detto, una volta venuto meno il nesso topografico tra l'arca e la statua a causa della collocazione del monumento di Lorenzi in un punto diverso dal precedente, si preferì ricollocare il marmo di Guardi in una posizione perfettamente speculare rispetto al *Battista*, e cioè in un punto più prossimo all'altare maggiore.

In ogni caso, coll'incendio del 1595 quest'apparato si dissolse anche a causa dei danni irrimediabili subiti dal fonte battesimale: le due statue furono ben presto collocate nel luogo nel quale le si ammira ancora oggi. Per far acquisire alla coppia una nuova congruenza fu necessario un semplice 'arrocco': i due *Santi*, che prima erano rivolti verso l'esterno, entrarono così nel felice dialogo che tuttora li lega. Grazie a quest'operazione astuta, venne pure stabilito il loro corretto ordine gerarchico in relazione

² Pisa, Archivio di Stato, *Opera del Duomo*, 211, *Entrate e uscite (luglio 1591-giugno 1592)*, c. 40v.

all'orientamento liturgico, prima invertito a causa della funzione ancillare nei confronti di due opere più antiche e di rilievo maggiore.

Siccome le notizie che riguardano le statue dal Seicento in poi non sono più di alcun interesse per l'arca di Ranieri e per la topografia tardo-medievale del Duomo, conviene tornare alla trattazione principale. Un indizio ulteriore permette di corroborare il quadro fin qui proposto: di per sé, esso non costituirebbe una prova sufficiente a sostenere un'ipotesi come quella qui illustrata, ma può utilmente chiarire la proposta che si discute. Si tratta di una notizia erudita raccolta poco prima della metà dell'Ottocento da un anonimo commentatore ed editore delle *Glorie di Pisa* di Pietro Cardosi (1675). Com'è dichiarato in esergo alla sezione che contiene la biografia di Ranieri [*Memorie sacre delle glorie di Pisa*, 1844, 70], il commentatore fece confluire nel proprio testo le notizie ricavate da una serie nutrita di manoscritti di carattere agiografico, oggi soltanto in parte conservata [riferimenti d'archivio in Iannella 2008, 143, nota 2]. In questa sede, al sepolcro di Ranieri è riservato un capoverso del tutto chiaro e nel quale si trova un'esplicita conferma di quanto ricostruito nei capoversi che precedono [*Memorie sacre delle glorie di Pisa*, 1844, 114].

Tolto che fu, [Ranieri] venne collocato in una cassa di marmo, donata a quest'effetto dai Consoli della Città, avverandosi così quanto egli stesso predetto avea ad un certo maestro Ugone ed al canonico Benincasa scrittore della sua vita, cioè che il suo corpo sarebbe stato posto in detto sepolcro donato dai Consoli pisani. Quivi riposarono le ossa di Ranieri fino all'anno 1591. Nell'anno poi testé riferito fu levato il di lui corpo dall'antica arca e fu riposto in un'altra nuova assai più ricca e bella di quello che non era la prima. Questa poi fu collocata non già nel luogo dove era l'antica, cioè in uno dei lati della cappella nominata – *l'Annunziata* [così annota il commentatore ottocentesco] – ma bensì sopra l'altare che resta dirimpetto a quello ove riposano altri corpi santi, cioè Nicodemo, Gamaliele e Abibone.

Se si torna con la memoria alla seconda riproduzione fornita nel corredo fotografico del presente testo, dov'è segnata anche la posizione dell'altare dedicato ai tre santi ricordati in coda all'estratto, il passo diventa talmente chiaro da non richiedere commenti ulteriori. Naturalmente, l'efficacia di tale riprova è attenuata da due fattori: oltre all'epoca assai tarda del prodotto editoriale in esame, sconsiglia soprattutto l'irreperibilità dei manoscritti sui quali esso si basa. Ma siccome le biografie dedicate a Ranieri che si conservano tuttora non contengono notizie in contrasto con quella riferita nel testo ottocentesco, sarebbe poco logico supporre che l'anonimo erudito abbia attinto qui alla propria invenzione. Il carattere assai puntuale dell'indicazione topografica fornita rafforza di per sé la validità di quanto vi è contenuto.

Con quest'ipotetica ricostruzione dell'assetto del transetto nel Duomo di Pisa tra l'inizio del Trecento e il Cinquecento (con l'aggiunta quattrocentesca delle due statue oggi nella tribuna), si possono riconsiderare le questioni alle quali s'è fatto riferimento al principio del presente testo. Ci si può chiedere, cioè, in quale misura il rapporto tra la topografia interna del Duomo e quella urbana ebbe conseguenze sulla scelta della collocazione di alcune opere nell'edificio. Naturalmente, le valutazioni che seguono sono tutte basate

sulla proposta alla quale ci si è finora dedicati: esse sono definite, dunque, dai caratteri propri di una congettura.

Tenendo conto della rilevanza che al principio del Trecento era detenuta dal varco d'accesso aperto nella parete orientale del braccio destro del transetto, si possono sviluppare due principali riflessioni di carattere generale. La prima si basa sul fatto che, tra tutte le opere chiamate in causa nel testo, l'arca di Tino è la più risalente: la sua collocazione non poté dunque essere determinata dalla preesistenza degli altri monumenti finora richiamati alla memoria. Nella decisione di porla nel braccio sinistro del transetto ebbero perciò un gran peso le ragioni dell'orientamento liturgico: l'opera non fu posta nei pressi dell'entrata più importante per la pianta urbana, ma nella zona del tempio più sacra dopo quella dell'altare maggiore.

È pur vero che, come s'è visto, il transetto venne arricchito di numerose opere specialmente a partire dall'inizio del Trecento. Entrando nel Duomo dalla porta che oggi reca le copie dei battenti di Bonanno Pisano, nella seconda metà del Quattrocento un visitatore avrebbe incontrato alcune tra le cose più notevoli conservate nell'edificio: superato il fonte battesimale, si sarebbe imbattuto nello sguardo del *Battista* collocato verosimilmente in prossimità delle scale d'accesso al pergamo di Giovanni. Procedendo verso il braccio sinistro del transetto, la sua attenzione sarebbe stata attirata dal *San Ranieri* di Guardi, che l'avrebbe condotto all'arca di Tino sontuosamente incorniciata pochi anni prima. È difficile credere che nella lenta elaborazione di questo studiato sistema visivo, preparato proprio dagli interventi promossi al principio del XIV secolo, non abbia ricoperto un ruolo determinante il rapporto diretto, stabilito per mezzo della nuova sistemazione della piazza, tra il transetto e la pianta urbana.

Non è forse proficuo produrre ulteriori considerazioni in un contesto che, com'è quello fin qui tratteggiato, non può che rimanere ipotetico. Nel complesso, ci si augura che dalle riflessioni svolte traspaiano non soltanto le complicazioni di uno studio che tenga conto del rapporto tra spazialità urbana e orientamento liturgico nel corso dei secoli, ma pure l'ineludibile necessità di porre al centro di tutte le analisi di ricostruzione storica e 'archeologica' i legami topografici sviluppatasi nel tempo tra i monumenti, nel delicato e mutevole intreccio tra zone interne ed esterne di un edificio.

Bibliografia

ARIAS P. E., CRISTIANI E. (1995). *Scheda 1812*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 593-594.

AMMANNATI G. (2019). *Menia mira vides. Il Duomo di Pisa: le epigrafi, il programma, la facciata*, Pisa/Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

BALDELLI F. (2007). *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore, Selective Art Edizioni.

BARDELLONI C. (2011). *Lattività toscana di Tino di Camaino*, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di R. Bartalini, con la collaborazione di F. Aceto, C. Bardelloni, S. Colucci, Siena-Torino, Società Editrice Umberto Allemandi & C. per la Fondazione Monte dei Paschi di Siena, pp. 119-182.

- CASINI C. (1987). *Dalle cappelle dell'Annunziata e dell'Incoronata all'altare di San Ranieri nel Duomo di Pisa (1545-1592)*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, C. Casini, Firenze, Cantini, pp. 186-228.
- CASINI C. (1995a). *La scultura dal Quattrocento al Novecento*. Pro maiore Ecclesie decore et ornamento, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 263-284.
- CASINI C. (1995b), *Scheda n. 1968*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, p. 639.
- CECCARELLI LEMUT M. L. (2022). *The Pisan Churches and Cult of Saints*, in *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di K.R. Mathews, S. Orvietani Busch, S. Bruni, Leiden, Brill, pp. 383-400.
- CIARDI R. P. (1987). *Il Quattrocento*, in *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, a cura di R. P. Ciardi, L. Tongiorgi Tomasi, C. Casini, Firenze, Cantini, pp. 12-110.
- COLLARETA M. (2011). *Reliquie ed immagini: documenti visivi per il culto di san Ranieri*, in *Intercessor Rainerius ad patrem: il santo di una città marinara del XII secolo*, atti del convegno (Pisa, giugno 2000; 22-23 ottobre 2010), a cura di P. Castelli, M. L. Ceccarelli Lemut, Ospedaletto, Pacini Editore, pp. 179-188.
- COLLARETA M. (2022a). *Art in Pisa in the Middle Ages*, in *A Companion to Medieval Pisa*, a cura di K.R. Mathews, S. Orvietani Busch, S. Bruni, Leiden, Brill, pp. 435-455.
- COLLARETA M. (2022b). *La grande storia della scultura. Marmo, bronzo, avorio, legno dipinto nel Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*, a cura di G. Garzella, M. Collareta, Ospedaletto, Pacini Editore (per la Società Storica Pisana), pp. 81-135.
- DONATI G. (2015). *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, Pisa University Press.
- KREYTENBERG G. (1986). *Tino di Camaino*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
- KREYTENBERG G. (1995). *Larca di San Ranieri di Tino da Camaino. Questioni di tipologia e di iconografia*, in *Storia ed arte nella piazza del Duomo. Conferenze, 1992-1993*, a cura dell'Opera della Primaziale Pisana, Pisa.
- IANNELLA C. (2008). *Il culto di san Ranieri a Pisa tra Medioevo ed Età moderna*, in *Studi di storia offerti a Michele Luzzati*, a cura di S. P. P. Scalfati, A. Veronese, Ospedaletto, Pacini Editore, pp. 143-155.
- Memorie sacre delle glorie di Pisa (1844). Memorie sacre delle glorie, con un breve compendio delle vite dei santi e beati della città e [del] suo distretto. Raccolte da Pietro Cardosi, cittadino Pisano*, Pisa, Tipografia Pieraccini.
- MILONE A. (2004). *Pisa officina dei primitivi*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- NOVELLO R.P. (1995a). *Schede 270-271*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, p. 372.
- NOVELLO R.P. (1995b). *Schede nn. 1928a-b*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 626-627.
- NOVELLO R.P. (1995c). *Scheda n. 1943*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 630-631.
- PERONI A., a cura di (1995). *Il Duomo di Pisa*, nella collana *Mirabilia Italiae*, a cura di S. Settis, Modena, Franco Cosimo Panini.
- RONZANI M. (2016). *Ranieri, Benincasa e il Barbarossa. Peripezie di un culto nella Pisa dei secoli XII-XIV*, Pisa, Pisa University Press.
- SEIDEL M. (1975). *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano*, in «Stadel Jahrbuch», n.s., V, pp. 37-84.

SUPINO I. B. (1904). *Arte pisana*, Firenze, Fratelli Alinari Editori.

TULLI V. S. (2023). *Per una ricostruzione del fonte battesimale di Tino di Camaino già nel duomo di Pisa*, in «Studi di Memofonte», XXXI, pp. 1-29.

A VIEW FROM THE TOP: PALAZZO ROOF TERRACES BETWEEN HOME AND CITY IN EARLY MODERN FLORENCE

ANNA MCGEE

Abstract

This paper examines the role of the altana, or roof terrace, in Florentine residential architecture from the mid-15th to early 16th century. Situated on the top storey of patrician homes, the altana was an open-air, loggiated space. The paper explores the altana's distribution in the city and its various uses, from belvedere to private retreat, highlighting its significance in both urban topography and social life.

Keywords

Renaissance architecture, Florence, roof terraces, altane.

Introduction

A close look at the houses lining the streets in Stefano Bonsignori's axonometric map of Florence from the end of the 16th century (Fig. 1) reveals a common characteristic: under the tightly hatched roof of some of these little etched cuboids is depicted an open storey, propped up by vertical lines designating columns. Such structures can be spotted throughout Bonsignori's city; in some parts, such as Via degli Avelli and Via Gualfonda, almost half the houses have one. These covered, top-floor terraces, referred to as *altane* at least from the 1500s, had been appearing in Florence since the mid-15th century, sometimes as part of new constructions, sometimes as extensions to existing buildings. By the end of the 16th century, when this map was made, they had become a familiar feature of the city's skyline, standing alongside its medieval *casa-torri*. Today, many of these Renaissance *altane* have disappeared, whether closed up, replaced, or knocked down with the rest of the building. Perhaps due to their general absence from the modern cityscape, they represent an architectural phenomenon that has largely escaped scholars' notice (see Bibliography for exceptions). This paper seeks to provide a first analysis of the early modern Florentine *altana*. In particular, it aims to explore its status at the interface of urban and domestic life, and its role in each¹.

¹ This paper is adapted from a chapter of the author's doctoral thesis, on the decoration of liminal spaces in the Florentine early modern home, submitted in 2025. The full chapter includes greater discussion of the

In order to construct the evidence base for this study, information is gathered about *altane* built in Florence between the 1450s and the 1530s, which either survive to this day or for which sufficient documentation regarding appearance and location has come down to us. The focus here is specifically on the *altane* of palazzi, although, as shown by the Bonsignori map, they were not exclusive to patrician homes. The earliest case examples are those of Palazzo Rucellai and Palazzo Lotteringhi della Stufa, the former built at the same time as the rest of the palazzo [Preyer 1981, 155-225], the latter built on top of an older, *trecento* core [Ginori Lisci 1972, 337-340]. The most common type of Florentine *altana* occupies a palazzo's uppermost – usually third – floor, running the length (typically between 20 and 30 metres, based on the case examples) of its primary front; in some instances, it is also open along one or both of the building's secondary sides. Sometimes, a supporting wall or half-wall bisects the open space. The *altana* structure is supported by corner piers and columns which generally align with the façade and follow the demarcation of bays further down. Its floor sits well below the façade's stringcourse, giving the impression, from the outside, that the *altana* is less tall than it really is. The other, less common *altana* variant, probably best exemplified by Palazzo Gondi, takes the form of a smaller superstructure appearing to sit atop the rest of the building (though it is in fact accessible from the main block of the residence) [Pellecchia 2013, 106-110].

Marking the location and orientation of the *altane* in this study on a map of Florence (see key of map, Fig. 1) reveals more than simply their prevalence; indeed, several patterns in their distribution can be discerned. While palazzi with *altane* are not concentrated in any particular part of the city, a notable number are situated along – and face onto – the Arno river, on both the north and south sides. Elsewhere in the city, an *altana*'s orientation seems to be determined by one of two things: more than half of those surveyed face south and, of those that do not, almost all look directly onto their local piazza and church. Of course, those palazzi with *altane* open on more than one side could do both. The open third floor crowning Palazzo Guadagni (number 11 on the map), built by Rinieri di Bernardo Dei from 1502, looks down onto the square and church of Santo Spirito on its long side, while the other faces south; the *altana* of Palazzo Buondelmonti (number 9) had a similar arrangement, facing not only the church of Santa Trinita but also towards the river (of which it would have had an unencumbered view in the 16th century, as depicted in the Bonsignori map, before further *lungarno* construction blocked it). Therefore, the way in which the *altana* interacted with its broader environment suggests that its role depended at least partly on its access to the sun's warmth and light, and to views of stimulating urban features or important landmarks. The analysis will return throughout the paper to the connection between these factors and the *altana*'s function.

urban placement of *altane* and the specificities of their architecture, as well as an exploration of their possible use by patrician women. An in-depth case study in the chapter investigates the relationship between the Palazzo Rucellai *altana* frescoes, their location, and the embodied and intellectual engagement of the viewer.



1: Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineate* (central section), 1584 (1594) [Wikimedia Commons]. Annotated by author to indicate palazzo *altane* and their orientation. **1** Palazzo Lotteringhi della Stufa; **2** Palazzo Lapaccini; **3** Palazzo Rucellai; **4** Palazzo Niccolini; **5** Casa Davanzati; **6** Palazzo Gianfigliuzzi; **7** Palazzo Davanzati; **8** Palazzo Canacci; **9** Palazzo Buondelmonti; **10** Palazzo Coverelli; **11** Palazzo Guadagni Dei; **12** Palazzo Valori; **13** Palazzo Salviati Quaratesi; **14** Palazzo Gondi; **15** Palazzo de' Girolami; **16** Palazzo Castellani; **17** Palazzo Torrigiani del Nero.

The structure of the *altana*

The development of the Florentine *altana* is closely connected to the development of the Renaissance palazzo as a whole. Like the courtyard on the palazzo's ground floor, the *altana* opened up the previously closed structure of the home, blurring the distinction between interior and exterior by providing an outward-facing yet protected space. Where the evolution of the courtyard was significantly influenced by the Vitruvian concept of the atrium in the *domus*, it does not seem that the genesis of the *altana* was sparked by humanist interest in the ancient home [Pellecchia 1992, 377-416]. The *altana* structure does, though, share features with the ancient villa form, such as the porticoed terraces described by Pliny the Younger in his rural estates «in Tuscis» and at Laurentinum, though it is unclear whether this was a direct influence [Scannavini 1995, 4].

Clearer is the more local influence of the monastic cloister on the morphology of both the courtyard and the *altana*. Not only did the cloister comprise a covered walkway surrounding a central garth, a configuration mirrored in the courtyard and its *loggie*, but some conventual structures also had arcaded walkways on their upper floors, comparable to the elevated *loggette* surrounding the courtyard in some 15th-century palazzi. Sometimes, as in the early 14th-century convent of the Oblate on via Albertinelli (now via dell'Oriuolo), the walkway on the top floor was open on both sides, providing views outwards as well as down into the cloister's quadrangle [Barducci, Gaggini 2010, 13-47]. A palazzo could not achieve such porosity in a single structure, as enclosed living or service quarters had to be accommodated on each floor, but the *altana* fulfilled the outward-facing role, following a similar form to the convent's columnated, covered terrace. Symbolically, the *altana* represented a departure from earlier residential design. In the 13th and into the 14th centuries, the homes of important citizens often sought to imitate the defensive properties of government buildings such as the Bargello and Palazzo della Signoria (as well as the more immediate precedents provided by *casa-torri*). As such, the external walls of some private palazzi, including Palazzo Spini Feroni on Piazza Santa Trinita, terminated in crenellations, sometimes projected forward by *beccatelli* [Tripodi 2015, 32-53] (Fig. 3). Where crenellated structures conveyed stability and strength, as indeed had been appropriate when Florence was in factional turmoil, the *altana*'s open airiness proclaimed a new-found civic self-confidence. Structurally, though, the *altana* hardly represented a break with the past. Behind the crenellations of medieval bastion-palaces were platforms or *ballatoi*, originally conceived as lookouts from which a person could defend their home. Though narrower than the *altana* and uncovered, these walkways were already capitalising on the environmental advantages afforded by the height of the palazzo [Grimaldi 2005, 25-28].



2: The two primary *altana* typologies: Palazzo Lotteringhi della Stufa (left) and Palazzo Gondi (right) [Wikimedia Commons].



3: Giuseppe Zocchi, *The Arno River at the Santa Trinita Bridge*, c. 1741 [Carmen Thyssen Collection, inv. 1984.1]. The *altana* of Palazzo Gianfigliazzi is visible on the left and the crenellated Palazzo Spini Feroni is on the right.

Of course, castellated and terraced palazzi would have stood side by side in Florence's urban palimpsest, but there were also instances where the top floor of an older structure was reconstructed to fit the modern style. For instance, when wealthy cloth-merchants the Davizzi constructed their palazzo on Via Porta Rossa in the mid-14th century (now known as Palazzo Davanzati), it was most likely crenellated, largely an aesthetic choice by this period. Still owned by the Davizzi family during the 15th century, it appears in this form on the c. 1470 *Pianta della Catena* («Chain Map»). Soon after Zanobi Bartolini bought the palazzo in 1516 (only in 1578 was it sold to Bernardo Davanzati), the battlements were demolished [Teodori 2017, 27-28]. A shallow fourth floor, opening as an *altana* along the façade, was constructed in its place. This aristocratic addition rose somewhat incongruously – and slightly precariously – from the unadorned medieval façade below, which was punctuated by large ground-floor shop openings and small windows.

The *altana* in the home

Despite its apparent porosity when viewed from the street, in practice the *altana* was not easy to access, deeply embedded as it was in the palazzo's top floor. Though occasionally,

as in Palazzo Canacci, the home's primary staircase led directly up to the *altana*², more commonly these stairs terminated on the second floor, with the *altana* only reachable by a small secondary staircase rising from a *camera* below³. A third configuration, found in Palazzo Rucellai, saw the stairs terminate in a different part of the third floor, forcing a person to pass through a series of rooms before entering the *altana*. Climbing this far up was not part of the quotidian patrician pathway through the home. In fact, the floors above the piano nobile were rarely conceived with a particular function in mind but, rather, were constructed largely to give the palazzo the imposing stature and mass the patron desired. They provided the home with the flexibility to accommodate potentially larger family sizes over the generations, of course, but many of these rooms stayed empty long after construction. Others might end up being used as storage or service spaces, or were occupied by servants on an ad hoc basis [Goldthwaite 1987, 153-175]. In Palazzo Rucellai, the third-floor rooms were being used as a chicken coop and dovecote when an inventory was taken in 1548⁴.

It has commonly been assumed that the *altana* also performed a service role in the home – namely, as a *stenditoio* (drying area) [Ginori Lisci 2020, 36]. Indeed, the southern exposure, circulating air and sheer size of this structure would have made it ideal for the hanging out and drying of a household's laundry. The *altane* of monasteries and convents were also often used in this way, particularly in working institutions like the Oblate, where its *suore ospedaliere* were responsible for cleaning and drying the huge amounts of laundry produced by the nearby hospital of Santa Maria Nuova [Barducci, Gaggini 2010, 13-47]. The convent's *altana* still shows signs of this original function, with iron hooks in its pillars, from which poles holding the laundry could hang, and a sloping floor, which would have helped drain away the dripping water. Though there is little surviving material evidence of this usage in the palazzo *altane* being studied here, Herbert Horne records in a 1912 entry of his journal on the restoration of Palazzo Corsi that he had to replace the terrace and parapet on the top floor because using it to dry fabrics had greatly deteriorated its surface⁵.

City views painted in the centuries after the construction of these *altane* also depict covered roof terraces as drying places. In the early 17th-century painting of Florence's Mercato Vecchio, attributed to Filippo Napoletano, the *altana* of a large house on the south side of what was by then the Jewish ghetto has clothing and sheets strung up

² See pre-restoration floorplans and section drawings: Florence, Archivio storico del Comune di Firenze, «Palazzo Canacci d'importanza storica. Restauro», 1899-1905, CF 04841, fasc. 6.

³ This can be seen in the pre-restoration floorplans and section drawings of various palazzi, assuming that, at this stage, the staircases had not fundamentally changed from their original configuration. See, for instance, Stegmann, Geymüller 1906, 11, for Palazzo Guadagni Dei or Stegmann, Geymüller 1908, 14, for Palazzo Gondi.

⁴ Florence, Archivio di Stato di Firenze, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2649, no. 63. Discussed in Preyer 1981, 171-176.

⁵ Florence, Archivio Horne, III, 76: H. XII. 3, «Documenti e notizie su Palazzo Fossi», 1911-1914, 22. Discussed in Preyer 1993, 106, and Preyer 2000, 244.



4: Unknown author, *La Festa degli Omaggi*, c. 1580 [Galleria degli Uffizi/Bridgeman Images].

between its piers⁶. To take an example of a patrician home, though portrayed in a later era, Giuseppe Zocchi's c. 1741 view of the lungarno Corsini shows, on the far left, the original *altana* of Palazzo Gianfigliuzzi with brightly coloured fabrics draped directly over its ledge (Fig. 3). We might assume that the hanging of laundry and fabrics was a common practice in *altane* since the time of their construction – after all, it was the most suitable place in the home for this unavoidable activity. The *altana* was a deep space, though, and it is probable that these linens were hung further back from the palazzo's edge, so that their presence did not diminish the grandeur of the façade with the bathos of everyday life.

Using an *altana* as a *stenditoio* did not, however, preclude it from having other functions. Not only did it have a huge surface area, but often it was also partially divided by

⁶ A copy of this painting is in the collection of the Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze (inv. 298) and is reproduced in the 2023 Uffizi exhibition catalogue *The Jews, the Medici and the ghetto of Florence* (cat. 33).

a half-wall [Preyer 1981, 171]. As we will return to discuss, some of the same qualities that made it good for drying clothes – including sunlight, fresh air and open space – also made it a pleasurable place to spend time. Moreover, a person spending time on the *altana* would have an unparalleled view of their surroundings. These qualities may have been incentives enough for the patrician to venture beyond the piano nobile.

Occupying the *altana*

The remote position of the *altana* within the home may actually have offered some advantages to the *capofamiglia*. He was less likely to be interrupted by household affairs or external concerns in this elevated space, and there were fewer restrictions or expectations placed on his behaviour⁷. Moreover, though a person could be seen from below at the threshold of the *altana*, stepping back from the edge provided relative privacy. Aspects of the *altana*'s structure would have made it a comfortable retreat: the roof's large overhang moderated the strength of the heat, light and any wind reaching the *altana*, and we might speculate that the space could have been protected in the hottest times of year by some kind of fabric awnings, like those still used in Palazzo Guadagni Dei today, tied to its *altana*'s rafters and around its columns. People may well have sat on chairs or benches when in the space for prolonged periods – some inventories make reference to such furniture in terraces, although these were often random selections in various states of disrepair, suggesting that they were being stored there rather than actively used⁸ – but there are also indications that seating could be integral to the structure of some *altane*. Sitting places could be carved out from the parapet on which the columns were built, thus providing the best view onto the street below, an arrangement that can be found in the first-floor gallery of Bramante's cloister at Santa Maria della Pace. There is such a ledge-and-backrest structure along one side of Palazzo Canacci's *altana*, though it is quite narrow, more like a perch [Caselli 2000, 20-26]. Provided that there was originally a balustrade between the columns, Palazzo Gondi's *altana* might also have been used for sitting – as, indeed, it is today [Pellecchia 2013, 106-110] (Fig. 6, left).

Nowadays, the walls of almost all the case-study *altane* are plastered and whitewashed, with no trace of pictorial decoration. The exception is the Palazzo Rucellai *altana*, where large portions of the original monochrome fresco cycle along its three closed sides have survived [Salvini 1981, 241-252; Malquori 1993]. The long, north wall was painted with scenes from the Old Testament story of Joseph, while a Thebaid, a composition depicting various monastic and eremitic saints in the desert, covered the two perpendicular

⁷ The author's thesis chapter explores whether these characteristics might also have made the *altana* a suitable space for the female members of a patrician family. Unable to move freely around the city, they might have found in the *altana* a place for recreation and (relatively) fresh air, and one from which they might also have observed street life without receiving negative judgement for spending time at windows.

⁸ See, for instance, the 1492 inventory (1512 copy) of Palazzo Medici. Florence, Archivio di Stato di Firenze, Archivio Mediceo avanti il Principato, filza 165, fols. 1r-64r.

walls. A tall, dado-like bottom register painted with coats of arms probably extended across all three walls. Executed in fresco-secco using *terraverde* pigments, the frescoes are dated to the 1460s and were likely to have been commissioned by Giovanni Rucellai, with artists from Filippo Lippi's workshop involved [Malquori 1993, 70-72]. While there is limited evidence for how other *altane* were decorated, it is plausible that at least some others were frescoed in a similar style, especially given that courtyards and loggias, typologically akin to *altane*, were increasingly adorned with figurative and narrative frescoes in the 15th century [Musacchio 2008, 72].

In some *altane*, potted vegetation and small trees were arranged to create a sense of greenery within the urban landscape. In a document dividing Palazzo Rucellai between the heirs of Pandolfo Rucellai in the early 1500s, its *altana* is described as being filled with fragrant plants and «horticini», a feature also depicted in later paintings of the house by Francesco Salviati and Jacopo Zucchi⁹. Similarly, Piero Soderini's private suite in Palazzo della Signoria, designed when he became *gonfaloniere* in 1502, featured «walled gardens around the *ballatoio* [here, an external, covered walkway] in which many fruits were planted for use as hanging orchards»¹⁰. These spaces may have drawn inspiration from ancient hanging gardens, such as the one in Pliny's residence at Laurentinum mentioned earlier, yet they also reflect a contemporary understanding of the practical and aesthetic benefits of bringing greenery into urban homes. Leon Battista Alberti, for instance, advocated incorporating the delights of country villas – particularly their proximity to nature – into city homes, even within the constraints of limited space and light [Alberti 1485, 227]. This approach enhanced air quality, offered picturesque views, and reconnected inhabitants with nature.

Therefore, the *altana* was not merely a vantage point for observing nature; it also allowed the occupant to be immersed in it. Giovanni Rucellai, in his *zibaldone* (common-place book), expressed his appreciation of gardens [Perosa 1960, 21]. While the *altana* at Palazzo Rucellai could not rival the expansive grounds of his villa in Quaracchi, for example, it served as a much-needed retreat, offering tranquillity amid the bustling city. The loamy greens of the *terraverde* pigments used for the *altana*'s frescoes were probably also chosen to provide a calming backdrop, whether for activity or repose: according to contemporary theories, revived from Aristotle, the colour green had health-giving and soothing properties, perhaps even inducing clearer vision and better thinking, due to its position in the middle of the colour spectrum [Goodchild, Oettinger, Prosperetti 2019, 17-27; Stahlbuhk 2021, 97-110]. The «horticini» occupying the *altana*, the green tones of its walls, and the tree-punctuated landscapes depicted in its frescoes would

⁹ Florence, Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano B 2699, fols. 19v-22r. Discussed in Preyer 1981, 174, and Malquori 1993, 80. The tree-filled *altana* can be made out in the background of Francesco Salviati's c. 1540 posthumous portrait of Giovanni Rucellai (Private Collection) and in Jacopo Zucchi's 1584 depiction of Palazzo Rucellai, part of his fresco series for Palazzo Ruspoli in Rome.

¹⁰ Florence, Biblioteca Nazionale, MS II.III.74, Bartolomeo Cerretani's *Storie Fiorentine*, fol. 309r. «[...] intorno al ballatoio gi[ar]dini murati, ne' quali a uso d'ortti pensile si pose moltissimi fruiiti.» Cited in Malquori 1993, 80, here translated by this paper's author.

have created a visual continuity, enveloping the occupants in an environment that combined real and imagined greenery. Though not lush, it could have effectively evoked the natural world, transforming the *altana* into a space of harmony and contemplation.

Looking out

«If the neighbourhood was an amphitheatre, its bleachers were the doorways and above all the upstairs windows», write Thomas and Elizabeth Cohen about 16th-century Roman palazzi, though the metaphor can be applied to Renaissance domestic architecture across much of Italy [Cohen E., Cohen T. 2001, 68]. If windows and doors were the cheap seats, though, the *altana* was the loge or royal box. Up to 20 metres above the ground, it not only provided a better vantage point than the upstairs windows, but also afforded a wider field of view than did these comparatively narrow apertures. Moreover, rather than being merely an opening in an enclosed room, the whole *altana* was open-air. Divided only by narrow columns, it could be used as one long viewing platform by many people. Urban goings-on could thus be seen, enjoyed and discussed from the safety and dignity of one's own home. Two views of events taking place in Piazza della Signoria – Francesco Rosselli's c. 1500 depiction of Girolamo Savonarola's 1498 burning at the stake, and an anonymous painting from c. 1580 of a rather lighter affair, the Festa degli Omaggi of the Christmas period – show the *altane* around the piazza being used



5: Unknown author of the Florentine school, *Il gioco dell'Anello in via Tornabuoni* (left) and *Il gioco del Pallone in via Tornabuoni* (right), c. 1600 [Private collection, reproduced in Chiarini 1994, 87-88].



6: The views from the *altane* of Palazzo Gondi (left) and of Palazzo Canacci, facing east (right) [Wikimedia Commons/ author's photograph].

in this way at different moments across the 16th century¹¹. In addition to people crowding together in doorways and leaning out of windows to witness the *omaggi* procession (Fig. 4), others can be seen occupying two adjacent palazzo *altane* on the piazza's north side, higher up and better sheltered than those perched rather precariously on the roof of the church of San Romolo next door.

In Vasari and Giovanni Stradano's fresco of the jousting tournament in Piazza Santa Croce, painted in Palazzo Vecchio in the 1560s, the *altane* of Palazzo di Maffeo Barberini and Casa Benvenuti Galletti give the most privileged view of the frenetic whirl of horses and lances below. The *altane* tower above the covered stalls at ground level, from which a spectator could have seen only the action immediately in front of them. Coloured hangings were draped over the ledge of these *altane*, as well as over the windowsills of the palazzo's lower storeys. This was an occasion to be seen as much as to see – spectators could also be spectated – and to be seen in an *altana* undoubtedly elevated the reputation of the people in it [Nevola 2020, 252]. A pair of 17th-century views from either end of Via de' Tornabuoni, one taking the *gioco dell'anello* and the other the *gioco del pallone* as its subject (Fig. 5), also reveal the potential for relationships between *altane* [Chiarini 1994, 87-88]. The roof terrace of the residence now known as Palazzo Strozzi del Poeta, built from the old Monaldi family houses which Ludovico Strozzi bought between the 1460s and 1480s, faces several other *altane* to the east (today all either closed up or demolished entirely) [Ginori Lisci 1972, 183-187]. On either side of a thoroughfare, rather than looking over a piazza, these structures were much closer together, plausibly allowing for the interchange of gazes between people occupying them. One of the palazzi depicted on the east side, built by the Ricci family in 1538, incorporated

¹¹ The painting of Girolamo Savonarola's *supplizio* in Piazza della Signoria was donated to Florence's Museo di San Marco by the Rinuccini Corsini family in 1868. A reproduction of the painting can be found in Chiarini 1994, 70.

the 14th-century tower once belonging to Agli family into its structure [Chiarini 1994, 88]. This *torre inglobata* had been converted into an *altana*, which, the pair of paintings reveals, was open on all three sides. On a street of patrician palazzi vying for pre-eminence, there was a hierarchy even among *altane*.

From the *altana* of a palazzo, much more than one's immediate surroundings could be perceived; it was possible to see a great distance at this elevation, tens of kilometres on a clear day. The rooftop's occupant gained visual access to an aerial network of tall urban structures and superstructures, including church domes and medieval towers. Where the *altana* was situated in a heavily built-up part of the city, in fact, a person might be better positioned to see into the middle – or far – distance than into their own neighbourhood. This was the case in Palazzo Canacci, the *altana* of which was built at the end of the 15th century and runs along the home's façade on Piazza di San Biagio and Via delle Terme [Ginori Lisci 1972, 161-162]. On its primary, piazza-facing front, the building was tightly hemmed in by the church of Santa Maria sopra Porta and the Palagio di Parte Guelfa, both constructed in their current form in the mid-14th century. The *palagio* was of a similar height to Palazzo Canacci and its façade loomed over the *altana*, blocking a direct line of sight into the immediate vicinity. The effect is still tangible when standing on the *altana* today, where the *palagio*'s crenellations rise just two metres away (Fig. 6, right). The eye, though, can soar above these obstructions, and, to the east, makes contact with the 95-metre-tall tower of Palazzo della Signoria, some 200 metres away, as well as the 70-metre bell tower of the Badia Fiorentina, at half a kilometre distance [Bargellini, Guarnieri 1978, 186-193]. Although today a view south from the Palazzo Canacci *altana* is entirely obstructed by a dense block of 19th-century buildings on Via delle Terme, the tower of the Santi Apostoli, just finished by Baccio d'Agnolo, also punctuated the panorama in the early 16th century. The view from the city's *altane* would often have encompassed much more than these urban landmarks, though, and, in the misty blues of aerial perspective, the hills surrounding Florence could usually be made out.

River views

The view granted by the *altana*, that near-bird's-eye perspective of cityscape and landscape, was also intended to inspire wonder, to be enjoyed for its own sake. Florentine humanists of the period drew inspiration from Petrarch's practice of climbing to high places in pursuit of vantage points from which to describe his surroundings [Nickson 2024, 612], and it is possible that the *altana* was constructed in part to facilitate this burgeoning interest in the breadth and beauty of panoramas. Pope Pius II, describing his new palazzo in Pienza in the 1460s, waxes lyrical about the view from the raised porticoes on the south side: «You look down on the valley of the Orcia and green meadows and hills covered with grass in season and fruited fields and vineyards, towns and citadels and precipitous cliffs», he writes, almost breathlessly [translated in Gragg, Gabel 1959, 285]. In Florence, the high proportion of palazzi with *altane* built looking onto the Arno river deserves interrogation within this context.

Even into the 16th century, the Arno was primarily a place of labour rather than leisure, utility rather than beauty. Its banks were lined with water-powered mills, its waters used to wash and stretch cloth in great *tiratoi* (tentering sheds), and its current carried rafts loaded with sand and timber. However, the way in which it was perceived had changed, and, accordingly, the *lungarni* were slowly gentrified. The tanners' and butchers' premises which had dominated the area in the early 15th century were gradually pushed out and patrician palazzi erected in their place [Elam, Preyer 2014, 6]. While some hundred years earlier the few houses that were built along the river faced away from it, by the mid-15th century not only did a number of the city's most important families choose to live there, but the palazzi they had built were oriented and designed to take advantage of the location [*ibidem*, 1-16]. Across the 15th and early 16th centuries, a virtuous cycle saw each new palazzo enhance the beauty of the river's surroundings and thus encourage the next construction. Palazzi on one side of the river became part of the view from palazzi on the other, and many of their façades were decorated with alluring *intonaco* and *sgraffito* designs. Caroline Elam and Brenda Preyer, in fact, describe this as a «riverfront style», seen to its best advantage when «shimmer[ing] in the special light that comes off the water» [*ibidem*, 16].

Overall, development south of the Arno was slower than to the north – only in 1512 was the lungarno Guicciardini finally paved, for instance, a hundred years later than the lungarno Corsini opposite [*ibidem*, 12] – but two of the homes built there reveal an early interest in river views. Although the palazzo which Niccolò da Uzzano built in the 1410s (now often known as Palazzo Capponi delle Rovinate) had its primary front on Via dei Bardi, a 1424 inventory reveals that it also had multiple terraces facing onto the river. It lists a «verone sopr'Arno», closed on three sides, which was accessible from Niccolò's *camera*, and four other north-facing terraces on the first and second floors¹². Further west, next to Ponte Santa Trinita, was the *trecento* palazzo which Niccolò Capponi purchased from Domenico degli Agli in 1441 (also known as Palazzo Coverelli). At least initially, Niccolò allowed the Agli family to maintain the wool-washing *purgo* that was part of the property, but by the late 1450s he had begun to modernise the house itself [Preyer 2014, 38]. In particular, he extended the palazzo towards the river, building a narrow, three-bay *altana* on the top (second) floor [*ibidem*, 44]. The fact that this north-facing suite could not be fully integrated into the palazzo's older core – each floor was only accessible via a long corridor suspended on projecting *sporti* running along Via Coverelli [*ibidem*, 39] – only serves to highlight the perceived value of the views it provided, out onto the river and the city centre beyond.

From the 1460s, palazzi were actually designed and built with their primary façades facing the river. By surveying palazzo window dimensions across the city, Elam and Preyer [2014, 8] have shown that those of homes built along the Arno – including the Ricasoli and Lanfredini palazzi – were significantly larger and lower. The bottom of their windows were, on average, 90 cm from the floor, whereas elsewhere in the city

¹² Florence, Archivio di Stato di Firenze, Manoscritti 84, fols. 5r-35r. Discussed in Vigotti 2019, 225-239.

the windows started at more than two metres off the ground (often with steps to climb to see out of them). In the case of Palazzo Gianfigliuzzi, positioned on the northern lungarno Corsini, the desire to make the most of its surroundings was manifested most explicitly in its *altana*, which ran along the eight bays of its façade. The *altana* was originally situated on the second floor (Fig. 3), likely in part because its position directly on the river meant it did not require the extra elevation which those elsewhere in the city needed to see over the dense clusters of buildings in front of them. From the vantage point of the *altana*, one's gaze glides over the water, onto Palazzo Coverelli on the opposite bank, up over the Boboli hills (as they then were), and settles on the Montici beyond. When the Gianfigliuzzi brothers divided up the palazzo after inheriting it from their father Bongiani in 1485, Jacopo was allocated more rooms, but Gherardo got most of those facing the river¹³. Such was the prestige of the south side, though, that this still was not considered a fair deal, and Gherardo also had to pay Jacopo 300 florins in compensation.

The only space in the palazzo that the Gianfigliuzzi brothers agreed to share – or split between them, in fact, with a wall to be built down the middle – was the *altana*. It seems that neither of them wanted to relinquish their claim to the privilege of using it. After all, the *altana* was more than just a rooftop terrace. It might have been a *stenditoio*, but it was also *belvedere*. It was a powerful symbol of status in Renaissance Florence. The fact that family members were willing to occupy a space also used for domestic activities highlights its significant structural and spatial advantages. Elevated above the bustle of city life, these terraces offered panoramic views of the urban landscape and the surrounding natural beauty, fostering a sense of connection to the world beyond while providing privacy and refuge within. Whether serving as a vantage point for viewing and participating in civic events and rituals, a retreat for contemplation, or a showcase for artistic and horticultural tastes, *altane* embodied the early modern ideals of luxury, nature and visibility. They became a defining feature of patrician life and, though few survive today, they are a subject worthy of further exploration.

Bibliography

For each of the palazzi examined in this study, the online resource *Repertorio delle Architetture Civili di Firenze*, edited by Claudio Paolini, provides a valuable overview of the relevant scholarship, www.palazzospinelli.org/architetture/crediti.asp.

ALBERTI L. B. (1485). *De re aedificatoria*, Firenze, Nicolaus Laurentii.

BARDUCCI M., GAGGINI F., a cura di (2010). *Le Oblate di Firenze: 700 anni al servizio del corpo e della mente*, Florence, Comune di Firenze.

BARGELLINI P., GUARNIERI E. (1978). *Le strade di Firenze*, voll. I-IV, Firenze, Bonechi.

¹³ Florence, Notarile Antecosimiano 5053 (Pierozzo Cerbini), 1491. See digest in Preyer 2004.

- CASELLI G. (2000). *Palazzi Giandonati e Canacci: consolidamento statico, completa revisione delle coperture, restauro e ripristino delle facciate, dei decori architettonici e dei paramenti in pietra*, in «Quaderni di restauro, Ufficio Belle Arti», vol. 2, pp. 20-26.
- CHIARINI M., MARABOTTINI A., a cura di (1994). *Firenze e la sua immagine cinque secoli di vedutismo*, Venezia, Marsilio.
- COHEN E., COHEN T. (2001). *Open and Shut: The Social Meanings of the Cinquecento Roman House*, in «Studies in the Decorative Arts», vol. 9, n. 1, pp. 61-84.
- ELAM C., PREYER B. (2014). *From «utilitas» to «amoenitas»: the Re-evaluation of the Riverfront in Renaissance Florence*, in *Palazzo Capponi-Barocchi: from the Agli to the Barocchi through six centuries*, a cura di B. Preyer, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, pp. 1-16.
- GEYMÜLLER C., STEGMANN H. (1906). *Desiderio da Settignano, Giuliano da Maiano, Benedetto da Maiano, Mino, Andrea Sansovino, Il Cronaca*, in *Die Architektur der Renaissance in der Toskana*, vol. IV, Munich, Bruckmann.
- GEYMÜLLER C., STEGMANN H. (1908). *Leonardo da Vinci, Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo der Ältere*, in *Die Architektur der Renaissance in der Toskana*, vol. V, Munich, Bruckmann.
- GINORI LISCI L. (1972). *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Florence, Giunti & Barbèra.
- GINORI LISCI L. (2020). *Un palazzo fiorentino attraverso i secoli*, edizione a cura di S. Balloni, Florence, Edizioni Polistampa.
- GOLDTHWAITE R. (1987). *The Empire of Things: consumer demand in Renaissance Italy*, in *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, a cura di F. W. Kent, P. Simons, Oxford, Clarendon Press, 153-175.
- GOODCHILD K. H., OETTINGER A., PROSPERETTI L., a cura di (2019). *Green worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- GRAGG F. A., GABEL L. C., traduzione di (1959). *Memoirs of a Renaissance Pope: The Commentaries of Pius II*, New York, Capricorn Books.
- GRIMALDI F. (2005). *Le «case-torri» di Firenze*, Firenze, Tassinari.
- MALQUORI A. (1993). *Tempo d'avversità. Gli affreschi dell'Altana di palazzo Rucellai*, Firenze, Olschki.
- MUSACCHIO J. M. (2008). *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven, Yale University Press.
- NEVOLA F. (2020). *Street life in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press.
- NICKSON T. (2024). *Towers, Travel, and Architectural Habits*, in *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, a cura di S. Campbell, S. Porras, New York, Routledge, pp. 610-623.
- PELLECCHIA L. (1992). *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 51, n. 4, pp. 377-416.
- PELLECCHIA L. (2013). *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in *Gondi: una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, pp. 89-125.
- PEROSA A., a cura di (1960). *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone (1403-1481)*, in *Il Zibaldone quaresimale: pagine scelte*, vol. 1, London, The Warburg Institute University of London.
- PREYER B. (1981). *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, vol. II: «A Florentine Patrician and his Palace», a cura di F. W. Kent, London, Warburg Institute, pp. 155-225.
- PREYER B. (1993). *Il Palazzo Corsi-Horne*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

- PREYER B. (2000). *Renaissance «art and life» in the scholarship and palace of Herbert P. Horne*, in *Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento*, a cura di M. Fantoni, Roma, Bulzoni, pp. 235-248.
- PREYER B. (2004). *Around and in the Gianfigliuzzi Palace in Florence: Developments on Lungarno Corsini in the 15th and 16th Centuries*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 48, n.1/2, pp. 55-104.
- PREYER B. (2014). *Palazzo Capponi-Barocchi: from the Agli to the Barocchi through six centuries*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte.
- SALVINI R. (1981). *The frescoes in the Altana of the Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, vol. II: «A Florentine Patrician and his Palace», a cura di F. W. Kent, London, Warburg Institute, pp. 241-252.
- SCANNAVINI R., a cura di (1995). *Sopra i tetti di Bologna: altane e terrazze storiche*, Bologna, Grafis Edizioni.
- STAHLBUHK K. (2021). *Oltre il colore: die farbreduzierte Wandmalerei zwischen Humilitas und Observanzreformen*, Berlin and Munich, Deutscher Kunstverlag.
- TEODORI B. (2017). *Palazzo Davanzati e Firenze*, Firenze, Edifir Edizioni.
- TRIPODI C. (2015). *The origins of the palace: from the founder Geri Spini to his heirs in the late fifteenth century*, in *A Palace and the City: Museo Salvatore Ferragamo, Florence*, a cura di S. Ricci, R. Spinelli, Milano, Skira, pp. 32-53.
- VIGOTTI L. (2019). *The Origin of the Renaissance Palace: Domestic Architecture during the Florentine Oligarchy, 1378-1432*, PhD dissertation, Columbia University.

VERONA *URBS PICTA*. LE FACCIATE RINASCIMENTALI AFFRESCATE CON FINTA ARCHITETTURA E IL LORO RAPPORTO CON LO SPAZIO URBANO

MARTINA VOLPATO

Abstract

Verona is often referred to as a painted city due to the presence of numerous frescoed facades in its historical center.

In the late 15th century, the city underwent some urban modifications, which resulted in the facades of houses being uniform, free of porticoes and so more noticeable.

During the Renaissance, the architecture painted on the frontages expresses the values of the return to the past and the desire to transform the space perceived through painting. Moreover, they testify artistic influences between different cities such as Trent and Rome.

Keywords

Painted façades, Verona, Renaissance, Fictive architecture, Urban space.

Nella seconda metà del Quattrocento, Verona conosce importanti trasformazioni urbanistiche che si configurano come una sorta di *renovatio urbis*. Dopo decenni sotto la dominazione veneziana (iniziata nel 1405) e in un momento di rinnovata stabilità economica e politica, favorite dalla pace di Lodi del 1454, Verona cerca di affermarsi come entità individuale e di costruire la propria identità cittadina nei confronti della Serenissima [Concina 1978; Marini 1980]. Già a metà del secolo, nel 1450, la riforma degli statuti cittadini aveva determinato l'assunzione del modello culturale umanistico a livello ufficiale di governo [Varanini 1988; Lodi 2006]. Successivamente, il comune intraprende una serie di lavori pubblici volti alla celebrazione di sé e del proprio passato antico. Fra le iniziative più importanti vi sono il riconoscimento dell'Arena come vestigia romana degna di tutela e l'avvio, nel 1476, della costruzione della Loggia del Consiglio, impostata su forme rinascimentali [Concina 1978; Marchini 1978a; Tosi 1980; Porfyriou 1997]. Tre piazze diventano il simbolo di questo rinnovamento sia culturale che urbanistico: Piazza dei Signori, cuore del potere civico, piazza della Pescheria e piazza Erbe, riconfigurate secondo esigenze di funzionalità e decoro pubblico [Porfyriou 1997]. Una serie di iniziative minori, poi, dovuta alla volontà tanto del patriziato cittadino quanto

di famiglie artigiane e commercianti, si insinua nel tessuto urbano in maniera pervasiva, modificandone l'assetto generale. Lo storico Luigi Simeoni offre una panoramica di queste azioni che consistono nel «far abbattere i poggioli troppo bassi, sostituire alle costruzioni in legno, allora comunissime, le costruzioni in pietra, lastricare le vie e le piazze, raddrizzare le strade portando le case su una linea» [Simeoni 1929, 173-174]. La maggior parte di tali interventi comportava l'occupazione di suolo pubblico, per cui era necessaria un'approvazione preventiva del consiglio cittadino. Tramite l'analisi delle richieste inoltrate dai privati cittadini, è possibile riconoscere la presenza di alcuni valori condivisi come quelli di decoro e pubblica igiene, ma anche la volontà di intervenire per garantire uniformità e regolarità allo spazio urbano [Zuliani 1978; Varanini 1997]. Simili indirizzi, del resto, sarebbero riscontrabili già a partire dal XII e XIII secolo, durante i quali gli statuti cittadini esprimono una crescente attenzione al controllo dello spazio urbano attraverso una regolamentazione sempre più coerente, con valenze sia estetiche che funzionali [Bianchi 2002].

Le trasformazioni urbanistiche quattrocentesche, nate con lo scopo di costruire una propria identità cittadina, dimostrano alcuni punti in contatto con la contemporanea cultura umanistica della Serenissima. Un aspetto evidente è la concezione dell'architettura sia come mezzo di affermazione politica, sia come strumento per creare l'immagine di un'entità statuale forte e coesa. A tal proposito possiamo far riferimento al pensiero che inizia a circolare a Venezia già al tempo del dogado di Francesco Foscari (dal 1423 al 1457). Come ha evidenziato Manfredo Tafuri, in quegli anni si ragiona sull'architettura come manifestazione delle virtù dello stato, utile a celebrare i meriti di quest'ultimo, nonché fondamentale strumento per rinnovarne l'immagine agli occhi degli stranieri [Tafuri 1985]. Ne sono testimonianza, ad esempio, il trattato *De bene instituta re publica*, iniziato nel 1497 da Domenico Morisini, e il *De institutione rei publicae* composto dal senese Francesco Patrizi fra il 1465 e il 1471. In entrambi gli scritti, forma urbana e architettura vengono percepite come veri e propri strumenti politici, specchio del buon governo. Inoltre, in essi si prescrivono decoro per i palazzi urbani, uniformità e regolarità per l'edilizia privata, ordine per le strade e via dicendo. Considerando la sfera di influenza dell'ambiente culturale veneziano, nonché la rete di conoscenze di intellettuali come Patrizi, che intorno al 1459 si trovava a Verona ed entrava in contatto con gli umanisti locali, non sembra inverosimile che le innovazioni urbanistiche avviate dal consiglio cittadino veronese abbiano risposto a ideali emersi in ambito lagunare [Tafuri 1985; Tafuri 1994; Concina 2006].

Nel Cinquecento, le trasformazioni edilizie di Verona si discostano definitivamente dalla ricerca di un'identità collettiva ad opera del Consiglio cittadino, per passare all'edilizia privata e all'iniziativa delle famiglie patrizie. Sempre più spesso, infatti, l'attenzione viene rivolta al rapporto tra spazio pubblico e privato, o meglio, tra il palazzo di famiglia e la strada, via o piazza su cui questo insiste [Porfyriou 1997]. In generale, a partire dalla metà del secolo, l'intervento più comune consiste nell'accorpare unità abitative preesistenti che vengono uniformate grazie ad una nuova facciata, funzionale all'individuazione architettonica del nucleo abitativo [Zumiani 2000]. Un'altra pratica, iniziata nel secolo precedente ma che ora assume proporzioni più ampie, consiste nella

progressiva eliminazione dei portici e permette di ampliare l'area privata dei palazzi acquisendo la porzione di suolo pubblico liberata dalle strutture porticate [Mazzi 2000]. Tale pratica si pone in continuità con la diffusa volontà di regolarizzare i prospetti e rettificare le strade urbane e avrà come conseguenza la maggiore visibilità delle facciate. D'ora in avanti saranno le dimore del patriziato veronese a fungere da ornamento della città, rispecchiando allo stesso tempo il prestigio sociale delle famiglie all'interno della comunità cittadina. [Puppi 1971; Calabi 2000]. Lo spazio pubblico viene così esaltato dagli interventi privati volti al recupero di stilemi classico monumentali, riprodotti non solo attraverso la decorazione architettonica, ma anche tramite le architetture dipinte. La decorazione pittorica ad affresco, infatti, diviene uno strumento imprescindibile del rinnovamento edilizio in atto, dal momento che il nuovo rilievo dato ai prospetti li rende in breve tempo il medium perfetto per la messa in scena di valori sociali e personali [Mazzi 2000; Zumiani 2000; Voltarel 2022].

Per loro natura le facciate dipinte si trovano a metà strada fra spazio pubblico e privato, potremmo quasi definirlo un "non luogo", partecipe dell'architettura e dialogante con lo spazio urbano. Proprio a causa della loro elevata visibilità, erano motivo di orgoglio e vanto per i proprietari di casa che si erano prodigati per abbellire non solo la propria dimora, ma anche la loro città. Nella maggior parte dei casi, gli affreschi di facciata rappresentavano uno stratagemma per impreziosire il prospetto dell'abitazione, simulando rivestimenti e finiture pregiate attraverso un espediente molto più economico dei materiali reali.

Un esempio emblematico in questo senso si trova in via San Mammaso 8 e risale alla seconda metà del XV secolo [Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. In questo periodo emergono a Verona precise tipologie decorative, a cominciare dalle finte architetture composte da lesene, cornicioni e colonne dipinte, che interagiscono tanto con lo spazio urbano quanto con gli elementi in pietra delle facciate. In questo caso, il prospetto dell'edificio quattrocentesco è caratterizzato da un'intelaiatura di finte cornici lapidee modanate che racchiudono riquadri marmorei di vario colore, con tondi dorati al centro degli stessi e all'incrocio delle cornici. Chiudono la figurazione, in alto, un fregio classicheggiante e delle specchiature marmoree nella fascia del sottogronda (Fig. 1). In riferimento alla posizione dell'edificio affrescato, mi sembra rilevante osservare il suo affaccio su una via tutt'altro che secondaria all'interno del *castrum* veronese, dal momento che via San Mammaso ricalca quello che era il secondo decumano di sinistra del reticolo romano [Tommasoli 1955; Beltramini 1983]. L'isolato di cui fa parte l'edificio, inoltre, si trovava fin dal Duecento in una delle zone abitative privilegiate dalle élite cittadine [Zumiani 2008].

Frammenti decorati con finti marmi policromi si intravedono sulla facciata di un altro edificio quattrocentesco, situato in via Filippini 13. Grazie a una serie di restauri, di cui il primo documentato nel 1984, sono state liberate dall'intonaco moderno alcune porzioni dipinte dove si distinguono una finta cornice marcapiano modanata e alcune specchiature marmoree a losanghe e rettangoli [Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Anche per questo edificio è il caso di rilevare il suo affaccio lungo la via principale di un quartiere che in passato era più ricco e movimentato di quanto non



1: Verona. Edificio in via San Manaso 8, affreschi di facciata. Foto dell'A.

lo sia oggi, grazie soprattutto alla vicinanza dell'Adige e in seguito alla costruzione della Dogana [Tommasoli 1954b].

Considerata la visibilità di cui dovevano godere gli edifici, appare naturale l'attenzione dimostrata in entrambi gli esempi nei confronti della percezione prospettica della facciata dalla strada. Le decorazioni, inoltre, rispettano le proporzioni, le aperture e gli elementi tridimensionali dell'architettura, in modo tale da creare una partitura pittorica verosimile ed equilibrata.

Il Cinquecento rappresenta il momento di maggiore diffusione delle facciate dipinte, che in questo secolo diventano sempre più elaborate, arricchendosi di nuovi elementi illusionistici. Ne è un esempio l'edificio in Piazzetta Scalette Rubiani 3, nei pressi di Piazza Bra, che presenta due prospetti decorati tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo [Forti, Cova, Marini 1989; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. In questo caso l'impianto originario tardo quattrocentesco è stato alterato durante il XIX secolo, tramite la copertura delle decorazioni, la sostituzione delle aperture a tutto sesto con altre rettangolari e l'aggiunta di un piano mezzanino. Gli affreschi, conservatisi solo in parte, sono emersi nel 1987, in occasione dei lavori di rifacimento degli intonaci di facciata e rivelano tutt'ora i rimaneggiamenti subiti dall'edificio. Sul prospetto più corto si vede la traccia di un finto arco a tutto sesto, forse simulante una finestra, mentre nel lato più lungo è evidente un'apertura tamponata, anch'essa ad arco e circondata da finte cornici modanate. Nello stesso lato, infine, vi è un frammento decorato con una finta parasta



2: Paolo Morando e Nicolò Giolfino, affreschi di facciata, inizio del XVI secolo. Verona, Casa Fiocco in via Gaetano Trezza 29/31. Foto dell'A.

sulla quale si imposta un arco a tutto sesto sovrapposto, nella parte sommitale, ad una cornice anch'essa dipinta.

Altrettanto interessante è la decorazione di casa Fiocco, attribuita ai veronesi Paolo Morando (detto anche Cavazzola) e Nicolò Giolfino [Maffei 1732; Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Schweikhart 1973; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. L'edificio, situato in via Gaetano Trezza 29/31, appare come il risultato dell'accorpamento di due edifici medioevali (datati al XIII secolo), ancora distinguibili in base all'andamento non omogeneo dello sporto di gronda e alle differenze dimensionali delle aperture in facciata [Forti, Cova, Marini 1987]. Buona parte delle pitture purtroppo è andata perduta, tanto che risultano illeggibili le due scene narrative descritte dalle fonti, raffiguranti *Il sacrificio di Isacco* nel riquadro di destra e a sinistra *Augusto e la sibilla*. Sono ancora ben visibili, invece, il fregio sottogronda delimitato da cornici modanate e alcuni lacerti che riproducono un finto bugnato policromo a punta di diamante (Fig. 2). Di quest'ultimo mi sembra interessante da un lato la sua corretta resa prospettica, dall'altro l'utilizzo di cromie sgargianti e poco verosimili che rendono manifesto il suo essere una pura finzione pittorica. Un altro aspetto degno di considerazione riguarda la posizione dell'edificio, nella zona a sinistra del fiume Adige e in prossimità della chiesa dei Santi Nazaro e Celso. Tale area viene edificata a partire dagli ultimi decenni del XII secolo, quando è attivo il monastero benedettino che promuove la formazione di un nuovo borgo, in parte identificabile con le case sul lato destro dell'attuale via San Nazaro

[Varanini 2002]. Tra il 1150 e il 1250, inoltre, il reticolo viario della zona si assesta in maniera pressoché definitiva, determinando la creazione di quelli che ancora oggi ne sono i principali assi viari. A tal proposito, è stato appurato che l'attuale via Gaetano Trezza (conosciuta anticamente come *levà Paradiso*) ricalca un asse viario di origine romana che andava a intersecare la via Postumia in quello che oggi è il largo San Nazaro, di fronte all'ex monastero (di cui oggi sopravvive solo la chiesa) dei santi Nazaro e Celso [Marchini 1978b; Tommasoli 1955; Varanini 2002]. Si tratterebbe dunque di una zona tutt'altro che secondaria nel panorama cittadino, divenuta strategica già al tempo dei romani per il transito commerciale e popolata in maniera massiccia nel XII secolo. Ritornando all'analisi dell'edificio, sebbene rimangano ignoti i committenti tanto delle modifiche edilizie, quanto della decorazione pittorica, sono tuttavia possibili alcune considerazioni. Innanzitutto possiamo ricondurre la pratica dell'accorpamento di due unità abitative al fenomeno citato in precedenza e che nel corso del Cinquecento diventa sempre più frequente a Verona. Altrettanto degna di nota è la volontà di uniformare il fronte strada tramite la decorazione pittorica, decisione che acquista ancor più senso viste le precedenti considerazioni riguardo la posizione della casa.

Proseguendo con l'analisi di altre testimonianze cinquecentesche, è d'obbligo citare una delle fonti fondamentali per l'analisi di alcuni affreschi oggi deteriorati. In particolare, si tratta del corpus di tavole di Pietro Nanin, pittore e restauratore veronese che nel 1864 pubblica la raccolta *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona*, contenente le riproduzioni di alcune facciate dipinte della città [Nanin 1864]. Oltre alla raccolta di litografie in bianco e nero (di cui tre serie sono conservate presso la Biblioteca Civica di Verona), vi è un volume pubblicato nel 1983 contenente i facsimili delle tavole acquarelle [Cenni, Schweikhart 1983].

Tra le riproduzioni a colori vi è quella raffigurante la facciata di Casa Pasquini (o Parma-Lavezzola), in via San Pietro Incarnario 2, decorata da Giolfino nel quarto decennio del XVI secolo [Maffei 1732; Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Nanin 1864; Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1987; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Nonostante il restauro eseguito negli anni Ottanta del secolo scorso, che ha rappresentato un'importante occasione di studio e ricerca sui metodi di conservazione delle facciate dipinte, gli affreschi si presentano oggi molto rovinati [Baronio et al. 1987]. Lo stato attuale della decorazione, danneggiata dalle cadute di intonaco e dal dilavamento delle tinte, ne complica notevolmente la lettura, che deve essere supportata dalle fonti iconografiche e documentarie sopra citate (Fig. 3). Il programma iconografico del tutto particolare, che ancora oggi lascia spazio a diverse interpretazioni, si deve probabilmente a Francesco Cavalli, fisico e medico presso l'università di Padova, nonché committente degli affreschi. Al di là dei possibili significati delle pitture, tuttavia, in questa sede ci interessa analizzare la composizione generale e le sue caratteristiche principali. Cinque nicchie di dimensioni diverse, che offrono un possibile rimando all'edera del piano attico di Porta Leoni, ospitano altrettante figure di divinità greche in monocromo, mentre al centro si aprono due riquadri prospettici aperti sul paesaggio e ospitanti altrettante scene narrative. La decorazione di Giolfino fa sì che la parte centrale della facciata appaia non solo alterata, ma addirittura smaterializzata, grazie ad una pittura



3: Nicolò Giolfino, affreschi di facciata, quarto decennio del XVI secolo. Verona, Casa Pasquini (o Parma-Lavezzola) in via San Pietro Incarnario 2. Foto dell'A.

tutta giocata sulle illusioni prospettiche. Diversamente dai precedenti esempi, dunque, in questo caso l'espedito pittorico è usato per alterare fortemente la consistenza plastica del prospetto, quasi a voler smentire la presenza reale dell'edificio cinquecentesco. Gli unici elementi fisici sono le cornici e i davanzali delle finestre, in forte aggetto, che vengono tuttavia incorporati ai finti cornicioni in pietra rosa. Fatto salvo per gli elementi architettonici dovuti a modifiche sette e ottocentesche, quali il portone centrale al piano terra e la seconda porta quadrangolare sulla sinistra, tutti gli elementi lapidei del prospetto sono perfettamente integrati nell'apparato pittorico [Forti, Cova, Marini 1987]. L'aspetto forse più caratteristico della decorazione, che colpisce chiunque si trovi a osservare la facciata dalla strada, risiede nella resa illusionistica delle figure umane, in particolare modo delle divinità al secondo piano. Queste, infatti, sembrano voler uscire dallo spazio assegnatogli e le vediamo sporgersi nel vuoto delle vedute prospettiche, agitare le braccia al di fuori dei confini della nicchia, o poggiare i piedi sulle cornici delle finestre. Non solo la resa illusionistica dell'architettura, dunque, ma anche quella dei suoi abitanti contribuisce a creare una sorta di spazio virtuale in contrasto con la dimensione urbana e reale della città.

Il registro compositivo cambia notevolmente in uno degli esempi più maturi e affascinanti di decorazione esterna a Verona: Casa Trevisani Lonardi, affrescata da Giovanni Maria Falconetto entro il 1530 circa [Dalla Rosa 1803-1804; Rossi 1854; Nanin 1864;

Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1987; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Come per casa Pasquini, il deterioramento delle decorazioni ha comportato la perdita di molti particolari pittorici. Nonostante l'importante ed esteso intervento di restauro eseguito nel 1982, infatti, la lettura dell'apparato decorativo rimane compromessa soprattutto nell'impianto di finte architetture che ad oggi risulta a stento leggibile [Cristani 1987] (Fig. 4). La descrizione, perciò, si basa per lo più sulle tavole acquerellate di Pietro Nanin e sulle tracce ancora riscontrabili ad occhio nudo sui prospetti di Casa Trevisani. L'edificio, posto in angolo tra vicolo San Marco in Foro e vicoletto cieco Pozzo San Marco, presenta due prospetti interamente affrescati, attraversati da un reticolo formato da una finta architettura policroma e iper decorata. Due livelli sovrapposti di paraste ornate da grottesche sono conclusi, nel sottogronda, da bassi pilastri, mentre la scansione orizzontale è assicurata dalle due trabeazioni rilevate in corrispondenza dei capitelli. Su ciascuna parete l'apparato architettonico crea sei scomparti rettangolari, all'interno dei quali si sviluppano altrettante scene narrative in chiaroscuro, di sapore anticheggiante e realizzate a imitazione di un bassorilievo. Tra le scene raffigurate emergono alcuni soggetti e motivi ripresi da esempi dell'arte romana antica, già analizzati dallo storico dell'arte Gunter Schweikhart e che il pittore doveva aver visto durante il suo soggiorno nell'urbe [Schweikhart 1968; Schweikhart 1980; Schweikhart 1987; Molteni, Artoni 2013]. In questi prospetti Falconetto è riuscito a dipingere un apparato architettonico complesso e ben calibrato, capace di alterare la percezione proporzionale dell'edificio dandogli la dignità di un palazzo, quasi si trovasse affacciato su una larga via o piazza e non, com'è invece, incuneato tra due vicoli del centro storico di Verona. Casa Trevisani rappresenta uno sviluppo del tutto nuovo e inedito nel panorama veronese, il quale probabilmente va messo in relazione tanto agli studi sull'antico compiuti da Falconetto, quanto all'influenza della pittura antiquaria di Mantegna [Bolla 2006]. Alcuni decenni prima, infatti, l'artista padovano aveva lasciato a Verona non solo la Pala di San Zeno (1459), ma anche, secondo le fonti, un affresco sulla facciata di Casa Dal Ferro presso la Pescheria Vecchia, in seguito andato distrutto [Maffei 1732; Rossi 1854; Crowe, Cavalcaselle 1871; Cenni, Schweikhart 1983; Da Persico 1978]. La decorazione di Falconetto, tuttavia, è stata paragonata da Gunter Schweikhart direttamente alle facciate romane dipinte da Peruzzi e Polidoro da Caravaggio. Tale accostamento è dovuto all'analoga accentuazione dell'andamento orizzontale della fabbrica tramite la partizione pittorica, nonché al simile impianto di finte architetture abitato da figurazioni all'antica [Schweikhart 1968; Schweikhart 1987]. Va segnalato, infine, un interessante elemento connesso alla posizione di casa Trevisani e che si può aggiungere come ulteriore motivazione per la scelta del repertorio figurativo all'antica. Il toponimo San Marco in Foro rimanda innanzitutto alla presenza dell'omonima chiesa (passata al demanio nel 1806), conosciuta anche come *ad Carceres*. Queste due declinazioni fanno riferimento sia alla vicinanza con il foro romano, che aveva il suo fulcro nella vicina Piazza Erbe, sia alla presenza di antiche carceri [Rossi 1854; Lenotti 1956; Marchini 1978b; Beltramini 1983, Schweikhart 1987]. Nel tempo, inoltre, si è fatta strada la convinzione che l'area entro la quale si trova casa Trevisani, delimitata dalle odierne via Pellicciai, via Quattro Spade e Corso Porta Borsari, corrispondesse all'antico Campidoglio romano. Fin dal



4: Giovanni Maria Falconetto, affreschi di facciata, entro il 1530 ca. Verona, Casa Trevisani-Lonardi in vicolo cieco Pozzo San Marco 1. Foto dell'A.

XIX secolo la zona, identificata anche come Borgo Lecco (o *Borgolecco*), è stata oggetto di scavi e saggi archeologici che hanno messo in evidenza la presenza di resti romani, numerosi soprattutto in corrispondenza della piazzetta Tirabosco [Rossi 1854; Lenotti 1954; Marchini 1978b; Beltramini 1983]. Ad ogni modo, sebbene l'esistenza di strutture antiche come ambienti voltati e pavimenti a mosaico al di sotto del livello stradale fosse nota fin dal XVI secolo, rimangono ancora molti dubbi circa la loro reale funzione [Cavaliere Manasse 1995]. In quest'ottica, tuttavia, l'intervento di Falconetto può essere letto come il tentativo del tutto coerente di ricreare una decorazione all'antica nel cuore della Verona romana [Schweikhardt 1987].

Casa Trevisani ha segnato sicuramente una svolta importante per la messa in scena di un gusto erudito e di una sapienza compositiva che sconfinava nella pratica architettonica. Eppure, sebbene non siano mancati gli esempi ispirati dalla decorazione falconettiana,

a Verona gli affreschi esterni verranno declinati in vari altri modi, in relazione non solo allo spazio urbano, ma anche ad elementi naturali come l'acqua. È il caso, ad esempio, di Palazzo Fiorio, affrescato tra il 1558 e il 1560 [Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Rossi 1854; Burckhardt 1855; Cenni, Schweikhart 1983; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. L'edificio, che si trovava sulla sponda sinistra dell'Adige vicino a Ponte Nuovo, è stato demolito a fine Ottocento, durante i lavori per l'innalzamento degli argini del fiume. Come già accennato, già dal XIII secolo la zona (oggi comunemente detta *Veronetta*), era diventata il polo attivo della Verona artigiana e commerciale, dove si insediano anche patrizi come lo sono i Fiorio [Varanini 2002]. L'importanza della presenza di questa famiglia è testimoniata dal toponimo *vo' Fiorio*, indicante uno dei numerosi vicoli secondari che scendevano alla sponda del fiume, poi eliminati con gli interventi ottocenteschi [Lenotti 1956]. Nonostante il palazzo sia stato demolito e l'area urbana circostante risulti oggi profondamente alterata, fortunatamente alcuni lacerti affrescati sono stati staccati e collocati presso il Museo degli Affreschi 'G. B. Cavalcaselle' di Verona [Marini, Napione, Peretti 2018]. L'apparato pittorico realizzato da Domenico Riccio (detto anche Brusasorzi) e Bernardino India si sviluppava su tre prospetti, evidenziando fortemente l'andamento orizzontale della fabbrica, con lunghi fregi continui e scene monocrome tra le finestre. In esso scompare qualsiasi accenno all'architettura, lasciando che siano i corpi a riempire ogni superficie disponibile delle facciate [Stefani Mantovanelli 1979; Peretti 1993; Molteni, Adami, Napione 2020]. Palazzo Fiorio rappresenta un esempio prezioso dello stile ormai maturo raggiunto a Verona nella decorazione di facciata. Mettendo a frutto gli insegnamenti dei maestri del passato secondo una nuova sensibilità per il colore, in questo caso gli artisti hanno saputo creare delle composizioni dinamiche e vorticose, in armonia con il movimento continuo dell'acqua che lambiva un lato del palazzo. La connessione con il fiume, inoltre, assume un rilievo ancora maggiore se si pensa al valore che aveva avuto per i Fiorio, arricchitisi grazie al commercio serico, tanto da assumere il nome Fiorio *dalla Seta*. Del resto, non va dimenticata l'importanza dell'Adige per Verona e le sue contrade, che per secoli ne hanno sfruttato il corso sia per trasportare merci e persone, ma anche per installarvi attività produttive.

A ridosso ormai del nuovo secolo, Orazio Farinati decora il lungo prospetto di Palazzo Giusti, in via Giardino Giusti 2 [Dalla Rosa 1803-1804; Da Persico 1820-1821; Farinati 1968; Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1987; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. L'imponente prospetto del palazzo, sviluppato su due piani più un mezzanino, al momento della decorazione era scandito da 14 assi di finestre, mentre il fronte attuale, con 18 assi, è il risultato di un'aggiunta seicentesca al nucleo originario della fabbrica [Dossi, Marcorin 2020]. Quest'ultima presenta un andamento fortemente irregolare ed è il frutto di diverse proprietà acquisite dalla famiglia Giusti entro la metà del Quattrocento e in seguito unificate dalla facciata monumentale (secondo una prassi già analizzata) [Molteni 2000]. Le modifiche più rilevanti per la fabbrica si devono quasi interamente ad Agostino Giusti, che a partire dal 1583 avvia una serie importante di lavori di ammodernamento, subito dopo aver ottenuto in eredità il palazzo. Nell'ottobre dello stesso anno, inoltre, Agostino era entrato al servizio del Granduca di Toscana Francesco I

de Medici, consolidando la sua ascesa sociale iniziata già nel decennio precedente. I buoni rapporti con la corte fiorentina, ma anche con quella di Mantova e con il senato veneziano, faranno in breve del conte Agostino Giusti una delle figure cardini della vita culturale di Verona. L'estesa decorazione ad affresco di Orazio Farinati doveva far parte del progetto di rinnovamento del palazzo, sede di un circolo letterario fondato dal conte e aperto alle visite di nobili veronesi e stranieri, che diventerà ancor più famoso con la crescita della collezione d'arte di Agostino [Molteni 2000; Dossi, Marcorin 2020]. Attualmente, il precario stato di conservazione delle pitture ne complica la lettura, tuttavia è ancora possibile riconoscere l'impaginazione generale della facciata, caratterizzata da un finto bugnato isodomo al quale si sovrappone un ordine gigante di semicolonne tuscaniche scanalate reggenti una trabeazione. Risultano ormai del tutto scomparse le personificazioni di *Fede*, *Speranza*, *Carità* e *Giustizia* dipinte entro finte nicchie, mentre ancora si intravedono alcuni brani con strumenti musicali e trofei militari lungo la trabeazione. Tramite un'architettura dipinta modulata sui toni caldi e terrosi a imitazione della pietra, Farinati è riuscito a equilibrare il lungo prospetto dell'edificio, nonostante quest'ultimo si affacci su una via troppo stretta per permetterne una visione adeguata. A tal proposito è interessante rilevare come l'asse viario di cui fa parte via Giardino Giusti e che collegava il monastero di Santa Maria in Organo con Porta Vescovo (ricalcando il tracciato della via Postumia), abbia assunto una certa importanza nel suo assetto definitivo già a cavallo fra XII e XIII secolo. Nella metà del Duecento, inoltre, la zona circostante risulta interessata da un insediamento rado ma non affatto trascurabile, seppur l'ampia disponibilità di spazio deve aver facilitato i Giusti nella creazione e mantenimento del loro giardino [Molteni 2000; Varanini 2002]. Il caso di Palazzo Giusti si presenta come particolarmente ricco e complesso, per i molteplici fattori che si intersecano fra loro. In primo piano vi è sicuramente la personalità del conte Agostino, il cui ruolo di cortigiano gli ha permesso di avere frequenti contatti al di fuori dell'ambiente veronese. Il coinvolgimento dell'Accademia Filarmonica di Verona (di cui il palazzo è sede dal 1565 al 1585), la presenza del giardino prima e della collezione d'arte poi, nonché la ricchezza dei Giusti e la scelta di collocare la principale dimora di famiglia in un'area con pochi vincoli urbanistici, rappresentano una serie di fattori che hanno concorso all'esito odierno [Molteni 2000].

Lo studio delle facciate dipinte può essere utile per approfondire i meccanismi di circolazione delle idee e dei motivi decorativi fra città storicamente legate da interessi economici, culturali o politici. Per farlo, sarebbe utile approfondire le dinamiche che hanno interessato la committenza cittadina nei secoli scorsi. Come già abbiamo visto in alcuni casi, tuttavia, può essere difficile risalire ai committenti delle decorazioni, soprattutto di quelle occorse in edifici minori, motivo per cui sarebbe necessario uno studio sistematico delle fonti archivistiche. In mancanza, per il momento, di informazioni dettagliate di questo genere, ci limiteremo in questa sede a considerare un caso specifico di compresenza di un analogo motivo decorativo a Trento e a Verona. Il rapporto con Trento appare pressoché scontato, essendo uno dei principali centri con i quali Verona ha inteso importanti legami commerciali, facilitati dal collegamento offerto dalla val d'Adige, che fungeva da via di comunicazione e trasporto. Non solo, è bene ricordare che fin

dall'età scaligera a Verona erano presenti famiglie trentine come i Castelbarco, entrati a far parte dell'entourage dei della Scala [Varanini 2000]. Viceversa, fra le famiglie insediatesi a Trento nei secoli successivi ritroviamo alcuni membri di origine veronese come i Pona [Bellabarba 1988]. Questo, così come la documentata presenza di pittori veronesi nel capoluogo trentino, come Bartolomeo Sacchetto, Giovanni Maria Falconetto, Domenico Brusaporzi, testimoniano l'esistenza di una rete di scambi culturali e politici di lunga data fra le due città.

Sebbene Trento sia conosciuta come città dipinta soprattutto per gli affreschi rinascimentali, la cui realizzazione è stata incentivata dal principe vescovo Bernardo Clesio (o Cles) emulato poi dal suo successore Cristoforo Madruzzo, la città conserva ancora degli esempi di decorazioni tre e quattrocentesche [Franceschini 1961; Castelnuovo 1988a; Marsili 1988]. L'inizio del rinnovamento artistico di Trento, infatti, era stato avviato già nel Quattrocento, favorito dal periodo di stabilità economico-politica e dalla presenza in città del principe vescovo Johannes IV Hinderbach, colto umanista formatosi presso l'università di Padova [Bocchi, Oradini 1983; Chini 1988; Gambarotto 2022c]. In particolare, mi sembra interessante soffermarsi su un motivo decorativo che compare nel XV secolo con caratteristiche del tutto simili a Trento e a Verona.

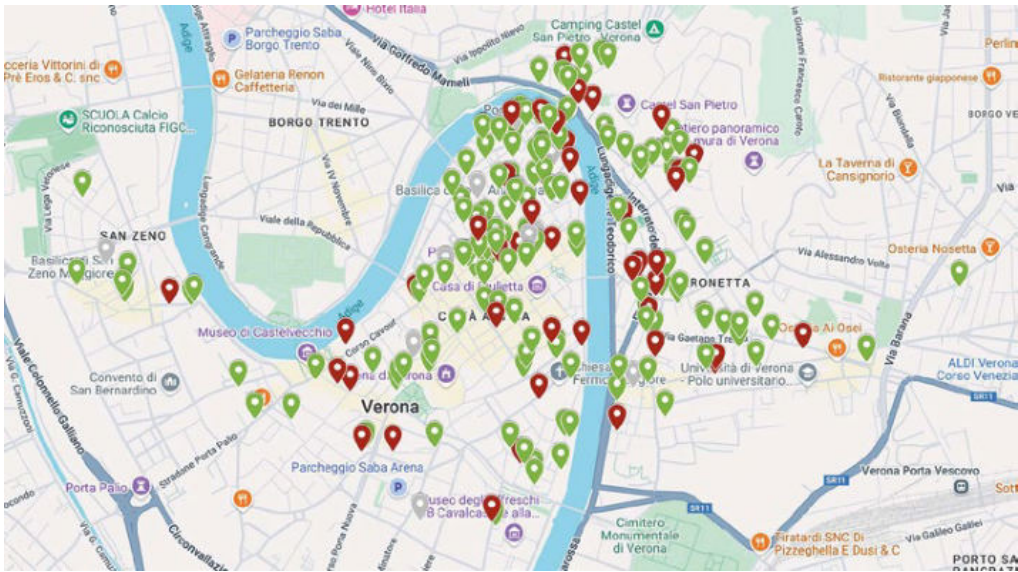
In piazza Duomo a Trento si trova Casa Balduini, la cui decorazione di facciata è la più antica della città, commissionata nel XV secolo da Arcangelo Balduini, medico al servizio del vescovo Hinderbach e dell'imperatore Federico III [Emert 1953; Franceschini 1961; Cozzi 1988; Marsili 1988; Gambarotto 2022a]. L'edificio appare oggi alterato nelle sue forme originarie, a causa della sopraelevazione di un piano più mezzanino e dell'apertura di finestre architravate che non rispettano le precedenti monofore archiacute (delle quali ancora si intravedono i profili) [Marsili 1988; Gambarotto 2022a]. Come già in altri esempi, anche in questo caso gli affreschi sono stati interessati da un consistente intervento di restauro avvenuto nel 1941. Per quanto riguarda la loro attribuzione, sembra ormai accettata l'ipotesi avanzata da Nicolò Rasmò e ripresa dalla critica successiva, che vede il coinvolgimento del pittore veronese Bartolomeo Sacchetto. In particolare, a lui e alla sua bottega sono stati attribuiti, per analogia stilistica, anche gli affreschi nel cortile dell'ala più antica del Castello del Buonconsiglio (detta Castelvecchio) rimodernata intorno al 1475 per volere del vescovo Hinderbach. [Rasmò 1941; Weber 1977; Chini 1988; Cozzi 1988; Gambarotto 2022b; 2022c]. La facciata di Casa Balduini è pervasa da un motivo con festoni di foglie e frutta annodati con nastri rossi svolazzanti e mazzi pendenti, il tutto su uno sfondo chiaro delimitato da fasce rosse e finte cornici modanate. Nell'osservare l'estesa decorazione è importante considerare la posizione privilegiata dell'edificio, affacciato oggi come allora su piazza Duomo, che assieme al Buonconsiglio rappresentava uno dei due luoghi simbolo del potere cittadino. Cattedrale e castello, inoltre, erano collegati dalla cosiddetta *strada imperiale*, che univa Vienna e Verona ed era a tutti gli effetti una delle vie principali della città [Chini 1988].

La particolare composizione, con elementi vegetali e nastri su fondo chiaro, rimanda al repertorio figurativo presente anche a Verona durante il XV secolo, come ho potuto osservare in almeno due casi. Il primo è costituito da un lacerto affrescato visibile sul

prospetto laterale dell'edificio quattrocentesco in via Salita Fontana del Ferro 7, poco distante dalla chiesa di San Giovanni in Valle [Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Altre tracce di una decorazione con festoni vegetali e nastri rossi si intravede al di sotto del fregio sottogronda nella facciata dell'edificio tardo trecentesco in via Pigna 6 [Schweikhart 1973; Forti, Cova, Marini 1985; Schweikhart 1988; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. I committenti di questi affreschi, che probabilmente riprendono stilemi che a Verona erano più frequenti di quanto possiamo vedere oggi, rimangono ignoti. Ad ogni modo, credo che la presenza di tali decorazioni possa essere interpretata come un indizio della visibilità di cui godevano gli edifici menzionati. Tuttavia, se è facile comprendere l'interesse ad abbellire il prospetto affacciato su via Pigna, collocato in pieno centro storico e lungo quello che era il secondo decumano sinistro romano, rimane più arduo giustificare la decorazione di via Salita Fontana del Ferro [Beltramini 1983]. A parte la vicinanza con la chiesa di San Giovanni in Valle, infatti, non sembrano molti i fattori indicanti una qualche rilevanza dell'area, oggi del tutto secondaria nel panorama cittadino. Vi sono per ora solo alcuni indizi che testimoniano un certo utilizzo della zona in epoca romana (si trovava infatti poco più a nord della via Postumia), quali il ritrovamento di una pavimentazione mosaicata e di alcuni resti funerari [Marchini 1978b]. Oltre a ciò, si può rilevare come i toponimi del quartiere, quali via Fontana, piazza Cisterna e vicolo Pozzo, rimandino senz'altro alla presenza di una serie di condotti o altre infrastrutture, anch'esse probabilmente di origine romana, che servivano alla distribuzione dell'acqua [Marchini 1978b]. Sul nome specifico Fontana del Ferro, tuttavia, rimangono delle incertezze riguardo la sua origine, sebbene è certo che si riferisca alla fonte d'acqua situata a monte del declivio [Lenotti 1956; Beltramini 1983]. Da questa breve analisi, dunque, appare chiara la necessità di intraprendere ulteriori ricerche dal punto di vista della storia urbana veronese, per questa così come per altre aree cittadine.

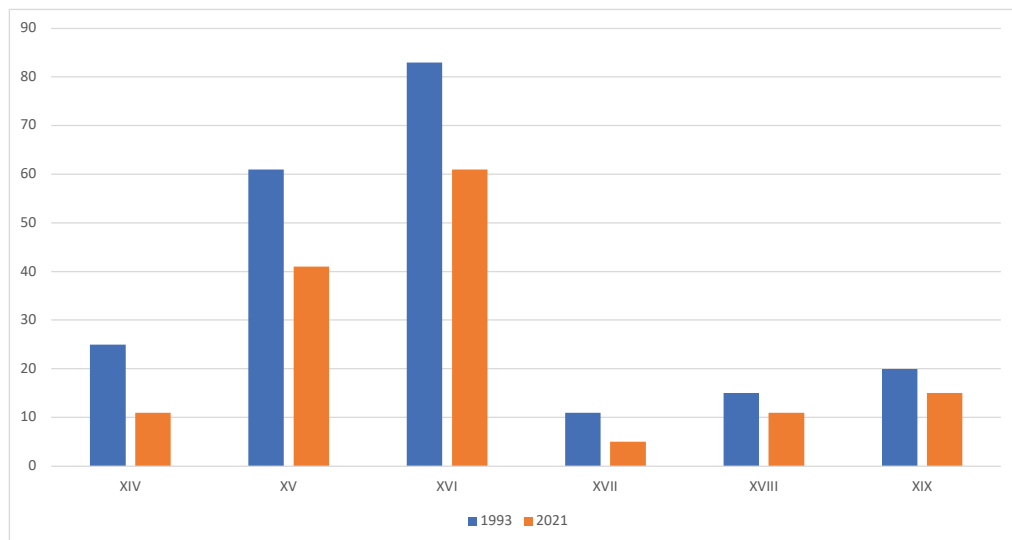
Ad ogni modo, la presenza di queste decorazioni nelle due città, realizzate durante un analogo arco temporale, indica la condivisione di un gusto simile, di sapore anticheggiante e antiquario, che del resto era diffuso anche in altri centri del Veneto come Padova e Treviso [Voltarel 2022]. Inoltre, data la loro collocazione sui prospetti delle dimore, i festoni rappresentano un riferimento agli apparati decorativi effimeri che sappiamo venivano allestiti in città durante le occasioni solenni. In questo senso, dunque, gli affreschi assumono la valenza di stabilizzatori dell'effimero, rendendo perpetui gli addobbi cittadini [Lupo 1983; Marsili 1988].

Per concludere, vorrei proporre delle riflessioni derivate dal lavoro di ricerca svolto per la mia tesi magistrale, che ha fornito il materiale di base per il presente articolo. La ricerca di tesi, discussa presso l'Università di Bologna nell'A.A. 2021/2022, era incentrata sugli affreschi esterni di Verona dal XIV al XIX secolo e intendeva offrire una panoramica piuttosto ampia sull'argomento. Il punto di partenza era stata la constatazione della mancanza di pubblicazioni recenti che offrirono un quadro completo ed esaustivo sulle decorazioni delle facciate veronesi. Una simile lacuna, inoltre, sembrava (e sembra tuttora) ancor più evidente se paragonata all'interesse emerso per altre città dipinte limitrofe, come Treviso e Trento [Riscica, Voltarel 2017; Chini, Ferrari,



5: Mappa delle facciate affrescate presenti (in verde) e scomparse dopo il 1993 (in rosso), sulla base di sopralluoghi effettuati nel 2021. Elaborazione dell'A.

Toffolon 2022]. Uno degli obiettivi principali era svolgere una ricerca a tappeto per mappare le testimonianze presenti nel centro storico di Verona, in modo da ottenere un database utile per successive ricerche e approfondimenti. Il punto di partenza è stato lo spoglio della bibliografia esistente, in particolare le pubblicazioni nate in seguito ai censimenti delle facciate svoltisi negli anni '80 e '90 del secolo scorso e già ampiamente menzionati [Cenni, Schweikhart 1983; Forti, Cova, Marini 1985; 1987; 1989; Schweikhart, Cova, Sona 1993]. Tra gli strumenti impiegati durante le fasi di raccolta ed elaborazione dei dati, si sono rivelati particolarmente utili il software Excel e la piattaforma Google My Maps. Lo spoglio della bibliografia, nonché i vari sopralluoghi effettuati nel centro storico di Verona, hanno condotto alla creazione di due databases, in forma di elenchi, riguardanti sia gli affreschi esterni presenti che quelli scomparsi e di una mappa delle testimonianze (Fig. 5). Stando ai dati raccolti e verificati nel 2021 risultano ancora visibili (seppur in condizioni conservative molto variabili) 144 affreschi di facciata. Questo numero permette di comprendere quanto le facciate dipinte siano una presenza caratterizzante e pervasiva del centro storico di Verona. Allo stesso tempo, tuttavia, è facile cogliere la fragilità di queste testimonianze, se pensiamo che in circa 30 anni sono andate perdute del tutto 71 facciate decorate, alcune sono a malapena riconoscibili e tutte, senza eccezione, hanno subito i danni del tempo. Rispetto al già citato catalogo pubblicato nel 1993, infatti, che risulta essere la fonte bibliografica più completa e recente sul tema, ad oggi è scomparso almeno il 33% del patrimonio allora rilevato [Schweikhart, Cova, Sona 1993] (Tabella 1). Tanto la mappa, quanto i

Tabella 1: Diminuzione secolo per secolo delle facciate affrescate, dal 1993 al 2021.

databases, sono stati strumenti operativi utili per la ricerca, seppur provvisori nel loro tentativo di fissare una realtà in costante mutamento.

Non sembra questa la sede adatta per addentrarsi in un argomento ampio e complesso come quello della conservazione e restauro delle superfici intonacate, sul quale la bibliografia disponibile risulta particolarmente ampia [Terminello, Simonetti 1984; Coletti 1986; Biscontin, Driussi 2005; Riscica 2017]. Abbiamo tuttavia avuto modo di constatare come siano numerosi i restauri documentati sui prospetti dipinti analizzati in questa sede, e altrettanto lo sono per diversi altri casi veronesi, occorsi soprattutto negli anni '80 del Novecento [Forti, Cova, Marini 1985; Brugnoli 1985; Brugnoli 1987; Bocchi, Duc 1989; Brugnoli 1990].

Quel che è certo è che il cambiamento, sia esso sotto forma di perdita ma anche di scoperta e ritrovamento, fa parte della natura stessa degli affreschi esterni, esposti come sono a molti fattori, antropici e non, che ne condizionano l'esistenza. Tuttavia, proprio per questo loro carattere di fragilità, le facciate affrescate devono essere studiate, tutelate e documentate in maniera continuativa e soprattutto sulla base di approcci interdisciplinari. L'augurio, dunque, è che le città dipinte siano sempre più valorizzate e comprese nella loro complessità. Ogni affresco esterno, infatti, costituisce un palinsesto e un organismo vivente a sé stante, ma allo stesso tempo dialoga con il centro urbano nel quale è inserito e assieme ad ogni altro elemento architettonico e urbanistico contribuisce a creare l'identità della città in cui si trova.

Bibliografia

- BARONIO G. et. al. (1987). *Progettazione di interventi di conservazione delle pitture murali. Metodi e tecnologie*, in *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol II: secolo XVI*, a cura di G. Forti, M. Cova, C. Marini, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 173-184.
- BELLABARBA M. (1988). *Figure di nobiltà a Trento nei primi decenni del XVI secolo*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 47-61.
- BELTRAMINI G. (1983). *Le strade di Verona entro la cerchia delle mura*, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- BIANCHI S. A. (2002). *La gestione degli spazi urbani a Verona tra continuità d'uso e innovazione: note dalla legislazione comunale e signorile*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348)*, atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 Dicembre 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Edizioni Kappa, pp. 150-165.
- BISCONTIN G., DRIUSSI G., a cura di (2005). *Sulle pitture murali, riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), Venezia, Arcadia ricerche.
- BOCCHI M., DUC M., a cura di (1989). *L'immagine della città storica. Intonaci, colori, finiture di facciata*, Venezia, Electa.
- BOCCHI R., ORADINI C. (1983). *Le città nella storia d'Italia*. Trento, Bari, Laterza.
- BOLLA M. (2006). *Mantegna e l'antico a Verona*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500. Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 83-88.
- BORELLI G. (2000). *Considerazioni sugli assetti economici del patriziato veronese nel Cinquecento*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 38-52.
- BRUGNOLI P. (1978). *Il trionfo cortese: la città scaligera*, in *Ritratto di Verona, lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 209-268.
- BRUGNOLI P., a cura di (1985). *Recupero degli affreschi delle case Mazzanti in piazza delle Erbe a Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- BRUGNOLI P., a cura di (1987). *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- BRUGNOLI P., SANDRINI A., a cura di (1988). *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV-sec. XVIII)*, vol. I, Verona, Banca Popolare di Verona.
- BRUGNOLI P., a cura di (1990). *Tre case affrescate a Verona: vicende edilizie, decorazione pittorica e restauri*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- BURCKHARDT J. (1855). *Der Cicerone: eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung.
- CALABI D. (2000). *Edilizia pubblica e edilizia privata a Verona tra Quattro e Cinquecento: alcuni quesiti circa le decisioni, i committenti, la struttura del cantiere*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 186-192.
- CASTELNUOVO E., a cura di (1988a). *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, Trento, TEMI.
- CASTELNUOVO E. (1988b). *I luochi della luna*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 11-32.

- CAVALIERI MANASSE G. (1995). *Nuove indagini nell'area del foro di Verona (scavi 1989-1994)*, in "Forum et basilica" in *Aquileia e nella Cisalpina romana*, a cura di M. Roberti, Udine, Arti grafiche Friulane, pp. 241-272.
- CECCHETTI M. (2003-2004). *Pietro Nanin e la cultura artistica dell'Ottocento veronese*, tesi di laurea, relatrice L. Olivato, Università degli studi di Verona.
- CENNI N., SCHWEIKHART G. (1983). *Lo splendore della Verona affrescata nelle tavole di Pietro Nanin del 1864: facsimile dell'unica raccolta colorata. Con itinerari immaginari narrati da Nino Cenni e uno studio sugli affreschi e i loro autori di Gunter Schweikhart*, Verona, Valdona.
- CHINI E. (1988). *Case affrescate a Trento nel periodo rinascimentale: osservazioni stilistiche*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 119-235.
- CHINI E., FERRARI S., TOFFOLON B., a cura di (2022). *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga.
- COLETTI L., a cura di (1986). *Urbs picta, la città affrescata nel Veneto. Omaggio a Luigi Coletti*, atti del Convegno di studi (Treviso 10-12 giugno 1982), Treviso, Comitato Urbs picta.
- CONCINA E. (1978). *Verona veneziana e rinascimentale*, in *Ritratto di Verona, lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 269-344.
- CONCINA E. (2006). *Tempo novo: Venezia e il Quattrocento*, Venezia, Marsilio.
- COZZI E. (1988). *Programmi iconografici sulle facciate dipinte a Trento fra Quattro e Cinquecento*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 237-273.
- CRISTANI P. (1987). *L'intervento sulla facciata di vicolo S. Marco in Foro*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 45-50.
- CROWE J. A., CAVALCASELLE G. B. (1871). *A history of painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, vol. I, London, John Murray.
- CUPPINI M. T., GAZZOLA P., a cura di (1971). *Pitture murali restaurate*, Ministero della Pubblica Istruzione, Calliano, Vallagarina.
- CUPPINI M. T. (1971). *Pitture murali restaurate, introduzione e schede*, in *Pitture murali restaurate*, a cura di M. T. Cuppini, P. Gazzola, Calliano, Vallagarina, pp. 15-137.
- CUPPINI M. T. (1981). *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi.
- D'ARCAIS F. (1988). *Le facciate dipinte nel Veneto*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 33-45.
- DA PERSICO G. (1978). *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Sala Bolognese, Forni (rist. anastatica dell'ed. Verona, dalla società tipografica editrice, 1820).
- DAL FORNO F. (1973). *Case e palazzi di Verona*, Verona, Banca mutua popolare di Verona.
- DALLA ROSA S. (1803-1804). *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, s.n.t (trascrizione del 1958 a cura della Direzione del Museo di Castelvecchio).
- DALLA ROSA S. (1996). *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, a cura di S. Marinelli, P. Rigoli, Verona, Istituto Salesiano San Zeno Scuola Grafica.
- DOSSI D., MARCORIN F. (2020). *Le collezioni di Agostino e Giovan Giacomo Giusti a Verona: storia e dispersione*, Treviso, Zel Edizioni.

- EMERT G. B. (1953). *Case affrescate a Trento nel XVI secolo*, Trento, Tipografia Mutilati e Invalidi.
- ERRICO M., FINOZZI S. S., GIGLIO I. (1985). *Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI*, in «Bollettino d'arte», nn. 33-34, pp. 53-134.
- FARINATI P. (1968). *Giornale: 1573-1606*, a cura di L. Puppi, Firenze, L. S. Olschki Editore.
- FLORES D'ARCAIS F. (2002). *Il colore della città*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348): espansioni urbane, tessuti viari, architetture*, atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 dicembre 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Kappa, pp. 213-220.
- FORTI G., COVA M., MARINI C., a cura di (1985). *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol I: secoli XIV e XV*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- FORTI G., COVA M., MARINI C., a cura di (1987). *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol II: secolo XVI*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- FORTI G., COVA M., MARINI C., a cura di (1989). *Pittura murale a Verona: catalogo delle superfici esterne intonacate e dipinte, vol III: secoli XVI, XVII, XVIII e XIX*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- FRANCESCHINI E. (1961). *Discorso breve sull'umanesimo nel trentino*, in «Aevum», vol. 35, n. 3, pp. 256-259.
- GAMBAROTTO G. (2022a). *Casa Balduini*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 154-155.
- GAMBAROTTO G. (2022b). *Castello del Buonconsiglio. Cortile di Castelvecchio*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 153-154.
- GAMBAROTTO G. (2022c). *Il Quattrocento*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 145-147.
- GAZZOLA P. (1964). *Il Primo Rinascimento nel territorio veronese*, in «Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio», VI, parte II, Vicenza, pp. 214-219.
- Guida storica e artistica della città di Verona: seguita da un indice cronologico dei principali monumenti* (1888), Verona, C. Pozzati.
- GUIDONI E., SORAGNI U., a cura di (2002). *Lo spazio nelle città venete (1152-1348): espansioni urbane, tessuti viari, architetture*, atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 dicembre 1997), Roma, Kappa.
- LANARO P., MARINI P., VARANINI G. M., a cura di (2000). *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), Milano, Electa.
- LENOTTI T. (1954). *Piazza Erbe*, Le Guide, n. 8, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- LENOTTI T. (1956). *Toponimi di Verona*, Le Guide, n. 38, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- LODI S. (2006). *L'architettura a Verona ai tempi di Andrea Mantegna*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500. Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 149-155.
- LUPO M. (1983). *La città effimera nel XVI secolo*, in *Immagine e struttura della città. Materiali per la storia urbana di Trento*, a cura di R. Bocchi, C. Oradini, Bari, Laterza, pp. 38-41.
- MAFFEI S. (1974). *Verona illustrata*, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno (rist. anastatica dell'ed. Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, 1732).
- MARCHINI G. P. (1978a). *Appunti per una lettura storico-urbanistica di Verona tra Quattrocento e Ottocento*, s.e., s.l.

- MARCHINI G. P. (1978b). *Verona romana e paleocristiana*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare Verona, pp. 23-134.
- MARINI G. (1797). *Indicazione delle chiese pitture fabbriche della città di Verona*, Verona, per l'erede Merlo alla Stella.
- MARINI P., a cura di (1980). *Palladio e Verona*, catalogo della mostra, Vicenza, Pozza.
- MARINI P., NAPIONE E., PERETTI G., a cura di (2018). *Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, in *Museo di Castelvecchio: catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, vol. 2, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- MARSILI P. (1988). *Tridentum urbs picta*, in *Luochi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, pp. 63-117.
- MAZZI G. (1988). *Il Cinquecento: il nuovo lessico*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV – sec. XVIII)*, vol. I, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 149-190.
- MAZZI G. (2000). *La costruzione della città cinquecentesca*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale: convegno di studi, Verona 24-26 settembre 1998*, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 193-217.
- MOLTENI E. (2000). *Palazzo Giusti del Giardino*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale: convegno di studi, Verona 24-26 settembre 1998*, a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 353-362.
- MOLTENI M., ADAMI G., NAPIONE E., a cura di (2020). *Dal fiume al museo: il palazzo di Fiorio della Seta e i suoi affreschi fra storia, iconografia e conservazione*, a cura di M. Molteni, Treviso, Zel Edizioni.
- MOLTENI M., ARTONI P., a cura di (2013). *Le vite dei veronesi di Giorgio Vasari: un'edizione critica*, Treviso, Zel Edizioni.
- MORASSI A. (1930). *I pittori alla corte di Bernardo Clesio a Trento*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», pp. 311-334, 355-375.
- NANIN P. (1864). *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona, eseguiti e pubblicati da Pietro Nanin*, Verona, Stabilimento tipografico di Pier Maria Zanchi.
- PERETTI G. (1993). «Verona urbs picta», *Affreschi del Museo Cavalcaselle*, Verona, Incontri degli amici del Museo di Cavalcaselle.
- PERICOLI RIDOLFINI C., a cura di (1960). *Le case romane con facciate graffite e dipinte*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, novembre-dicembre 1960), Roma, Amici dei Musei di Roma.
- PORFYRIOU H. (1997). *Verona: XV-XVI secolo. Da «virtù civile» a «decoro pubblico»*, in *Fabbriche, piazze, mercati. La città italiana nel Rinascimento*, a cura di D. Calabi, Roma, Officina Edizioni, pp. 189-223.
- PUPPI L. (1971). *Michele Sanmicheli: architetto di Verona*, Padova, Marsilio.
- PUPPI L., a cura di (1978). *Ritratto di Verona, lineamenti di una storia urbanistica*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- RASMO N. (1941). *Il restauro degli affreschi di casa Balduini a Trento*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», pp. 67-68.
- RISCICA R. (2017). *Facciate affrescate tra degrado e conservazione. Storia e attualità*, in *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo: conoscenza e futuro di un bene comune*, a cura di R. Riscica, C. Voltarel, Treviso, Antiga, pp. 55-81.
- RISCICA R., VOLTAREL C., a cura di (2017). *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal XIII al XXI secolo: conoscenza e futuro di un bene comune*, Treviso, Antiga.

- ROSSI G. M. (1854). *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona, Tipografia Frizierio.
- SCHWEIKHART G. (1968). *Eine Fassadendekoration Des Giovanni Maria Falconetto in Verona*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 13, nn. 3-4, pp. 325-342.
- SCHWEIKHART G. (1973). *Fassadenmalerei in Verona, vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München, F. Bruckmann.
- SCHWEIKHART G. (1977). *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto, con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*, Verona, Centro per la formazione professionale grafica.
- SCHWEIKHART G. (1978). *Le case affrescate di Verona*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- SCHWEIKHART G. (1987). *Una decorazione "all'antica" sui creduti resti del Campidoglio*, in *Affreschi del Rinascimento a Verona: interventi di restauro*, a cura di P. Brugnoli, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 17-44.
- SCHWEIKHART G. (1988). *Il Quattrocento: formule decorative e approcci al linguaggio classico*, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, vol. I, a cura di P. Brugnoli, A. Sandrini, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 1-90.
- SCHWEIKHART G., COVA M., SONA G. (1993). *Verona e provincia*, Bassano, Regione Veneto in *Pittura murale esterna nel Veneto (1989)*, Bassano, Regione Veneto.
- SIMEONI L. (1913). *Verona, guida storico-artistica*, s.e., s.l.
- SIMEONI L. (1929). *Verona*, Roma, edizioni Tiber.
- SPAVENTI S. M. (1910). *Verona, guida storica ed artistica con pianta sinottica*, Verona, Stabilimento tipografico di G. Civelli.
- STEFANI MANTOVANELLI M. (1979). *Momenti essenziali dell'attività di Domenico Brusaporzi e semantica di un'opera*, Verona, Libreria Universitaria.
- TAFURI M. (1985). *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi.
- TAFURI M. (1994). *Il pubblico e il privato. Architettura e committenza a Venezia*, in *Storia di Venezia, vol. VI: Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di G. Cozzi, P. Prodi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 367-448.
- TERMINELLO G. R., SIMONETTI F., a cura di (1984). *Facciate dipinte, conservazione e restauro*, atti del convegno di studi (Genova, 15-17 aprile 1982), Genova, Sagep Editrice.
- TOMMASOLI A. (1954a). *Verona nelle sue strade. Prima serie*, collana «Le Guide», 17, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- TOMMASOLI A. (1954b). *Verona nelle sue strade. Seconda serie*, collana «Le Guide», 18, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- TOMMASOLI A. (1955). *Verona nelle sue strade. Serie terza*, collana «Le Guide», 28, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- VARANINI G. M., a cura di (1988). *Gli Scaligeri: 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria allestita dal Museo di Castelvecchio di Verona, giugno-novembre 1988*. Verona, Mondadori.
- VARANINI G. M. (1997). *Edilizia privata e licenze per l'occupazione di suolo pubblico a Verona nel Quattrocento*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509)*, atti del I convegno nazionale di studio (Verona, 14-16 Dicembre 1995), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Edizioni Kappa, pp. 56-70.
- VARANINI G. M. (2000a). *Famiglie patrizie, contrade e vicinato a Verona nel Quattrocento e Cinquecento: spunti per un'indagine*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, convegno

di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 142-153.

VARANINI G. M. (2000b). *Spazio urbano e dinamica sociale a Verona in età comunale e scaligera: linee di interpretazione*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 23-36.

VARANINI G. M. (2002). *Dal Castrum a "Veronetta": lo sviluppo urbano di Verona (sinistra Adige) in età comunale*, in *Lo spazio nelle città venete (1152-1348)*, atti del II Convegno nazionale di studio (Verona, 11-13 Dicembre 1997), a cura di E. Guidoni, U. Soragni, Roma, Edizioni Kappa, pp. 33-59.

VARANINI G. M. (2006). *Verona nella seconda metà del Quattrocento*, in *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500. Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 173-177.

VOLTAREL C. (2022). *Dipingere le facciate. Trento e le città del Veneto*, in *Trento città dipinta. I decori murali esterni dal Medioevo ai giorni nostri*, a cura di E. Chini, S. Ferrari, B. Toffolon, Trento, Italia Nostra, Treviso, Antiga, pp. 35-41.

WEBER S. (1977). *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino. Seconda edizione accresciuta e corretta dall'autore con introduzione, annotazione e indice dei luoghi* a cura di Nicolò Rasmò, Trento, G. B. Mona.

ZULIANI F. (1978). *La città comunale*, in *Ritratto di Verona. Lineamenti di una storia urbanistica*, a cura di L. Puppi, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 171-208.

ZUMIANI D. (2000). *Modelli di edilizia privata veronese tra Gotico e Rinascimento: "case con cortile e scala a cielo aperto"*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, convegno di studi (Verona 24-26 settembre 1998), a cura di P. Lanaro, P. Marini, G. M. Varanini, Milano, Electa, pp. 307-324.

ZUMIANI D. (2008). *Persistenze antiche ed edifici moderni nell'isolato formato dalle vie Emilei, Sant'Egidio, San Mamaso e Garibaldi*, in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli, G. M. Varanini, Verona, La Grafica, pp. 549-576.

BOLOGNA, CITTÀ D'ARTE E D'ACCOGLIENZA. CRONACHE DEL CINQUECENTO INTORNO ALLA MISE EN SCÈNE DELLA CITTÀ IN OCCASIONE DELL'INCONTRO FRA CLEMENTE VII E CARLO V

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ

Abstract

In June 1529, Charles V travelled to Bologna to fulfil his great wish: to be crowned emperor. The preparation for this event transformed the city into a feverish building site, engaged in the staging of the exhibition of power through symbolic and allegorical contents highlighted in the many ephemeral apparatuses constructed. The numerous written chronicles relating to this episode provide rich information about the events that took place and allow us to assess the urban transformation that took place.

Keywords

Imperial coronation, Ephemeral Renaissance art, Charles V, Clement VII, Bologna historical chronicles.

L'incoronazione dovuta. Bologna, protagonista dello scenario europeo

A fine giugno del 1529, Carlo V intraprese un lungo viaggio che lo portò da Barcellona a Bologna. Vi arrivò il 5 novembre, accolto alle porte della città da venticinque cardinali, esponenti delle più illustri famiglie italiane, e dallo stesso papa Clemente VII de' Medici. Sebbene nella loro memoria fosse ancora vivo il ricordo di uno degli episodi più devastanti della storia d'Italia, il Sacco di Roma (1527), e con esso la concezione negativa dell'atto di inchinarsi al cospetto del sovrano, percepito come sottomissione non volontaria, ora la situazione era diversa: pontefice e cardinali si erano riuniti a Bologna per assecondare il desiderio di Carlo V e vederlo incoronato imperatore [García Sánchez 2019, 279].

In realtà, si trattava di una formalità, poiché Carlo V era già imperatore da undici anni: nel 1519, alla morte del nonno Massimiliano I d'Asburgo, i sette Grandi Elettori del Sacro Romano Impero lo designarono nuovo imperatore. I complotti dei suoi nemici

non riuscirono a fermarlo, grazie anche ai mezzi finanziari messi a disposizione dai suoi ministri e all'aiuto dei banchieri Welser e Fugger [Lynch 2007, 120-121].

Fu il 28 giugno dello stesso anno che, a Francoforte, Carlo d'Asburgo venne formalmente proclamato "re dei Romani", titolo che conferiva autorità imperiale. Il pubblico riconoscimento di Carlo V come imperatore, però, non si fermò all'investitura formale; al contrario, per volere dello stesso sovrano, si articolò in tre ulteriori cerimonie. La prima, l'incoronazione a "re dei Romani", si svolse opportunamente presso la cappella Palatina di Aquisgrana: fu infatti proprio nell'antica capitale dell'Impero che, il 23 ottobre 1520, Carlo venne insignito della corona di Carlo Magno, congiuntamente agli altri simboli imperiali. Per la seconda cerimonia, conosciuta come incoronazione a "re dei Borgognoni" o "re d'Italia", non era stato previsto si svolgesse in un luogo preciso, mentre l'investitura vera e propria, ovvero la terza cerimonia, avrebbe dovuto svolgersi in un secondo momento a Roma davanti al Papa. Con questi tre atti pubblici e con il cristianesimo elevato a pilastro del suo potere, Carlo V avrebbe evitato che Francesco I di Francia potesse ereditare il lascito di Carlo Magno, concentrando nelle sue mani tutti i territori e diventando così l'uomo più potente del suo tempo [Lynch 2007, 117-118].

Tuttavia, a distanza di alcuni anni dalla sua elezione, solo la prima cerimonia si era effettivamente svolta e Carlo V era ancora in attesa dell'investitura definitiva: la situazione richiedeva pertanto una soluzione urgente [Cadenas y Vicent 1985]. Questa arrivò dopo la vittoria decisiva nella battaglia di Pavia (1525), che gli permise di assumere il controllo dei territori settentrionali della penisola italiana. Il 29 giugno 1529, Carlo V e Clemente VII siglarono la riconciliazione con la firma della Pace di Barcellona e, durante le trattative che precedettero l'accordo, il sovrano colse l'opportunità di chiedere al Papa l'impegno per la sua proclamazione a imperatore.

Per ragioni facilmente comprensibili, e cioè in quanto, come anticipato, il ricordo del saccheggio del 1527 era ancora vivo e il riconoscimento non si sarebbe potuto svolgere a Roma. Si scelse quindi Bologna, città allora sotto il controllo degli Stati Pontifici, con la decisione di rimandare di qualche anno la cerimonia ufficiale, che Carlo V desiderava coincidesse con il suo trentesimo compleanno.

Il 22 febbraio 1530, il pontefice insignì Carlo V della "corona ferrea" dei Longobardi. La cerimonia ebbe luogo nella cappella del Palazzo Pubblico di Bologna – oggi conosciuto come Palazzo Comunale o Palazzo Accursio – dove sia il papa che l'imperatore alloggiarono durante l'evento. Sebbene fosse una circostanza solenne, l'evento si svolse quasi in privato, così da non sottrarre splendore alla terza incoronazione, prevista due giorni dopo, in occasione, appunto, del compleanno del sovrano [Mexia 1945, 547].

Per quest'ultimo momento venne scelto lo sfondo della chiesa di San Petronio, agghindata come fosse la Basilica di San Pietro. Il 24 febbraio, giorno designato, Carlo V sfilò in corteo con la corona appena ricevuta; al suo fianco, quattro nobili appartenenti all'aristocrazia romano-germanica portarono in processione le quattro insegne imperiali (scettro, spada, globo e corona): questi nobili erano Bonifacio Paleologo – marchese di Monferrato e vicario perpetuo del Sacro Impero, Francesco Maria della Rovere – duca di Urbino, Filippo del Palatinato – duca di Baviera e Carlo – duca di Savoia.

All'ingresso della chiesa, Carlo V ricevette l'investitura come canonico di San Pietro. Successivamente, il cardinale Farnese, che sarebbe diventato poi papa Paolo III, lo unse con gli oli santi, a simboleggiare la sacralità del suo nuovo ruolo. Giunto sull'altare maggiore, il pontefice gli consegnò la spada, conferendogli "i diritti della guerra" e l'obbligo di difendere la fede. Gli pose infine lo scettro nella mano sinistra e nella destra la sfera dorata. Il rituale si concluse quando Clemente VII gli posò sulla testa il diadema d'oro degli imperatori (Fig. 1).

Le cerimonie segnarono l'apice delle ambizioni di Carlo V, ma allo stesso tempo rappresentarono l'inizio di una serie di delusioni: presto divenne evidente che il panorama politico europeo non avrebbe accettato facilmente la supremazia del nuovo imperatore, dal momento che l'incoronazione di Bologna materializzava chiaramente le sue aspirazioni.

In un contesto in cui la cristianità riconosceva la sua egemonia nello scenario politico europeo, il suo "dominio universale", Carlo V si aspettava che gli anni successivi confermassero la sua autorità in Europa.



1: Luigi Scaramuccia, *Incoronazione di Carlo V come imperatore del Sacro Impero Romano Germanico*, 1661. Bozzetto per gli affreschi della Sala Farnese di Palazzo Accursio a Bologna. [Bologna, Genus Bononiae Musei].

Appena lasciata Bologna, si diresse ad Augusta, nella Germania meridionale, per presiedere una Dieta dei principi e delle città dell'Impero. In tale occasione, di fronte alla divisione tra cattolici e protestanti, impose una soluzione che si avvicinava alla fine del conflitto religioso. Un altro successo fu legato al suo impegno nella lotta contro l'Islam e culminò in una delle sue campagne più brillanti: la presa di Tunisi nel 1535. Ben presto, però, divenne chiaro che gli onori erano una cosa, ma ben diversa era la dura realtà di un'Europa dagli equilibri precari, in cui i governanti erano riluttanti ad accettare la supremazia di un'autorità superiore come quella che l'imperatore rivendicava. Che si trattasse dei principi tedeschi, restii ad accettare l'accordo di Augusta, del re di Francia, desideroso di estendere la sua influenza sull'Italia settentrionale, o ancora degli Ottomani, determinati a impedire che il Mediterraneo diventasse un mare cristiano, tutti si adoperarono per contenere le ambizioni imperiali.

Vent'anni dopo l'incoronazione, Carlo era finito per essere un uomo stanco e, per molti versi, disilluso, al punto da decidere di rinunciare, ancora in vita, a tutte le corone per le quali aveva tanto lottato. Suo fratello Ferdinando, che gli succedette nel titolo imperiale, non prese mai in considerazione l'idea di chiedere al Papa l'incoronazione, ritenendo sufficiente essere riconosciuto dai suoi sudditi tedeschi. Nonostante ciò, le giornate di Bologna legarono per sempre la città al sovrano, rendendola protagonista dello scenario europeo.

Ripercussioni artistiche del soggiorno di Carlo V e Clemente VII

I quattro mesi di permanenza di Carlo V a Bologna ebbero grande risonanza nelle cronache del XVI secolo e ispirarono numerosi artisti che raffigurarono l'ingresso e l'incoronazione dell'imperatore per mano di Papa Clemente VII. Le opere di incisori, scultori e pittori giunte al nostro tempo offrono scorci architettonici della città e restituiscono un'immagine dettagliata delle decorazioni effimere costruite appositamente per l'occasione.

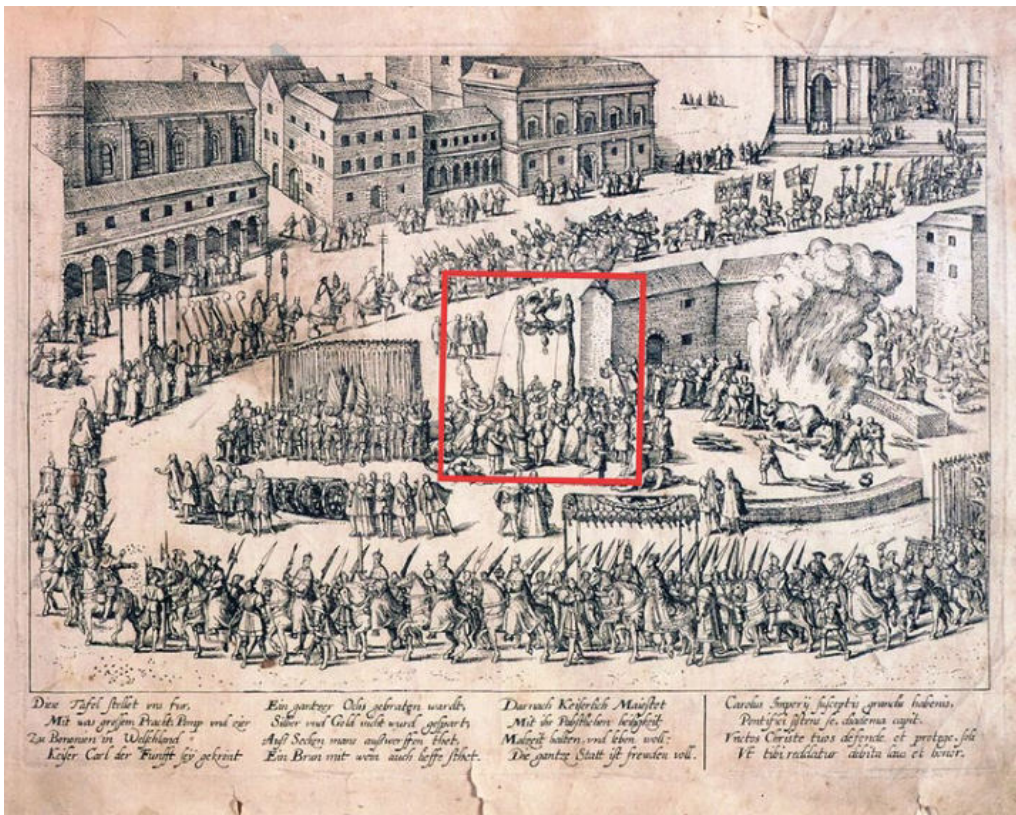
Uno dei momenti cruciali della giornata bolognese fu la cerimonia principale che si tenne – come già indicato – all'interno della chiesa di San Petronio. A seconda della rappresentazione che si osserva, possono emergere aspetti diversi dello stesso evento; in alcune di esse, ad esempio, traspare chiaramente la presenza fiorentina, specialmente nella raffigurazione che si trova a Palazzo Vecchio. Qui, Giorgio Vasari dipinse una scena dell'incoronazione all'interno di un ciclo pittorico volto a celebrare le principali gesta dei Medici, la potente famiglia a cui apparteneva il pontefice.

Con il cambio di ambientazione, anche l'interpretazione dell'evento poteva subire una trasformazione: nel soffitto della sala dedicata al papa, l'episodio dell'incoronazione venne rappresentato con i ruoli invertiti. A differenza delle incisioni, qui è l'imperatore inginocchiato davanti a Clemente VII, e questa rappresentazione offre pertanto una lettura della scena che sottolinea la subordinazione del potere imperiale a quello spirituale. In Italia esistono numerose decorazioni pittoriche legate a questo tema [Serrano Marqués 2000]. Juan de la Corte, pittore fiammingo residente a Madrid, realizzò invece in epoca successiva tre dipinti raffiguranti l'ingresso, l'incoronazione e il corteo

trionfale di Carlo V. Essendo stati realizzati a posteriori, l'interpretazione degli accadimenti in questi risulta più libera rispetto alle opere realizzate in epoche più vicine ai fatti.

In definitiva si può affermare che Bologna divenne un vero e proprio apparato scenico durante i preparativi per l'incoronazione, in cui simboli e allegorie furono sapientemente combinati quale canovaccio della rappresentazione del potere [Sassu 2007]. L'evento fu infatti organizzato in modo grandioso, tanto da coinvolgere attivamente anche il popolo (Fig. 2). Un dettaglio dell'opera di Nikolas Hogenberg consente inoltre di osservare da vicino un elemento dell'immagine realizzata dal figlio, Frans, in cui, in Piazza San Petronio, i cittadini si affollano allegramente per bere il vino che sgorga incessantemente da una fontana decorata con simboli imperiali.

La città subì notevoli trasformazioni per diventare, seppur temporaneamente, una nuova Roma [Chastel 1975, 197-206; Chastel, Conti 1980, 38-46]. L'arrivo di Clemente VII, il 21 ottobre 1529, fu segnato dall'ingresso attraverso Porta Maggiore. Sebbene gli onori fossero all'altezza della sua posizione, l'accoglienza da parte del popolo fu offuscata dal malcontento per le elevate tasse necessarie a finanziare le guerre. Tra le varie opere per le celebrazioni spiccava l'erezione di archi trionfali, di cui uno situato presso il Palazzo



2: Frans Hogenberg, *Corteo dell'incoronazione imperiale di Carlo V a Bologna il 24 febbraio 1530*. Toledo, Museo de Santa Cruz.

Scappi: quadrangolare e ornato su tutti i lati, presentava due facciate raffiguranti scene bibliche, simbolo della riconciliazione tra Chiesa e Impero. Il monumento includeva anche un'iscrizione con un saluto dell'imperatore da parte del papa [Borras Gualis et al. 2000, 19-39].

L'ingresso di Carlo V, avvenuto successivamente il 5 novembre, fu invece uno spettacolo grandioso. I cardinali, al cospetto del sovrano, scesero da cavallo e si inchinarono per rendergli omaggio: un atto di sottomissione, già evidenziato in precedenza e che molti, compreso Clemente VII, trovarono profondamente mortificante¹. Questo evento segnò la presa di coscienza del loro ruolo marginale. Il re entrò con uno stile trionfale, rievocando l'immagine degli antichi imperatori romani reduci vittoriosi dalla guerra.

La Porta di San Felice, decorata appositamente per l'occasione, fu adornata con quattro medaglioni raffiguranti Giulio Cesare, Augusto, Tito e Traiano, oltre a rilievi di generali romani, tra cui Scipione l'Africano e Giulio Camillo. Nel registro inferiore spiccavano due allegorie, il *Furore* e la *Provvidenza*, accompagnate dalle figure di Ottaviano Augusto e Numa Pompilio. L'intera struttura evocava la *pax augusta*, celebrando virtù e allegorie di un regno pacifico in sintonia con gli imperatori del passato. Completavano il complesso decorativo elementi ispirati alla mitologia romana, immagini della prosperità dell'Impero e riferimenti alla fama di Bologna come centro universitario. Inoltre, vi erano rappresentazioni delle vittorie terrestri e marittime di Cesare [Sanz Barberán 2018, 14; Morales Folguera 2014, 327-342; Checa Cremades 1987, 247-250].

Possiamo in parte immaginare questa entrata attraverso la seguente descrizione:

Duecento uomini d'arme, con i loro cavalli ben bardati e suonando le trombe, si misero in marcia. Era l'annuncio esultante della grande parata. Seguì un treno di artiglieria di 16 cannoni. A continuazione, la fanteria, con 4.000 soldati, e al centro il suo capitano, l'uomo della leggenda, Antonio de Leyva, portato in sella poiché i malanni subiti in tante battaglie lo avevano lasciato così. Poi, un bel manipolo di cavalieri borgognoni e fiamminghi ben armati. Lo seguiva parte del seguito imperiale, annunciando la presenza di Carlo V, in sella a un cavallo dal mantello imponente, ben accompagnato dai magnati di tutte le parti dell'Impero, che si erano uniti alla sua gloria. La guardia imperiale e tremila veterani dei temuti vecchi tercios chiudevano la sfilata [Fernandez Álvarez 2015, traduzione dell'autore].

Bologna non si limitò ad abbellire le porte attraversate da Clemente VII e Carlo V, ché dopo la cerimonia tenutasi nella chiesa di San Petronio, un corteo solenne a cavallo, con il papa e l'imperatore sotto il palio, percorse le vie cittadine, accompagnato dai rispettivi

¹ Come prima indicato, i soldati tedeschi di Carlo avevano brutalmente saccheggiato nel 1527 la Città Eterna nell'episodio noto come il Sacco di Roma. Lo stesso pontefice aveva dovuto rifugiarsi a Castel Sant'Angelo per salvarsi la vita ed era stato costretto a pagare 400.000 ducati per il suo riscatto e ad assolvere i saccheggiatori. Come i patriarchi dell'Antico Testamento, Clemente decise di farsi crescere la barba in segno di lutto perpetuo.



3: Juan de la Corte, *Processione per l'incoronazione di Carlo V a Bologna il 24 febbraio 1530, 1633*. Toledo, Museo de Santa Cruz.

seguiti² (Fig. 3). Successivamente, nella chiesa di San Domenico, designata a sostituire la basilica di San Giovanni in Laterano, Carlo fu nuovamente insignito del titolo di canonico. La giornata si concluse con un ricco banchetto nel Palazzo Pubblico, a cui parteciparono le delegazioni pontificia ed imperiale.

Bologna fu anche impreziosita con stemmi del Papa e con aquile imperiali, rami di alloro ed edera che aggiunsero solennità all'atmosfera. Le fonti storiche menzionano ulteriori archi trionfali, decorati con dipinti e sculture temporanee, oltre a raffinate scenografie ispirate all'architettura classica, tutte dedicate a onorare i protagonisti dell'evento. L'obiettivo era quello di ispirare ammirazione nei cittadini e nei visitatori, i quali potevano contemplare questi lavori lungo le principali arterie della città.

Da questo punto di vista, l'organizzazione gerarchica delle strade era una necessità: il percorso doveva permettere di essere visti e di ricevere gli omaggi di tutti i presenti. Spazi urbani, insomma, scelti e utilizzati per scopi molto specifici. In tale contesto, effimero non è sempre sinonimo di economico o di mancanza di qualità e innovazione, anzi, spesso è il contrario. Eventi come le entrate di Clemente VII e Carlo V segnarono

² In occasione del corteo, le migliori famiglie della nobiltà europea facevano a gara per avere l'entourage più sontuoso d'Italia. È noto, anche, come dimostrano le immagini, che Clemente VII e Carlo V cavalcassero in parallelo, simbolo della nuova amicizia e del fatto che i tempi erano cambiati.

talvolta una svolta nella loro promozione. La proliferazione degli archi di trionfo, che fossero o meno destinati ad essere permanenti, divenne una caratteristica comune dell'architettura del Cinquecento; qui ci servono soprattutto come visione interpretativa di uno sforzo collettivo incentrato sulla partecipazione a questo evento storico. In ogni caso, è però utile distinguere tra il patrimonio architettonico lasciato in eredità alla città da queste entrate (reali o papali) e le trasformazioni urbane che esse richiesero per essere realizzate. Una volta terminati i festeggiamenti, Bologna ne trasse infatti un grande beneficio in quanto la struttura urbana fu notevolmente migliorata. Si può affermare che si trattò di una città espressione degli storici dell'arte, con preparativi di dimensioni esorbitanti e risultati spettacolari nel mondo delle arti e delle lettere.

Alfonso Lombardi, il Parmigianino e Amico Aspertini

L'evento imperiale si trasformò in una potente macchina di propaganda, sia per celebrare l'incoronazione di Carlo V (e la delicata situazione con la Roma pontificia), sia per promuovere artisti che esploravano temi e idee di gusto classico e rinascimentale, destinati a diffondersi in tutta Europa [Eisler 1981, 139-146]. In questo contesto gli artisti più importanti furono Alfonso Lombardi e il Parmigianino, scelti da entrambe le corti [Roli 1985, 167-190], ma va anche riconosciuto anche il contributo di Amico Aspertini, definito da Vasari «uomo capriccioso e di bizzarro cervello», capace di lavorare con una rapidità straordinaria, tanto da decorare la facciata di un edificio in appena un giorno [Fortunati 2008, 52-59]. Pittore, scultore, frescante e disegnatore, Aspertini si distinse come una delle personalità artistiche più apprezzate del suo tempo, tanto dagli esperti quanto dal pubblico. Nato a Bologna in una famiglia di pittori – figlio di Giovanni Antonio e fratello di Guido – [Benati 2008, 36-43], gestì una bottega che si affermò per la sua capacità di rispondere a richieste variegata [Freedberg 1978, 404-410]. Nel suo percorso artistico, combinò con originalità l'interesse per l'antichità romana, l'umanesimo fiorentino, le influenze gotiche di Bologna e le suggestioni della pittura nordica. Tra i suoi incarichi più rilevanti in città, si annoverano collaborazioni con Francesco Francia e Lorenzo Costa al servizio della famiglia Bentivoglio [García Sánchez 2019, 286].

Nel 1496, Aspertini soggiornò a Roma, dove ebbe occasione di trarre ispirazione da maestri come Pinturicchio e Filippino Lippi, esperienza determinante per il suo stile successivo. Tornato a Bologna nel 1504, collaborò con Francia e Costa al ciclo di affreschi dell'Oratorio di Santa Cecilia in San Giacomo Maggiore, un incarico di grande prestigio commissionato da Giovanni II Bentivoglio, che aprì la strada a ulteriori opportunità artistiche. Dotato di straordinaria erudizione e originalità, Aspertini lavorava senza conformarsi a modelli prestabiliti, fedele al principio di non «soggettarsi alla maniera di nessuno» [Scaglietti Kelescian 2008, 27]. Celebre per la sua eccentricità, colpiva i contemporanei con la velocità d'esecuzione, resa ancora più straordinaria dal suo ambidestrismo, che gli consentiva di dipingere chiari e scuri simultaneamente con entrambe le mani [Iodice 1989-1900]. Nonostante la sua fama, molte delle sue opere profane, incluse le decorazioni per le facciate di palazzi nobiliari, sono andate perdute. Lo stesso vale per

l'arco di trionfo eretto per accogliere Carlo V e Clemente VII, un progetto monumentale realizzato con Alfonso Lombardi e collocato davanti alla porta del Palazzo Pubblico in Piazza Maggiore.

In qualità di testimone diretto, Giorgio Vasari descrisse il contributo di Lombardi e Aspertini con queste parole: «fece Amico alla porta del palazzo un arco trionfale, nel quale fece Alfonso Lombardi le statue di rilievo» [Vasari 1568, 497]. Sebbene lo stesso autore non aggiunga ulteriori dettagli, il prezioso lavoro di Gaetano Giordani ci permette di approfondire la conoscenza degli apparati decorativi, grazie alla sua meticolosa raccolta di cronache, manoscritti e opuscoli bolognesi [Giordani 1842]³.

Concepito in stile dorico, l'arco era caratterizzato da due ordini di colonne e tre facciate che ospitavano sculture di forte valore simbolico, dedicate a celebrare Papato e Impero. La decorazione pittorica, accompagnata da iscrizioni, sviluppava temi dell'Antico Testamento, tra cui Ester accolta dal re Assuero come sposa e il Passaggio sul Mar Rosso. Purtroppo, la perdita di questa opera, così come della Resurrezione di Cristo nella cappella della Pace, non consente di ricostruire appieno l'evoluzione stilistica dell'Aspertini in quel periodo. Si può solo immaginare che nel Passaggio sul Mar Rosso, una scena intrisa di drammaticità, l'artista abbia messo in evidenza il suo talento nella costruzione di composizioni ardite, utilizzando prospettive audaci e pennellate rapide, tipiche del suo stile [Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, 78-79]. La scena di Ester, invece, rifletteva il messaggio simbolico di unione tra i due poteri e di pace universale. Bologna, scelta come luogo dell'incontro, rappresentava un ideale equilibrio tra dimensione politica e secolare, mentre il Papato riaffermava il proprio ruolo universale a sostegno dell'unità cristiana [Prodi 1994, 172-173].

Fonti documentarie: testo e immagini

Per comprendere il risultato finale dell'intervento di Amico Aspertini sull'arco di trionfo, sono utili le fonti scritte e grafiche che documentano il corteo organizzato per l'arrivo di Carlo V e del Papa. Il percorso si snodava per le vie della città, iniziando dalla chiesa di San Petronio e proseguendo, dopo l'incoronazione, verso la chiesa di San Domenico. Anche se Carlo V giunse il 5 novembre 1529 e la cerimonia si tenne solo il 24 febbraio 1530, è plausibile che la decorazione utilizzata fosse la medesima.

In realtà, molte azioni artistiche e propagandistiche non venivano eseguite semplicemente per dare splendore a parate o ingressi, bensì servivano a promuovere messaggi di reputazione dinastica e di potere. Di conseguenza sono disponibili informazioni testuali e visive sul loro programma iconografico, sulla loro intenzionalità e sul loro sviluppo. Questo perché le celebrazioni locali agivano *ex urbe ad orbem*, dalla città al mondo, potenziando e diffondendo i loro effetti attraverso incisioni, decorazioni pittoriche – già citate – o descrizioni letterarie.

³ *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MCXXX*. Cronaca con note, documenti ed incisioni.

Tornando al corteo in sé, la formazione e l'organizzazione della comitiva destarono un grande interesse tra i cronisti, come Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim, autore del testo in latino *De duplici Coronatione Caroli V Caesaris apud Bononiam Historiola*. Tra le rappresentazioni visive, spicca un'opera di gran formato del già citato artista monacense Nikolas Hogenberg, conservata presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Si tratta di un fregio lungo 11,64 metri e composto da 39 stampe calcografiche che documentano con minuzia di dettagli il pomposo corteo imperiale⁴. L'opera venne incisa nel 1530 per Engelberto Bruning, probabilmente per volontà di Margherita d'Austria, governatrice dei Paesi Bassi e zia dell'imperatore, la quale lo stesso anno aveva altresì commissionato all'incisore francese Robert Péril una serie di 24 xilografie dallo stesso argomento [Criado Mainar 2006, 103-117]⁵. Sembra che di quest'ultima opera si conservi un solo esemplare completo, di proprietà del Museo Plantin-Moretus di Anversa, mentre quello custodito presso la Biblioteca Albertina di Vienna sarebbe una prima stampa difettosa [Criado Mainar 2000, 203].

Gli Asburgo, soprattutto a partire dagli anni di Massimiliano I, compresero chiaramente il valore che le stampe potevano avere per la diffusione dei loro interessi politici e dinastici, alludendo a questo mezzo come strumento di propaganda e persuasione per esaltare i valori di una dinastia [Matilla 2000, 79].

L'opera narrativa di Hogenberg si rivolgeva a sovrani e dignitari, traducendo la solennità dell'evento in un fregio straordinario. Una copia, oggi al Museo Civico di Urbania, era di proprietà di Francesco Maria della Rovere, presente alla cerimonia bolognese e, come già accennato, portatore della spada imperiale [Paoli 1991; Picó Monzó 2024, 145]. Concepito come una scenografia teatrale, il fregio catturava il fervore e la magnificenza del momento. L'opera di Hogenberg esalta la ricchezza degli abiti indossati dai partecipanti di alto rango⁶, trascurando però le fisionomie dei volti, ad eccezione dell'Impera-

⁴ Il testo di Di Nettesheim e il pieghevole con le incisioni di Hogenberg [*Gratae et laboribus aequae posteritati Caesareas sanctique patris longo ordine et urmas aspice et artifice mter venerare manum tradere quae potuit rígido mansura metallo nomina magnorum tot generosa virum pictor Hogenbergus quod per tua, Henricus Hondius, La Haya, 1532*], sono stati pubblicati qualche anno fa in un unico volume paesaggistico con una introduzione di Ruben López Conde, storico di Jaén e responsabile di un'edizione critica che mantiene il titolo dell'edizione originale: *Carlo V e la corona dei Cesari*. [López Conde 2019]. La cronaca è stata tradotta in spagnolo da Antonio Bernárdez nel 1934, ma le copie di questa traduzione sono molto rare e reperibili solo nelle librerie antiquarie e in alcune biblioteche pubbliche. Già all'epoca, Bernárdez affermava che la cronaca di Di Nettesheim conteneva "dettagli così raffinati e vividi" che, leggendola, "si possono ricostruire le scene e i luoghi come se vivessero realmente nel presente", come se fosse "una cronaca di giornale" perché "dipinga le scene con un tale dettaglio letterario che potrebbe essere un commento alle stampe di Hogenberg".

⁵ Sia Hogenberg che Péril hanno dedicato molto interesse allo svolgimento della parata che ha seguito la cerimonia di incoronazione. Al corteo militare che scortò l'imperatore al suo ingresso in città, si aggiunse qui una rappresentanza dei dignitari canonici che accompagnarono Clemente VII in uno dei momenti più importanti della sua carriera ecclesiastica.

⁶ La spettacolarità della sfilata è evidenziata dal numero di figure rappresentate: 417 uomini in abito completo, 120 cavalli e 22 muli bardati, oltre a stendardi, palliotti, bandiere, gagliardetti e una batteria di cannoni. A questi si aggiungono elementi di architettura effimera, mobili, strumenti musicali e l'ostensorio sacro.



4: Nikolas Hogenberg, *Dignitari di Bologna passando sotto un arco di trionfo*, 1530-1539. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

tore e del Papa. Il paesaggio è appena delineato e compare solo nel primo foglio, dove un arco di trionfo richiama gli apparati effimeri dell'evento, come documentato da un esemplare conservato presso la Biblioteca Nacional de Madrid [Stirling-Maxwell 1875; Santiago 1993, 96-99]. Sebbene non sia possibile collegarlo con certezza all'arco dipinto da Aspertini, le influenze classiciste maturate durante il soggiorno romano dell'artista suggeriscono uno stile simile a quello rappresentato (Fig. 4).

Nel 1530 fu realizzata un'opera anonima intitolata *Prima e seconda coronazione di Carlo V re dei romani*, pubblicata a Bologna da Giovambattista Faelli poco dopo aver reso gli onori, come dimostrano dettagli che evidenziano la vicinanza temporale all'evento. L'importanza della cerimonia nella memoria storica dei bolognesi è testimoniata anche da altre due opere fondamentali: una serie di otto grandi fogli realizzata da Agostino Comerio e stampati a Verona nel 1842, e il già menzionato voluminoso saggio di Gaetano Giordani *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore celebrata l'anno MCXXX* [Giordani 1842], oltre

a *Cronaca con note, documenti ed incisioni*, anch'esso pubblicato nel 1842. Quest'opera è frutto di un meticoloso lavoro di analisi e studio di un vasto corpus di documenti, lettere e cronache dei secoli XVI e XVII, molti dei quali rari e inediti; la trascrizione è parte di una miscellanea manoscritta oggi custodita presso l'Archiginnasio di Bologna. In conclusione, la riflessione più significativa che emerge dalla lettura proposta di testi e immagini riguarda il loro intento primo di celebrare Carlo V e la sfilata, ma anche quello importante – storicamente ed artisticamente parlando – di immortalare l'apparato effimero realizzato per l'occasione, permettendo il riconoscimento nelle incisioni di palazzi e chiese autentiche della città Bologna.

Bibliografia

- BENATI D. (2008). *Gli altri Aspertini: il padre Giovanni Antonio e il fratello Guido*, in *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1552)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008-gennaio 2009), a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 36-43.
- BORRÁS GUALIS G. M., CHASTEL A., CONTI G., CRIADO MAINAR J. (2000). *Entre Italia y España: los ecos artísticos de la coronación imperial de Bolonia*, in *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, a cura di G.M. Borrás Gualis, J. Criado Mainar, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 19-39.
- CADENAS Y VICENT V. de (1985). *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530*, Madrid, Ediciones Hidalguía.
- CHASTEL A. (1975). *Les entrées de Charles V en Italia*, in *Les fêtes de la Renaissance*, a cura di E. Jaquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, vol. II, pp. 197-206.
- CHASTEL A., CONTI G. (1980). *L'incoronazione di Carlo V a Bologna* in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, pp. 38-46.
- CHASTEL A. (1983). *Il sacco de Roma 1527*, Torino, Einaudi.
- CHECA CREMADES F. (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- CRIADO MAINAR J. (2000). *La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento*, in *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 215-224.
- CRIADO MAINAR J. (2006). *La coronación imperial de Carlos V: el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, in *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, a cura di J. L. Colomer, A. Serra Desfilis, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 103-117.
- EISLER W. (1985). *Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo*, in «Il Carrobbio. Rivista di studi Bolognesi», VII, pp. 139-146.
- FAIETTI M., SCAGLIETTI KELESCIAN D. (1995). *Amico Aspertini*, Modena, Artioli Editore.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ M. (2015). *Carlos V: el cesar y el hombre*, Madrid, Espasa.
- FORTUNATI V. (2008). «Una pazzia... mescolata di tristizia»: il ritratto di Amico Aspertini secondo Vasari, in *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1552)*, catalogo

- della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 27 settembre 2008-gennaio 2009), a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 52-59.
- FREEDBERG S. J. (1978). *Pittura en Italia: 1500-1600*, Madrid, Manuales Arte Cátedra.
- GARCÍA SANCHEZ L. (2019). *Amico Aspertini e l'arredamento urbano di Bologna per l'incoronazione di Carlo V*, in *Arte, architettura e umanesimo a Bologna. Materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, Bologna, Bononia University Press, 279-294.
- GIORDANI G. (1842). *Della venuta e dimora in Bologna del sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna, Fonderia e tipografia Alla Volpe.
- HOGENBERG N. (1532). *Gratae et laboribus aquae posteritati Caesareas sanctique patris longo ordine et urmas aspice et artifice mter venerare manum tradere quae potuit rígido mansura metallo nomina magnorum tot generosa virum pictor Hogenbergus quod per tua*, La Haya, Henricus Hondius.
- IODICE M. (1989-1900). *Ricerche su Amico Aspertini e la sua committenza bolognese*, tesi di laurea, Università di Bologna, relatrice Ottavia Niccoli.
- LÓPEZ CONDE R. (2019). *Carlos V y la corona de los césares*, Almería, Ginger Ape Books & Films.
- LYNCH J. (2007). *Monarquía e Imperio: el reinado de Carlos V*, Madrid, El País.
- MATILLA J. M. (2000). *El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey y la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales*, in *El linaje del emperador*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 75-83.
- MEXIA P. (1945). *Historia del emperador Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORALES FOLGUERA J. M., CHECA CREMADES F. (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- MORALES FOLGUERA J. M. (2014). *Las entradas triunfales de Carlos Ven Italia*, in *Diálogos del Artista y la Belleza*. Universidad de Granada, pp. 327-342.
- PAOLI F. (1991). *Il Trionfo di Carlo V. 1550. Storia di stampe di ducali dal ritrovamento al restauro*, Urbana, Comune di Urbana.
- PICÓ MONZÓ C. (2024). *Correspondencia inédita de Margarita de Austria con Fernando el Católico y Carlos V (1506-1530)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PRODI P. (1994). *Papato, Impero e pace nel teatro politico di San Petronio: l'incoronazione di Carlo V*, in *Una basilica per una città. Sei secoli in San Petronio*, a cura di M. Fanti, D. Lenzi, Bologna, pp. 149-158.
- ROLI R. (1985). *L'arte alle corti dell'Emilia-Romagna*, in *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna. L'epoca delle signorie. Le corti*, a cura di Federazione delle Casse di Risparmio e Banche del Monte dell'Emilia e Romagna, Milano, Silvana Editoriale d'arte, pp. 167-190.
- SANTIAGO E. (1993). *La gran cabalgata de Bolonia*, in *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, catalogo della mostra, a cura di E. Páez Ríos, E. Santiago, Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 96-99.
- SASSU G. (2007). *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna*, Bologna, Editrice Compositori
- SCAGLIETTI KELESCIAN D. (2008). *Amico Aspertini, protagonista della cultura artistica bolognese della prima metà del Cinquecento*, in *Amico Aspertini. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello (1474-1552)*, a cura di A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 25-38.
- SERRANO MARQUÉS M. (2000). *Las otras coronaciones. Representaciones de la Jornada de Bolonia en los palacios italianos*, en *La imagen triunfal del emperador: La jornada de la coronación*

imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 129-137.

SPIKE T. J. (1999). *Il corteo trionfale di Carlo V. Un capitolo del Rinascimento in un'acquaforte delle collezioni roveresche*, Urbania, Quattroventi.

STIRLING MAXWELL W. (1875). *The procession of Pope Clement VII and the Emperor Charles V after de Coronation at Bologna in the 24th February MDCCC. Designed and engraved by Nicolas Hogenberg*, Edinburgh, Edmonston&Douglas.

VASARI G. (1568). *Le vite*, a cura di P. Barocchi-R. Bettarini (redazioni del 1550 e del 1568), IV, Firenze, 1976.

Sitografia

SANZ BARBERÁN, M. (2018). *Arquitectura efímera en las entradas triunfales de Carlos V en Italia y España (1526-1541)*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, p. 14. <https://zagan.unizar.es/record/69549/files/TAZ-TFG-2018-126.pdf> [dicembre 2024]

LA FESTA COME PROGETTO URBANO: PIAZZA SANTI APOSTOLI E LA CHINEA (1722-1733)

MARGHERITA ANTOLINI

Abstract

When undertaking the renovation of the family palace, at the same time as the reprise of the China festival, Fabrizio II Colonna hired the same architect in both projects. This coincidence allows us to trace the mutual influences between the building and the macchine, considering the festival as an urban event not limited to the construction of an independent object, but capable of weaving an organic relationship with the existing context and the project.

Keywords

XVIII century, Roma, China festival, Nicola Michetti, Palazzo Colonna.

Tra Seicento e Settecento Roma è un'interminabile sequenza di feste, allestimenti, spettacoli, processioni, cantate e fuochi d'artificio che scandiscono il calendario annuale e semantizzano alcuni luoghi della città. Un esempio lampante è la salita di Trinità dei Monti, famosa prima della costruzione della scalinata come «Luogo per la sua grande e sublime situazione esposto al cospetto di tutta Roma e atto a sostenere superbissime macchine» [Dozza 1662] per via della sua forte verticalità che permette agli allestimenti di stagliarsi sulla piazza, o ancora Piazza Navona, che attraverso la festa riacquisisce la fisionomia di un circo agonale con Carlo Rainaldi (1611-1691) nel 1650 e ancora con Pierleone Ghezzi (1674-1755) nel 1729.

Tra festa e città si instaura un rapporto simbiotico di scambio reciproco. Da un lato, l'architettura effimera si innesta nella città e da questa trae spunti compositivi, mostrando contemporaneamente un atteggiamento adattivo e di confronto, mentre dall'altro la città stessa si riorganizza e si prepara a essere spettacolare e spettacolarizzata. Come ha brillantemente riassunto Carandini nello studio che ha posto le basi per le ricerche sull'effimero barocco:

[...] la festa opera le sue metamorfosi, prospetta soluzioni inedite, inventa ulteriori schemi spaziali e figurazioni plastiche. Addoppi, strutture effimere, congegni luminosi, mascherano le quinte della realtà quotidiana, materialmente ricoprendo - senza che a volte appaia «pur un minimo segno di muro» - intere facciate, modificando con interventi

rivoluzionari la struttura tradizionale di un luogo o di un edificio. [...] Si sperimentano, in tal modo, nuove soluzioni architettoniche e si anticipano, come su di un gigantesco plastico, ulteriori sviluppi della città. Lo spazio della festa infatti si innesta sullo spazio cittadino continuamente fecondando un rapporto un rapporto ricco di reciproche suggestioni: le tradizioni festive, le esigenze dello spettacolo possono condizionare l'assetto urbano e nello stesso tempo le soluzioni scenografiche e le invenzioni spettacolari della festa si sviluppano a partire dal luogo, dalla sua struttura, dalla sua storia [Fagiolo, Carandini 1978, 320-321].

La natura commutativa del rapporto tra architettura della festa e architettura della città (e delle sue parti) risulta tanto più evidente nel momento in cui si nota l'autorialità comune a entrambe. Infatti, gli architetti e artisti chiamati a realizzare le chiese e i palazzi nobiliari sono spesso gli stessi che progettano anche gli apparati che ne trasformano temporaneamente l'aspetto. Così la festa diventa non solo luogo di sperimentazione di soluzioni progettuali e decorative, ma anche strumento di verifica *in situ* di possibilità di trasformazione, rendendo le macchine occasionalmente dei modelli in scala di interventi successivi [Fagiolo, Carandini 1978; Bauer 1982].

Tra tutte le occasioni festive romane, che coinvolgono da un lato le ricorrenze religiose e dall'altro quelle dinastiche delle grandi potenze europee, un ruolo di spicco è ricoperto dalla festa della Chinaea, eccezionale per lo splendore e la scala dei suoi allestimenti, nonché per la sua lunga storia, che la rendono un esempio unico di longevità di committenza nel panorama romano. Trattandosi di un evento ricorrente su base annuale, l'analisi della sua evoluzione aiuta a tracciare l'influenza delle vicende politiche sulle soluzioni architettonico-decorative e le mutazioni del gusto settecentesco, come messo in luce dagli studi monografici di Mario Gori Sassoli e John E. Moore [Gori Sassoli 1989; 1994; 1997; Moore 1992; 1995; 1999; 2000]. All'interno della lunga cronologia della celebrazione, una vicenda particolarmente interessante di scambio reciproco tra città e festa è costituita dal progetto di rinnovo della facciata di Palazzo Colonna tra gli anni 1731-1733, che modifica significativamente lo spazio urbano su cui insistono le macchine pirotecniche.

La presentazione della Chinaea avviene ogni anno il 28 di Giugno, vigilia della festa dei santi Pietro e Paolo, quando il papa era solito ricevere gli omaggi di vari feudi presso il Quirinale o nella basilica di San Pietro, dove avrebbe partecipato anche ai vespri e alla messa del giorno successivo. La cerimonia prevedeva che l'ambasciatore straordinario del re delle Due Sicilie consegnasse al pontefice i tributi dovuti per i diritti della Chiesa sul regno, consistenti in una somma denaro portata in una coppa d'argento sul dorso di una cavalla o mula dal manto bianco, ovvero la Chinaea che da il nome all'evento.

La prima presentazione si data al periodo della dominazione normanna in Sicilia, e aveva costituito una dimostrazione di fedeltà importante in un momento di insicurezza politica. A partire dal 1689 in avanti, la carica di gran contestabile del regno di Napoli viene assunta dal principe più anziano della famiglia Colonna, che da questo momento godrà del monopolio dell'ambasceria straordinaria della presentazione della Chinaea, oltre che di considerevoli benefici economici relativi all'esenzione dal pagamento di

diverse imposte, ben superiori alla già esorbitante spesa necessaria per far fronte all'allestimento della cerimonia [Moore 1999; Oechslin 2021].

La consuetudine di erigere due macchine di gioia ha inizio invece nel 1722 sotto Innocenzo XIII (1655-1724) quando, dopo due secoli di iato, la vita romana torna a celebrare la fedeltà del regno di Napoli al papato e viene rinnovata l'offerta del tributo, sospesa per tutto il pontificato di Clemente XI (1649-1721) in seguito alla guerra di successione spagnola. In quel momento il rappresentante della monarchia era Fabrizio II Colonna (1700-1755), che mette a disposizione il proprio palazzo in piazza Santi Apostoli come fondale per le macchine pirotecniche, dovendo tuttavia interrompere i festeggiamenti in gran pompa tra il 1734 e il 1738 per via delle controversie nate in seguito alla morte di Augusto II di Polonia (1670-1733). Nel 1738 il trono di Napoli passa a Carlo di Borbone (1716-1788), e la cerimonia della China riprende davanti a Palazzo Farnese, portato in eredità alla corona spagnola dalla madre di Carlo Elisabetta Farnese (1692-1766), e gli spettacoli pirotecnici vengono puntualmente allestiti davanti alla facciata di Michelangelo fino al 1775.

A differenza degli altri omaggi, il tributo della China non si presenta in privato ma si articola in una processione che ha inizio da Palazzo Colonna, e successivamente Palazzo Farnese, e termina nella Basilica di San Pietro dove il contestabile presenta il dono al papa al termine della celebrazione dei vesperi. Il corteo quindi ripeteva lo stesso percorso all'inverso e si ritrovava in un lauto banchetto offerto dal contestabile mentre in città si facevano esplodere fuochi d'artificio, si accendeva la girandola di Castel Sant'Angelo e si illuminavano il colonnato e la facciata di San Pietro. Infine alla terza ora della notte del 28 di giugno il contestabile offriva un altro spettacolo di fuochi artificiali con l'incendio della prima macchina, che si ripeteva il giorno successivo con la seconda [Salatino 1997].

Della grande importanza attribuita alla festa della China è significativa testimonianza la pressoché completa riproduzione dei prospetti delle macchine per i fuochi d'artificio che, tramite incisioni stampate annualmente, furono diffusi a partire dal 1723, per un totale di 108 documenti grafici, da affiancare alle accurate descrizioni pubblicate dai diaristi Valesio e Chracas. In aggiunta a queste, gli archivi Colonna contengono ricche documentazioni contabili e contratti di artisti per la costruzione delle macchine, da cui si desume che per la realizzazione delle scenografie occorre solitamente dai 55 ai 60 giorni [Moore 2000].

Dal 1722 al 1733 la cerimonia della China prende luogo in piazza Santi Apostoli a Roma, di fronte al palazzo del contestabile. Come si vede dalle piante prospettiche del Maggi e di Tempesta (Fig. 1), il palazzo non ha una vera e propria facciata ma un muro di cinta che delimita lo spazio del cortile. Questo genera una situazione problematica per la famiglia Colonna, ancora in cerca di conferme sul piano della rappresentazione dinastica, che si presentano sulla scena urbana con un prospetto inadeguato sia alla dignità del casato che alla rappresentazione del re delle Due Sicilie [Safarik 1999].

Le macchine che si ascrivono agli anni 1722-1731, nonostante le differenze stilistiche e tematiche, presentano alcuni tratti ricorrenti negli schemi compositivi dettati dalla duplice necessità da un lato di adattamento al muro di cinta di Palazzo Colonna, dall'altro



1: Antonio Tempesta, *Veduta di Roma*, area di Palazzo Colonna, 1593 (1645) [New York, The Metropolitan Museum of Art].

di riuso delle porzioni strutturali della macchina da un anno all'altro. Le realizzazioni di questo periodo sono più opportunamente considerabili "prospetti" che non "macchine" vista la loro dipendenza strutturale dal muro di cinta del palazzo a cui si appoggiano con un lungo basamento interrotto da una nicchia o una grotta centrale sovrastata da una struttura a edicola. Le macchine di questo periodo, firmate dall'architetto di casa Alessandro Specchi (1666-1729), si configurano quindi come strutture sopraelevate organizzate su tre livelli sovrapposti organizzati spesso in un basamento di carattere naturalistico come formazioni rocciose o grotte, sormontato da un padiglione e coronato da trofei e armi. Questo modello, riscontrabile in diverse misure nella macchina del 1722 (Fig. 3) e in quelle del 1725 e del 1726, è poi arricchito e corredato da un ricco apparato iconografico e simbolico afferente alla celebrazione della casa d'Austria, all'identità del regno delle Due Sicilie, e naturalmente del dono della mula bianca.

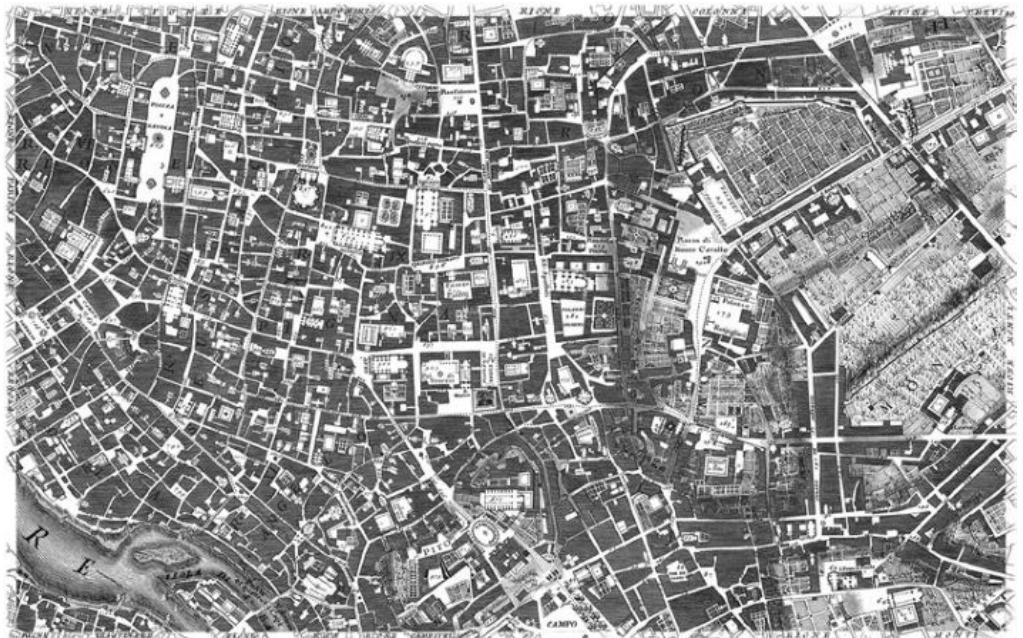
Il grande corpus iconografico di incisioni per la festa della China presenta una particolarità non comune all'interno del genere. Per le occasioni ricorrenti come i possesi, di norma nelle incisioni vengono reimpiegate le stesse matrici in modo da risparmiare tempo e denaro, producendo spesso in rappresentazioni standardizzate del luogo della festa [DeSilva, Rihouet 2020]. L'ambizioso progetto Colonna, invece, offre punti di vista e rappresentazioni molto variegiate nel tempo che forniscono uno scorcio esclusivo sulle modalità di integrazione tra architettura effimera e permanente. Le incisioni del 1727, ad esempio, mostrano un disegno in pianta della macchina corredato dalla scala grafica in palmi romani, adottando una metodologia di rappresentazione rarissima nell'effimero barocco, che si avvicina incredibilmente a un disegno tecnico più che a uno di presentazione.

Rispetto all'impostazione ortografica delle stampe del periodo 1725-1727, in cui le macchine sono avulse dal contesto architettonico e urbano, sono le tavole vedutistiche a prestare più attenzione al rapporto palazzo-macchina, come è evidente nei lavori firmati da Bartolomeo Poli (1703-1737?) nel 1731, in cui emerge il contrasto stridente tra la ricchezza decorativa della macchina e la semplicità del palazzo retrostante. Questo è uno dei motivi per cui nello stesso anno il contestabile affida contemporaneamente al neo assunto architetto di casa Nicola Michetti (1675?-1758) il progetto di una nuova ala per il palazzo di famiglia, che andasse a chiudere il cortile sostituendo il muro di cinta finora utilizzato come supporto per le macchine. La *tranche* di progetto di Michetti realizzata tra il 1731 e il 1733 si costituisce in un avancorpo, terminante in due padiglioni per cingere il primo cortile sul lato della piazza dei Santi Apostoli, al quale solo nel 1827 sarà data l'attuale veste neoclassica [Safarik 1999].

La scelta di Nicola Michetti come architetto del palazzo e delle macchine non è affatto casuale. L'architetto infatti vantava un curriculum di tutto rispetto in cui scenografia e architettura di rappresentanza si compenetrano. Dopo la formazione nello studio di Carlo Fontana (1638-1714), infatti, Michetti entra a servizio del cardinale Ottoboni (1667-1740), per il quale cura diversi apparati scenografici per la celebrazione delle Quarantore (1707-1710) e per spettacoli teatrali (1729), prima di accettare l'incarico presso la corte russa tra il 1718 e il 1723, dove ha la possibilità di mettere in atto il proprio talento di progettista di architettura dinastico-rappresentativa [Pinto 1976;



2: Girolamo Frezza, Alessandro Specchi, *Il Tempio di Giano*, 1722.



3: Giambattista Nolli, *Pianta di Roma*, area di Palazzo Colonna, 1748.

Contardi, Curcio 1991; Vignato 2010; Spila 2020]. Inoltre, durante gli anni giovanili aveva già partecipato a commissioni di ambito colonnese essendo stato capomastro del cantiere della chiesa dei Santi Apostoli nel 1712. Già questo brevissimo profilo biografico porta sufficienti giustificazioni alla scelta del nostro come architetto dell'*Eccellentissima Casa* nel 1731, quando al disegno delle macchine per la China si affianca il progetto di rinnovamento dei nuovi corpi di fabbrica del palazzo.

Al disegno della facciata di completamento del lato est di piazza Santi Apostoli si demandano diverse funzioni, tutte legate al completamento di un programma celebrativo della famiglia Colonna attraverso la presentazione sulla pubblica piazza. Senza questi presupposti la nuova facciata disegnata da Michetti risulta inusuale nel panorama romano, in cui non c'è una tradizione di facciate basse e lunghe con padiglioni d'angolo (Figg. 3-4). L'architetto deve essere stato al corrente dei modelli genovesi e della tradizione francese, e può aver attinto alla predilezione russa per le lunghe facciate orizzontali, che aveva seguito nel Palazzo d'Estate a Strelna. In questo caso, tuttavia, le soluzioni architettoniche e decorative non sono figlie di un ragionamento formalista ma una risposta a necessità cerimoniali specifiche. La stampa della macchina del 1732 (Fig. 5) mostra inequivocabilmente la funzione dei padiglioni angolari: *vedere ed essere visti*. Si notano infatti delle figure sul balcone proprio sopra lo stemma Colonna intente ad ammirare e commentare la straordinaria macchina della China, godendo di una posizione privilegiata rispetto al resto degli spettatori. Tramite l'architettura queste figure – probabilmente rappresentanti la stessa famiglia Colonna, o loro ospiti – possono al contempo dare sfoggio di sé e diventare parte dello spettacolo, e vengono indicati da due membri del pubblico visibili in basso a destra nella stessa maniera in cui altri si rivolgono alla macchina. Se visto in questo modo, il progetto della facciata di Palazzo Colonna si ricollega al progetto non realizzato di Filippo Juvarra (1678-1736) per Palazzo Madama a Torino del 1721¹, a cui lo si accomuna non solo per la presenza dei due alti padiglioni angolari, ma soprattutto per il ruolo delle cicliche esposizioni della Sindone nel processo ideativo [Beldon Scott 2003].

Che il vincolo instaurato tra l'architettura effimera e quella permanente non sia da ascrivere solo all'interpretazione spaziale degli artisti, ma alla forte e esplicita volontà del committente è ampiamente corroborato da fonti archivistiche. Nel momento della stipula del contratto di appalto per la facciata il 31 agosto 1731, infatti, il contestabile Colonna specifica che la struttura della nuova ala deve essere completata entro il giorno dei santi Pietro e Paolo dell'anno successivo. La documentazione di cantiere, studiata approfonditamente da John Pinto e Alessandro Spila, specifica inoltre che nel caso in cui i lavori di Antonio e Nicola Giobbe si fossero protratti e la consegna dei lavori sembrasse irrealistica, Nicola Michetti avrebbe potuto assumere ulteriori operai a spese degli appaltatori in modo da assicurare che i lavori fossero completati per tempo [Pinto 2014; Spila 2020].

¹ Filippo Juvarra, Filippo Vasconi, *Palazzo Madama. Veduta della facciata di Palazzo Madama di Torino, 1721*. Torino, Palazzo dell'Accademia delle Scienze, Galleria Sabauda, Fondo Grafica, Album 19, 2456.



4: Giuseppe Vasi, *Palazzo Colonna*, 1748.

Che il contestabile non volesse avere un cantiere in corso proprio durante l'occasione di maggior esposizione pubblica sembra naturale, ma è interessante notare che l'intenzionalità dei lavori in relazione alle macchine è riconosciuta anche dall'opinione pubblica. Il diarista Francesco Valesio rileva infatti che:

Il Contestabile Colonna ha dato principio ad una fabbrica, volendo stendere la galleria fin al canto rispondente su la piazza de' Santi Apostoli e su la medesima fare un appartamento, e la macchina di fuoco in avvenire si farà in mezzo alla piazza [Valesio 1979, vol. V, 411, 26 settembre 1731].

Con la nuova facciata, quindi, le macchine non avrebbero dovuto più "mascherare" il muro di cinta del cortile per dare al palazzo il decoro che si confaceva all'occasione, ma avrebbero potuto – e dovuto – staccarsi da esso e assumere un certo grado di indipendenza. Ciò non avviene immediatamente, dal momento che nel 1732 il *Concilio degli dei* è ancora addossato al palazzo (Fig. 5), ma è l'aspetto più caratteristico delle macchine del 1733 (Fig. 6). Sia le incisioni che i disegni preparatori autografi di Nicola Michetti (conservati presso la Pierpont Morgan Library and Museum di New York, 1994.6.2 e 1994.6.3) scelgono due visuali innovative per mostrare le macchine, privilegiando dei punti di vista che mostrassero, al contempo, la macchina, le caratteristiche principali della nuova facciata, e la relazione tra le due architetture [Pinto 2014].

Le scelte compositive adottate tanto nel progetto del rinnovamento del palazzo che in quello delle architetture effimere devono essere ricondotte al più ampio programma

di celebrazione dinastica messo in atto dal contestabile Fabrizio II Colonna, in cui architettura, cerimoniale e politica si compenetrano e si completano. Il prospetto lungo e basso inquadrate da due padiglioni angolari di Michetti, così inusuale nel panorama romano del Settecento, è un ammirabile esempio di progettazione slegata dal un puro formalismo, che offre una risposta creativa alla funzione rituale dell'edificio, alle necessità di rappresentazione dinastica, all'integrazione con il tessuto urbano, ed è leggibile solo in funzione del rapporto con le occasioni festive come la festa della China e la processione di possesso papale, che dal 1724 gira intorno all'angolo del padiglione sud [Pinto 2021].

Se fino al 1731 erano state le macchine ad adattarsi al palazzo, configurandosi come completamento architettonico e rappresentativo dell'immagine della famiglia Colonna nella città, con la nuova facciata disegnata da Nicola Michetti lo scambio diventa reciproco. Il frutto di questa profonda integrazione tuttavia non sarà riscontrabile se non nel 1733, dal momento che la guerra di successione spagnola porta a un'interruzione del tributo della China tra il 1734 e il 1738, e a un successivo spostamento a piazza Farnese. Per la nuova leadership borbonica si producono macchine di impronta essenzialmente



5: Giovanni Battista Sintes, Nicola Michetti, *Il Concilio degli Dei*, 1732.



6: Domenico Franceschini, Nicola Michetti, *Giove e Minerva e la fucina di Vulcano*, 1733.

pittorica e, non avendo più legame con l'architettura colonnese, i riferimenti urbani nelle incisioni si fanno più rari.

Il caso della China rappresenta una lente privilegiata per la lettura del rapporto tra la festa, lo spazio urbano, l'architettura e il prestigio familiare, leggibile sia nell'adattamento delle strutture effimere ai vincoli urbani, che nell'influenza del rituale sociale della festa sulla progettazione architettonica. L'analisi di questo duplice legame, assecondata dalla coincidenza tra architetti delle macchine e architetti del palazzo, mette in luce il ruolo della festa barocca come un evento urbano non limitato alla costruzione di un oggetto indipendente, ma in grado di intessere un rapporto organico con il contesto circostante.

Bibliografia

- BAUER G.C. (1982). *From architecture to scenography: the full-scale model in the baroque tradition*, in *La Scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, Editrice CLUB, pp. 141-149.
- BELDON SCOTT J. (2003). *Architecture for the Shroud: relic and ritual in Turin*, Chicago, University of Chicago Press.
- CONTARDI B., CURCIO G. (1991). In *Urbe architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, Roma, Argos.
- DESILVA J.M., RIHOUEP P. (2020). *Eternal ephemera: the papal possesso and its legacies in early modern Rome*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- DOZZA E. (1662). *Primi lampi della relatione delle festi, e fuochi di giubilo, fatti risplendere nel teatro di Roma. Per la nascita del real Delfino di Francia. Dalla generosità dell'emin. sig. card. Antonio Barberini [...]*, Roma, Stefano Cavalli.
- FAGIOLO M., CARANDINI S. (1978). *L'effimero Barocco: Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. 2: *Testi*, Roma, Bulzoni.
- GORI SASSOLI M. (1989). "Colta approvazione e gaudium popolare": *apparati architettonici e spettacolarità urbana per la festa della Chinaa sotto il pontificato di Pio VI*, in *Il teatro e la festa*, a cura di S. Guarino, Roma, Artemide, pp. 122-125.
- GORI SASSOLI M. (1994). *Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento: della Chinaa e di altre "Macchine di Gioia"*, Milano, Charta.
- GORI SASSOLI M. (1997). *La cerimonia della Chinaa: dal teatro delle corti al popolo festeggiante*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Allemandi, pp. 42-55.
- MOORE J. E. (1992). *The Chinaa: a festival in eighteenth-century Rome*, Harvard University Dissertation, Cambridge.
- MOORE J. E. (1995). *Prints, salami, and cheese: savoring the Roman festival of the Chinaa*, in «The art bulletin», n. 77, pp. 584-608.
- MOORE J. E. (1998-1999). *Building set pieces in eighteenth-century Rome: the case of the Chinaa*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», vol. 43/44, Roma, American Academy, pp. 183-292.
- MOORE J. E. (1999). "Come si costuma per tal funzione": *protocols for the presentation of the Chinaa*, in *Barocke Inszenierung*, a cura di J. Imorde, F. Neumeyer, T. Weddigen, Emsdetten, Imorde, pp. 236-253.
- OECHSLIN W. (2021). *Storia vissuta: le feste della Chinaa a Roma dal 1722 al 1788: i patti tra Napoli e il Vaticano e la ritrovata "felicità" ai tempi dei Borbone*, in *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti, Napoli*, vol. 80, Napoli, Accademia di Belle Arti, pp. 33-63.
- PINTO J. A. (1976). *Nicola Michetti (circa 1675-1758) and eighteenth-century architecture in Rome and Saint Petersburg*, Harvard University Dissertation, Cambridge.
- PINTO J. A. (2014). *Nicola Michetti and the Festa della Chinaa of 1733*, in *La festa delle arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, vol. 2, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, M. Fagiolo, Roma, Gangemi, pp. 990-993.
- PINTO J. A. (2021). *Nicola Michetti's Facade of the Palazzo Colonna in Rome (1731-1735)*, in *Visualizing the past in Italian Renaissance art*, a cura di J. Cochran Anderson, D. N. Dow, Leiden, Boston, Brill, pp. 293-312.
- SAFARIK E.A. (1999). *Palazzo Colonna*, Roma, De Luca.

SALATINO K. (1997). *Incendiary art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*, Los Angeles, Getty Research Institute.

SPILA A. (2020). *Palazzo Colonna nel Settecento: architettura e potere nella Roma del secolo dei Lumi*, Roma, De Luca.

VALESIO F. (1979). *Diario di Roma*, a cura di G. Scano con la collaborazione di G. Graglia, Milano, Longanesi.

VIGNATO F. (2010). *Michetti, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 74.

**ICONOGRAFIE URBANE
(XV-XVIII SEC.)**

ICONE URBANE TRA EVOCAZIONE E SPECCHIO IDENTITARIO: LA CITTÀ IN MANO AL SANTO NELLE OPERE DI CARLO E VITTORE CRIVELLI NELLE MARCHE DI FINE QUATTROCENTO

ROBERTO RAGIONE, CLAUDIA LATTANZI

Abstract

The examination here proposed aims to focus on the artistic production pertaining to the hands of the brothers Carlo and Vittore Crivelli – painters were operating in the Marche region during the second half of the 15th century – and more in depth on the urban representations associated with patron saints, who watch over and propitiate protective intercessions on the cities they brought. These urban icons become the main patrons' attribution and operate as abstraction of the reality evocated, often summarised in few stereotypical architectures in which the citizens recognized the city.

Keywords

Carlo Crivelli, Vittore Crivelli, Urban icons, Patron saints, Civic Identities.

Introduzione

I santi protettori con in mano l'icona della città costituiscono un orizzonte figurativo ampiamente consolidato all'interno della produzione pittorica italiana, convogliando in *unicum* iconografico la natura devozionale e l'identità civica¹. A suggellare questo forte rapporto identificativo "territorio-patrono" sono le innumerevoli rappresentazioni delle città in relazione al santo che, attraverso il corso dei secoli, giungono a noi come un connaturato marcatore di riconoscibilità cittadina.

¹ Lo studio qui presentato offre un primo risultato d'indagine condotto in distinti ma affini settori di ricerca (arti figurative, rappresentazione e storia dell'architettura); esso è parte di uno studio più ampio, in corso di svolgimento, incentrato sull'analisi dell'iconografia urbana associata ai santi patroni. Il contributo è frutto della collaborazione dei due autori che condividono contenuti, impostazione e metodologia di ricerca: si deve a Roberto Ragione l'introduzione, il terzo, il quarto e il settimo paragrafo; si deve a Claudia Lattanzi il secondo, il quinto e il sesto paragrafo; le conclusioni sono ascrivibili a entrambi gli autori. Si ringraziano sentitamente: Bianca De Divitiis e Marco Folin per la cortese disponibilità e l'interesse dimostrato al tema; Francesca Castellani e Simone Selvaggi per i suggerimenti e le utili indicazioni; Paolo Paternesi per la concessione delle immagini a corredo del testo.

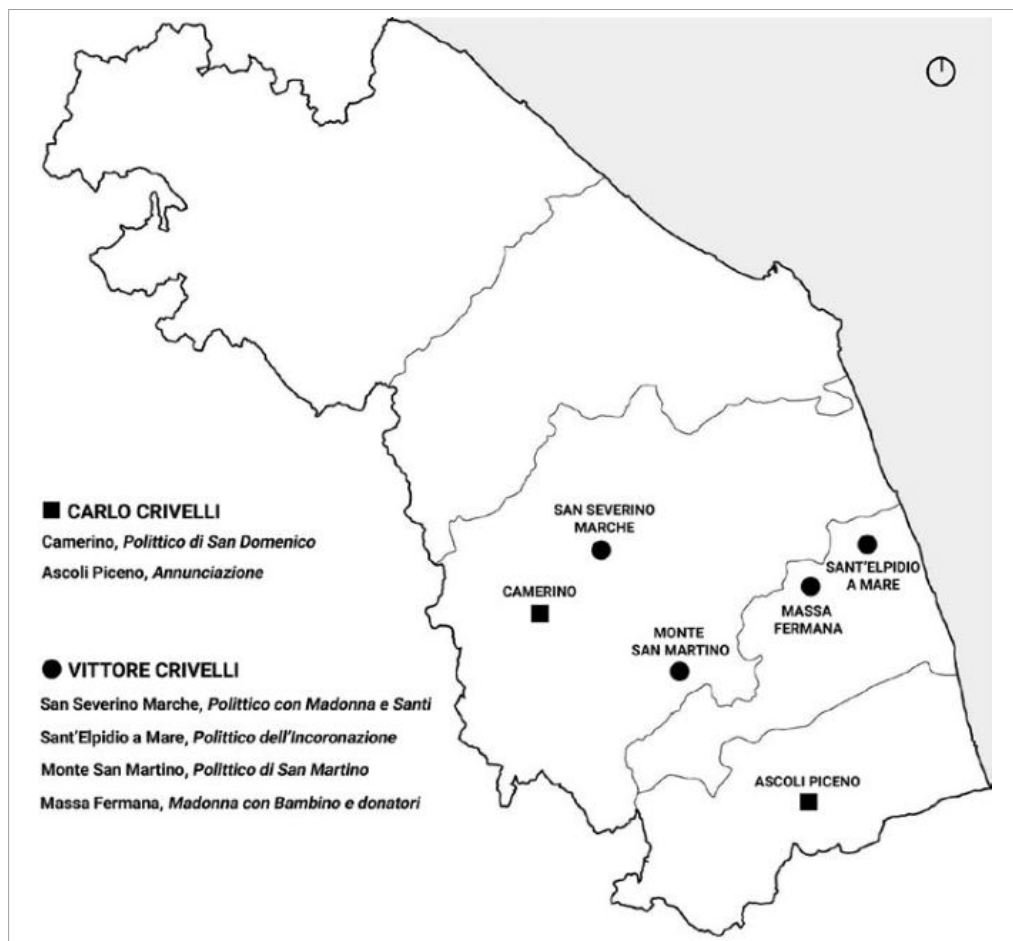
A partire dall'epoca comunale tali modelli urbani, divenuti col tempo principale attributo dei patroni, operano spesso per massima astrazione della realtà urbana evocata/ invocata, sintetizzata in un gruzzolo ovoidale di architetture (cinta intercalata da fortificazioni, porte, torri, case ecc.) che consolidano una *imago urbis* stereotipata. In questa sorta di standardizzazione figurativa sono comunque talvolta rintracciabili puntuali elementi di distinguibilità civica, e quindi di immedesimazione sociale.

In tal senso i modelli urbani in mano ai santi divengono un'icona perennemente offerta alla preghiera e alle devozioni che l'intera comunità cittadina esplicita sugli altari delle chiese. Tale immagine rimanda a un'altra immagine – quella che si sviluppa fuori dall'edificio sacro e corrispondente alla città reale – interiorizzata e sedimentata nella mente e nel cuore dei membri della comunità mediante elementi architettonici identitari. La rappresentazione di quegli edifici che scandiscono in modo imperituro l'usuale vita quotidiana diventa codice univoco per riconoscere la stessa città proposta sull'altare in mano al santo.

La disamina qui proposta intende affrontare la corposa produzione artistica afferente alle mani dei fratelli Carlo e Vittore Crivelli che, operando nel policentrico ambito territoriale marchigiano della seconda metà del Quattrocento, vede una proliferazione di rappresentazioni urbane associate a santi patroni, i quali vegliano e propiziano intercessioni protettive sulle città portate.

Pur lavorando in un territorio limitrofo, con committenze e finalità analoghe (macchine d'altare destinate a veicolare messaggi al pubblico) e, talvolta, in sincronia, i due consanguinei esprimono il tema della rappresentazione urbana con esiti velatamente divergenti: se da un lato Carlo propende in una raffigurazione dove il modello della città si caratterizza per estensione, entità e quantità architettonica quasi ad alludere a un maggiore peso urbano, dall'altro Vittore condensa maggiormente la realtà in un agglomerato architettonico la cui verosimiglianza con i luoghi è demandata al riconoscimento dei principali simboli urbani. Ciò nonostante, in entrambi i pittori, il modello dipinto introietta, assorbe e sublima l'estrema immagine della città, facendone il paradigma delle volontà e aspirazioni dell'intera cittadinanza che si affida al proprio *defensor civitatis*. All'interno della produzione di Carlo (1430?-1495) si analizza, dapprima, il *Polittico di San Domenico* alla Pinacoteca di Brera, il cui pannello laterale destro presenta san Venanzio in un sacro dialogo mentre regge sull'avambraccio sinistro la città camerte offrendola alla Vergine con Bambino. Segue, l'*Annunciazione* del British Museum dove, al centro dell'opera, sant'Emidio sostiene l'imponente modello ascolano interponendosi nel "lieto annuncio" portato dall'arcangelo Gabriele alla Vergine.

Per le opere di Vittore (1440 ca.-1501/1502) si prende in analisi, inizialmente, il *Polittico della Madonna con bambino e Santi* nella Pinacoteca civica di San Severino Marche, dove nel pannello laterale destro dello scomparto centrale san Severino sorregge con ambo le mani il modello della città, entrando nella sacra conversazione. Segue il *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* nella Pinacoteca civica di Sant'Elpidio a Mare, in cui sant'Elpidio porta con la mano il modello urbano porgendolo alla sottostante Madonna Incoronata. Successivamente, il *Trittico della Madonna con bambino in trono* nella chiesa parrocchiale di Monte San Martino dove, nel pannello laterale destro, san



1: Geografie crivellesche, disseminazione delle opere con "santi patroni e modello urbano" nelle Marche [elaborazione degli autori]

Martino regge tra le mani un libro con sopra il modello della città presentandolo alla vicina Madonna con Bambino. Conclude la sequela la *Madonna con Bambino e donatori*, detta *Madonna del Monte* o *Madonna della cintola*, nella parrocchiale dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino a Massa Fermana, dove al centro della scena, sotto il mantello della Vergine, i quattro santi Lorenzo, Francesco, Silvestro papa e Sebastiano attorniano congiuntamente un poderoso modello della città (Fig. 1).

Carlo Crivelli, *Polittico di san Domenico*, Milano

Lo smembrato *Polittico di san Domenico* (Fig. 2), tempera e olio su tavola, spesso indicizzato nei cataloghi come *Trittico* per il maggiore nucleo conservativo primariamente ricomposto presso la Pinacoteca di Brera a Milano, prima opera camerte firmata e datata



2: Carlo Crivelli, *Polittico di San Domenico* [Milano, Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera, Milano - MIC]

da Carlo al 1482, come si evince dall'iscrizione che campeggia ai piedi della Vergine, fu commissionato da Romano di Cola per l'altare maggiore della chiesa del convento dei Domenicani a Camerino (Macerata) [Lightbown 2004; Daffra 2009; Mazzalupi 2009; Coltrinari 2022].

Dell'originaria configurazione organizzata in vari pannelli strutturati su più registri, collegati da quella che doveva sicuramente essere una sontuosa cornice intagliata, rimane ancor oggi convincente la proposta ricostruttiva fornita da Emanuela Daffra, richiamando come riferimento compositivo un polittico già presente nella stessa chiesa cui Carlo deve aver fatto rimando.

Su una predella tripartita – con al centro presumibilmente l'*Ultima cena*, oggi al Musée des Beaux-Arts a Montreal, affiancata da due pannelli conservati a Brera riportanti le figure a sinistra dei *santi Antonio abate, Girolamo e Andrea apostolo* e a destra dei *santi Giacomo maggiore, Bernardino da Nicodemo e beato Ugolino Magalotti da Fiegni* – si eleva il registro principale costituito da una tavola centrale raffigurante la *Madonna con Bambino* fiancheggiata da due scomparti conservati sempre a Brera, a sinistra i *santi Pietro e Domenico* e a destra i *santi Pietro martire e Venanzio*. A chiudere superiormente l'opera tre cuspidi poligonali: a sinistra e a destra l'*Arcangelo Annunciante* e la *Vergine Annunciata* esposti allo Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte; al centro il *Cristo Risorto*, conservato al Abegg-Stiftung di Riggisberg [Daffra 2002; 2008; 2009; Simon 2009; Daffra 2018].

A occupare il primo piano del registro principale nel pannello laterale destro troviamo dunque un altero giovane san Venanzio, patrono di Camerino, intento a reggere sull'avambraccio sinistro il modello della città offerto alla Vergine con Bambino assisa in trono. Il protettore – in una posizione privilegiata e in stretta vicinanza con i santi cari

all'ordine – entra soavemente nel dialogo sacro in una composizione figurativa nuova che presenta un binomio di santi giustapposto alla centrale Madonna, poggiando su una gradonata idealmente continua raccordante i tre pannelli, superamento del tradizionale confino delle figure in singoli scomparti proprio dei politici.

Il santo, messo in posa di tre quarti verso sinistra, si mostra nella consolidata iconografia quattrocentesca, che nel vessillo e negli sfarzosi costumi d'epoca ne sintetizza il duplice *status* di martire e nobile [Zucconi Galli Fonseca 2009; Camelliti 2013; Favini, Savorelli 2013]. Venanzio è abbigliato elegantemente con una giornèa rossa bordata, su cui poggia una collana in oro e pietre preziose, che copre una guarnacca cinta in vita verde broccata, dalla quale fuoriesce l'avambraccio rivestito da un farsetto rosso broccato; alle gambe una calzamaglia rossa; sui lunghi e soffici capelli ramati un copricapo rosso scuro e nella mano destra una lunga asta con vessillo bipartito rosso e bianco, insegna di Camerino.

La città rappresentata, amorevolmente portata in mano dal santo, si innalza su una zolla circolare compatta, punteggiata da variegata vegetazione, che lascia scorgere la parte sottostante in un tentativo di ricostruzione assonometrica impostato con una visuale dal basso. Su questa base si erge un tozzo circuito murario, scarpato e merlato, inframmezzato da torri poligonali e varcato in posizione mediana da una porta urbana a impianto quadrangolare. All'interno, in un costruito finemente dettagliato con tessitura muraria laterizia regolare, aperture finestrate (monofore, bifore e rosoni), comignoli, tetti spioventi e cuspidi policrome, una serie di bassi edifici intervallati da campanili che fiancheggiano o sovrastano varie architetture religiose anche tradotte in forme auliche, come un tempietto circolare cupolato.

Presupponendo che l'effigie di Camerino costituisca un modello fortemente idealizzato, è possibile rintracciare comunque architetture reali che nella loro giustapposizione identificano un punto di osservazione, differente dalle raffigurazioni antecedenti della città, e che sottende un possibile intento civico e politico.

Infatti, nei precedenti modelli sorretti da Venanzio – specificamente individuati nel disegno a penna attribuito variamente a Piermatteo Boccati o a Girolamo di Giovanni e nei polittici di Belforte di Giovanni Boccati del 1468 e di Camerino di Niccolò di Liberatore del 1480 [Zucconi Galli Fonseca 2009; Camelliti 2013] – la città si dipana come un esteso profilo longitudinale (da sinistra con l'estremo del Borgo San Venanzio più basso fino all'estremità di Muralto a destra), che privilegia quindi una visione da nord-ovest dell'aggregato urbano, solcato da alte mura merlate inframmezzate da torri e costellato al suo interno di sveltanti campanili e vari edifici religiosi.

Invece, nell'immagine crivellesca il compatto profilo piramidale sembrerebbe porre in primo piano proprio il Borgo San Venanzio, sovrastato in parallasse dalla parte più alta della città, spostando ipoteticamente pertanto la visione da nord-est [Marucci 1999]. A suffragare tale ipotesi sarebbe la volontà di enfatizzare proprio un particolare brano della città posto in Borgo San Venanzio, oggetto di un diffuso rinnovamento con l'ampliamento delle mura compiuta dalla famiglia Da Varano, allora signori di Camerino [Remiddi 2003]. Così interpretato, si potrebbe riconoscere la porta urbana con Porta di Filillo (conosciuta anche con i toponimi de Le Mosse, Bussi, di Camerino o Farnese),

demolita nel 1872; immediatamente sopra l'edificio religioso di San Domenico con il suo possente campanile, luogo di destinazione dell'opera e oggi convertito in museo cittadino; sulla destra, l'edificio con campanile nel complesso degli Olivetani di Santa Maria Nova; sulla sinistra, in prossimità della porta urbana, l'edificio con rosone in facciata e retrostante campanile nella scomparsa chiesa di San Giovanni in Filillo. Infine, rivolgendosi l'attenzione all'imponente architettura circolare sulla sinistra, sulla base degli studi pregressi, l'interpretazione si divide tra chi riconosce la chiesa di San Venanzio – per le forme circolari dell'abside e del tamburo su cui è impostata la cupola e per l'adiacente torre campanaria – e chi riconosce invece la cappella con cupola di San Ansovino (compatrono della città) presente sul fianco destro della cattedrale di Camerino, con il suo il campanile. In entrambe le interpretazioni, si fa riferimento a edifici che furono oggetto di interventi promossi da Giulio Cesare Da Varano [Marucci 1999; Lightbown 2004].

Carlo Crivelli, *Annunciazione*, Londra

L'*Annunciazione*, tempera e olio su tavola in seguito trasportata su tela, la cui firma di Carlo e data al 1486 compare sugli stipiti del portale in primo piano, attualmente conservata alla The National Gallery a Londra, era originariamente destinata all'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata nel complesso conventuale dei frati Minori Osservanti di Ascoli Piceno [Salvo 2012; Camelliti 2013].

Ambientata in un'aulica quinta urbana, definita da doviziosi dettagli, la scena sacra si svolge a cavallo tra il disvelato interno della casa della Vergine sulla destra e un brulicante scorcio di una via pubblica sulla sinistra. Fra i vari personaggi che popolano il fondo della via, assume rilievo il dignitario sul terrazzo dell'arco intento a declamare quello che gli studiosi hanno identificato come il breve papale con il quale venne concesso alla città ascolana, il 25 marzo 1482 festa dell'Annunciazione, la *Libertas Ecclesiastica*, acquisizione di un privilegio politico-istituzionale rispetto al governo pontificio espresso con l'autonomia giuridica, amministrativa e finanziaria [Fabiani 1950; Gagliardi 1996; Pirani 2021]. A rimarcare il beneficio acquisito, la scritta in lettere capitali posta alla base dell'opera, interposta tra gli stemmi del vescovo della città Prospero Caffarelli, del pontefice Innocenzo VIII Cybo e del Comune di Ascoli [Zampetti 1986; Lightbown 2004].

L'episodio evangelico – evocativo per l'intitolazione della chiesa deputata alla celebrazione dell'evento civico [Salvo 2012] – vede coinvolti a destra la Vergine annunciata, trafitta sul capo dal raggio divino portato dalla colomba, e a sinistra un inginocchiato attonito Arcangelo Gabriele, che con la mano sinistra regge uno stelo di gigli, emblema di purezza, mentre con la destra è in atto benedicente: l'Arcangelo parlando in nome dell'Onnipotente prefigura a Maria che sarà la Theotòkos, madre di Dio.

A intromettersi con *nonchalance* nel “lieto annuncio”, reclamando l'attenzione dell'Arcangelo, il prostrato patrono Emidio mentre porge, con la sinistra, un affusolato ma imponente modello urbano di Ascoli.

In posizione subalterna rispetto a Gabriele, la figura frontale del florido santo martire si mostra con i tradizionali abiti vescovili: il camice bianco plissettato, fasciato dalla stola

rossa incrociata, è coperto da un raffinato e sfarzoso piviale broccato fermato da un razionale in oro e pietre preziose, sul capo una mitra riccamente ornata con gemme, alle mani le chiroteche bianche.

La città qui raffigurata, a differenza dell'antecedente *Annunciazione* (1484) di Pietro Alemanno per la cappella privata del Palazzo degli Anziani di Ascoli a celebrazione della medesima *libertas* [Di Provido 2005; Roselli 2015], si estende non secondo la tradizionale fattezze circolare ma sfruttando una marcata direzionalità longitudinale, plausibilmente coincidente con una veduta del fianco nord-ovest della città dal lato del fiume Tronto [Lightbown 2004]. Sopra una zolla erbosa si erge un basso e compatto circuito murario che sull'estremo orientale s'innalza per includere il punto più alto della città, l'arce corrispondente al brullo colle dell'Annunziata (luogo di destinazione dell'opera), e s'interrompe centralmente per far posto a una poderosa porta urbana, riconoscibile con Porta Solestà, le cui lunghe spallette anteriori si configurerebbero quindi come rimando al ponte che guarda in quel punto il fiume cittadino. All'interno, in un incasato liteo dettagliato con una regolare tessitura muraria, tra abitazioni multipiano a doppio spiovente spiccano almeno quattro sveltanti torri gentilizie, rimando alle tante torri presenti allora in città e che ancora oggi identificano Ascoli come "città delle cento torri". Poco distante da Porta Solestà, sulla destra, un grande arco fa capolino tra le costruzioni, ed è possibile allusione alle antiche vestigia romane superstiti nella città.

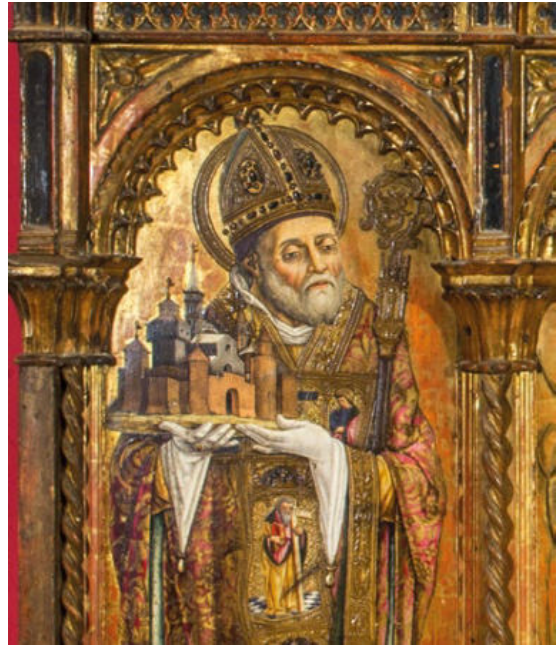
Tuttavia, grandi e inconsueti assenti nel modello risultano i campanili degli edifici religiosi, che all'epoca punteggiavano la città, come ancora più eclatante la "non presenza" dell'erigendo complesso conventuale dei frati Minori Osservanti, citato solo topograficamente nel vuoto del colle dell'Annunziata [Lightbown 2004]. Giustificazione di ciò può sussistere proprio nella volontà, di natura civica, di rendere memoria alla libertà ecclesiastica raggiunta, motivo di commissione dell'opera, pur non rinunciando a un autorevole rimando religioso che è proprio il celeste patrono Emidio.

Vittore Crivelli, *Polittico della Madonna con bambino e santi, San Severino Marche (Macerata)*

Il *Polittico della Madonna con bambino e santi* (Fig. 3), tempera su tavola, è datato tra il 1481 e il 1482 e corredato da una completa e preziosa cornice attribuita all'intagliatore e intarsiatore Domenico Indivini: conservato nella Pinacoteca civica "Pietro Tacchi Venturi" in Palazzo Manuzzini a San Severino Marche, era originariamente destinato all'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie dei Minori Osservanti, oggi meglio conosciuta come santuario di San Pacifico [Servanzi-Collio 1864; Valentini 1868; Paciaroni 1987; Di Provido 1997; Papetti 2001b].

Sopraelevato su una predella con al centro l'*Ultima cena* affiancata da pannelli con una dozzina di santi e sante, svetta il registro principale dominato centralmente dalla figura della *Madonna con bambino e angeli* assisa in trono, inserita in un tabernacolo aggettante.

Ai lati dello scomparto centrale santi a piena figura: da sinistra *Severino, Giovanni Battista, Francesco d'Assisi, Ludovico da Tolosa*. Nel registro superiore, tra un lussureggiante



3: Vittore Crivelli, *Polittico della Madonna col Bambino e santi* [San Severino Marche, Pinacoteca civica "Tacchi Venutri". © Comune di San Severino Marche]

sistema di pinnacoli e cornici a volute, al centrale trittico con *Cristo sorretto da angeli*, affiancato da *Madonna addolorata* e *san Giovanni evangelista*, si giustappongono i pannelli con santi a mezza figura, *Maria Maddalena*, *Girolamo*, *Bernardino da Siena*, *Caterina d'Alessandria*.

Nel pannello laterale sinistro, sull'estremità, il canuto vescovo Severino, dall'aria mestamente vacua, veste abiti pontificali: rifluente camice bianco con auri fregi, tunicella, casula in broccato rosso e stolone ricamato con figure di santi, manipolo al braccio sinistro, mitria gemmata e pastorale. Le mani guantate dalle chiroteche bianche e con anello episcopale sorreggono con leggiadria il modello urbano.

Su un pluristratificato compatto banco terriero con sparuti ciuffi di vegetazione, un circuito scarpato e merlato, intervallato da torri e bastioni circolari e poligonali, è solcato esclusivamente sulla porta urbana che introduce allo spazio interno. Dentro, troviamo una chiesa con facciata a salienti, oculo centrale e croce in acroterio, e fianco laterale ritmato con monofore e archetti in corrispondenza della navata centrale, una retrostante alta torre campanaria doviziosa di dettagli con una sequenza di bifore, trifore, polifore e cuspidate. Oltre l'edificio religioso si intravede una piccola porzione di cupola costolonata. Sulla destra, un altro campanile meno elevato ma sempre cuspidato e con una successione di monofore e trifore, affiancato da quello che sembrerebbe esser un altro bastione circolare merlato. A sinistra, invece, un poderoso mastio ottagonale aggettante in sommità. Tutte le architetture sono culminate da lunghe aste crociate e con vessilli.

In questo modello spicca la differenza cromatica che si riscontra nella definizione materica della cinta muraria e degli edifici interni, la cui caratterizzazione litea e laterizia è espressa rispettivamente dai colori cenerino e rossastro. La città qui mostrata, pur essendo prototipo idealistico del castello di San Severino, non rinuncia nella sua rappresentazione a minuziosi dettagli architettonici.

Volendo rintracciare riferimenti realistici sui luoghi raffigurati e prendendo come supporto l'acquaforte di Cipriano Divini, *Sancti severini civitas olim septempeda* (1640), che mostra una veduta topografica della città vista da nord, possiamo fissare l'orientamento del modello crivellesco a meridione, come se il punto di osservazione fosse proprio dalla chiesa di destinazione dell'opera (collocata fuori dal centro abitato verso sud). Pertanto, si può così postulare che la porta urbana raffigurata sia un possibile accesso all'insediamento più antico del Castello di San Severino da porta San Francesco, con accanto la scomparsa chiesa eponima, o da porta delle Sette cannelle, che si pone sotto il complesso religioso di Santa Chiara. Di conseguenza, in entrambe le supposizioni, potremmo fissare la chiesa con lo slanciato campanile con il duomo di San Severino, consapevoli della diversa tipologia di facciata, a capanna e non a salienti, e l'ubicazione del campanile, posto nel modello dietro al presbiterio ma nella realtà sul fianco.

Di difficile localizzazione è inoltre la porzione di cupola raffigurata, che per le supposizioni antecedenti potrebbe riconoscersi nella vicina Santa Chiara. Parimenti anche per il secondo campanile resta difficile l'individuazione, poiché come si evince anche dalla citata veduta di Divini, vari sono gli edifici religiosi principali con alti campanili (San Lorenzo, San Domenico e Sant'Agostino) e oggi, per le alterne vicende storiche successive, profondamente mutati.

Ulteriori atipie sono nel maschio ottagonale – come vedremo elemento ricorrente anche nelle successive opere di Vittore – riconducibile a una visione stereotipata di un insediamento fortificato castellano di epoca medievale e, soprattutto, nella singolare assenza della torre degli Smeducci, del XIV secolo, che per entità architettonica sovrasta ancor oggi il campanile del duomo e rappresenta un rilevante *landmark* visivo di San Severino Marche (ricordiamo qui che la famiglia Smeducci venne esiliata dal pontefice nel 1426). Illustri antecedenti iconografici, in cui si consolida la città come attributo principale del santo vescovo, vanno ricercati nel XIV-XV secolo in ambito locale dove sia Paolo Veneziano nel polittico del 1358 per la chiesa di San Domenico, sia i fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni negli affreschi dei primi del Quattrocento per la chiesa di San Lorenzo in Doliolo, sia il poco antecedente Niccolò di Liberatore detto l'Alunno per l'altare del duomo del 1464 incedono in una rappresentazione sintetica della città fortificata sorretta da san Severino, racchiusa entro un circuito murario dove svetta talvolta o un'unica chiesa con campanile (per l'Alunno e Paolo Veneziano) o duplici chiese e campanili (per Salimbeni), forse unici elementi identitari che rimandano alla chiesa patronale dell'antico agglomerato del Castello [Pedrocco 2003; Minardi 2008; Camelliti 2013].

La distanza invece tra il modello crivellesco e la produzione artistica sempre locale e di poco successiva cronologicamente, come quella di Bernardino di Mariotto del 1512 per la cappella della confraternita del Rosario nella chiesa di San Domenico, deve a un ormai mutato approccio artistico la modalità di rappresentazione della realtà urbana

nella quale, il modello tenuto tra le mani del santo, è allusione verosimigliante ai luoghi basata su un concreto realismo topografico [Donnini 2008; Camelliti 2013].

Vittore Crivelli, *Polittico dell'Incoronazione della Vergine, Sant'Elpidio a Mare (Fermo)*

La macchina dorata del *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* (Fig. 4), tempera su tavola datata ai primi anni ottanta del Quattrocento e conservata nella Pinacoteca Civica "Vittore Crivelli" di Sant'Elpidio a Mare, era originariamente destinata all'altare maggiore della chiesa elpidiense di Santa Maria di Gesù dei frati dell'Osservanza, ai quali è sicuramente ascrivibile la committenza dell'opera nonostante l'assenza di documentazione [Pallotta 1947; Talamonti 1950; Di Provvido 1997, 2006; Coltrinari 2011; Capriotti 2011a; Maggini 2016; Capriotti 2017].

Su una predella con sei storie dedicate al *Battista*, compongono il registro inferiore le cinque tavole con santi a figura intera correlati all'ordine mendicante, *Bonaventura da Bagnoregio*, *Giovanni Battista*, *Francesco d'Assisi*, *Ludovico da Tolosa*, e la centrale *Incoronazione della Vergine*. Trovano spazio nel registro superiore santi a mezza figura, *Antonio da Padova*, *Elpidio*, *Maria Maddalena*, *Bernardino da Siena*, ai lati di un centrale elaborato trittico aggettante con *Cristo in Pietà*. Gran parte di quella che doveva essere la ricca cimasa di chiusura è attualmente dispersa.

In alto a sinistra la figura del mesto patrono Elpidio entra nel confidente dialogo con il "sistema" dei santi dell'universo francescano, stringendo il vessillo e sorreggendo il modello della cittadina marchigiana, quasi come un nuovo attributo (*infra*). L'aggraziato viso del santo, incorniciato dai lunghi biondi capelli ondulati acconciati entro un filo



4: Vittore Crivelli, *Polittico dell'Incoronazione della Vergine* [Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica "Vittore Crivelli". © Comune di Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica "Vittore Crivelli"]

di perle, è quello di un ricco gentiluomo abbigliato secondo il costume dell'epoca: una giacconca rossa, fasciata da una bandoliera e da una cintura dorata, sulla quale risalta un ricco collare con pendente in oro con pietre preziose, sovrasta la sottostante cotta ferrea bruna, esplicitante la tradizionale natura di cavaliere. Le mani stringono rispettivamente a sinistra l'icona urbana e a destra una foderata asta dallo svolazzante vessillo crociato, bianco su campo rosso.

Il modello urbano portato da Elpidio, presupposto il carattere evocativo della rappresentazione, si staglia su una base rocciosa come una piccola città fortificata, racchiusa all'interno di una bassa cinta muraria merlata e provvista di scarpe, da cui spuntano cespugli erbosi, intervallata da possenti bastioni e torri circolari e poligonali. Una rialzata porta urbana immette nell'aggregato caratterizzato nella sua totalità da soli quattro edifici preminenti: una chiesa vista di facciata, a salienti con oculo e croce di acroterio, una retrostante alta e massiccia torre campanaria quadrata, infine un imponente mastio ottagonale aggettante in sommità e affiancato da una torre (in origine in parte mascherata dalla cornice lignea del polittico). Tra gli edifici, accanto alla chiesa e dinanzi al mastio, sopra le merlature delle mura, spuntano alcune chiome arboree.

Per la differenza cromatica, la caratterizzazione della tessitura muraria e la sintassi di prospetto rispetto alla cinta e al mastio, l'attenzione sembra ricadere esclusivamente sull'edificio religioso e la retrostante torre: questi possono essere presumibilmente identificati nella chiesa di Sant'Elpidio Abate, conosciuta come pieve già dal XIII secolo nonché luogo di sepoltura del santo, e nella contigua secolare Torre Gerosolimitana, ancora oggi importante *landmark* visivo della città.

Attualmente non è possibile installare un confronto iconografico con modelli urbani antecedenti a quello di Vittore, giacché le precedenti attestazioni iconografiche, come le tavole di Giacomo di Nicola da Recanati con le storie del santo del secondo decennio del Quattrocento e la croce astile del 1389 di oreficeria locale, non riportano il modello di città come attributo del santo [Bisogni 1973; Barucca 1998; Ceccanti 1999; Barucca 2006; Mazzalupi 2008; Lattanzi, Ragione 2025].

Vittore Crivelli, *Trittico della Madonna con bambino in trono*, Monte San Martino (Macerata)

Il trittico raffigurante la *Madonna con il bambino in trono* (Fig. 5), tempera su tavola, firmato e datato al 1490, era probabilmente destinato in origine a una cappella gentilizia della chiesa di San Michele Arcangelo della cittadina di Monte San Martino. Dopo varie peregrinazioni, a seguito della conversione della chiesa in ospedale e la successiva demolizione, l'opera è attualmente esposta nella parrocchiale di San Martino Vescovo, insieme al di poco precedente trittico *Madonna con bambino e santi* e al polittico della *Madonna con bambino e santi*, quest'ultimo redatto insieme al fratello Carlo nel 1478 [Di Provido 1997; Vastano 1997; Coltrinari 2011].

Su un gradino recante firma e data, frutto di postumi rimaneggiamenti, si eleva una bassa predella scandita da quattro dadi che affiancano tre pannelli compromessi, dalla quale si stagliano quattro pilastri che organizzano gli scomparti del registro principale



5: Vittore Crivelli, *Triptico della Madonna col Bambino e santi* [Monte San Martino, Chiesa parrocchiale di San Martino. © Parrocchia di San Martino, foto di Claudio Ciabochi]

con al centro una opulenta Madonna assisa in trono con bambino recante in mano un uccellino e ai cui lati retrostanti trovano posto gli arcangeli Michele e Gabriele. Nei due scomparti laterali si collocano santi a figura intera, rispettivamente a sinistra e a destra, *san Martino vescovo* e *sant'Antonio Abate*. Del registro superiore rimane il centrale pannello della *Crocifissione*, privo di cornice.

Il san Martino, dall'aria contegnosa, indossa i consueti abiti pontificali: camice bianco, tunicella, casula in broccato oro e stolone con dettagli floreali, manipolo al braccio sinistro, le consuete chiroteche bianche gemmate, mitria con dettagli preziosi. La mano sinistra stringe il pastorale mentre la destra afferra un pregiato libro, poggiante sull'opposto avambraccio, con sopra adagiato il modello urbano.

Dalla frastagliata zolla, disseminata da sparuta vegetazione, si innalza un elevato cerchio murario, scarpato e merlato, percorso da bastioni poligonali, finestrate torri circolari e quadrate, e un varco di accesso parzialmente oscurato dal pastorale posto davanti. All'interno, dietro le chiome di una ricca alberatura, il canonico mastio ottagonale aggettante in sommità e una celata chiesa con facciata a salienti e oculo centrale.

La resa grafica tende a privilegiare gli elementi appartenenti a una tradizionale città murata, e addirittura l'unico edificio religioso presente, privo per lo più di torre campanaria, è espresso come elemento secondario giacché occultato a sinistra dal mastio e a destra nuovamente dall'asta del pastorale.

Data la concisione semplicistica del modello – frutto evidente di una pedissequa riproposizione di elementi standardizzati ormai decennale (*infra*) – la solitaria chiesa qui raffigurata potrebbe trovare una propria identità o nella chiesa di San Martino, intitolata

al santo patrono, o nella chiesa di San Michele arcangelo, luogo di destinazione originaria dell'opera.

Difficile è anche installare un confronto con i precedenti iconografici del patrono che, dallo stesso autore, nelle due opere citate in precedenza, lo vedono invece nella tradizionale veste di nobile cavaliere con spada e mantello.

Vittore Crivelli, *Madonna con il Bambino, santi e donatori*, Massa Fermata (Fermo)

La *Madonna con il Bambino, santi e donatori*, detta anche *Madonna del Monte* o *Madonna della cintola*, tempera su tavola datata agli anni novanta del XV secolo, si trova oggi nella chiesa parrocchiale dei Santi Lorenzo, Silvestro e Rufino di Massa Fermata, ma in origine era sull'altare maggiore della demolita chiesa di piazza dedicata a Santa Maria e San Giovanni, sede dell'antica Confraternita della Concezione. La committenza dell'opera è da ricondurre, secondo l'ultima revisione storiografica, all'ambito francescano dell'Osservanza [Di Provvio 1997; Capriotti 2011b, 2011c; Dragoni 2013; Capriotti 2014].

Affiancata da due angeli musici, la Madonna accomodata su un banco marmoreo fastosamente rivestito da un panno rosso e schienale foderato di broccato in oro, regge al ventre con la mano sinistra il Bambino poggiato su un cuscino e con la mano destra tende il terminale di una cintola che lievemente fluisce verso il basso della scena a circondare il sottostante modello della città murata di Massa Fermata a lei offerto da quattro santi. Da questo gesto, l'ulteriore denominazione della tavola come *Madonna della cintola*, seguito dell'interpretazione dell'iscrizione impressa sul nastro proposta da Maria Isabella di Chiara: MATER DOMINA PAX ET VITA OMNIUM HIC CINCTORUM SUM EGO MARIA (Io Maria, madre e signora, sono la pace e la vita di tutti quelli che qui sono cinti), esplicitazione della accorata supplica di difesa richiesta dalla città alla Vergine [Di Provvio 1997; Capriotti 2011b].

Rappresentando un *unicum* nella produzione conosciuta e qui esposta di Vittore, la città cinta offerta alla Vergine occupa prepotentemente l'asse mediano basso della tavola ed è circondata non da un unico santo bensì da una quaterna devozionale cittadina: da sinistra verso destra, il protettore dalla peste, san Sebastiano; il titolare della chiesa eponima, san Silvestro papa; il santo dell'ordine religioso legato con la committenza, san Francesco e infine il protettore di Massa Fermata, san Lorenzo. I quattro santi sono attornati, rispettivamente a sinistra e a destra, da un corteo processionale di confratelli vestiti nel loro saio bianco e da una schiera laica di donne e uomini; dai folti gruppi spiccano in primo piano membri maschi con in mano cassette aperte rimando all'opera svolta dal Monte della Pietà cittadino [Papetti 2001a; Capriotti 2014].

Il modello della città poggia sullo stesso piano di tutti i soggetti raffigurati, un terreno brullo in cui spuntano ciuffi erbosi che si accentuano a ridosso di un circuito poligonale merlato, scarpato e senza torri, solcato al centro da una porta urbana dal cui attico viene teso l'ancoraggio per il ponte levatoio. All'interno, la maggiore estensione della cinta muraria, consente il popolamento più denso di architetture civili e religiose rispetto alle opere precedentemente analizzate. Infatti, proprio dietro la porta, spicca la consueta

chiesa a tre navate con facciata a salienti, portale con oculo superiore, con a sinistra un campanile cuspidato con monofore e bifore sulla sommità. Un'altra chiesa, rappresentata con più dovizia di particolari, è in posizione sommitale, la cui facciata si caratterizza da una portale architravato con lunetta superiore e oculo, campanile a vela con croce in acroterio. Emergenti nel tessuto edilizio sono sette abitazioni a due piani con tetto a doppio spiovente e due poderose torri circolari con ampliamento sommitale. Nel punto più alto, circondato da ulteriori mura merlate, si colloca un imponente maschio ottagonale aggettante. Nella massa edilizia laterizia trovano posto anche due alberi, appartenenti alla famiglia delle pinacee.

La porta urbana raffigurata deve coincidere con l'unico varco di accesso sud-ovest alla città fortificata, esemplando con realismo ideografico quella ancor oggi presente e nota come Porta Romana o Porta Sant'Antonio: nell'immagine crivellesca spiccano i due bolzoni necessari al sollevamento del primario sistema di difesa sopra al fossato e la quadruplicata partizione dello slanciato e pronunciato attico, i quali possono essere riconosciuti nel prospetto odierno rispettivamente con gli alloggiamenti e le quattro caditoie [Catalino, Romano Adami, Vitali 1992; Mauro 2002].

Di conseguenza, rispetto alla topografia dei luoghi, all'interno della cinta muraria possono essere ricondotti altri elementi rappresentati con verosimiglianza, quali la chiesetta posta in alto identificabile con l'attuale chiesa dei Santi Silvestro, Lorenzo e Rufino nella sua facies d'epoca, prima del completo rinnovamento e ampliamento ottocentesco: oggi, la parte terminale dell'edificio sacro si raccorda a una base di torre poligonale, riconducibile al possente mastio crivellesco, sul quale s'innesta l'odierno campanile. Mentre il secondo edificio religioso raffigurato in prossimità della porta urbana potrebbe rappresentare la chiesa di Santa Maria e San Giovanni, originaria collocazione dell'opera, demolita nel 1959 e corrispondente allo spazio aperto di piazza Giuseppe Garibaldi [Catalino, Romano Adami, Vitali 1992].

Conclusioni

La puntuale disamina proposta sulle opere dei fratelli Crivelli pone l'attenzione sulle rappresentazioni urbane accostate al rispettivo santo patrono cittadino, congiunzione fondamentale e imprescindibile per una corretta lettura del modello della città tra i vari attributi di riconoscimento del santo e, parimenti, strumento per impetrare favori celesti alla comunità devota.

Certo è che i modelli urbani proposti nascevano per lo più come raffigurazioni telegrafiche, la cui funzione comunicativa postulava l'immediata accessibilità da parte del pubblico astante. D'altronde per i medesimi prototipi restava la contingenza dell'astrazione sia da governare entro uno spazio figurativo limitato alle mani del santo, che da ricollocare all'interno di una quadratura più complessa come quella della tavola, del trittico o del polittico. Al contempo, nella stereotipizzazione semplificante dell'immagine urbana, che fungeva quindi da sintesi visiva scarsamente aderente al realismo, non si rinunciava a puntuali elementi ausiliari di riconoscibilità e connotazione dell'intero aggregato, come a esempio una dettagliata torre campanaria.

Consapevoli della sincronia delle immagini urbane prodotte, delle diverse espressioni pittoriche e degli esiti formali differenti dei due consanguinei, quanto esaminato apre comunque a confronti figurativi tra i due pittori, circostanziatamente alle città qui portate in analisi.

Se volgiamo lo sguardo al peso politico, amministrativo nonché urbano delle città, emerge come gli insediamenti dipinti da Carlo (Camerino e Ascoli) esercitavano nelle Marche dell'epoca una maggiore influenza rispetto ai centri raffigurati da Vittore (San Severino Marche, Sant'Elpidio a Mare, Monte San Martino e Massa Fermana).

Se circoscriviamo l'analisi alle sole due città di Carlo, entrambe appaiono più "rilevanti e dense" di architetture rispetto a quelle di Vittore, pur denunciando una differenziazione nei risultati formali. Infatti, la Camerino portata da san Venanzio si sviluppa abbarbicandosi in elevato per facilitare la visione dei molteplici edifici sacri e abitativi posti dentro al circuito murario, così a esemplare il profilo orografico del luogo; mentre la Ascoli portata da sant'Emidio si dilata assecondando la piana fluviale esistente e favorendo così l'inclusione del colle dell'Annunziata in una cinta muraria, dalla quale emergono le tanto note torri e insolitamente scompaiono le architetture sacre.

Se invece ci rivolgiamo alle quattro città di Vittore risulta palese la stretta somiglianza tra quasi tutti i modelli, i quali il più delle volte risultano replicati fedelmente, seppur con minime varianti come la specchiatura o l'aggiunta di piccoli dettagli architettonici (archetti, campane, vessilli ecc.), confermando così quanto già rilevato negli studi di settore sul possibile utilizzo di un medesimo cartone preparatorio [Camelliti 2013]. Ponendo sul filo diacronico le opere di Vittore, le cui cronologie fanno fede allo stato degli studi, il modello portato da san Severino potrebbe porsi da capofila rispetto ai successivi: quello poco seguente di sant'Elpidio riflette una configurazione generale specchiata, ma meno popolata di architetture specialistiche, mentre quello di san Martino, postumo di quasi un decennio, ripropone la medesima struttura stringata in canonici e stereotipati elementi urbani (mura, mastio, chiesa e torre). In questa *querelle* diversa risulta la configurazione del modello di Massa Fermana che, oltre a essere offerto da ben quattro santi protettori, amplifica lo spazio figurativo includendo all'interno del cerchio murario molte più strutture appartenenti al tessuto diffuso dell'edilizia minore.

A margine, postulata la quaterna di Vittore come sequenza, unitamente alle due immagini proposte da Carlo, si ritiene interessante un approfondimento, avviato già dagli studi, che volga lo sguardo all'intimo legame delle tavole con la committenza, sempre ricollegabile all'ambito degli ordini Mendicanti (nei casi in esame, Osservanti e Predicatori). Difatti, considerando l'importante ruolo giocato nelle città dai frati, si rileva come tali immagini possano funzionare quale potente veicolo propagandistico che riassume contemporaneamente, dietro l'ufficiale scopo devozionale, un'opera di evangelizzazione e di sottile azione politica, amplificato proprio dalla presenza del protettore celeste universalmente riconosciuto dai cittadini [Capriotti 2011a, 2011b, 2011c; Pasquinelli 2012].

In estrema sintesi, le città crivellesche, poste in mano al santo patrono che le assiste veicolando l'offerta di protezione alla Vergine con Bambino, si "rafforzano" con le solenni invocazioni di tutta la cittadinanza orante e intimamente devota.

Bibliografia

- BARUCCA G. (1998). *Situazione dell'oreficeria nelle Marche fra il Trecento e il Quattrocento*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, a cura di P. Dal Poggetto, Milano, Mondadori Electa, pp. 52-58.
- BARUCCA G. (2006). *Lorenzo d'Ascoli e Antonio da Sant'Elpidio, maestri orafi del primo Quattrocento*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni artistici. Oreficerie*, a cura di G. Barucca, B. Montevicchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 89-105.
- BISOGLI F. (1973). *Per Giacomo di Nicola da Recanati*, in «Paragone», n. 277, pp. 44-62.
- CAMELLITI V. (2013). *Tradizione e innovazione nell'iconografia dei santi patroni marchigiani tra Medioevo e Rinascimento*, in *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di M. Carassai, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, pp. 71-119.
- CAPRIOTTI G. (2011a). «Ce sta picto». *Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, Marsilio, pp. 73-85.
- CAPRIOTTI G. (2011b). *Vittore Crivelli. Madonna del Monte*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, Marsilio, pp. 154-155.
- CAPRIOTTI G. (2011c). *Gestire il denaro, gestire la salvezza. Tre immagini a sostegno del Monte di Pietà: Marco da Montegallo, Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli*, in «Il capitale culturale», II, pp. 13-40.
- CAPRIOTTI G. (2014). *Vittore Crivelli. Madonna con il Bambino, santi e donatori (Madonna del Monte)*, in *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo, Silvana, pp. 123-125.
- CAPRIOTTI G. (2017). *Vittore Crivelli. Polittico dell'Incoronazione della Vergine e santi*, in *Crivelli, Lotto, Guercino. Immagini della predicazione tra Quattrocento e Settecento*, a cura di G. Capriotti, F. Coltrinari, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 142-144.
- CATALINO S., ROMANI ADAMI T., VITALI M. (1992). *Terre, castelli e ville nel piceno. Strutture insediative e vita associata nei castelli dell'area fermana*, Fermo, Carifermo.
- CECCANTI M. (1999). *Croce astile di Sant'Elpidio*, in *Il gotico internazionale a Fermo e nel fermano*, a cura di G. Liberati, Livorno, Sillabe, pp. 134-137.
- COLTRINARI F. (2011). *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia, Marsilio, pp. 45-72.
- COLTRINARI F. (2022). *Carlo Crivelli. La perfezione dell'arte*, in *Carlo Crivelli. Le relazioni meravigliose*, a cura di F. Coltrinari, G. Pascucci, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 23-48.
- DAFFRA E. (2002). *Carlo Crivelli a Camerino*, in *Pittori a Camerino*, a cura di A. De Marchi, Milano, Motta, pp. 420-439.
- DAFFRA E. (2008). *Trittico di san Domenico*, in *Restituzioni 2008. Tesori d'arte restaurati*, a cura di C. Bertelli, Venezia, Marsilio, pp. 218-228.
- DAFFRA E. (2009). *Carlo Crivelli. Trittico di san Domenico*, in *Crivelli e Brera*, a cura di E. Daffra, Milano, Electa, pp. 136-149.
- DAFFRA E. (2019). *Sugli altari nell'età di Giovanni Bellini: la versione di Carlo Crivelli*, in *Pensare per immagini. Arte e simbolo nel Rinascimento. Alcune testimonianze nei musei milanesi*, a cura di C. Boldorini, Sesto San Giovanni, Mimesis, pp. 117-128.

- DAFFRA E. (2022). *Pelliccioli e Brera: tre casi e una Trouvaille (con elogio degli archivi)*, in Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo, a cura di S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva, Genova, Sagep, pp. 151-160.
- DI PROVVIDO S. (1997). *Schede dei dipinti*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Fermo, Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 197-266.
- DI PROVVIDO S. (2005). *Le opere*, in *Pietro Alemanno. Un pittore austriaco nella Marca*, a cura di S. Papetti, S. Di Provvido, Milano, Motta, pp. 78-185.
- DI PROVVIDO S. (2006). *Vittore Crivelli*, in *L'Aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, a cura di S. Papetti, Venezia, Marsilio, pp. 131-133.
- DONNINI G. (2008). *Bernardino di Mariotto, Madonna col bambino in gloria, San Severino Vescovo, santa Caterina da Siena, San Domenico, Sant'Agostino, San Giovannino e due angeli musicanti*, in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli e Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, Milano, Federico Motta, Milano, pp. 172-173.
- DRAGONI P. (2013). *Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell'800: il caso delle tavole dei Crivelli a Massa Fermana*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, Campisano, pp. 47-59.
- FABIANI G. (1950). *Ascoli nel Quattrocento: vita pubblica e privata*, Ascoli, Società Litotipografica Editrice.
- FAVINI V., SAVORELLI A. (2013). *I santi vessilliferi. Patroni e araldica comunale*, in *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, a cura di M. Carassai, Ancona, Consiglio Regionale delle Marche, pp. 15-70.
- GAGLIARDI G. (1996). *L'Annunciazione di Carlo Crivelli ad Ascoli*, Ascoli Piceno, Gagliardi.
- LATTANZI C., RAGIONE R. (2025). *Immagini di una devozione civica: Sant'Elpidio a Mare, città consacrata al celeste patrono. Appunti per una ricerca nell'iconografia elpidiense*, in *Oltre lo sguardo / Beyond the gaze*, a cura di E. Svalduz, A. Ippoliti, Torino, AISU International, tomo 6, pp. 153-166.
- LIGHTBOWN R. W. (2004). *Carlo Crivelli*, New Haven, Yale University Press.
- MAGGINI C. (2016). *Vittore Crivelli*, in *Restituzioni 2016. Tesori d'arte restaurati: diciassettesima edizione*, guida alla mostra, a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia, Marsilio, pp. 180-185.
- MARUCCI G. (1999). *Figure di architettura nelle opere camerinesi di Carlo Crivelli*, in *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli*, a cura di M. Massa, Ripatransone, Maroni, pp. 162-172.
- MAURO M. (2002). *Castelli, rocche, fortezze, cinte fortificate delle Marche (Fermo e i suoi castelli)*, vol. IV, tomo II, Ravenna, Adriapress.
- MAZZALUPI M. (2008). *Giacomo di Nicola da Recanati*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, Motta, pp. 144-151.
- MAZZALUPI M. (2009). *Mercanti, nobili, sacerdoti e notai: appunti di archivio sui committenti di Carlo Crivelli a Camerino*, in *Crivelli e Brera*, a cura di E. Daffra, Milano, Electa, pp. 74-92.
- MINARDI M. (2008). *Lorenzo e Jacopo Salimbeni. Vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze, Leo S. Olschki.
- PACIARONI R. (1987). *Il polittico sanseverinate di Vittore Crivelli*, San Severino Marche, Città di San Severino.
- PALLOTTA L. (1947). *Spunti di storia paesana*, Fermo, Stabilimento cooperativo tipografico.

- PAPETTI S. (2001a). *Vittore Crivelli, Madonna col Bambino in trono, Santi e donatori*, in Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, *Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Milano, Federico Motta, pp. 218-219.
- PAPETTI S. (2001b). *Vittore Crivelli, Polittico*, in Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, *Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Milano, Federico Motta, pp. 220-221.
- PASQUINELLI B. (2012). *Città eloquenti. Le vedute urbane delle Marche e dell'Umbria come strumenti di propaganda e devozione tra XV e XVI secolo*, Ancona, Il lavoro editoriale.
- PEDROCCO F. (2003). *Paolo Veneziano*, Milano, Maioli.
- PIRANI F. (2021). *Libertas, oligarchie e governo papale. Ascoli nel "lungo" Quattrocento (1377-1502)*, in *Istituzione, relazioni e culture politiche nelle città tra stato della Chiesa e regno di Napoli (1350-1500 ca.)*, a cura di F. Lattanzio, P. Terenzi, Firenze, Firenze University Press, pp. 321-353.
- REMIDDI G. (2003). *Giulio Cesare da Varano abbellitore e trasformatore di Camerino*, in *Da Varano e le arti*, a cura di A. De Marchi, P. L. Falaschi, Ripatransone, Maroni, pp. 75-92.
- ROSELLI G. (2015). *Analisi dei dipinti di Carlo Crivelli e Pietro Alemanno nella Pinacoteca Civica ad Ascoli Piceno*, in «*Studia Picena*», LXXX, pp. 175-204.
- SALVO S. (2012). *Il convento della SS. Annunziata di Ascoli Piceno*, Napoli, D'Auria.
- SERVANZI-COLLIO S. (1864). *Gli oggetti di arte dentro la chiesa di S. Maria delle Grazie in Sanseverino dove si venerano le spoglie di San Pacifico indicati al forastiero*, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini.
- SIMON R. B. (2009). *Carlo Crivelli, Ultima Cena*, in *Crivelli e Brera*, a cura di E. Daffra, Milano, Electa, Milano, pp. 74-75.
- TALAMONTI A. (1950). *Monografie dei conventi: Osimo, Pausala, Pergola, Petritoli, Pollenza, Poggi, Porto S. Giorgio, Recanati, Ripatransone, S. Angelo in Vado, S. Elpidio a Mare, Sanginesio, Sassoferrato*, Scuola tipografica francescana del Collegio piccoli missionari di S. Antonio.
- VALENTINI D. (1868). *Il forastiere in sanseverino-marche ossia breve indicazione degli oggetti di belle arti ed altre cose notevoli esistenti in detta città*, San Severino Marche, Tip. Soc. Editrice diretta da C. Corradetti.
- VASTANO A. (1997). *I restauri delle opere marchigiane di Vittore Crivelli*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Fermo, Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 85-89.
- ZAMPETTI P. (1986). *Carlo Crivelli*, Firenze, Nardini.
- ZUCCONI GALLI FONSECA C. (2009). *San Venanzio di Camerino nell'arte (storia per immagini)*, Camerino, Arte Lito.

CHIOGGIA NELLE MAPPE DI CRISTOFORO SABBADINO (1487-1560): TRA ARTE E SCIENZA

COSTANZA SCARPA

Abstract

The paper examines a series of maps of Chioggia and its surrounding territory, created by Cristoforo Sabbadino in the mid-16th century and preserved in the Archivio di Stato and the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice. Analyzing these maps is crucial for understanding the urban and morphological transformations of the city, which, situated in the southern part of the lagoon, was from the outset a key element in the military and environmental policies of the Serenissima.

Keywords

Lagoon of Venice, Maps, Territory, Cartography, Island.

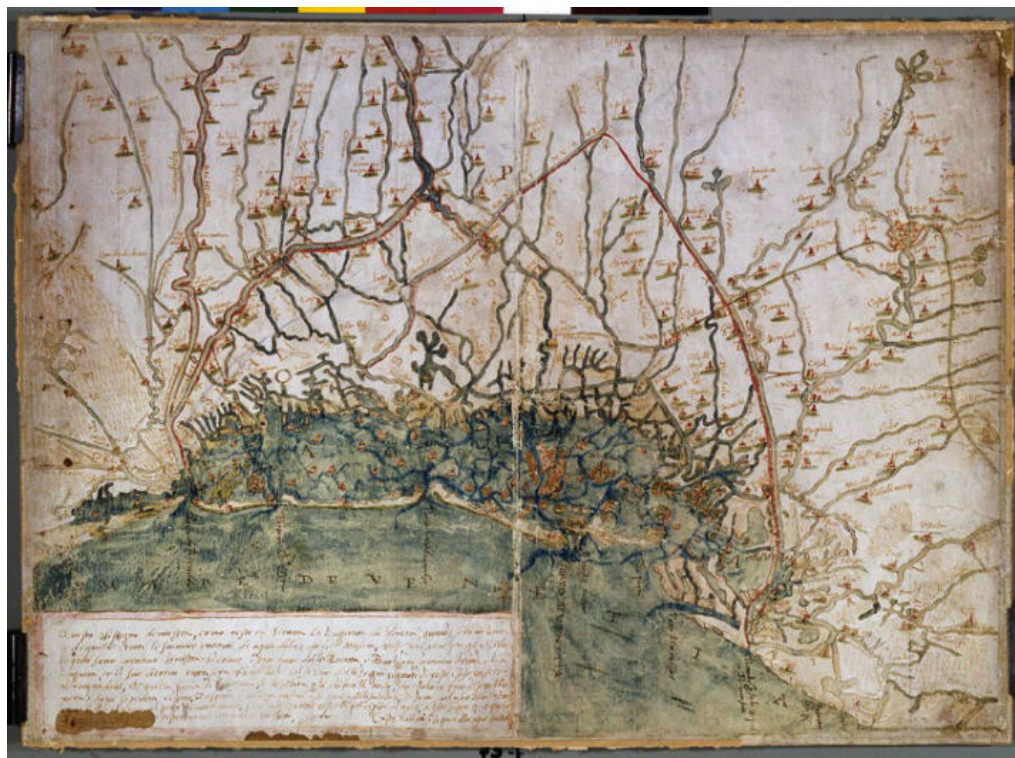
Il seguente intervento ha come oggetto di studio una serie di mappe dedicate a Chioggia e il territorio circostante realizzate intorno a metà Cinquecento da Cristoforo Sabbadino, conservate presso l'Archivio di Stato e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. L'analisi di queste carte è fondamentale per comprendere le trasformazioni urbane e morfologiche della città che, localizzata nell'area meridionale della laguna, si qualifica fin dalle origini come un tassello fondamentale nella politica militare e ambientale della Serenissima [Perini 2013]. Il ruolo rivestito da Sabbadino come «ingegnere et proto dell'uffitio dell'acque», la magistratura veneziana con competenze in materia di laguna e fiumi, lo qualifica un testimone privilegiato per valutare lo sviluppo della città natale agli inizi dell'età moderna, all'interno del più ampio contesto lagunare e nell'ottica degli interventi legati alla salvaguardia di Venezia e del territorio dominato [Svalduz 2004; Perini 2013]. Un periodo, quello in cui si trova a operare Sabbadino, particolarmente significativo, perché animato da una fervida discussione sul modo migliore di mantenere vivo l'organismo lagunare, il cui equilibrio appare compromesso da una serie di fattori contingenti: imbrigliamento e diversione dei fiumi, creazione di canali artificiali, interramenti e bonifiche [Naccari 2013].

Una premessa: le mappe di Cristoforo Sabbadino (1487-1560)

Dallo spoglio dei documenti conservati all'interno del fondo archivistico dei Savi ed Esecutori alle Acque, presso l'Archivio di Stato di Venezia, emerge chiaramente la quantità considerevole di relazioni e perizie redatte da Cristoforo Sabbadino riguardanti la situazione territoriale della laguna a metà Cinquecento¹. Nelle carte sono presenti numerosi interventi progettuali proposti dal proto, che riflettono la sua competenza nella gestione delle complesse dinamiche territoriali e idrauliche dell'epoca, offrendo uno sguardo approfondito sui problemi legati alla laguna e le soluzioni tecniche avanzate per preservarne l'equilibrio e garantirne la sopravvivenza a lungo termine, «essendo il principal obiecto del Stado nostro la conservation de queste nostre lacune»². Spesso, queste relazioni sono corredate da mappe realizzate dall'ingegnere durante la sua attività professionale, quindi frutto di un'osservazione diretta e accurata del territorio, nonché di una notevole abilità nel rilievo cartografico. Si tratta di documenti grafici che vanno interpretati congiuntamente a quanto riportato nelle relazioni scritte, poiché forniscono una rappresentazione visiva complementare e indispensabile per comprendere appieno l'analisi e le proposte avanzate dall'ingegnere, pena la perdita di necessarie chiavi di lettura. Le mappe, infatti, non vanno intese come semplici elaborati grafici, ma come veri e propri strumenti di conoscenza che accompagnano ogni fase della sua attività [Svalduz 2006]. Esse non solo documentano lo stato del territorio, ma permettono di comprendere a fondo i complessi meccanismi dell'ambiente circostante, fornendo le basi per pianificare interventi futuri in modo consapevole. Come «memoria operativa» diventano quindi essenziali per intervenire razionalmente in contesti urbani e territoriali complessi, garantendo una gestione sostenibile e coerente con le caratteristiche specifiche del territorio [Svalduz 2006; Boccazzi Mazza 2010]. La stessa quantità di prodotti cartografici emanati dall'Ufficio alle Acque, e conservati nel fondo SEA, dimostra come l'organo, impegnato su molteplici fronti, abbia sviluppato un approccio particolare al disegno, riconoscendolo come uno strumento fondamentale per la conoscenza del territorio, la pianificazione degli interventi e la messa a punto di decisioni. Gli stessi ingegneri chiamati ad affrontare problemi complessi, come quelli legati a contesti fragili quali la laguna di Venezia, manifestano la necessità di rappresentare graficamente ciò che in precedenza non richiedeva il supporto di strumenti cartografici [Svalduz 2006; D'Alpaos 2010]. La continua e imprescindibile conoscenza della laguna, finalizzata alla sua conservazione, ha reso fondamentale la misurazione sistematica del territorio e la sua restituzione in mappe che progressivamente si sono perfezionate, affinando sempre

¹ La copiosa produzione a carattere tecnico (discorsi, perizie, relazioni) è conservata principalmente all'Archivio di Stato di Venezia nel fondo *Savi ed esecutori alle acque*, oppure presso la Biblioteca Marciana e la Biblioteca del Museo Correr. Gli scritti più rilevanti sono stati pubblicati in alcuni volumi della collana *Antichi scrittori d'idraulica veneta*: si veda *Discorsi sopra la laguna* 1930; *Scritture sopra la laguna* 1941; *La difesa idraulica della laguna* 1952. Inoltre, alcuni di questi testi sono stati riproposti in Tiozzo Gobetto 2011.

² Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Savi ed Esecutori alle Acque (SEA), reg. 343, f. 25, 7 marzo 1534.



1: Cristoforo Sabbadino, *Laguna e il suo bacino idrografico*, 1552 [ASVe, SEA, Laguna, dis. 168]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

di più la capacità di delineare le complesse dinamiche idrauliche e territoriali in modo preciso e funzionale agli interventi pianificati [Ferrighi 2015]. All'immagine simbolica offerta dalla celebre pianta di Benedetto Bordone (1528), una tra le prime carte a stampa a riprodurre tutto il perimetro lagunare, si sostituisce una tipologia di mappa che, realizzata attraverso “un'indagine scientifica”, condotta con le tecniche e gli strumenti del tempo, fornisce una descrizione accurata e dettagliata dello stato della laguna [Mazza 2010; Ferrighi 2015].

Tra queste, le mappe realizzate da Sabbadino si distinguono per un eccezionale livello artistico, riuscendo a combinare in modo equilibrato precisione tecnica e sensibilità estetica. La cura nel disegnare i diversi elementi topografici è sempre accompagnata da un sapiente uso dei colori ad acquerello e dall'impiego di diverse tecniche pittoriche. La scelta cromatica adottata si fonda su corrispondenze contenutistiche intuitive e immediate, rendendo queste mappe “visivamente efficaci” e in grado di offrire una rappresentazione chiara e accurata del territorio. Tecniche come lo sfumato, i minuti colpi di pennello e la linea tratteggiata sono poi alcuni degli espedienti adottati per restituire su carta in modo dettagliato le differenti componenti territoriali. Questa fusione di “rigore scientifico” ed espressione artistica fa delle sue cartografie non solo strumenti tecnici, ma anche rappresentazioni visive di grande valore estetico.

In questa prospettiva, la lettura della produzione di Sabbadino dedicata a Chioggia e soprattutto la possibilità di analizzare diverse carte realizzate dalla stessa mano, offre molteplici spunti di riflessione su più livelli. A scala territoriale le mappe rispondono alla duplice esigenza di fissare una situazione o di progettare interventi futuri. A scala urbana i documenti cartografici forniscono i dettagli per comprendere l'organizzazione e la difesa di una città essenzialmente plasmata dall'azione antropica.

Chioggia nel più ampio contesto territoriale della laguna veneta

Molte delle produzioni cartografiche di Sabbadino sono dedicate alla rappresentazione dell'ambiente lagunare, delineato nelle sue caratteristiche morfologiche e dinamiche idrauliche. Queste mappe, commissionate da autorità specifiche, testimoniano gli eterogenei interessi nella gestione del territorio. Per mezzo dell'artificio grafico Sabbadino rende esplicite tutte quelle iniziative, relative all'intero sistema o localizzate, perpetuate dalla Dominante per mantenere quel precario equilibrio fra terra e acqua, fra dolce e salso, sovrapponendosi ai processi di interrimento ed erosione da sempre in atto [Calabi 2015; Svalduz 2015]. Tra queste, la mappa *Laguna 168* (Fig. 1) fornisce un'immagine complessiva dello stato del territorio compreso tra il porto di Brondolo, nella parte meridionale, e la foce del Piave, al limite settentrionale³. Qui emerge chiaramente il fitto reticolo di corsi d'acqua confluenti nel bacino, così come la struttura dei canali navigabili che si dipartono dalle bocche di porto e, insinuandosi verso l'interno, giungono fino ai limiti delle terre affacciate sulla laguna. Le zone paludose, situate ai margini della terraferma in corrispondenza della foce dei fiumi, sono segnate con colori più tenui, e sono intervallate da numerosi specchi d'acqua permanenti, alcuni di notevoli dimensioni. La vasta area del Foresto, situata lungo il basso corso dell'Adige e oggetto di bonifica a partire dal 1541, è evidenziata da rapidi tocchi di pennello a formare un tratteggio, mentre gli insediamenti urbani sono segnati solamente con piccoli edifici sulla mappa, offrendo un quadro generale della distribuzione abitativa nella terraferma lagunare. La mappa, funzionale alla risoluzione del problema della sistemazione idrografica del territorio, riporta in rosso l'insieme di ampi canali di contenimento che raccolgono buona parte delle acque confluenti nel bacino, deviandole all'esterno dello specchio lagunare: a nord nell'alveo del Piave e a sud nel porto di Brondolo, vicino a Chioggia [Bevilacqua 1970; D'Alpaos 2010; Meggiato, Rizzi 2015].

Entrando nello specifico, in relazione alla laguna meridionale, la mappa *Diversi 106* (Fig. 2), databile intorno al 1540 (probabilmente è da ricondurre alla bonifica del Foresto), illustra chiaramente l'entità degli interventi messi in atto per salvaguardare la fragilità dell'ambiente lagunare⁴. Nella mappa viene rappresentato il porto di San Michiel di Brondolo, situato tra i litorali di Fosson e Chioggia, protetto dalle difese

³ ASVe, SEA, Laguna, dis. 168, *Laguna e il suo bacino idrografico*.

⁴ ASVe, SEA, Diversi, dis. 106, *Tratto terminale dei nuovi alvei del Brenta e del Bacchiglione innestati nel canale del Toro e sfocianti nel porto di Brondolo*.



2: Cristoforo Sabbadino (attr.), *Tratto terminale dei nuovi alvei del Brenta e del Bacchiglione innestati nel canale del Toro e sfocianti nel porto di Brondolo*, 1540 [ASVe, SEA, Diversi, dis. 106]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

litoranee caratterizzate da ininterrotti cordoni di dune sabbiose, che contribuiscono a salvaguardare l'area dalle erosioni marine. In esso sfocia il canale del Toro, nel quale più a monte confluiscono i nuovi alvei del Bacchiglione e del Brenta. Alla foce del canale del Toro, Sabbadino illustra dettagliatamente una doppia palificata progettata per prevenire l'accumulo di detriti e sedimentazioni che potrebbero dirigersi verso Chioggia. Questa struttura, indicata sulla carta con l'annotazione «drezagno over parador de grasuole», è un elemento chiave per mantenere l'efficienza del canale e per garantire la navigabilità e la protezione della laguna chioggiotta [Caniato 1995].

Inoltre, l'ingegnere, con una sensibilità ambientale *ante litteram* e un forte impegno per la tutela del fragile ecosistema, proietta su carta la possibile evoluzione della laguna in base all'attuazione o meno di una serie di interventi legati alla regolamentazione dell'afflusso dei fiumi in mare. In questo contesto, spiccano cinque mappe presenti nel codice marciano autografo *Aricordi di Cristoforo Sabbadino [...] per beneficio di essa laguna* (i rilievi sono del 1552, la stesura del codice del 1557), che rappresentano la situazione del bacino lagunare a metà Cinquecento e le diverse prospettive di trasformazione in base a quattro proposte elaborate dai tecnici coinvolti⁵. Tra questi figurano Cristoforo Sabbadino, Domenico dall'Abaco, Paolo da Castello, Gian Giacomo degli Alberti, Zanini Carraro e Alvise Cornaro [Tiozzo Gobetto 2011a]. La base di partenza per i ragionamenti è la diversa concezione della laguna da parte dei periti, in particolare rispetto agli interessi economici della terraferma. Questo confronto si ricollega

⁵ Venezia, Biblioteca Marciana, ms. it. IV, 485 [5350], *Aricordi di Cristoforo Sabbadino, insegnier e proto de l'Officio delle acque, cerca il levar la fiumare del Musone, Dese, Zero e Sille fuori della Laguna, con le risposte a quelli che li contradicono e le oppositioni per quello fate a quello che aricordo loro che si facia per beneficio di essa laguna*, MDLVII.

alla famosa *querelle* sulla laguna tra Alvise Cornaro e Cristoforo Sabbadino. Il primo difendeva le “ragioni della terra”, esaltando l'importanza della bonifica e l'opportunità di conquistare sempre nuove terre da coltivare; secondo il suo parere, l'espansione agricola era fondamentale per il destino di Venezia, anche se ciò implicava un affrancamento dalle acque delle zone lagunari poste ai confini della terraferma. D'altra parte, il secondo sosteneva con altrettanto fervore le “ragioni dell'acqua”, prefigurando l'allontanamento di tutti i fiumi dalla laguna e considerando l'azione del mare e dei movimenti di marea, opportunamente assecondati, la miglior difesa contro l'interramento e l'impaludamento creato dagli apporti fluviali [Mazzi 1980; D'Alpaos 2010].

In questa prospettiva, le cinque mappe presentate da Sabbadino si qualificano come veri e propri documenti critici, poiché rappresentano un momento di sintesi delle scelte progettuali elaborate in quegli anni, contribuendo ad aprire il dibattito all'interno degli organi istituzionali. Grazie alla loro chiarezza grafica e alla capacità di rappresentare in modo immediato questioni complesse [Svalduz 2006; Boccazzi Mazza 2010], queste carte svolgono un ruolo fondamentale nel promuovere una riflessione collettiva all'interno delle Magistrature veneziane, diventando strumenti indispensabili per comprendere e definire le procedure operative future per governare il territorio. Al di là della loro apparente semplicità, l'osservazione della realtà è estremamente accurata, sia nella rappresentazione della morfologia idrica, dove i canali sono raffigurati con diverse dimensioni e colori in base alla loro grandezza e profondità, sia nella descrizione degli insediamenti e degli interventi umani sulla terraferma: le rettifiche dei canali, spesso indicate in rosso, e i complessi intrecci di corsi d'acqua artificiali. Inoltre, sono chiaramente visibili le possibili conseguenze delle azioni umane sull'ambiente. Nella mappa “secondo il parere di Alvise Cornaro” la situazione tracciata da Sabbadino è allarmante: a causa dello spostamento della foce di alcuni fiumi si preannuncia il rischio di un interrimento di gran parte delle aree marginali della laguna, tra cui lo stesso specchio acqueo di Chioggia. In breve, la mappa si rivela ancora una volta per Sabbadino uno strumento privilegiato per dimostrare come i fiumi, il mare e gli uomini siano i peggiori nemici della laguna [Lanaro 2016], mettendo in evidenza come ogni singola parte giochi un ruolo cruciale nel mantenere l'equilibrio dell'intero sistema. La concezione di Sabbadino della laguna come «un tutto organico e dinamico» [Tafuri 1985, 237] risuona profondamente in questo contesto. Infatti, in una visione su larga scala, questa alterazione dell'ecosistema avrebbe inevitabilmente portato, in tempi non troppo lontani, al deterioramento dell'intero bacino e alla compromissione della situazione veneziana, seguendo un percorso già tracciato nella storia di altre città marittime. Pertanto, la strenua difesa dello *status* lagunare chioggiotto non si limita a salvaguardare la singola area, ma si lega indissolubilmente alla salvaguarda dell'intero “sistema laguna” e della sua capitale, come in un corpo umano dove la vita dipende dal funzionamento di ogni singolo componente:

questa laguna veramente a similitudine di un corpo umano [...]. Il core è la città di Venetia. Il fegato a mano dritta è la città di Chiozza. A voler che questo corpo si conservi vivo, bello, sano e gagliardo, fa bisogno conservarlo tutto intiero, con tutti li suoi membri sì interiori come esteriori, e darle il viver continuamente, e di più tenerli il fiato sano,



3: Cristoforo Sabbadino, *Pianta della città di Chioggia*, 1557 [ASVe, SEA, Laguna, dis. 16]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

buono et odorifero. Il cibo veramente suo debbe esser l'acqua del mare salso, il quale lei ogni sei hore lo riceve, e lo ributa in altre sei come padito, che è le crescentie e le descrecentie del mare, che per li porti van fuori et entrano in quella [Cessi 1930]

«Il fegato a mano drita è la città di Chiozza»: la pianta di Chioggia

Nel 1557 Cristoforo Sabbadino elabora un documento grafico eccezionale: la pianta della città di Chioggia (Fig. 3)⁶.

A differenza della produzione cartografica convenzionale sabbadiniana, che solitamente è concepita con uno scopo pratico ben definito e prevede un'azione modificatrice e di controllo dello spazio in esame, questo disegno si distingue per la sua funzione puramente celebrativa e personale. Si tratta di un "disegno di città" che non mira a delineare piani operativi o a fornire indicazioni funzionali, ma piuttosto a codificare un'immagine evocativa e a rappresentare uno stato di fatto [Svalduz 2006]. La sua realizzazione non è subordinata alle esigenze specifiche dell'Ufficio; al contrario, è il risultato di una riflessione del proto, che desidera rendere un omaggio sincero e appassionato alla sua città natale. L'assenza di vincoli pratici e di obblighi temporali conferisce alla mappa un valore unico e straordinario, poiché Sabbadino si concede massima libertà espressiva: gli elementi antropici e naturali, spesso minimizzati in produzioni con fini più

⁶ ASVe, SEA, Laguna, dis. 16, *Pianta della città di Chioggia*.

utilitaristiche, trovano qui un ampio spazio di rappresentazione, così come viene data massima attenzione a ogni dettaglio architettonico e urbanistico, scegliendo con cura elementi e caratteristiche che riflettono l'identità del luogo. Questo discorso diventa particolarmente chiaro se si considera la coeva "pianta de Venetia"⁷. Pur mantenendo la stessa scala di rappresentazione, quest'ultima riduce la città alla sua struttura essenziale, concentrandosi principalmente sul perimetro esterno e la rete di canali che la attraversano, mentre viene tralasciata la trama interna del tessuto urbano dove si riportano solamente quelle emergenze architettoniche che possono fungere da punti di riferimento. Questo avviene perché altri sono i fini del proto: riportare su carta un ragionamento approfondito sulla "forma della città", e misurare l'estensione della bonifica di terreni che, una volta strappati alle acque, sarebbero diventati edificabili [Svalduz 2010].

La pianta prospettica di Chioggia è priva di scala e presenta un orientamento con il nord verso destra; come altre mappe di Sabbadino la direzione del nord è segnalata con una freccia, l'est con una croce, il sud con la "O" di Ostro e l'ovest con la "P" di Ponente. Presenta un'immagine quasi zenitale per la planimetria, sulla quale viene inserita la veduta a volo d'uccello per quanto concerne gli elementi urbanistici. In essa vengono descritte le molteplici relazioni tra l'acqua e la terra, restituendo una minuziosa visione organica del sito. Le scelte cromatiche rivelano le peculiarità dell'area, caratterizzata da specchi d'acqua, paludi, laghi salmastri e saline, alternati a terre emerse. Il blu rappresenta la fitta rete di canali che attraversano la città e il territorio circostante, mentre il nocciola giallognolo è usato per lo spazio urbano e il nocciola intenso per i bassi fondali lagunari. Viene quindi illustrata la particolare articolazione del tessuto cittadino: in evidenza si notano le strutture pubbliche, l'abitato e le attrezzature di servizio che rendono Chioggia un centro popoloso e ben organizzato dal punto di vista sociale e commerciale [Bevilacqua 2009; Naccari 2013]. Inoltre, la presenza dei toponimi offre informazioni precise sulla destinazione d'uso dei principali edifici.

La città appare costituita da due strette e lunghe isole principali parallele tra loro e da una serie di isolotti di diversa estensione che la circondano come una corona. Si insinuano attraverso il tessuto urbano i canali Vena, Lombardo e Lusenzo che facilitano e velocizzano i trasferimenti via acqua da una parte all'altra della città; i ponti, invece, si offrono come punti di collegamento cruciali tra l'area della Platheia e l'area dell'Ultra Canale, segnando i percorsi principali e garantendo un rapido passaggio tra le diverse zone [Bevilacqua 2001].

Procedendo ad analizzare la mappa in senso orario, ad occidente compaiono numerose isole dalla forma ed estensione variabile, ognuna con una funzione specifica. Tra queste alcune sono sede di cantieri navali "scuheri" (squero) e di "magazeni da sale"; mentre, nella sequenza più esterna i primi cinque non presentano costruzioni evidenti, tuttavia, sono chiamati "caneva" un termine che suggerisce la presenza di magazzini, probabilmente utilizzati per lo stoccaggio delle merci. Il sesto isolotto, protetto da opere di difesa, ospita il lazaretto costruito nel 1523 per far fronte alle varie pestilenze che

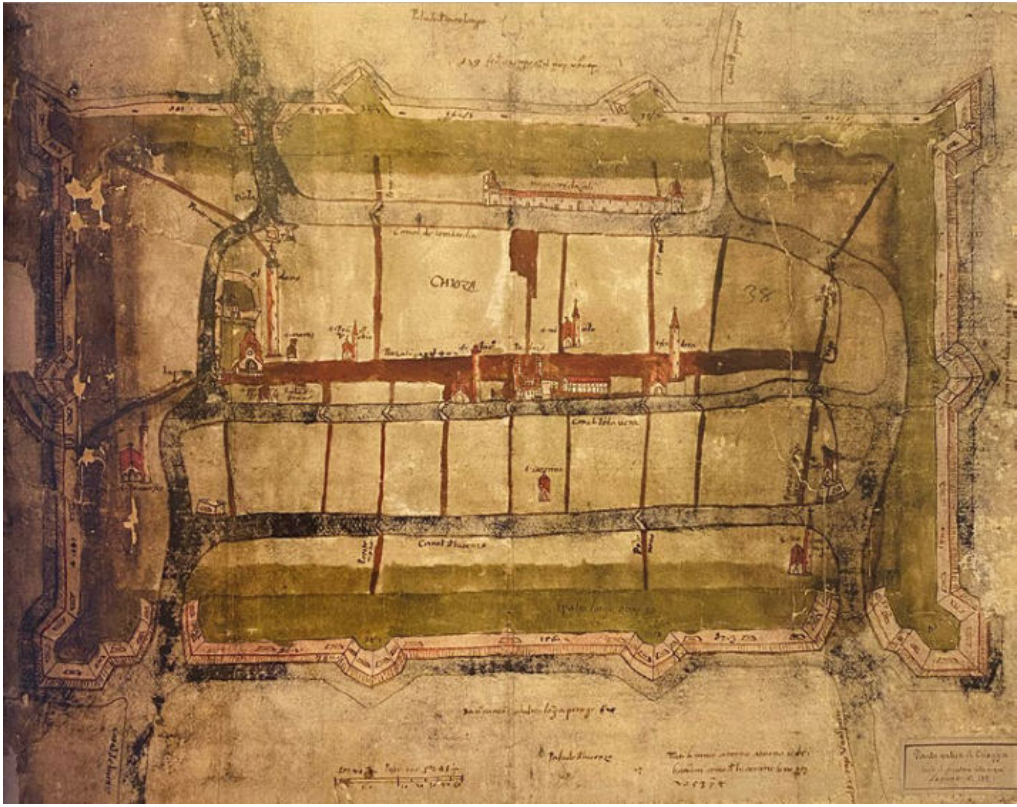
⁷ ASVe, SEA, Laguna, dis. 14, *Pianta de Venetia*.

colpiscono la città durante tutto il XV secolo [Naccari 2013]. A nord si trova l'ultimo impianto di saline ancora attivo, che testimonia la continuità dell'attività saliniera e il ruolo economico fondamentale che questa ha rivestito per la città. Ad oriente, si scorge un'isola dalla forma allungata che ospita i cantieri navali e, nelle immediate vicinanze, separata da un piccolo canale, un isolotto, completamente circondato da opere di difesa progettate per garantirne la sicurezza e collegato alla città da un ponte in legno, in cui sorge il complesso religioso di San Domenico. Infine, nella parte meridionale si segnalano altre isole, una delle quali ospita due complessi architettonici che rivestono un'importanza notevole nel panorama urbanistico della città: il convento di San Francesco fuori le mura e l'ospedale della Ca' di Dio, destinato all'accoglienza per gli infermi e i pellegrini. Sulla sinistra, un piccolo edificio segna il punto in cui il traghetto, dopo la realizzazione della "chava", collegava l'antica Chioggia con la terraferma. Allo stesso modo, un ponte unisce il quartiere di San Francesco fuori le mura con la porta di Santa Maria, situata all'ingresso della città. Una volta oltrepassata, sulla sinistra si estendeva un ampio spazio che ospitava l'antica cattedrale di Santa Maria e la chiesa di San Martino. L'isola principale, denominata "ultra Platheam", è percorsa in lunghezza dalla strada principale, corrispondente alla medievale "plathea", indicata nella mappa con il toponimo "la piazza".

Nell'asse centrale vi è la convergenza della vita economica e politica della città. Qui si trovano il fondaco delle farine e il granaio, ovvero i depositi delle farine della città, e la pescheria: non a caso sono collocati nelle immediate vicinanze del canale Vena, l'arteria commerciale dalla quale giungevano i natanti carichi delle principali derrate alimentari. Tra questi edifici emerge la sede istituzionale del potere civile, il palazzo pretorio, così come doveva apparire prima dell'incendio agli inizi dell'Ottocento, con un corpo longitudinale delimitato da due alte torri; poco lontano il Monte di Pietà e la scuola pubblica, con annessa l'abitazione del maestro di grammatica [Morari 2001]. Se di fronte al palazzo comunale si era sviluppato il centro del potere politico, attorno alla cattedrale ruotava quello religioso, la cui importanza era stata accentuata fin dal 1110, data di trasferimento della sede vescovile da Malamocco a Chioggia, insieme al capitolo dei canonici e alle reliquie dei Santi Felice e Fortunato, da allora patroni della città.

A rendere unica la pianta di Chioggia è anche la particolare attenzione che Sabbadino dedica alla registrazione dell'edilizia privata. In questa mappa l'ingegnere offre un dettagliato resoconto delle abitazioni, la loro ubicazione e tipologia costruttiva, contribuendo a una comprensione approfondita della struttura urbana.

Lungo l'asse viario principale della città si possono osservare una serie di palazzi dotati di porticato, come stabilito dalle autorità cittadine all'indomani della ricostruzione in seguito alla guerra di Chioggia [Concina 1977]. Alle spalle di questi edifici, riconducibili alle famiglie più illustri e facoltose della città, e oltre il canale Vena, si trovano le abitazioni popolari. Queste case, considerate da alcuni studiosi una derivazione del tipo di *domus* elementare romana, presentano una struttura insediativa non aggregata e sono caratterizzate da uno spazio circostante libero [De Bei 2000; Naccari 2013]. Se si considera la densità e l'organizzazione degli edifici privati, emerge una netta discrepanza tra la parte occidentale e quella orientale della città. Nella prima, si può osservare una



4: Autore ignoto, attribuibile a Cristoforo Sabbadino, *Pianta della città di Chioggia con opere di difesa*, 1540 ca. [ASVe, SEA, Laguna, dis. 157]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

sequenza allineata di edifici che genera la tipica “calle”, caratterizzando uno spazio urbano coeso e ben definito. Al contrario, nella parte orientale, persiste ancora la presenza di abitazioni isolate, che riflettono un assetto insediativo preesistente e una struttura urbana meno sviluppata.

Infine, è fondamentale soffermarsi sull'epigrafe con i versi di Domizio Marino trascritta nella parte inferiore della mappa. Questa iscrizione riportata da Sabbadino non solo celebra il legame storico della città con Venezia, ma ne esalta anche l'essenza, descrivendola come «nutrice sua e filiola» fin dalle origini [Cessi 1930, 211]. Questo richiamo a una relazione simbiotica sottolinea come la città abbia sempre affiancato Venezia, rivestendo il ruolo di suddita «fidelissima», o meglio, di «sorella», secondo quanto tramandato dalla tradizione locale [Cessi 1930, 211; Tiozzo Gobetto 2011a]. L'epigrafe, attraverso i suoi riferimenti al passato, invita a una riflessione profonda sulla responsabilità che gravita sul presente. Esorta a limitare qualsiasi intervento che possa tendere a sottovalutare la laguna, che rischia di trasformare la città in una mera realtà di terraferma [Tiozzo Gobetto 2011a]. Per il proto è essenziale preservare la sua identità intrinseca, che è quella di una città d'acqua, la cui sopravvivenza risiede nel suo ambiente lagunare.

In questo contesto, la mappa diventa un documento non solo di celebrazione, ma anche di riflessione e avvertimento: ogni azione che intenda alterare l'equilibrio naturale della laguna non solo minaccia l'ecosistema, ma compromette anche l'eredità culturale e storica della città.

“Chioza in isola”: le strategie difensive della Repubblica di Venezia

L'insularità di Chioggia è un tema dominante nella prima metà del XVI quando il binomio isola e penisola divenne oggetto di accesi dibattiti, nei quali si scontrarono punti di vista antitetici.

All'indomani della possente coalizione antiveneziana stipulata a Cambrai (1508), a cui si aggiungeva la sempre incombente minaccia turca, si impose con forza la questione della strategia difensiva nel circuito lagunare. In particolare, era proprio l'area chioggiotta a suscitare le maggiori preoccupazioni per un eventuale assalto da parte del mare [Caniato 1995; Caniato 2012]; e questo è comprensibile se si considera che nella memoria collettiva echeggiava ancora la sconvolgente esperienza dell'assalto marittimo e della temporanea occupazione genovese della cittadina (1379-1380). Se al passaggio tra il tardo Trecento e i primi del Quattrocento si assiste ad una serie di provvedimenti a protezione del porto, una svolta decisiva nell'ideazione e progettazione di un sistema di fortificazioni si verificò nella prima metà del XVI, per poi attuarsi gradualmente sul finire del secolo [Concina 1977; Caniato 2012]. In questo contesto, la cartografia ha sempre svolto un ruolo fondamentale come strumento al servizio della difesa del territorio. Si tratta di mappe con obiettivi specifici, che vanno oltre le più consuete finalità descrittive o topografiche, concentrandosi su aspetti strategici e difensivi, offrendo una visione approfondita delle sfide legate alla protezione e alla gestione del territorio. Inoltre, questa documentazione grafica riporta spesso calcoli tecnici, ed è accompagnata da relazioni e preventivi di spesa estremamente dettagliati: elementi in grado di fornire un quadro operativo e contabile indispensabile per comprendere l'impegno e l'oneroso dispendio di risorse finanziarie e umane per la realizzazione di interventi sul territorio [Tonini 2004; Svalduz 2010]. Diverse mappe riconducibili a Sabbadino offrono una panoramica dei vari progetti legati alla strategia difensiva e rilevano visivamente i differenti approcci e soluzioni, anche contrastanti, suggeriti per migliorare le difese di Chioggia.

La prima, *Laguna 157* (Fig. 4), databile per i contenuti al 1540, mostra la città circondata da mura difensive a somiglianza di quelle poste a difesa delle città di Treviso, Padova o Verona⁸. L'uso di verde acquerellato sfumato nel giallognolo indica l'inclusione di nuovi terreni al di là del canal Lusenzo e Lombardo, riservati per un futuro sviluppo urbano. Una serie di ponti, allineati agli assi trasversali principali della città, collega il centro urbano alle periferie bonificate e agli spalti. Viene poi delineato in modo preciso il circuito murario, a pianta rettangolare e contraddistinto da varchi di terra e d'acqua

⁸ ASVe, SEA, Laguna, dis. 157, *Pianta della città di Chioggia con opere di difesa*.

difesi da possenti bastioni. Nella sua analisi dell'edilizia, Sabbadino si concentra principalmente sugli elementi architettonici di maggiore rilevanza e visibilità, senza entrare nei dettagli più minuti delle singole costruzioni. Le chiese, il palazzo comunale e altri edifici significativi nella definizione dell'identità urbana, come il granaio, la pescheria e i magazzini del sale, vengono utilizzati come punti di riferimento per comprendere la struttura urbana e architettonica della città.

Si tratta di un'opera anonima, ma attribuibile a Sabbadino per la similitudine con la *pianta di Chioggia* e lo stile grafico ricollegabile all'ingegnere. La realizzazione di questo disegno è certamente opera di un profondo conoscitore dei luoghi e va ricondotta alla cerchia che sta discutendo di sistemi difensivi attorno a Francesco Maria della Rovere [Tiozzo Gobetto 2011b; Caniato 2012]. Infatti, come sostiene Ennio Concina solo una cultura al di fuori degli ambienti veneziani può aver concepito e proposto un intervento che avrebbe trasformato la cittadina lagunare in una entità di terraferma [Concina 1977]. Pertanto, è probabile che questa pianta rappresenti un "modello" realizzato da Sabbadino sulla scorta delle indicazioni del Duca di Urbino che, incaricato di ideare le fortificazioni dell'area veneziana, considerava Chioggia un elemento cruciale per la difesa della Serenissima, descrivendola "il ganglio fra le difese di terra e di mare", come riportato da Concina. Il progetto di fortificazione di Chioggia è per alcuni aspetti simile a quello pensato da Alvise Cornaro per Venezia. Infatti, il letterato prevedeva di richiudere la laguna in un argine terrapieno rivolto verso terra così da cingerla in una completa cerchia di mura bastionate con cinque porte.

Se proprio in quegli anni si stava sviluppando il mito di Venezia come capitale priva di mura, perché difesa dalle sue acque, anche per Chioggia come scrive Sabbadino «fortificarla a modo de Padoa saria a far un mostro»⁹ [Concina 1977]. La 'mostruosità' non deriva solo dalla chiusura fisica della città con mura, ma soprattutto nel dare a un centro urbano, forgiato a similitudine di Venezia, una forma contraria alla sua natura. Il piano di Michele Sanmicheli, che prevedeva di «metar Chioza atorno atorno»¹⁰, cioè di costruire una cerchia di fortificazioni attorno alla città, si allineava meglio con l'idea di preservare l'essenza di Chioggia, mentre si implementavano le misure difensive. Sanmicheli, noto per le sue abilità nella progettazione di fortificazioni, propose un sistema che rispettava la topografia e la struttura della città, permettendo così di accordare la difesa con le caratteristiche naturali e urbanistiche di Chioggia. L'idea centrale della strategia dell'architetto era di utilizzare le acque come difesa naturale, quindi sfruttare la configurazione del territorio per creare una barriera aggiuntiva contro gli assalti esterni. Per rafforzare questa protezione, l'architetto propose l'escavazione di un canale artificiale a sud di Chioggia, che avrebbe avuto il compito di isolare ulteriormente la città dalla terraferma, trasformandola in un'isola ben protetta. Un documento grafico autografo di Sabbadino datato al 7 aprile 1543 riporta su carta il piano di difesa ideato da Sanmicheli¹¹. Nella mappa,

⁹ ASVe, Consiglio dei Dieci, Secreta, Reg. 5, cc. 91r.-92r.

¹⁰ ASVe, Consiglio dei Dieci, Secreta, Reg. 5, cc. 91r.-92r.

¹¹ ASVe, SEA, Laguna, dis. 7, *Progetto di "la chava"*.



5: Cristoforo Sabbadino, *Progetto di "la chava"*, 7 aprile 1543 [ASVe, SEA, Laguna, dis. 7]; su concessione dell'Archivio di Stato di Venezia.

Laguna 7 (Fig. 5), sono chiaramente indicate le terre emerse oggetto dell'intervento e le aree che sarebbero state modificate per realizzare il nuovo canale, quest'ultimo segnalato attraverso una serie di annotazioni e misurazioni che descrivono l'estensione e la forma del progetto. Nel contesto raffigurato, si vedono edifici rurali sparsi e appezzamenti coltivati, suggerendo come all'epoca esistesse una zona prevalentemente agricola con una struttura insediativa diffusa. All'estremità destra della pianta emergono alcuni insediamenti monastici di rilievo, come San Francesco Fuori le Mura e la Ca' di Dio che, nella ridefinizione dei limiti urbani, si troveranno ad essere collocati ai margini del centro abitato. Capiamo bene come il piano di Sanmicheli rifletta una comprensione profonda delle esigenze difensive e un approccio innovativo che considerava la combinazione di elementi naturali e artificiali per ottimizzare la protezione della città: tale progetto viene dunque ritenuto da Concina «utopia della città felice» e considerato un documento significativo «della sapienza e sensibilità di Sanmicheli urbanista e pianificatore» [Concina 1977, 95-96].

Contemporaneamente, viene effettuato un rilevante potenziamento delle difese portuali, già da tempo poste sotto la sorveglianza del Castello della Lova, una struttura fortificata di pianta quadrangolare che include anche un imponente mastio, anch'esso di forma quadrilatera, come è ben documentato in diverse rappresentazioni grafiche tra il Cinquecento e il Settecento, sia in pianta che in alzato, che ne mostrano i dettagli architettonici e le caratteristiche difensive.

Per garantire che l'opera fosse realizzata con «quel menor strepito che si possi», l'incarico per l'esecuzione dei lavori viene conferita all'Ufficio sopra le Acque, con la partecipazione di Cristoforo Sabbadino, custode ai lavori della fortezza, e la soprintendenza di Antonio Cappello. I lavori, avviati nel 1541 e completati entro il 1543, portarono alla realizzazione di quello che oggi è conosciuto come il Castello di San Felice [Concina 1977; Concina 1995; Tiozzo Gobetto 1999; Caniato 2012]. Del progetto rimane un disegno particolarmente dettagliato, conservato al Museo Correr di Venezia¹², eseguito con colorazioni ad acquerello, che offre una rappresentazione d'insieme di quanto pianificato. Il disegno, pur essendo anonimo, è attribuito a Sabbadino grazie a una nota di ordinazione allegata del giugno 1538, riguardante la fornitura di legnami di larice per la costruzione del castello¹³. Questa nota, firmata dal proto stesso, conferma il suo coinvolgimento diretto nel progetto e stabilirebbe un possibile legame con il documento grafico [Tonini 2004]. Il Castello di San Felice è costruito in un punto strategico di congiunzione tra il mare, la laguna e il litorale, una posizione cruciale per la difesa. Da questo bastione, si diramano due cortine difensive: una si estende verso il mare, per proteggere l'accesso marittimo, mentre l'altra si dirige verso il litorale, per salvaguardare la zona costiera. All'interno del perimetro fortificato sono segnati elementi paesaggistici

¹² Venezia, Museo Correr, FMCV ms. PDC 848/32, *Piano della fortezza fatta al porto di Chiozza*.

¹³ Si tratta di una serie di polizze di pagamento delle maestranze e per la fornitura di materiali sottoscritte dal direttore dei lavori Cristoforo Sabbadino. Venezia, Museo di palazzo Mocenigo, Archivio Cappello, *Registro di spese per la fortificazione del porto di Chioggia*, 1538.

e strutturali significativi oltre alla fortezza, come un bacino paludoso noto come la «basura» e la chiesetta medievale di San Nicolò.

In conclusione, dall'analisi della cartografia sabbadiniana dedicata a Chioggia emergono alcune riflessioni significative. Sebbene realizzate con finalità diverse e a varie scale di rappresentazione, queste mappe sono accomunate da un unico obiettivo: la strenua difesa da parte di Sabbadino dello *status* originario della sua città natale. Indipendentemente dalla loro specifica funzione, che può spaziare da una semplice descrizione topografica, come la pianta prospettica della città, alla pianificazione territoriale e difensiva, ogni carta riflette il costante impegno nella protezione e gestione delle delicate dinamiche ambientali e idrauliche che caratterizzano la cittadina lagunare. Attraverso la loro straordinaria accuratezza e precisione, queste opere testimoniano lo sforzo di Sabbadino nel descrivere lo stato di fatto del territorio, concepire e progettare misure adeguate a preservare l'equilibrio della laguna e a garantirne la salvaguardia nel tempo, combinando l'osservazione diretta con le conoscenze scientifiche dell'epoca.

Le mappe di Cristoforo Sabbadino così analizzate si configurano come un tassello visivo di un discorso più ampio che caratterizza la Serenissima a metà Cinquecento; esse intrecciano interessi ambientali, politici, militari e amministrativi, riflettendo la complessa e intersecata rete di dinamiche che toccano la gestione, la tutela e la difesa del territorio. Inoltre, questi elaborati fungono da punto di raccordo tra i vari ambiti della geografia come morfologia, idrografia, urbanistica e toponomastica, integrando al contempo interessi interdisciplinari che spaziano dal disegno all'architettura [Svalduz 2006].

Bibliografia

- BEVILACQUA E. (1970). *La cartografia storica della laguna di Venezia*, in *Mostra storica della laguna veneta*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 11 luglio-27 settembre 1970), Venezia, Stamperia di Venezia, pp. 141-146.
- BEVILACQUA M.G. (2001). *Ponti di Chioggia*, Conselve, Think Adv.
- BEVILACQUA M.G. (2009). *Impatto umano sulla Laguna di Chioggia, trasformazioni ambientali e modificazioni territoriali tra passato e presente*, tesi di dottorato, relatore A. Goletti, Università degli studi della Tuscia, Viterbo.
- BOCCAZZI MAZZA, B. (2010). *La cartografia del territorio veneto come percezione del dominio (sec. XVI)*, in «Bollettino A.I.C.», n. 139-140, pp. 225-239.
- BULLO E., ELIA, A. (1994). *La pianta prospettica di Cristoforo Sabbadino (1557)*, in «Chioggia. Rivista di Studi e Ricerche», n. 11, pp. 125-139.
- CALABI D. (2015). *Le ragioni di questa mostra*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, 26 settembre 2015- 14 febbraio 2016) a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 25-29.
- CANIATO G., TURRI E., ZANETTI M. (1995). *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre.
- CANIATO G. (1995). *L'organismo delicato: il governo idraulico e ambientale*, in *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre, pp. 227-247.
- CANIATO G. (2012). *L'epoca veneta*, in *Il sistema delle fortificazioni dei litorali*, Venezia, Regione Veneto, pp. 20-61.

- CESSI R., a cura di (1930), *Discorsi sopra la laguna di Cristoforo Sabbadino*, Antichi scrittori di idraulica veneta, vol. II, parte I, Venezia, s.e. (ristampa anastatica dell'edizione del 1930, Venezia).
- CESSI R., a cura di (1941). *Scritture sopra la laguna di Alvise Cornaro, Cristoforo Sabbadino: Antichi scrittori di idraulica veneta*, vol. II, parte II, Venezia, C. Ferrari.
- CESSI R., SPADA N., a cura di (1952). *La difesa idraulica della laguna veneta nel sec. XVI. Relazioni dei periti*, Antichi scrittori di idraulica veneta, vol. III, Venezia, s.e.
- CONCINA E. (1977). *Chioggia. Saggio di storia urbanistica dalla formazione al 1870*, Treviso, Canova.
- CONCINA, E. (1995). *Le fortificazioni lagunari fra il tardo Medioevo e il secolo XIX*, in *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre, pp. 249-269.
- D'ALPAOS L. (2010). *L'evoluzione morfologica della Laguna di Venezia attraverso la lettura di alcune mappe storiche e delle sue carte idrografiche*, Venezia, Comune di Venezia.
- DE BEI, U. (2000). *La consistenza urbano-edilizia-architettonica di Chioggia attraverso l'analisi dell'asse urbano del centro storico*, in "Chioggia. Rivista di studi e ricerche", n. 17, pp. 231-241.
- FERRIGHI A. (2015). *La laguna si trasforma*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, 26 settembre 2015- 14 febbraio 2016) a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 122-125.
- GIBIN C., RAVAGNAN S., ELIA A., a cura di (2013). *Chioggia, la laguna di Venezia e lo studio delle acque nel Cinquecento: Cristoforo Sabbadino*, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.
- LANARO P. (2016). *Venezia, la laguna, le coste*, in *Paesaggi delle Venezia: storia ed economia*, a cura di G.P. Brogiolo, A. Leonardi, C. Tosco, Venezia, Marsilio, 478-489.
- MAZZI G. (1980). *La cartografia per il mito: le immagini di Venezia nel Cinquecento*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, pp. 50-58.
- MEGGIATO S., RIZZI F. (2015). *Mappa schematica della laguna delimitata dai porti di Brondolo e di Jesolo*, in *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, 26 settembre 2015- 14 febbraio 2016) a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, pp. 126-128.
- MORACHIELLO P. (1980). *Alvise Cornaro e Cristoforo Sabbadino: un dialogo sulle tecniche e sulla Natura*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Padova, Comune di Padova, pp. 130-138.
- MORARI P. (2001). *Storia di Chioggia*, ristampa anastatica con introduzione di Perini S., Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.
- NACCARI A. (2013). *Chioggia nella mappa di Cristoforo Sabbadino (1557)*, in *Chioggia, la laguna di Venezia e lo studio delle acque nel Cinquecento: Cristoforo Sabbadino*, a cura di C. Gibin, S. Ravagnan, A. Elia, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.
- PERINI S. (2013). *La Chioggia del Sabbadino. Aspetti dell'ambiente fisico e sociale*, in *Chioggia, la laguna di Venezia e lo studio delle acque nel Cinquecento: Cristoforo Sabbadino*, a cura di C. Gibin, S. Ravagnan, A. Elia, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.
- SVALDUZ E. (2004). *Al servizio del magistrato. I protti alle acque nel corso del primo secolo di attività*, in "Architetto sia l'ingegniero che discorre". *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi, S. Zaggia, Venezia, Marsilio, pp. 233-268.
- SVALDUZ E. (2006). *Visti dall'acqua: i disegni del «far di città» e la manutenzione urbana*, in *Fare la città. Salvaguardia e manutenzione urbana a Venezia in età moderna*, a cura di D. Calabi et al., Milano, Mondadori, pp. 71-96.

- SVALDUZ E. (2010). *Tre disegni per una pianta: la "pianta de Venetia" di Cristoforo Sabbadino (1557)*, in *Rappresentare la città: topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia, Diabasis, pp. 201-224.
- SVALDUZ E. (2013). *Venice 1557: Sabbadino's City Plan*, in *Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. Essays in Honour of Deborah Howard*, a cura di N. Avcioglu, E. Jones, Farnham, Ashgate, pp. 71-86.
- TAFURI M. (1985). *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi.
- TIOZZO GOBETTO P. G. (1999). *Il forte San Felice di Chioggia*, Venezia, Stampa Poligrafica Venezia.
- TIOZZO GOBETTO P. G. (2011a). *Sabbadino ambientalista della laguna*, in *Il sistema laguna a metà Cinquecento*, a cura di P. G. Tiozzo Gobetto, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio, pp. 257-263.
- TIOZZO GOBETTO P.G., a cura di (2011b). *Il sistema laguna a metà Cinquecento*, Sottomarina di Chioggia, Il Leggio.
- TONINI C. (2004). *Il governo del territorio. La difesa: fortificazioni e battaglie*, in *Il territorio nella società dell'informazione. Dalla cartografia ai sistemi digitali*, a cura di A. Cantile, Firenze, Istituto geografico militare, p. 81.
- ZENDRINI B. (1811). *Memorie storiche dello stato antico e moderno delle lagune di Venezia e di que' fiumi che restarono divertiti per la conservazione della medesima*, Padova, 1811 (ristampa anastatica Sala Bolognese 1998).

ADRIA E «L'ANTICO ADRIANO, ORA CANAL BIANCO»: LA RAPPRESENTAZIONE DEL CENTRO URBANO TRA TERRA E ACQUE

GIULIA BECEVELLO

Abstract

The paper aims to reflect on the “artistic” aspects of the representations of Adria during the Modern Age with regard to maps, views and profiles. The attention of cartographers was focused on the description of the city situated in the region called “Basso Polesine”, whose urban centre was originally tripartite: the Canalbianco, formerly known as Adriano, split into two branches before entering the urban area. This feature is evident in the maps relating to the Polesine region too, in which the faithful reproduction of the hydrographic network and of the extensive reclamation lands is also achieved by colours reproducing the “nature” of the represented elements. These aesthetically relevant testimonies make it possible to read the transformations occurred over the centuries in the relationship between land and water.

Keywords

Adria, Maps, Rivers, Reclamation lands.

Introduzione

La città di Adria occupa un ruolo di notevole importanza nel territorio del Basso Polesine, poiché costituisce il centro abitato principale sia per dimensioni che per peso storico e politico. Dal punto di vista geografico e urbano, Adria ha assunto le caratteristiche attuali perché è attraversata dal ramo del fiume Po anticamente denominato Adriano e oggi chiamato Canalbianco, che ne ha condizionato lo sviluppo e da sempre definito l'immagine. Si tratta di un corso d'acqua che ricalca l'antica diramazione del Po noto come “Po di Adria”, che scorreva all'interno della città. Su di esso, in epoca romana, si impostò il fiume Tartaro, poi modificato nel Canalbianco a partire dalla fine del medioevo, quando furono attuati alcuni interventi di convoglio di acque entro un corso arginato artificialmente e progressivamente ultimato tra la metà del XV e l'inizio del XVII secolo [Sa. Bedetti 2014, 16].

Tale rapporto con le acque è ben evidente anche negli scritti di numerosi autori e storici locali che hanno tratteggiato la città con puntuali descrizioni. A questo proposito, è possibile ricorrere alle parole di Francesco Girolamo Bocchi, celebre fondatore del museo

archeologico di Adria e studioso della storia della città [Cappellini 1936, 140]. Egli ricordava che «l'antico Adriano, ora Canal Bianco, nell'entrarvi abbraccia la porzion ch'è nel mezzo con due rami, i quali inferiormente ricongiungendosi vi formano un'isola alle altre due parti riunita con varii ponti» [F. G. Bocchi 1831, 33]. L'originaria tripartizione del centro abitato derivava infatti dai due rami in cui il fiume si divideva prima di entrare nel nucleo urbano, dando origine a tre zone principali. Il quartiere meridionale è detto «della Tomba»: qui probabilmente sorse la prima cattedrale della città, in prossimità di un cimitero romano posto ai margini del vecchio nucleo abitato. Nel corso dell'XI secolo, la cattedrale fu trasferita nel borgo settentrionale, al di là del ramo principale del Canalbianco che costituiva una sicura protezione, insieme al canale cosiddetto «della Chilla»: la zona, che era circondata da fortificazioni, prese quindi il nome di «Castello» e qui trovarono spazio anche tutti gli edifici di governo della Comunità [Rondina 2009, 29-31, 85-89; Sa. Bedetti 2014, 16-18]. Al centro, tra i due borghi, restava l'isola, a sua volta organizzata in parrocchie.

Questa conformazione avrebbe contraddistinto per secoli le rappresentazioni della città, nel costante e complesso rapporto tra terre e acque. Sono molti i casi, soprattutto nel Basso Veneto, in cui questa interazione diventa un elemento distintivo per lo sviluppo delle città, basti pensare ai centri lagunari come Chioggia, ma anche ai nuclei abitati sorti lungo il corso delle acque, come Rovigo o Loreo per citare il territorio polesano.

La definizione di un'immagine: Adria nella cartografia storica

La conformazione di Adria compare già nelle mappe cinquecentesche che rappresentano aree non di rado molto estese, volte a definire la fitta rete di fiumi e canali che contraddistinguevano il Polesine, con ampie paludi e alcune zone progressivamente ridotte a coltura. Nonostante la complessità di gestione, si trattava comunque di un'area strategica per le comunicazioni e gli scambi commerciali tra Ferrara e Venezia, ma anche tra la Lombardia e il mare Adriatico [Mazzetti 1994, 47]. La riproduzione dettagliata del territorio era funzionale anche al suo controllo perché, come ricorda Massimo Rossi, il Polesine rivestì un ruolo di primaria importanza nell'ambito della Terraferma quando si sostituirono progressivamente alle «ragioni del mare» nuovi «impieghi finanziari più sicuri e redditizi: le bonifiche dei terreni paludosi». Si costituirono così nuove magistrature preposte a queste funzioni, in particolare i Provveditori sopra beni inculti e, di conseguenza, si resero protagonisti protetti e tecnici incaricati, tra le altre attività, di rappresentare il territorio [Rossi 1994, 52]. Il loro costante lavoro consentiva di ottenere fondamentali documenti relativi alla situazione idrografica generale. Così, anche se non sempre basati «su una regolare intelaiatura geometrica», questi prodotti si traducevano in precise immagini delle zone rappresentate. Come osservava la studiosa Eugenia Bevilacqua in una più ampia riflessione dedicata alla Laguna di Venezia, gli interventi poi realizzati in merito alla gestione delle acque sono intimamente connessi alla «documentazione sia archivistica che cartografica della Serenissima»: nell'insieme essa costituisce un «grande patrimonio culturale» della Repubblica veneziana [Bevilacqua 1992, 42, 59].



1: Cristoforo Sabbadino (attr.), *Il bacino idrografico del "mare di Venezia"*, 1558 [ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Diversi, 119, particolare, Su concessione del Ministero della Cultura - prot. ASVe 3405/2024].

A questo proposito, un interessante esempio è la rappresentazione del bacino idrografico del "mare di Venezia", conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia¹. Essa fu realizzata nel 1558 nell'ambito dei collaboratori del famoso cartografo Cristoforo Sabbadino. Si tratta di un'ampia mappa che ritrae un territorio particolarmente esteso che va da Comacchio e Modena a sud e fino all'arco prealpino a nord. L'autore indica con grande puntualità le città e le località principali, inserendole all'interno del fitto snodarsi e intrecciarsi di fiumi e canali, spesso delimitati da filari di alberi, analogamente a quanto accade per le principali vie terrestri. Finemente rappresentato è il corso del Po nel settore sinistro. Il fiume, dopo aver lambito con una delle sue derivazioni la città murata di Ferrara, si ramifica nel grande apparato deltizio: quest'ultimo si sviluppa oltre le dune litoranee in cui sono riconoscibili le residue formazioni boschive, estese ininterrottamente da Comacchio fino a Brondolo, corrispondente quest'ultimo a un antico centro abitato sul Mare Adriatico, progressivamente inurbato nel tessuto cittadino di Chioggia [Caniato, Turri, Zanetti 1995, 228-229; Tiozzo Gobetto 2011, 172-173]. Considerando il dettaglio relativo alla città di Adria raffigurato in questa rappresentazione (Fig. 1), si può verificare la puntualità esecutiva del perito nel definire alcuni aspetti della città,

¹ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Diversi, 119.

rimarcando ancora una volta lo stretto dialogo tra terra e acque: il centro urbano è attraversato dal Canalbianco che si biforca creando una separazione tra le costruzioni esistenti. Inoltre, Adria si sviluppa avendo per limiti geografici il canale della Chilla a nord e quello del Dragonzo a sud [Canato 1987, 63]. A riprova del fatto che questa rappresentazione del capoluogo del Basso Polesine ricorre anche in altre mappe dell'ambito di Cristoforo Sabbadino, è possibile citare un secondo esempio relativo al corso di Adige, Adigetto e Canalbianco nel Basso Polesine² [Tiozzo Gobetto 2011, 209]: osservandone i particolari, si nota che nella più ampia area del "Foresto di Ari", ossia di Adria, la città compare circondata dalle acque e simile nell'impostazione generale precedentemente delineata. Il cartografo segnala case e chiese, enfatizzandole attraverso l'uso del colore rosso per descrivere i tetti e del rosa per le pareti. Intorno, il fiume si suddivide in rami secondari e canali nel territorio circostante, paludoso, con un'ampia zona boscosa e punteggiato da piccoli centri abitati.

Le mappe in oggetto forniscono quindi una rappresentazione grafica che si può avvicinare alle parole del celebre oratore Luigi Groto, pronunciate nel 1569, a pochi anni di distanza dall'esecuzione di queste testimonianze cartografiche:

L'acque di tanti canali sostenute contrastano le doccie, che non si possono aprire, e le campagne che non si possono scolare. Si che le campagne delle piogge allegate per non poter far l'ufficio loro si rimangono accidiose, e i condotti dalle lor porte chiusi, per non poter essercitare l'opera si restano occiosi. Così il Verno non è ordine di seminare, e la State non è speranza di raccogliere, et la maggior parte dell'anno l'acque riempiono i campi divenuti laghi, e le case già diventate cisterne; onde non si semina, né si pianta, e se pur si pianta, o si semina nelle possessioni guazzose non sorgono, e non nascono i semi già sotterrati e languiscono, e muoiono gli alberi già cresciuti. E si possessori invece di mietere pescano, e in luogo di posseder ville possiedono valli: l'habitazioni fatte umide, e lotose prendono pessime e perniciose qualità; gli habitatori fatti cagionevoli, e mal sani contraggono lunghe, e pericolose infermità [Groto 1569].

In questa occasione, il poeta e scrittore, noto anche come "Cieco d'Adria", aveva presentato la sua orazione per sostenere la realizzazione del cosiddetto Taglio di Porto Viro, imponente opera idraulica in seguito realizzata tra il 1600 e il 1604 con l'obiettivo di deviare il corso del fiume Po verso sud ed evitare così l'interramento della laguna [Cappellini 1936, 146; Zambon 1987, 70-73].

Dunque tra il XVI e il XVII secolo, sono numerosi gli esempi di rappresentazioni del territorio polesano volti a documentare l'imponente opera di bonifica e di regolazione del deflusso delle acque in cui compare Adria nel più ampio panorama segnato da fiumi e dalle loro ramificazioni. È il caso infatti anche del *Disegno del Polesine con parti confinanti*³ realizzato nella seconda metà del Cinquecento dall'ingegnere idraulico e perito ordinario dei beni inculti Cristoforo Sorte [Contegiacomo 1994, 62].

² ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Adige, 162.

³ Rovigo, Accademia dei Concordi, Pinacoteca, pergamena n. 309.

Adria nelle mappe settecentesche

A partire dal XVIII secolo, si riscontrano interessanti rappresentazioni cartografiche specificamente dedicate alla città in cui si codificano alcuni elementi fondamentali per la descrizione del tessuto cittadino. Tra questi, ad esempio, l'isola centrale diventa assoluta protagonista. Ciascuna delle mappe che saranno considerate risalenti a questo periodo dimostra una volontà di proporre precise descrizioni della realtà urbana, seguendo da un lato un notevole livello di obiettività descrittiva, dall'altro le inevitabili scelte tecniche e formali operate dai diversi autori. Ogni elaborato grafico va quindi ricondotto al preciso contesto in cui è stato prodotto [Ghironi 1995, 12].

Un'interessante veduta di Adria data alla prima metà del Settecento⁴ e offre un'utile testimonianza relativa all'assetto raggiunto dalla città, nonostante alcuni errori e numerose semplificazioni per quanto concerne le proporzioni e la raffigurazione degli edifici [Ghironi 1995, scheda 57]. Il disegno, realizzato a penna da un autore purtroppo anonimo, dà avvio a una prassi poi consolidatasi per quanto riguarda il punto di vista da cui è rappresentata la città. È molto probabile che, per rendere più visibile la conformazione dell'isola centrale e dei borghi sviluppatisi a nord e a sud, i cartografi abbiano introdotto una visione da ovest, collocando nella parte superiore della mappa non tanto il più usuale nord, ma l'area orientale della città. In questo modo, risultava evidente anche il corso del Canalbiano, contraddistinto nella mappa in esame da una serie di frecce a indicazione della direzione della corrente.

Senza dubbio però una grande qualità esecutiva si raggiunse con la *Veduta di Adria*⁵ risalente al 1747 (Fig. 2) e anch'essa oggi conservata presso l'Archivio Storico della Biblioteca Civica di Adria [Ghironi 1995, scheda 58]. La mappa fa parte del primo dei tre volumi intitolati *Memorie e documenti spettanti la città di Adria* realizzati da Ottavio Bocchi, celebre avvocato adriese che svolse la sua professione principalmente a Venezia, ma che si dedicò anche a estese ricerche archeologiche e alla raccolta di una ricca collezione di documenti e testimonianze relativi alla città del Basso Polesine [Cappellini 1936, 146].

Nel disegno in esame, eseguito a penna con colorazioni ad acquerello, alcuni elementi che definivano la città sono enfatizzati attraverso il sapiente uso delle gradazioni di grigio. Le acque, in particolare, attraversano Adria con sottili onde delineate in punta di pennello e il «canale che va nelle valli» prosegue verso nord fino all'ampio «residuo delle antiche valli» stesse, un'area paludosa e non bonificata che fornisce una ben chiara idea del paesaggio che ancora nel XVIII secolo circondava il centro di Adria. Le zone in cui quest'ultimo era suddiviso per la presenza delle acque erano collegate attraverso vari ponti, alcuni dei quali minuziosamente descritti da Francesco Antonio Bocchi, che ricordava «un di essi sul ramo sinistro è levatojo, a comodo della navigazione. Un altro

⁴ Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, n. 837a.

⁵ Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, b. 148, «Adria con descrizione dei borghi».



3: Marco Sebastiano Giampiccoli da Angelo Franciosi, *Veduta di Adria*, 1779 ca. [Belluno, Museo Civico, Fondo Alpagò-Novello].

della Magnifica Comunità di Adria allo scopo di creare una piazza adeguata alla nuova Cattedrale, la cui costruzione ebbe inizio nel 1776 [Rondina 2009, 89].

A pochi anni di distanza dalla *Veduta di Adria* del 1747, Giovanni Carlo Zanolivani, ingegnere e pubblico perito agrimensore, realizzò intorno al 1767 una seconda *Veduta* della città, da cui Antonio Zaballi ricavò nel 1770 un'incisione inclusa nel primo volume delle *Città d'Italia* di Cesare Orlandi e considerata la prima immagine a stampa dedicata al centro del Basso Polesine [Ghironi 1995, schede 59-60]. Una copia del disegno dello Zanolivani, oggi purtroppo perduto, si trova presso l'Archivio della Biblioteca Civica di Adria⁶ e rappresenta il nucleo cittadino, rendendo ben evidenti le disparità nella qualità architettonica degli edifici che componevano i borghi. Tale situazione si sarebbe protratta a lungo, considerando che ancora nel 1817 all'interno del centro cittadino si contavano circa duecento casoni, ossia abitazioni di tipo rustico ricoperti di paglia, a pianta rettangolare e con tetto fortemente spiovente [Bevilacqua 1984, 290]. Francesco Antonio Bocchi nella sua *Storia dell'antica Adria e del Polesine di Rovigo* pubblicata nel

⁶ Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Groto", Archivio Comunale Antico, b. 148, Disegno a mano 0. 321, «Adria 1767».

1879 avrebbe confermato che «nelle campagne ed anche in qualche vicolo di città, come nel San Pietro e nel Canareggio di Adria» si poteva trovare «qualche tugurio, cui non si può appressare senza sospettarlo ricettacolo d'immondo bestiame», nonostante stessero progressivamente iniziando a scomparire gli «umidi fetenti abituri di canna» [F. A. Bocchi 1879, 77].

Infine, a partire da un disegno o un dipinto di Angelo Franciosi, nel 1779 Marco Sebastiano Giampiccoli ritrasse la città in un'ulteriore *Veduta di Adria* (Fig. 3), un'incisione su rame che ne offriva una visione ancora una volta da ovest, ma da un punto di vista più ribassato⁷. Il risultato è un ampio panorama in cui, data la profondità della prospettiva, è possibile riconoscere sia le principali emergenze architettoniche, sia il contesto ambientale in cui era inserita Adria sul finire del Settecento [Ghironi 1995, scheda 61]. Nella sequenza di architetture pubbliche e religiose, si riconosce chiaramente il campanile della cattedrale sulla sinistra, con accanto il Palazzo vescovile. Altrettanto puntuale è la definizione della Torre dell'orologio, davanti alla quale si identifica il ponte levatoio in legno che consentiva di accedere all'isola centrale. In quest'area si distinguono i campanili delle chiese di Sant'Andrea e San Nicola, in un contesto fittamente abitato, formato da case organizzate su più livelli. Infine, anche l'area meridionale era contraddistinta dalle torri campanarie delle cosiddette Monache e della parrocchia della Tomba. In primo piano però, è ancora una volta il Canalbianco, via di comunicazione importante per l'accesso alla città e per questo attraversato da imbarcazioni di vario tipo. Lungo le sponde, oltre due vie terrestri, compaiono i primi fabbricati agricoli con rustici: ne è un esempio il complesso di edifici sulla sinistra, composto da una casa padronale su tre livelli, con un ampio arcone al piano terreno e camini alla veneziana, questi ultimi peraltro largamente diffusi in tutta l'area polesana soprattutto per quanto concerne le case rurali disseminate nelle campagne [Cavriani 1981]. Attorno al corpo principale si dispongono una piccola abitazione con accesso anche dall'esterno e due depositi, uno con tetto di paglia e l'altro di fattura più solida e dall'aspetto imponente.

Anche in questo caso, il notevole dettaglio raggiunto consente di apprezzare la conformazione della città, restituendo un'opera incisoria di ottima fattura, ma soprattutto uno strumento utile per la comprensione del centro del Basso Polesine e del contesto in cui si inseriva sul finire del Settecento.

Adria e il suo territorio, Adria nel suo territorio

Il legame tra la città e il Po è altrettanto evidente nelle mappe relative al territorio polesano, in cui la fedeltà nella riproduzione della rete idrografica del Delta e delle estese terre di bonifica è ottenuta anche con l'uso di colori coerenti con la "natura" degli elementi rappresentati. In un contesto scarsamente caratterizzato da centri abitati, Adria, insieme a Loreo e Cavarzere, costituiva un riferimento fondamentale per le sue antiche origini.

⁷ Belluno, Museo Civico, Fondo Alpagò-Novello.

Tali esempi di cartografia storica sono soprattutto il risultato di una «paziente fatica di osservazione e rilevazione destinata a produrre strumenti di riferimento e di lavoro per precise esigenze pratiche», ma, osservando gli esiti di questi lavori, «si rimane colpiti soprattutto dalla loro bellezza». Emerge spesso «l'interpretazione personale» dell'autore: le mappe assumono quindi una «prorompente valenza artistica». Così, ciascuna rappresentazione è da un lato una manifestazione dei fini pragmatici per cui è stata concepita, ma dall'altro si traduce in un prodotto creativo composto da codici e simboli immediatamente riconoscibili, esito delle abilità grafiche dei cartografi e dei tecnici che agivano sulla carta e operavano anche in quest'area del Polesine [Fantelli 1994, 9]. Tali riflessioni ben si adattano agli esempi considerati in questa sede: un caso eloquente è una rappresentazione cartografica conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia realizzata nel 1734 dal perito ordinario Antonio Gornizai. Egli ritrae l'area compresa tra l'Adige, il condotto della Val di Dentro e il Canalbianco (o Castagnaro)⁸: tutti i fiumi, i corsi d'acqua e i canali sono definiti attraverso il blu intenso, mentre le terre di proprietà delle famiglie presenti sono lasciate a risparmio o delimitate con un perimetro segnalato con veloci pennellate verdi. Ma, considerando più nel dettaglio la rappresentazione di Adria, è possibile constatare come il centro abitato sia definito nelle sue caratteristiche fondamentali con pochi ma indicativi elementi. Chiaramente riconoscibile è l'isola centrale, che appare densamente edificata attorno all'asse stradale principale e collegata attraverso due ponti al borgo meridionale e a quello settentrionale. Quest'ultimo è contraddistinto dalla rappresentazione del polo religioso, con la Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo e, poco distante, il vescovato. Il ritratto di Adria è completato da Antonio Gornizai che distingue i casoni più periferici con tetto di paglia, servendosi del colore giallo proprio a indicare la copertura differente rispetto alle tegole e ai coppi usati nelle abitazioni più centrali. In generale, l'obiettivo della mappa è quello di analizzare il corso delle acque nel territorio sopra descritto e, in particolare, di

[...] costruire una chiavica nel proprio condotto, perché resti chiusa in quei tempi, che l'acque del Castagnaro, o Canal Bianco, ingrossandosi per la canaletta potessero causar rigurgiti nel loro scolo, e resti aperta negl'altri tempi tutti, che detta canaletta possi ricevere le acque del scolo medesimo per scaricarle nel Canal Bianco⁹.

Si tratta di un fine evidentemente pratico, che si inserisce all'interno della più ampia attività di gestione del rapporto tra terre e acque. Come constatava Eugenia Bevilacqua, questi interventi, se considerati singolarmente, «possono a volte sembrare semplici», anche se nei confronti della natura essi hanno nel tempo determinato profonde modificazioni. Se si pensa che ogni corso d'acqua che è stato modificato fa parte di un complesso sistema idrologico si può comprendere quali difficoltà di carattere scientifico, finanziario

⁸ ASVe, Provveditori sopra Beni Inculti Padova-Polesine, r. 338, m. 10B, dis. 9.

⁹ *Ibidem*.



4: Perito pubblico Brandolese, *Mappa del territorio compreso tra l'Adige, il Canal di Loreo, il Canal Bianco e parte dell'Adigetto*, 1759 [Rovigo, Archivio di Stato, Consorzio di Bonifica Valdentro, b. 7, su concessione del Ministero della Cultura, prot. ASRo 2295/2024].

e sociale Venezia abbia dovuto superare per arrivare al compimento di un intervento territoriale conforme alle esigenze naturali ed umane [Bevilacqua 1992, 59].

Mappe analoghe a quella analizzata sono quindi una testimonianza preziosa dell'impegno della Repubblica Serenissima nella capillare amministrazione del territorio, nate con uno scopo soprattutto di tipo pratico e destinate a una circolazione piuttosto limitata. In questo contesto, è dunque ancor più significativo il grado di precisione raggiunto da periti e cartografi: essi fissarono comunque un ritratto della città di Adria immediatamente riconoscibile e arricchito di dettagli.

Un secondo interessante esempio che ben si inserisce all'interno di questa lettura si trova presso l'Archivio di Stato di Rovigo e riguarda il territorio compreso tra l'Adige, il Canal di Loreo, il Canalbianco e parte dell'Adigetto, rappresentato dal perito pubblico Brandolese nel 1759¹⁰ (Fig. 4). In questo caso, una fitta rete di canali dimostra come nella seconda metà del XVIII secolo l'interazione tra uomo e natura fosse ormai divenuta costante nella gestione delle terre bonificate, in cui le ampie aree coltivate sono lasciate a risparmio. Le località precedentemente menzionate di Cavarzere, Loreo e Adria sono

¹⁰ Rovigo, Archivio di Stato, Consorzio di Bonifica Valdentro, b. 7.

delineate con precisione: l'autore riesce a renderle immediatamente riconoscibili sia in relazione alla loro organizzazione rispetto ai corsi d'acqua sia raffigurando i principali edifici presenti nel tessuto cittadino. In particolare, per quanto riguarda Adria, nel contesto dell'isola centrale si individuano il campanile della chiesa di San Nicola e quello del lato orientale, corrispondente forse al complesso sacro dedicato a Sant'Andrea. Ben delineato è il sistema di tre ponti, due dei quali conducevano al borgo meridionale, sinteticamente segnalato attraverso poche case lungo l'argine del Canalbianco, a differenza dell'area settentrionale in cui si ritrovano gli edifici che circondavano piazza Castello, dal Duomo ai palazzi in cui si amministrava il potere cittadino.

Queste mappe, così come molti altri esempi disponibili, non sono soltanto uno strumento nato per assolvere alle necessità tecniche relative all'amministrazione dell'area, ma diventano anche un'interessante rappresentazione in cui colori e forme evocano immediatamente un territorio in cui convivono terre, acque e centri abitati.

Le trasformazioni recenti

Un ultimo interessante documento relativo alla città di Adria risalente agli ultimi anni del XVIII secolo è opera del pubblico perito Domenico Braga (Fig. 5). Egli, il 14 gennaio 1796 *more veneto*, portò a termine la realizzazione della *Pianta catastale della città e dei suoi borghi*¹¹ in un disegno a penna con colorazioni ad acquerello [Ghironi 1995, scheda 62]. La mappa offre delle precise informazioni relative all'assetto edilizio e viario del centro del Basso Polesine, fornendo una rappresentazione in cui il nord descritto nella pianta coincide questa volta con il nord geografico. Inoltre, tale testimonianza costituisce uno dei rari esempi veneti che anticipano le estese campagne di rilevamento catastale che sarebbero state avviate in modo capillare in seguito alla costituzione del Regno d'Italia su iniziativa di Napoleone Bonaparte. Infatti, fino a quel momento, nella Repubblica di Venezia non era in uso un vero e proprio regolamento catastale: si procedeva invece alla compilazione di "catastici" in cui era prevista una descrizione in senso estimativo del bene immobiliare, che non era però accompagnata dall'operazione topografica di rilevamento. L'introduzione di catasti basati su metodologie moderne avrebbe avuto inizio solo dopo il 1807, in seguito all'introduzione dei regolamenti francesi. La mappa realizzata da Domenico Braga attesta che Adria fu una delle poche città della Serenissima a essere dotata di un catastico cui era abbinata anche una rappresentazione topografica, in cui sono specificate le diverse qualità dei terreni, le loro caratteristiche e i fabbricati. In questo senso, si rende ancora una volta utile il riferimento all'utilizzo del colore ad acquerello per definire la natura delle diverse aree rappresentate, in particolare: «il color rosso denota li terreni occupati dai fabbricati; il color giallo li cortivi; il color verdesin li ortivi e broliivi». Infine, come specificato nel cartiglio, il risultato finale deriva dalla collaborazione tra il capitano ingegnere Francesco Medin che il 26 ottobre 1794 aveva incaricato il perito Domenico Braga della realizzazione della mappa: questi

¹¹ ASVe, Genio civile I/4.



5: Domenico Braga, *Adria, Pianta catastale della città e borghi*, 14 gennaio 1796 m.v. [Venezia, Archivio di Stato, Genio civile I/4, su concessione del Ministero della Cultura, prot. ASVe 3405/2024] e Foto aerea del territorio di Adria, elaborazione grafica QGIS [Google Earth, 2024].

nel corso delle sue operazioni si avvale delle istruzioni impartite da Alvise Milanovich, ufficiale del Genio della Serenissima.

Tale testimonianza consente di leggere anche le trasformazioni avvenute sul lungo periodo nel contesto di Adria: la precisa rappresentazione restituisce un'immagine ben consolidata, fedele a quanto osservato anche nelle mappe precedentemente analizzate. Ma un confronto con la città attuale dimostra che quest'ultima fu radicalmente trasformata in tempi più recenti e, in particolare, nel secolo scorso quando, a partire dagli anni Trenta del Novecento, uno dei due canali responsabili della tripartizione del nucleo urbano fu interrato, mutandone di conseguenza l'aspetto.

Antonio Cappellini, all'interno del suo volume *Adria antica e moderna* descrive sinteticamente questo notevole cambiamento nell'assetto urbano, testimoniando che «la configurazione dell'Isola è destinata a scomparire, perché il piano regolatore edilizio, ora deliberato dal Municipio, contempla la soppressione del Ramo secondario del Canalbianco, attraversante a sud la città. Questo braccio di fiume verrà interrato, anche per ragioni d'igiene, e sarà convertito in un'ampia strada alberata» [Cappellini 1936, 50]. Come ricostruisce Aldo Rondina, a partire dal 1930 infatti gli architetti Piero Portaluppi e Giambattista Scarpari furono incaricati di redigere il primo Piano Regolatore della Città, mirato a proporre un riassetto urbanistico della stessa. In seguito ad accesi dibattiti, si stabilì che il cosiddetto Canalino sarebbe stato chiuso con il riporto del terreno proveniente dallo scavo di un nuovo canale navigabile, inizialmente noto come Canale Mussolini: quest'ultimo, che aveva l'obiettivo di contribuire allo sviluppo dell'economia nell'intera area Padana, fu poi inserito nel progetto dell'Idrovia Locarno-Venezia, con il relativo ponte della Chieppara, portando il corso del Canalbianco a sud della città

e riducendo in maniera notevole il flusso del ramo cittadino. Al posto del Canalino fu progettata una strada alberata a due corsie, realizzata a partire dal 1938 e conclusa nell'immediato dopoguerra con l'intitolazione del primo tratto a Giuseppe Mazzini e del secondo a Giuseppe Garibaldi [Rondina 2009, 290-294; Se. Bedetti 2014, 50].

La mappa del 1796 rappresenta quindi un'utile testimonianza per la qualità esecutiva e per la comprensione delle trasformazioni cui è andato incontro l'abitato: il corso del Canalino delineato da Domenico Braga corrisponde perfettamente alla nuova e ampia carreggiata, mentre a nord continuano a scorrere le acque del ramo principale del Canalbianco (Fig. 5). Risulta così radicalmente mutata la percezione del centro storico di Adria, un tempo contraddistinto dall'isola centrale, che oggi non esiste più.

Conclusioni

Le testimonianze cartografiche presentate all'interno del contributo fissano un'immagine di Adria oggi perduta ma senza dubbio di notevole interesse. Pur essendo oggetti nati con lo scopo di descrivere il territorio e, in molti casi, contribuire alla sua corretta gestione e amministrazione, si distinguono infatti per il grado di dettaglio raggiunto. Senza dubbio, la circolazione di questa cartografia storica, in particolare quella prodotta presso le magistrature veneziane per la realizzazione di nuovi canali o per la bonifica dei terreni, era piuttosto limitata. Nonostante ciò, le scelte tecniche e grafiche contribuiscono a fissare un'immagine della città, con le sue vie e i suoi canali, con gli edifici legati al potere pubblico e a quello religioso, che solo in parte si sono conservati fino a oggi. Così, se ancora Antonio Cappellini sottolineava all'interno del suo libro *Adria antica e moderna* che «la città, bagnata dal Canalbianco, che bipartendosi la divide in tre parti, collegate da cinque ponti, conserva tutt'ora, come ai tempi antichi la forma di un quadrilatero, che andò via via aumentando col crescere della popolazione» [Cappellini 1936, 50], oggi questa tripartizione non è più così facilmente leggibile. Pertanto, la possibilità di ricorrere al supporto delle mappe storiche consente di conoscere la città di Adria così come apparve nel corso dell'intera Età moderna ai contemporanei e, nello specifico, ai cartografi. In molte occasioni, la loro capacità di descrivere la città ci offre dei manufatti preziosi. Questi ultimi, anche se non rientrano propriamente nel concetto di opera d'arte per le finalità per cui sono state realizzate o per la limitata circolazione cui erano sottoposte, possono essere considerati comunque ritratti della città non privi di qualità artistica.

Bibliografia

- BEDETTI Sa. (2014). *Una nuova forma urbana*, in *Numero unico 2014. Appunti per una storia di Adria dal 1300 a.C. all'età contemporanea*, a cura di A. Ceccotto, Adria, Pro loco, pp. 16-18.
- BEDETTI Se. (2014). *Un flash sul Novecento*, in *Numero unico 2014. Appunti per una storia di Adria dal 1300 a.C. all'età contemporanea*, a cura di A. Ceccotto, Adria, Pro loco, pp. 48-52.
- BEVILACQUA E. (1984). *Vecchio e nuovo nell'insediamento*, in M. Zunica, *Il delta del Po: terra e gente al di là dei monti di sabbia*, Milano, Rusconi, 1984, pp. 257-292.

- BEVILACQUA E. (1992). *La conterminazione della Laguna di Venezia considerata attraverso i documenti cartografici*, in *Conterminazione lagunare: storia, ingegneria, politica e diritto nella Laguna di Venezia*, atti del convegno (Venezia, 14-16 marzo 1991), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, pp. 39-78.
- BOCCHI F. A. (1879). *Storia dell'antica Adria e del Polesine di Rovigo*, Adria, Guarnieri (ristampa anastatica: Bologna, Atesa, 1976).
- BOCCHI F. G. (1831). *Sulla condizione antica e moderna di Adria città nel regno Lombardo-Veneto succinte notizie di Luigi Grotto nobile adriese con memorie e dissertazioni della città stessa di Francesco Girolamo Bocchi nobile adriese cui si premettono le memorie intorno alla di lui vita*, Venezia, tipografia di Giuseppe Molinari.
- CANATO C. (1987). *Adria: urbanistica del territorio nel tempo*, in *Luigi Grotto e il suo tempo*, atti del convegno di Studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, pp. 61-64.
- CANIATO G., TURRI E., ZANETTI M., a cura di (1995). *La laguna di Venezia*, Verona, Cierre.
- CAPPELLINI A. (1936). *Adria antica e moderna*, Adria, Zanibelli.
- CAVRIANI M., a cura di (1981). *La casa rurale nel Polesine*, Milano, Silvana.
- CONTEGIACOMO L. (1994). *Cristoforo Sorte, Disegno del Polesine con parti confinanti*. in *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P.L. Fantelli, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte, pp. 62-63.
- FANTELLI P. L., a cura di (1994). *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte.
- GHIRONI S., a cura di (1995). *Rovigo e Adria: piante e vedute dal 1625 al 1866*, catalogo della mostra (Adria, 20 luglio-20 agosto), Padova, Bottega delle arti.
- GROTO L. (1571). *Oratione di Luigi Grotto Cieco ambasciator della magnifica Comunità d'Hadria sua patria recitata al Serenissimo Prencipe Pietro Loredano et all'Illustrissima Signoria di Vinegia il dì 17 di Novembre, il Giovedì 1569, in cui si mostrarono i benefici di Porto Viro...*, Oratione nona, Venezia, Rocca & Ventura.
- MAZZETTI A. (1994). *Acque, terre, uomini*, in *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P. L. Fantelli, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte, pp. 47-51.
- RONDINA A. (2009). *Adria: la città, le sue vie, la sua storia*, Adria, Apogeo.
- ROSSI M. (1994). *Il Polesine nella cartografia ufficiale dello Stato*, in *Il territorio nella cartografia di ieri e di oggi*, a cura di P. L. Fantelli, Padova, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo - Signum arte, pp. 52-57.
- TIOZZO GOBETTO P. G., a cura di (2011). *Cristoforo Sabbadino. Il sistema laguna a metà Cinquecento: opere scelte pubblicate nel 450° della morte*, Sottomarina di Chioggia, Il leggio.
- ZAMBON M. (1987). *I rapporti tra Adria e Venezia: il Taglio di Porto Viro*, in *Luigi Grotto e il suo tempo*, atti del convegno di Studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, pp. 65-79.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Grotto", Archivio Comunale Antico, n. 837a.

Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Grotto", Archivio Comunale Antico, b. 148, «Adria con descrizione dei borghi».

Adria, Biblioteca Comunale "Luigi Grotto", Archivio Comunale Antico, b. 148, Disegno a mano 0. 321, «Adria 1767».

Belluno, Museo Civico, Fondo Alpago-Novello.

Rovigo, Accademia dei Concordi, Pinacoteca, pergamena n. 309.

Rovigo, Archivio di Stato, Consorzio di Bonifica Valdentro, b. 7.

Venezia, Archivio di Stato, Provveditori sopra Beni Inculti Padova-Polesine, r. 338, m. 10B, dis. 9.

Venezia, Archivio di Stato, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Adige, 162.

Venezia, Archivio di Stato, Savi ed Esecutori alle Acque (Disegni), Diversi, 119.

LA PRESENZA URBANA FEMMINILE NELLE CITTÀ ISPANICHE DELLA PRIMA ETÀ MODERNA. TESTIMONIANZE VISIVE ATTRAVERSO LE OPERE D'ARTE

GUIOMAR ANTORÁN PILAR¹

Abstract

Women inhabited and interacted with the city, navigating its spaces and participating in urban activities. Despite historical narratives confining women to the domestic sphere, contemporary sources reveal a different reality. This study examines noblewomen in the cities of the Hispanic Monarchy during the 17th century through urban views. By analyzing paintings and prints that offer visual evidence of their everyday and festive lives, it aims to shed light on their presence in urban spaces.

Keywords

Noblewomen, Urban space, Spanish Monarchy, Early Modern Age, Urban views.

«Perché come Corte alcuna, per grande che ella sia, non pò aver ornamento o splendore in sé né allegria senza donne» [Castiglione 1928, 261]

In un momento di grande sviluppo urbano, di grandi riforme urbanistiche e notevoli costruzioni architettoniche, anche l'ambito socioculturale rendeva importanti le città. Come sostenevano alcuni studiosi dei secoli XVI e XVII – tra cui lo spagnolo Damasio de Frías –, la grandezza delle città era dovuta ai loro abitanti [Frías 1955, 250]. Fu proprio in questo periodo che la nobiltà si trasferì in massa nelle città, adattandosi rapidamente ad esse socialmente, politicamente e culturalmente². Le città erano spazi pieni

¹ guiomar.antorán@geo.uned.es, <https://orcid.org/0000-0002-1234-0737>. Questa pubblicazione rientra nell'ambito delle ricerche che sto conducendo per la tesi di dottorato (*Escuela Internacional de Doctorado: Programa en Historia e Historia del Arte y Territorio*, Universidad Nacional de Educación a Distancia), finanziata dall'Ayuda para Contratos Predoctorales FPI del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (PRE2021-099479). Si inserisce all'interno del progetto nazionale «Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones» (PID2020-113380GB-I00/AEI/10.13039/501100011033). Ringrazio per la supervisione e l'aiuto i miei direttori di tesi, Álvaro Molina Martín e Alicia Cámara Muñoz; per la traduzione in italiano la mia collega, Elena Mazzola.

² Questo lavoro si focalizza sul caso ispanico, per lo studio della nobiltà spagnola nelle città, si veda Cámara 1990, 85-102; Alonso 2012.

di vita, spazi vissuti attraverso il transito delle persone³. Tuttavia, se pensiamo al luogo occupato dalle donne, la tradizione smentisce la loro presenza negli spazi urbani, nelle strade, nelle piazze, relegandole all'ambiente domestico. Nonostante ciò, come si ricava da *Il cortigiano* di Castiglione, le donne erano parte integrante e costitutiva delle città della Prima Età Moderna⁴.

Il modello femminile

L'etichetta tradizionale dello spazio domestico come spazio femminile era vigente nella Spagna di Prima Età Moderna. Sebbene tale associazione esistesse già in periodi precedenti al Medioevo, si accentuò alla fine di esso con lo scoppio della *querelle des femmes*. «Teniendo la cristiandad tanta necesidad como tiene de alguna manera de reformación y regimiento en la vida de las mugeres» [Vives 1528, III], fra Cinque e Seicento il dibattito acquisì un peso maggiore. Questa situazione portò alla pubblicazione di numerosi trattati di istruzione femminile attraverso i quali si cercò di educare e correggere e, infine, di controllare le donne. Ci sono molti titoli per il caso spagnolo: dalla *Instrucción de la muger christiana* di Juan Luis Vives [1528] a *La perfecta casada* di fra Luis de León [1583], per poi giungere alle numerose pubblicazioni che seguirono la sua scia successivamente, come il *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* di Gaspar de Astete [1597], la *Vida política de todos los estados de mugeres* di Juan de la Cerda [1599] o la *Nobleza virtuosa* di Luisa María de Padilla [1637].

Tutti questi scritti, rivolti alle classi più elevate della società, diffusero un modello ideale di donna legato al decoro, sostenuto in modo ferreo e ripetitivo [Hernández 1987]. Tali opere affermavano che il loro luogo era la casa e che dovevano evitare la città e il mondo esterno. Questa idea è chiaramente espressa nel seguente frammento de *La perfecta casada*⁵:

Diziéndole a la muger que rodee su casa le quiere enseñar el espacio por donde ha de menear los pies la muger, y los lugares por donde ha de andar, y como si dijésemos, el

³ Come ha sottolineato Lefebvre [2013, 221], non esistono relazioni sociali senza spazio, così come non esiste spazio senza relazioni sociali. Da segnalare il campo di studio delle Geografie della vita quotidiana, che concepisce lo spazio come luogo vissuto e che permette di sollevare nuove domande attorno a questo tema [Lindón 2006; Martínez 2018].

⁴ La storia delle donne e gli studi di genere rappresentano attualmente un ampio campo di studio. Possiamo evidenziare gli studi sulla vita quotidiana delle donne spagnole nei secoli XVI e XVII, in cui troviamo qualche accenno alla loro presenza in città [Vigil 1994; Franco 2007 e 2009], alcuni studi generali che interrogano la questione spaziale [García 1986; Segura 1992 e 2007; Birriel 2016], anche, lo sviluppo negli ultimi anni delle cartografie di genere [Martínez, Ubric 2017]. Tuttavia, questo tema non è stato sviluppato come argomento di ricerca centrale nel caso delle nobildonne spagnole della prima Età Moderna. Vale la pena notare studi relativi ad altri contesti, come nel caso inglese [Flather 2007; Williamson 2012] o gli studi proposti a livello europeo [Wiesner-Hanks, 2015; Heuvel 2019; Heuvel, Pierik, Vieira e Kisjes, 2020], il cui lavoro non include il caso spagnolo come spazio di analisi.

⁵ Il trattato raggiunse presto una vasta popolarità e diffusione, oggetto di numerose edizioni e traduzioni [Palau 1954, 479-484].



1: Daniel Meisner, Neapolis, 1623 [in *Thesaurus philo-politicus*, Digitale Sammlungen, Universitäts Landesbibliothek Düsseldorf].

campo de su carrera, que es su casa propria, y no las calles, ni las plaças, ni las huertas, ni las casas ajenas [León 1583, 63r].

Nello stesso modo questo modello è rappresentato in una delle incisioni del *Thesaurus philo-politicus* di Daniel Meisner, pubblicato nel 1623 (Fig. 1). L'immagine raffigura in primo piano una donna nobile all'esterno, con la città di Napoli sullo sfondo. Tuttavia, si avverte lo spettatore che il suo posto deve essere la casa, come è dichiarato nel titolo tra i principi alle donne attribuiti: il silenzio, il decoro e il rimanere a casa.

Ciononostante, come hanno analizzato un gran numero di studiose [López-Cordón 1994; Franco 2013; Candau 2022], all'epoca esisteva una grande diversità di comportamenti che si avvicinavano, in misura maggiore o minore, a tale archetipo di donna perfetta. A dispetto del forte controllo sociale che subirono, che implicò la restrizione della loro mobilità e della loro presenza in città, i percorsi femminili superarono spesso i confini della casa.

Testimonianze urbane: le fonti vive

Diversi autori dell'epoca narrarono la città attraverso i loro racconti scritte e le loro rappresentazioni visuali. Come spiega Richard Kagan [1998, 75-108], seguendo il pensiero di questi secoli, tali opere non solo rappresentarono la città come spazio fisico, come *urbs*, ma ne colsero anche la realtà sociale, la *civitas*. Così, furono rappresentate anche le

nobildonne, su cui porremo a breve l'attenzione, permettendoci di tracciarne la presenza nello spazio urbano⁶. In questa sede, ci avvicineremo al tema attraverso l'analisi delle opere d'arte: dipinti, incisioni e altri *media* visivi.

Le rappresentazioni grafiche sono state utilizzate in molte occasioni come documento storico per approssimarsi alla realtà [Baxandall 1985, 32-43; Chartier 1992; Burke 2001]. Nello specifico, i "ritratti di città" [Nutti 1996; De Seta 2011] si configurano come testimonianze visuali della vita urbana quotidiana e festiva esistente [Nevola 2023, 29-35]. Anche se non bisogna dimenticare che queste rappresentazioni mescolavano il reale con l'immaginazione, esse mostrano prototipi e iconografie che ci forniscono dati sulle relazioni, sui comportamenti e sulle azioni del divenire socioculturale.

Riguardo alle vedute urbane ispaniche, mi limiterò alle opere del XVII secolo, il momento di massimo sviluppo di questo genere artistico. Come asserisce Sazatornil [2019, 31], lo studio di tale tipo di opere nell'Età Moderna continua a essere frammentario e parziale. Esistono, tuttavia, pubblicazioni rimarchevoli, come quelle di Kagan [1998], di Kagan e Marías [1998] o di Sazatornil e De la Madrid [2019], così come è notevole l'impulso dato allo studio di questo tipo di opere negli ultimi anni da parte delle istituzioni museali [Nevola 2023, 32]. Allo stesso tempo, occorre sottolineare, come afferma Reyero [2008, 14], che tradizionalmente si è data poca importanza alle figure umane presenti nel paesaggio urbano e accanto ai monumenti.

Per quanto riguarda lo studio delle donne attraverso l'immagine artistica, le fonti visuali sono state utilizzate in numerose occasioni [Fernández 1997, 129-157; Matas, Luque 2010, 47-64; Vicente 2017, 271-296]. Come succede nel caso delle opere scritte, il loro uso come strumento di studio della vita femminile continua a perpetuare, in larga parte, l'idea che riduce lo spazio delle donne alla casa, ambiente in cui sono state frequentemente ritratte. Tuttavia, all'interno dei paesaggi urbani, nel suo insieme di tipi e persone, le nobildonne sono presenti⁷. Occorre anche tenere conto che non si tratta di opere direttamente incentrate sulla nobiltà o sulla vita nobiliare, come invece valeva per il genere del ritratto [García, Soler 2022]; ciononostante, le donne furono rappresentate come parte delle città, rimarcando ancora una volta la loro presenza nello spazio pubblico.

Le nobildonne in città

Le donne di alto rango sociale erano le destinatarie privilegiate dei trattati morali sopra citati, le quali, a loro volta, diventavano modelli esemplari di comportamento per le

⁶ Per l'analisi delle nuove letture delle fonti documentarie in una prospettiva di genere, vedere Birriel 1992 e Benavent 2023.

⁷ Come afferma Margarita María Birriel Salcedo [2016, 100], i cambi più importanti nella ricerca spaziale riguardano al cambiamento dello sguardo e delle domande. Un esempio relativo alle cartografie di genere nelle vedute del Settecento può vedersi in Molina 2021, 687-689.

donne di altri ceti⁸. La chiave della loro rappresentazione nelle vedute urbane sta nel modo in cui artisti e incisori le trasformavano in simboli di potere, di virtù e, in molti casi, in una sorta di ideale femminile, benché sempre all'interno di un quadro sociale rigido, incasellate nei loro prototipi. Pertanto, tutto ciò ci offre un indizio su come la società dell'epoca concettualizzava il ruolo urbano e la presenza nobile femminile nelle città.

In primo luogo, per analizzare la presenza delle donne in città, bisogna guardare al loro aspetto. A tale fine, dobbiamo fare riferimento ai libri di costume dell'epoca, che presentano gli abiti dei diversi paesi e ceti attraverso testi e immagini [García Haro 2020]. Così fece, ad esempio, Cesare Vecellio nel 1598, nel suo libro *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, il cui terzo tomo è dedicato agli abiti di Spagna⁹. Vestiti, gioielli ed altri accessori forniscono informazioni sulle persone che li indossano¹⁰. Essi ci consentono di conoscere la posizione sociale delle rappresentate, facendo distinzione tra le nobili e il resto delle donne. Allo stesso modo, grazie ai costumi, possiamo distinguere il loro stato civile e individuare la donzella, la sposa e la vedova nobile spagnole¹¹.

Le donne della nobiltà cercavano di dare un'immagine di sé fortemente relazionata al suo *status* sociale. La città e il mondo esterno erano un palcoscenico essenziale per la loro visibilità. La presenza femminile si imponeva attraverso un'apparenza caratterizzata da oggetti preziosi e simboli di prestigio¹². Nelle descrizioni fornite nella sua opera, Vecellio fa riferimento a come le donne stanno fuori casa e il modo in cui lo facevano, ovvero: «le matrone nobili di Spagna, e massime quelle delle Città regie, usano abito molto grave, e principalmente fuori di casa» [Vecellio 1598, 260]; le donzelle di Spagna «fuor di casa, accompagnandosi con altre donzelle sogliono darsi la mano, e camminare a due, a due modestissimamente» [*ibidem*, 258]; «fuor di casa» vi sono anche le citelle o *puella hispana* [*ibidem*, 259], oppure le vedove nobili di Spagna, che, «uscendo di casa, menano seco sempre o paggi, o altri loro servitori» [*ibidem*, 256]. In più, l'autore presenta altri contesti specifici in cui le nobildonne sono presenti, come le celebrazioni cortigiane: «Le nobili di Spagna andando a feste pubbliche» [*ibidem*, 257].

Tra le parti del costume delle diverse nobildonne spagnole usate in ambiti esterni al focolare domestico fu caratteristico, come altrove, l'uso del *manto*, una sorta di velo con cui dovevano coprirsi il capo, persino il volto, ragion per cui tale indumento diede

⁸ Inoltre, disponevano di più tempo libero e di maggiori risorse per dedicarsi ad altre attività diverse dal lavoro. Per quanto riguarda le opere citate, il trattato di Vives era indirizzato alla regina Caterina d'Aragona per l'educazione della figlia Maria; la sua traduzione di Justiniano è indirizzata a Germana de Foix. León dedica l'opera alla nobildonna María Valera Osorio; Astete alla contesa di Buendía; Cerda all'Infanta Margherita d'Austria e Padilla, contesa di Aranda, a sua figlia.

⁹ Per lo studio di quest'opera, si rimanda a [Carvalho 2013].

¹⁰ Esistono molteplici studi sulla moda femminile nella Spagna austriaca. Vedere Bernis e Descalzo 2014; Herrero 2014, 199-344.

¹¹ Per lo studio dei diversi cicli di vita delle donne nella società di Antico Regime, si veda: Ortega 2005.

¹² Tema su cui ha lavorato García Fernández [2009] nel Settecento. È anche notevole lo studio di Bass e Wunder [2014] sulla moda nel mondo esterno attraverso le vedute urbane.

a coloro che lo indossava il nome di *cubiertas*. La donna spagnola nobile portava «un gran manto nero, di seta, o ferandina [...] il quale ponendosi sopra il capo, cade fino in terra» [*ibidem*, 260]; ancora: «il manto di queste vedove è simile à quello della sopra-posta figura; ma però alquanto più calato nella fronte, e sotto questo portano un velo bianco come le Monache» [*ibidem*, 256]. Per quanto riguarda le donzelle, coprivano «con il manto quasi tutto il viso» [*ibidem*, 258]. Era questo un simbolo di castità e di decoro che le donne dovevano usare come segno di obbedienza, onore e sottomissione, in linea con i modelli comportamentali stabiliti. Così coperte sono rappresentate nelle vedute urbane delle città ispaniche, da Madrid, Valladolid, Valencia, Siviglia, Granada, fino a Napoli, Messico o Lima.

D'altra parte, è notevole come nel mondo ispano fu anche comune un uso diverso del manto, che copriva e lasciava visibile un solo occhio: le *tapadas*. Fu questa un'usanza ispanica molto diffusa come lasciano intendere le opere d'arte: tali prototipi sono sviluppati nella corte ma arrivarono anche ad altre città della penisola iberica (Siviglia, Saragozza) e giunsero persino nelle città vicereali. Nonostante ciò, fu questa una questione dibattuta e molto criticata all'epoca poiché rappresentava una trasgressione dei comportamenti consolidati. Favoriva l'anonimato e concedeva maggiori libertà alle donne, talvolta associata alla prostituzione¹³.

Come si è già menzionato, la presenza delle donne nello spazio urbano era segnata da questi modelli morali che si riflettono anche nelle fonti visive. Benché nella maggior parte delle vedute le figure maschili sono rappresentate in numero maggiore e in modo più dinamico, ciò non esclude la presenza femminile, seppur in misura più limitata. Contemporaneamente, i comportamenti di queste ultime tendono a essere più statici e decorosi di quelli degli uomini, in accordo con il modello di modestia e raccoglimento imposto. Ciononostante, le donne svolgevano un ruolo centrale nella vita urbana, per aspetti diversi che queste opere sottolineano. Esse sono rappresentate mentre sono impegnate in varie attività: percorrono le strade, si trovano in conversazione o in corteggiamento; siedono sulle rive dei fiumi, nei prati, fanno merenda; entrano nelle chiese o sono all'interno di queste; assistono a giochi e tornei, alle processioni e alle celebrazioni festive. Le opere ci mostrano il modo in cui si muovevano per le strade: a piedi, ma anche in carrozza o in sedia¹⁴, o, nelle città con mare o fiumi in barche e feluche. Emerge anche il modo in cui uscivano ed erano presenti: le nobildonne, solo in rare occasioni, appaiono da sole; di solito sono accompagnate dalle *dueñas* o dai servitori, da uomini o da altre donne. Personaggi e prototipi ripetuti dagli artisti di vedute urbane per presentare i paesaggi quotidiani [Bass, Wunder 2014, 377-378; Muñoz de la Nava 2018, 163-164].

¹³ Per quanto riguarda alle *cubiertas* e *tapadas*, crf. Bass, Wunder 2009; Peraita 2014; Argüello 2017.

¹⁴ I mezzi di trasporto usati nella Spagna dell'Età Moderna sono stati analizzati nel dettaglio da López [2004; 2007]. Va notato come le carrozze furono un mezzo di libertà per loro e ampliarono le loro possibilità di movimento [López 2004, 568, 571-574, 587, 604-605].



2: Anonimo, *Prospettiva della Piazza Maggiore di Madrid*, 1620 ca. [Museo de Historia de Madrid].

La città di Madrid

Madrid, capitale e corte, si presenta come un buon esempio per individuare, ubicare e analizzare la presenza delle nobildonne negli spazi della città attraverso le fonti visive. Come hanno fatto emergere alcuni studiosi del secolo scorso, l'abbondante produzione letteraria che rifletteva i costumi della Madrid del XVII secolo – il cosiddetto *costumbri-smo* madrilenno – non si ripercosse allo stesso modo nei dipinti dell'epoca [Répide 1927]. Esiste tuttavia un ampio numero di vedute di Madrid e della sua vita urbana [Tovar, Pérez 1992; Aterido 2023], disperse tra musei e collezioni private, tanto spagnole come del resto del mondo.

Partiamo dalle piazze, spazi rappresentativi delle stesse, luoghi di incontro, di socialità e di attività varie. Vediamo le donne in diverse rappresentazioni della Plaza Mayor di Madrid [Muñoz de la Nava 2018], sia in occasioni quotidiane, sia in quelle celebrative. Ad esempio, nell'anonima prospettiva appartenente al Museo de Historia di Madrid (Fig. 2), compaiono in primo piano, in una proporzione irrealmente alta, due nobildonne, coperte con manti neri, che parlano in modo cortese con un gentiluomo; al centro della piazza, dietro al seguito reale, è presente un gruppo di donne camminando. D'altra parte, negli eventi festivi di ozio, come i giochi di tori, appaiono in qualità di spettatrici popolando i balconi della piazza¹⁵, così come in altri tipi d'occasione, come l'atto di fede

¹⁵ Ci sono diverse opere con questa tematica anche nel Museo de Historia, come quelle di Juan de la Corte.

dell'Inquisizione¹⁶. Sebbene in modo meno profuso, altre piazze di Madrid sono state rappresentate, come la Plaza de Santo Domingo, la Plaza de la Cebada o la Puerta del Sol, presenti nelle stampe appartenenti alla serie di vedute di Spagna di Louis Meunier (1665-1668 ca.). Si tratta di opere più quotidiane in cui, allo stesso modo, sono state rappresentate le donne interagendo nello spazio e percorrendolo.

In modo simile, sono presenti nelle vicinanze di altri spazi emblematici di Madrid, come intorno al carcere. Quest'area è presentata nella stampa conservata nel Museo Casa de la Moneda a Madrid (1670 ca.), con poche figure, o in quella più popolata di Meunier, in cui sono più numerose e in cui le donne percorrono lo spazio, sia ferme che in conversazione. Lo spazio è anche dipinto nell'anonima opera seicentesca attualmente conservata nel palazzo stesso (Fig. 3). Anche se le nobildonne non compaiono all'ingresso del carcere, si trovano nel suo circondario, come si vede a destra, fra un grande gruppo di diversi personaggi, con i loro lunghi manti e vestiti appariscenti, accompagnate da uomini; scorgiamo anche, un po' più in lontananza, la conversazione galante che due dame stanno intrattenendo con un gentiluomo, scena che si ripete tra due coppie a sinistra.

Anche i dintorni dell'Alcázar, luogo regio per eccellenza, sono rappresentati. In relazione agli eventi festivi che partivano da o arrivavano al palazzo regio, vediamo alcune nobildonne nelle sue vicinanze, spettatrice di tali cerimonie, come mostrano i due dipinti anonimi della Collezione Abelló. Uno rappresenta un corteo regio, datato al 1677 circa; l'altro, l'entrata della regina Mariana di Neoburgo a palazzo, del 1690 circa. Oppure sono presenti nei giardini e nei parchi dei siti reali della città, come la Casa de Campo, veduta in cui Meunier colloca in primo piano diverse donne (Fig. 4). Lo stesso incisore raccoglie diverse stampe raffiguranti il Buen Retiro. Benito Manuel Agüero dipinse uno dei suoi giardini, ora in collezione privata americana [Kagan, Simpson 2018]. Tutte queste opere sono popolate da figure di vario genere e, fra queste, troviamo di nuovo, in una forma chiaramente identificabile, donne d'alto rango in atteggiamenti già menzionati.

Infine, è notevole la presenza considerevole di nobildonne nei corsi principali della città, luoghi di sociabilità cortigiana e di visibilità per le stesse. A ovest di Madrid, sulle sponde del fiume Manzanares si apriva una lunga passeggiata dove si tenevano diversi divertimenti e intrattenimenti, per esempio, nel giorno della festa di San Juan. Questo momento è rappresentato nell'anonima opera seicentesca della Collezione Abelló [Aterido 2023, 92-93]. Sul lato destro del dipinto vediamo alcune dame sul lungofiume, coperte da mantelli o veli, che lo percorrono accompagnate da gentiluomini o spostandosi a bordo di carrozze. Allo stesso tempo, sul lato sinistro, donne e uomini si divertono nei giardini in riva al fiume, sedendosi, facendo merenda, ballando e anche rinfrescandosi all'interno delle loro stesse carrozze¹⁷.

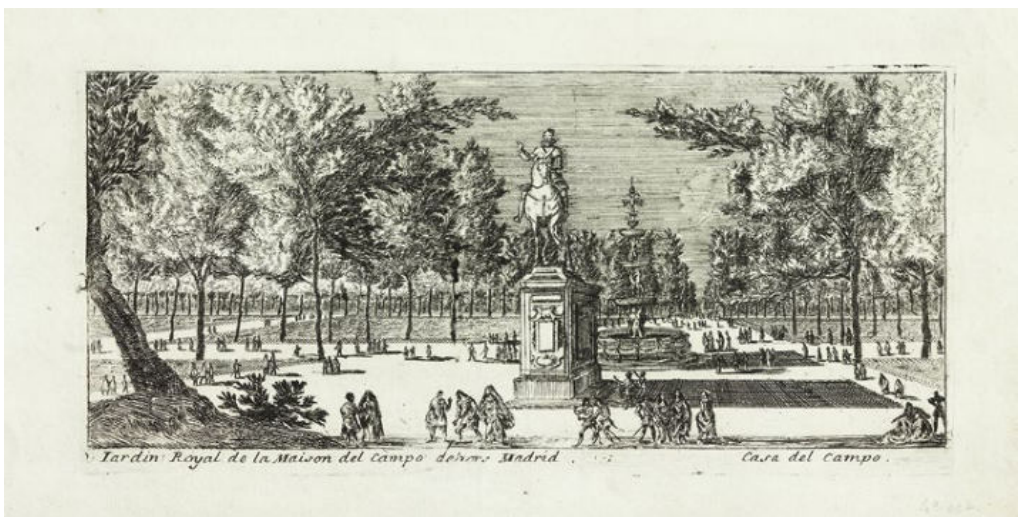
Dalla parte opposta della città, ad est, si apriva il noto Paseo del Prado, luogo di grande importanza urbana [Lopezosa 2011] a cui gli artisti hanno prestato maggior attenzione.

¹⁶ Francesco Rizzi, *Auto de Fe en la plaza Mayor de Madrid*, 1683. Madrid, Museo del Prado [Vázquez 2012].

¹⁷ Questa parte del dipinto è messa in relazione con l'opera attribuita a Félix Castello, *Baños en el Manzanares en el paraje del Molino Quemado*, 1634-37 ca.



3: Autore ignoto di scuola spagnola, *Carcere di Corte (Madrid)*, XVII secolo [Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, Gobierno de España].



4: Louis Meunier, *La Casa de Campo*, 1665-1668 [Museo de Historia de Madrid].

Era il luogo in cui si svolgeva la vita urbana di Madrid, con un grande protagonismo femminile [Lopezosa 2021]. Tale concetto è espresso nella *Veduta della Carrera de San Jerónimo*, strada che convergeva al Prado (1614 ca., Collezione dei Marchesi di Santa Cruz) (Fig. 5) [Bass, Wunder 2014, 368-371; Muñoz de la Nava 2019]. Mentre in lontananza vediamo scendere un corteo del re, in primo piano e al centro della composizione scorgiamo una dama che osserva la città dall'interno della carrozza. A destra, una donna coperta, accompagnata da un'altra, forse la sua "dueña", e da un cagnolino, attraversa lo stesso spazio mentre un gentiluomo le saluta galantemente. Intorno a loro prorompe il via vai di gente, fatto di popolani e venditori ambulanti, cavalieri e chierici, in cui non manca qualche zuffa; sembra quasi di udire il nitrito de cavallo agitato il cui cavalleggero cerca di interagire con la donna in carrozza.

Un dipinto che mostra una presenza maggiore di nobildonne lungo il Prado è quello conservato in una sconosciuta collezione privata madrilenas¹⁸. La strada è occupata da una moltitudine di carrozze che si dirige verso quella di Alcalá; in una di esse vediamo una dama accompagnata da due gentiluomini a cavallo che seguono il mezzo, mentre un uomo la saluta genuflettendosi. Altre signore si godono il paesaggio sedendosi nei prati, sotto gli alberi, facendo merenda o chiacchierando con altri uomini. Altre nobildonne, più o meno coperte, passeggiano sul lungomare accompagnate da uomini e conversando tra loro [Boix s.d., 11-14]. Un ulteriore seguito di carrozze di alcun personaggio rinomato è rappresentato nella veduta del 1686 attribuita a Jan van Kessel III, conservata nel Museo Thyssen-Bornemisza (Fig. 6) [Antonio 2023]. Nella movimentata scena vediamo, ancora una volta, una moltitudine di donne in diversi atteggiamenti: a piedi o in carrozza, con ricchi abiti, coperte (ma anche prive) da manti; accompagnate da altre donne, ragazzi e uomini; impegnate a conversare con ecclesiastici, con soldati, in corteggiamenti, a riposare all'ombra degli alberi, a osservare ciò che accade intorno a loro.

Lo stesso luogo coglie un altro momento festivo nella veduta del principio del XVII secolo, appartenente alla Collezione austriaca Khevenhüler [Muñoz de la Nava 2019, 82-84]. Oltre alla grande confluenza di persone e alla presenza femminile nello spazio urbano che viene rappresentata lungo il corso, come nei dipinti precedenti, a sinistra di quest'opera assistiamo alla celebrazione di un torneo nell'orto del duca di Lerma, dove un gran numero di donne partecipano come ossetratrici dai balconi circostanti¹⁹. Quest'opera ci riporta alla prima veduta del Prado citata, anche se sembra che la prospettiva cambi. Vengono comunque mantenuti i principali gruppi di figure, compresi quelli nuovi, resi con maggiore dettaglio. È come se alla scena di una giornata normale si aggiungesse la componente festiva dello spettacolo sulla sinistra.

¹⁸ Si conserva un dipinto seicentesco nel Museo de Historia di Madrid che rappresenta la stessa veduta in maniera più semplificata.

¹⁹ Come abbiamo visto anche nelle rappresentazioni della Piazza Maggiore, assistere a questi giochi era un'attività comune tra i nobili. Sopra l'orto del duca, uno dei principali scenari festivi della vita di corte madrilenas, vedere García 2016.



5: Autore ignoto, *Carrera de San Jerónimo dal Prado*, 1614 ca. [Palacio de los marqueses de Santa Cruz, Fundación Álvaro Bazán].



6: Jan van Kessel III (attr.), *Veduta della Carrera de San Jerónimo e il Paseo del Prado con corteo di carrozze*, 1686 [©Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid].

Conclusioni

Il fatto che la storia abbia ignorato o silenziato la presenza femminile nella città non è casuale, ma è strettamente legato all'importanza dello spazio occupato o che si è autorizzati a occupare, il quale riveste un ruolo fondamentale come strumento di controllo. Sebbene la loro presenza nelle città seicentesche fosse influenzata dalle norme morali

di decoro e raccoglimento stabilite per loro, le nobildonne fecero parte della *civitas* che popolava e percorreva le città. Come testimoniano le vedute urbane, e come abbiamo visto nel caso specifico di Madrid, i dipinti e le stampe riflettono l'attività che le donne svolgevano, il modo in cui si muovevano, la loro compagnia e il loro aspetto, insieme ai codici di condotta, agli atteggiamenti e ai comportamenti da assumere negli spazi esterni²⁰. Un'analisi delle rappresentazioni artistiche che fornisce nuove prospettive sulla storia urbana e sociale.

Tutto ciò evidenzia anche l'importanza delle posizioni delle nobildonne nel tessuto urbano. Queste opere d'arte cercavano di ritrattare la realtà sociale e, allo stesso tempo, esaltarla attraverso i suoi aspetti più caratteristici. Il ruolo delle nobildonne nelle città – come riflesso anche nei testi coevi – fu essenziale, in quanto legato alla loro posizione familiare e alla loro funzione a corte, rafforzando al contempo l'immagine di grandezza della città, che si collega alle idee di Castiglione e di Frías esposte all'inizio.

Bibliografia

- ALONSO RUIZ B. (2012). *La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media*, in «Studia historica, Historia Moderna», n. 34, pp. 217-253.
- ANTONIO T. de (2023). *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas*, in <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kessel-iii-jan-van-atribuido/vista-carrera-san-jeronimo-paseo-prado-cortejo> [novembre 2023].
- ARGÜELLO DEL CANTO C. (2017). “*Las tapadas*”. *Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro*, in «BSAA Arte», n. 83, pp. 235-252.
- ASTETE G. de (1597). *Del gouierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, J. B. Varesio.
- ATERIDO Á. (2023). *Madrid en la Colección Abelló. Pinturas y dibujos de los siglos XVII al XX*, Madrid, El Viso.
- BASS L. R., WUNDER A. (2009). *The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima*, in «Hispanic Review», pp. 97-146.
- BASS L. R., WUNDER A. (2014). *Moda y vistas de Madrid en el siglo XVII*, in *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1, a cura di J. L. Colomer, A. Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 363-384.
- BAXANDALL M. (1985). *Art, society and the Bouguer Principle*, in «Representations», n. 12, p. 32-43.
- BENAVENT J. (2023). *Fondos manuscritos e impresos del siglo XVI para el estudio de las mujeres*, in *La mujer y los universos femeninos en las fuentes documentales de la Edad Moderna*, a cura di J. M. Usunáriz, J. Ruiz, Madrid, Dyckinson, pp. 5-14.
- BERNIS C., DESCALZO A. (2014). *El vestido femenino español en la época de los Austrias*, in *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1, a cura di J. L. Colomer, A. Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp.39-75.

²⁰ Verrebbe anche da chiedersi: in che misura la normativa ha influito anche su queste rappresentazioni?

- BIRRIEL SALCEDO M. M. (1992). *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la Historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada.
- BIRRIEL SALCEDO M. M. (2016). *Espacio y género en la Edad Moderna. Retos, problemas y logros de la investigación*, in *Mujeres e Historia*, a cura di J. Luengo-López, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 89-120.
- BOIX F. (s.d.). *El Prado de San Jerónimo. Un cuadro costumbrista madrileño del siglo XVII*, Madrid, Blass.
- BURKE P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CÁMARA MUÑOZ A. (1990). *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, El Arquero.
- CANDAU CHACÓN M. L. (2022). *Adoctrinando mujeres en la España Moderna*, in «Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea», n. 42, pp. 9-44.
- CARVALHO L. S. de (2013). «*De gli abiti antichi, et moderni di diversi parti del Mondo*» (1590) de Cesare Vecellio: *tradução parcial e ensaio crítico*, tesi di dottorato, Universidade Estadual de Campinas.
- CASTIGLIONE B. (1928). *Il libro del Cortegiano*, a cura di M. Scherillo, Milano, Ulrico Hoepli.
- CERDA J. de (1599). *Vida política de todos los estados de mugeres*, Alcalá de Henares, appresso J. García.
- CHARTIER R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- DE SETA C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- FERNÁNDEZ VALENCIA A. (1997). *Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres*, in «Arte, Individuo y Sociedad», n. 9, pp. 129-157.
- FLATHER A. (2007). *Gender and Space in Early Modern England*, Woodbridge, Royal Historical Society.
- FRANCO RUBIO G. A. (2007). *Mujeres y espacios urbanos en la edad moderna: algunas consideraciones*, in *Mujeres y espacios urbano: homenaje a Christine de Pizan*, a cura di C. Segura, España, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 119-156.
- FRANCO RUBIO G. A. (2009). *Mujeres y vida cotidiana. Reflexiones conceptuales y metodológicas desde la perspectiva feminista*, in *Protagonistas del pasado. Las mujeres desde la Prehistoria al siglo XX*, a cura di M. I. del Val, C. de la Rosa, M. J. Dueñas y M. Santo, Valladolid, Castilla Ediciones, pp. 175-199.
- FRANCO RUBIO G. A. (2013). *La vida cotidiana de las mujeres y su regulación. Entre los modelos ideales y las conductas transgresoras*, in *Cultura Material y vida cotidiana moderna: escenarios*, a cura di M. García, Madrid, Sílex, pp. 125-143.
- FRÍAS D. de (1955). *Diálogo en alabanza de Valladolid*, in *Miscellanea vallisoletana*, tomo I, a cura di N. Alonso Cortés, Valladolid, Miñón, pp. 231-287.
- GARCÍA BALLESTEROS A. (1986). *El uso del espacio en la vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, seminario de Estudios de la Mujer, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ M. (2009). *Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo*, in «Cuadernos de Historia Moderna. Anejos», vol. VIII, pp. 119-150.
- GARCÍA GARCÍA B. (2016). *Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)*, in *Félix Austria. Lazos familiares*,

- cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, a cura di B. García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 393-438.
- GARCÍA HARO R. (2020). *Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación*, in «Baetica. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea», n. 40, pp. 13-34.
- GARCÍA PÉREZ N., SOLER MORATÓN M. (2022). *Mujer y retrato en la Edad Moderna. Usos, funciones y formas de exhibición*, Spagna, Sílex.
- HERNÁNDEZ BERMEJO M. Á. (1987). La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa en los siglos XVI y XVII, in «Norba: Revista de Historia», n. 8, pp. 175-188.
- HERRERO GARCÍA, M. (2014). *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- HEUVEL D. van den (2019). *Gender in the Streets of the Premodern City*, in «Journal of urban history», vol. 45, n. 4, pp. 693-710.
- HEUVEL D. van den, PIERIK B., VIEIRA AMARO B., KISJES I. (2020). *Capturing Gendered Mobility and Street Use in the Historical City: A New Methodological Approach*, in «Cultural and Social History», vol. 17, n. 4, pp. 515-536.
- KAGAN R. L. (1998). *Ubers and Civitas in Sixteenth-and Seventeenth-Century Spain*, in *Envisioning the city: six studies in urban cartography*, a cura di D. Buisseret, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, pp. 75-108.
- KAGAN R. L., MARÍAS F. (1998). *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1453-1780*, Spagna, Ediciones El Viso.
- KAGAN R. L., SIMPSON M. S. (2018). *Dos vistas de jardines del siglo XVII procedentes del Palacio Real de Aranjuez*, in «Boletín del Museo del Prado», vol. 36, n. 54, pp. 61-74.
- LEFEBVRE H. (2013). *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- LEÓN L. de (1583). *La perfecta casada*, Salamanca, J. Fernández.
- LINDÓN VILLORIA A. (2006). *Geografías de vida cotidiana*, in *Tratado de Geografía Humana*, a cura di D. Hiernaux-Nicolas, A. Lindón, Barcelona, Anthropos, pp. 356-400.
- LÓPEZ ÁLVAREZ A. (2004). *Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la Corte de los Austrias, 1550-1700*, tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Madrid.
- LÓPEZ ÁLVAREZ A. (2007). *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO M. V. (1994). *La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas*, in «Manuscrits», n. 12, pp. 79-107.
- LOPEZOSA APARICIO C. (2011). *Espacio y solaz para los madrileños: el Paseo del Prado*, in *Parques y Jardines. XLI Ciclo de Conferencias*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 215-228.
- LOPEZOSA APARICIO C. (2021). *Mujeres en el límite: el protagonismo femenino en el Paseo del Prado de Madrid durante la Edad Moderna*, in *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, a cura di B. Blasco, J. J. López, S. Ramiro, Madrid, Abada Editores, pp. 655-678.
- MARTÍNEZ LÓPEZ C., UBRIC RABANEDA P. (2017). *Cartografías de género en las ciudades antiguas*, Granada, Universidad de Granada.
- MARTÍNEZ RIQUELME P. (2018). *Geografía y vida cotidiana. La escala de lo cotidiano para entender lo global*, in «Revista de Geografía Espacios», n. 15, pp. 5-20.
- MATAS FERNÁNDEZ R., LUQUE RODRIGO L. (2010). *La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea*, in «Asparkía», n. 21, pp. 47-64.

- MOLINA MARTÍN Á. (2021). *Diarios de la petimetra en la ciudad: cartografías de un estereotipo de género dieciochesco*, in *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, a cura di B. Blasco, J. J. López, S. Ramiro, Madrid, Abada Editores, pp. 679-699.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN J. M. (2018). *Los orígenes de la Plaza Mayor de Madrid y su representación por Antonio Mancelli*, in *IV Centenario de la Plaza Mayor. XLVII Ciclo de Conferencias*, a cura di A. Bonet, España, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 129-180.
- MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, J. M. (2019). *Primeras representaciones gráficas del Prado de San Jerónimo de Madrid*, in «Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura», n. 1, pp. 77-89.
- NEVOLA F. (2023). *Sources and methods for studying historical streets*, in *Early Modern Streets. A European Perspective*, a cura di D. van den Heuvel, Oxon e New York, Routledge, pp. 28-49.
- NUTI L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, Marsilio.
- ORTEGA LÓPEZ M. (2005). *Las edades de las mujeres*, in *Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. 2: El mundo moderno*, a cura di M. Ortega, A. Lavrin, P. Pérez, Madrid, Cátedra, pp. 317-350.
- PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, L.M. de (1637). *Nobleza virtuosa*, Zaragoza, J. de Lanaja y Quartanet.
- PALAU Y DUCET A. (1954). *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, tomo VII, Barcelona, Editorial Palau & Dulcet.
- PERAITA C. (2014). «*Como una casa portátil*». *Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII*, in *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol.1, a cura di J.L. Colomer e A. Descalzo, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 291-318.
- RÉPIDE P. de (1927). *El costumbrismo madrileño en la pintura*, in «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», n. XIII, pp. 38-55.
- REYERO C. (2008). *Observadores. Estudiantes, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- SAZATORNIL RUIZ L., DE LA MADRID ÁLVAREZ V. (2019). *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, Gijón, Ediciones Trea.
- SAZATORNIL RUIZ L. (2019). *Iconautas urbanos. Las vistas de ciudades españolas desde la corografía a la fotografía*, in *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*, a cura di L. Sazatornil, V. de la Madrid, Gijón, Ediciones Trea, pp. 23-89.
- SEGURA GRAÍÑO C. (1992). *Presencia y ausencia de las mujeres en la sociedad urbana. Fuentes para su estudio*, in *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la Historia de las mujeres (siglos XIII-XVIII)*, a cura di M. M. Birriel, Granada, Universidad de Granada, pp. 13-24.
- SEGURA GRAÍÑO C. (2007). *Mujeres y espacios urbano. Homenaje a Christine de Pizan en el VI Centenario de la 1ª edición de «La ciudad de las mujeres» 1405-2005*, Unión Europea, Al-Mudayna.
- TOVAR MARTÍN V., PÉREZ SÁNCHEZ A. E., a cura di (1992). *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid.
- VÁZQUEZ MANASSERO M. A. (2012). *La imagen de la mujer en el Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid de Francisco Rizi de Guevara*, in *IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, a cura di M. Cabrera e J. A. López, España, Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

- VECELLIO C. (1598). *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*, Venezia, appresso Gio. Bernardo Sessa.
- VICENTE DE FORONDA P. (2017). *La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX*, in «ATLÁNTICAS-Revista Internacional de Estudios Feministas», n. 1, pp. 271-296.
- VIGIL M. (1994). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, España, Siglo Veintiuno.
- VIVES J. L. (1528). *Libro llamado Instruccion de la muger christiana* (trad. di J. Justiniano), Valencia, J. Castilla.
- WILLIAMSON F. (2012). *Space and the city: gender identities in seventeenth-century Norwich*, in «Cultural and Social History», n. 9, pp. 169-185.
- WIESNER-HANKS M. E. (2016). *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*, Oxon e New York, Routledge.

UNA PRASSI ARISTOCRATICA DI LUNGO CORSO: TRE ESEMPI DI CHIESE PRIVATE A NAPOLI, PADOVA E GENOVA

MARIANO SAGGIOMO

Abstract

This article proposes a new reading of the Churches of Santa Maria della Pietà of the Princes of Sansevero in Naples, Santa Maria della Carità of the Scrovegni in Padua, and San Matteo of the Doria in Genoa within the same interpretative framework of private churches, or Eigenkirche. Although these churches arose in different geographical and chronological contexts, the similarities in their patronage mechanisms suggest that they belong to a unified practice.

Keywords

Private churches, Naples, Genua, Padua, Patronage.

Aspetti preliminari

La pratica aristocratica di edificare chiese private si registra in Occidente sin dagli albori dell'era cristiana, quando si andavano stabilendo le modalità di organizzazione dei patrimoni delle prime comunità di fedeli [Bucci 2012, 97-169]. La lunghissima durata del fenomeno e la sua vasta diffusione geografica non gli hanno però garantito la fortuna storiografica che avrebbe meritato, e ciò, da un lato, a causa della frammentaria sopravvivenza delle sue forme esteriori (le chiese stesse); dall'altro per la complessità del tema, che per essere inquadrato in maniera soddisfacente richiede un'osservazione che includa ambiti disciplinari diversi e non sempre in comunicazione tra di loro – cosa d'altro canto comprensibile quando si pensi alle specificità del Diritto canonico o della Storia economica. Una volta preso atto di questi limiti “fisiologici”, però, lo storico dell'arte che allarghi lo sguardo ai problemi di storia urbana può senz'altro trovare nella sua propria materia gli strumenti critici per fornire un punto di vista particolareggiato alla discussione.

Le pagine che seguono vogliono quindi porre l'attenzione su tre casi di studio peninsulari che, pur essendo particolarmente noti, non sono mai stati inseriti nel più ampio discorso relativo a quella tipologia di edificio sacro che in lingua tedesca si definisce *Eigenkirche* (chiesa propria). La scelta dei tre casi è motivata proprio dalla loro fortuna storiografica, sfruttando la quale è possibile segnalare che al di là delle naturali specificità di ciascun contesto geo-politico, e al netto delle diverse cronologie delle tre fondazioni (XII, XIV, XVI secolo), gli aspetti comuni tra di essi superano le divergenze,

suggerendo perciò l'esistenza di una sorta di "modello" di comportamento aristocratico. A tale schema comportamentale rimandano per esempio la volontà dei patroni di costruire i propri luoghi di culto garantendone la massima visibilità urbana; la ricerca di prossimità e se possibile di contiguità con le rispettive residenze; o ancora l'utilizzo di reliquie o di manufatti ritenuti miracolosi per rendere quegli spazi sacri centrali per una comunità di fedeli-clienti possibilmente ampia.

Prima di arrivare ai casi da analizzare, è opportuno riassumere i termini della questione, pur nella consapevolezza che le complessità del tema esigono spazi editoriali e competenze diverse da quelle adesso in campo. Per *ius patronatus* si intende la facoltà, da parte di chi fondava e dotava un luogo di culto, detto patrono, di esercitare alcuni diritti sul beneficio ecclesiastico ad esso collegato, cioè sulla carica, o meglio sull'ufficio sacro ricoperto individualmente da un religioso, detto prete beneficiato [Greco 1986]. Ogni fondazione doveva essere accompagnata da una dote, ossia da un patrimonio in grado provvedere al sostentamento del religioso e al mantenimento e al decoro del luogo di culto. Di solito si trattava dei proventi di beni immobili che il patrono donava alla Chiesa, perdendone *de iure* la disponibilità, e che questa affidava alla gestione del prete beneficiato. *De facto*, però, visto che il patrimonio era amministrato dal prete nominato dal patrono, indirettamente era sempre quest'ultimo a controllarlo [*ibidem*]; così facendo, peraltro, il patrono rendeva i patrimoni confluiti nella dote esenti dalla tassazione degli organi tributari civili [Naymo 2013].

Uno studio condotto su scala peninsulare potrà senz'altro precisare se davvero le chiese gentilizie sorsero ovunque prima in campagna e poi in città, come accade per esempio nel Sud Italia. Per ora resta comunque certo che siano stati i contesti urbani a offrire le migliori possibilità in termini di autopromozione, di mantenimento dell'unità del lignaggio e di conservazione dei patrimoni familiari [Vitolo 1990]. Non è inoltre una casualità che proprio nel clima socio-politico di Napoli, perennemente turbolento, la quantità, e in certi casi la qualità di queste speciali fondazioni divenne tale da rendere la città un esempio paradigmatico: dal XIII al XVIII secolo, infatti, sono documentati a Napoli quasi un centinaio di casi [Saggiomo 2022]. In questo lungo arco cronologico la città era organizzata in amministrazioni topografico-amministrative che prendevano il nome di seggi o sedili [Lenzo 2014]. Ciascun seggio era formato da gruppi nobiliari in continua lotta tra di loro e in costante opposizione a quelle famiglie che erano state invece escluse da tali raggruppamenti e che a più riprese tentavano di inserirvisi [Visceglia 1988; Muto 1992; Vitale 2003; Heidemann, Michalsky 2012; Santangelo 2018]. Disporre di prove materiali che esibissero il prestigio del casato diveniva perciò di fondamentale importanza, e nulla più della costruzione di palazzi e di chiese proprie si prestava allo scopo, anche perché queste ultime, al pari delle cappelle di chiesa, erano i luoghi deputati proprio alla trasmissione della memoria familiare, specialmente per mezzo delle tombe e delle rispettive epigrafi [Michalsky 2024, bibliografia].



1: Napoli. Cappella Sansevero, ricostruita a partire dal 1750 ca. [Foto di Marco Chidelli © Archivio Museo Cappella Sansevero]

La Cappella Sansevero di Napoli

All'interno del panorama partenopeo, la chiesa dei Di Sangro principi di Sansevero, più comunemente nota come Cappella Sansevero (Fig. 1), emerge per lo straordinario valore delle opere che tuttora custodisce, una su tutte il *Cristo morto* compiuto dallo scultore napoletano Giuseppe Sanmartino entro il 1753 [Forgione 2022]. L'aspetto odierno dell'edificio è soprattutto il frutto degli interventi voluti alla metà del Settecento dal principe Raimondo di Sangro, uomo di ingegno eccelso e di intelligenza rara, che sfruttò la magnificenza della cappella per rilanciare l'immagine del proprio casato in un momento di gravi problemi finanziari [Masucci, Spruit 2020]. Ai fini del presente discorso, però, è la fase di fondazione a risultare di particolare interesse. La storia dell'origine della chiesa, che carte di banco documentano a partire dal 1593 [Nappi 2010], è tradata principalmente da una delle prime guide cittadine, la *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio Caracciolo del 1623, che ne parla in questi termini:

È dunque da sapersi che passando per questo luogo ovè hoggi la presente chiesa, un huom di natione ragoseo, che v'andava innocentemente carcerato e, nel passar, cascò il muro del predetto giardino nella publica strada, et incontanente si vide il volto santissimo della Beata Vergine, alla quale il povero huom caldamente raccomandandosi, fe' voto per la sua libertà donar una lampada d'argento con affiger anche nel muro appresso la sua imagine la tabella, come si suole; onde in poco tempo, per intercessione della Gran

Madre d'Iddio, ottenne la bramata libertà e subito adempì i voti. Poscia il medemo duca [Francesco di Sangro duca di Torremaggiore], ritrovandosi oppresso da gravissima infirmità e quasi nell'estremo di sua vita, fe' voto a questa Reina de' Cieli che se lo liberava da quel pericolo, d'ergerle una picciola cappella; per lo che fu subito dalla pietosa Vergine quanto prima esaudito, e ristorato, subito fe' fabricar quella cappella, come a' nostri tempi habbiamo veduto sin all'anno 1608 [Engenio Caracciolo 1623, 263].

Vista dunque la comprovata capacità miracolosa del dipinto mariano, il nobiluomo aveva deciso di custodirlo degnamente in una cappella, ma poiché questa sede:

[...] non era capace al concorso di molti che la frequentavano per gli infiniti miracoli e grazie che di continuo fa il Signor Iddio ad intercessione della Vergine Santissima, per questo parve espediente ad Alessandro di Sangro, dignissimo patriarca d'Alessandria, figliuol del già detto duca (oggi arcivescovo di Benevento) di fabricar a sue spese la nuova chiesa nel proprio suolo, per sepoltura di sua famiglia, in honor di essa Reina de' Cieli; e compita come di presente si vede, fe' collocar nella cappella maggiore la miracolosa imagine di Nostra Signora, e quivi nelli 15 d'agosto del 1608, si celebrò la prima messa; et in cotal giorno il pontefice Paolo V concedé indulgentia plenaria a coloro che visitavano cotesto luogo, nel qual il patriarca mantiene due cappellani con chierico. Fassi la festa di questa chiesa a' 15 d'agosto [*ibidem*].

Nata quindi per motivi devozionali legati al Duca di Torremaggiore, la chiesa fu da subito proiettata in una dimensione tutt'altro che privata: i prodigi dispensati dal dipinto avevano infatti attratto un gran numero di fedeli, al punto che si era reso necessario ingrandire il primitivo edificio di culto. Il pontefice aveva concesso inoltre una speciale indulgenza a chi l'avesse visitato nella festività dell'Assunzione, circostanza che dové favorire l'afflusso dei fedeli. Naturalmente concessioni del genere dipendevano da esborsi di danaro e da entrate politiche della famiglia (anche perché durante queste occasioni si raccoglievano elemosine), e a questo proposito si ricordi che Alessandro aveva intanto scalato le più alte gerarchie ecclesiastiche, arrivando nel 1604 a essere nominato Patriarca di Alessandria. In seguito, la chiesa continuò a figurare da protagonista nelle guide cittadine, e non vi è ragione di credere che il potere attrattivo del quadro andasse nel tempo a scemare. Sarebbe tuttavia un errore pensare che folle di fedeli si recassero giornalmente in cappella per vedere il dipinto: oltre a essere una pratica impossibile da verificare allo stato attuale delle conoscenze, non è verosimile immaginare che i proprietari destinassero la chiesa a questo scopo. Certo, se esistevano benefici curati, ossia fondi destinati a preti obbligati a esercitare la cura d'anime verso la popolazione – cosa assai probabile e di solito molto frequente – la chiesa doveva essere aperta quantomeno ai fedeli del quartiere. Ma in genere il pubblico al quale i fondatori gentilizi dirigevano l'esibizione del proprio prestigio era composto da chi ruotava nell'orbita di influenza della famiglia e soprattutto dei loro parigrado aristocratici. Una spia del fatto che esponenti dell'aristocrazia conoscessero bene la cappella è data da un episodio settecentesco che interessa lo stesso Raimondo. Alcuni oppositori avevano inviato al re di Napoli Carlo di Borbone «un cieco memoriale» in cui si leggeva che la Cappella Sansevero «dir doveasi



2: Fioravante Penuti, *Veduta del Palazzo e della Cappella degli Scrovegni*, sec. XIX [Padova, Biblioteca Civica].

più tosto degl'idoli che di Dio, vedendovi in esso delle tante profane immagini»; Carlo, «che come un de' pridentissimi monarchi dell'Europa abborre sì fatti ciechi memoriali», aveva respinto tali accuse dato che «per relazione di tanti signori della sua corte, li quali si erano più volte portati di persona in quel luogo, sapea benissimo la cosa esser del tutto diversa da questo» [Origlia Paolino 1754, 373]. Quindi i più stretti collaboratori del re conoscevano bene l'aspetto della cappella poiché vi si erano recati diverse volte. Da un punto di vista topografico, la chiesa sorse all'angolo meridionale di un'*insula* a metà strada tra il decumano mediano e quello inferiore, in una posizione decisamente privilegiata dello scacchiere urbano. Sin dal 1613 l'edificio di culto era collegato tramite un ponte a sud con il Palazzo Di Sangro, che permetteva ai proprietari di accedere direttamente in chiesa, in una tribuna sopraelevata dalla quale ascoltare le sacre funzioni. Anche se il diritto canonico assicurava ai patroni di poter disporre nei luoghi di culto di uno spazio esclusivo evidenziato da stemmi dei rispettivi casati [Naymo 2013, 463], connessioni tanto scoperte tra lo spazio laico della residenza e il luogo di culto erano mal tollerati dalle autorità ecclesiastiche.

La Cappella padovana degli Scrovegni

Ugualmente connessi o in forte prossimità tra loro – per spostarsi ora a Padova – erano la cappella trecentesca degli Scrovegni, mirabilmente affrescata da Giotto al principio del secolo [Romano 2008, 154-165], e il palazzo gentilizio dello stesso casato (Figg. 1-2). Quest'ultimo scomparve nel 1827 per volere degli allora proprietari, i Gradenigo, che stando alla *Guida di Padova* di Pietro Selvatico del 1869 vollero «averne materiali per costruire il tapino casinuccio che ora prende il luogo di quella magnifica mole», poi distrutto anch'esso [Frugoni 2008, 6]. Allo stesso modo, già nel 1817 risultava cancellato il portico a tre archi che anticipava l'ingresso della cappella [*ibidem*]. Il considerevole salto geografico e cronologico tra il caso napoletano e questo padovano evidenzia ancor di più come la consuetudine aristocratica che si sta tentando di delineare non dipenda da nessuno di questi due fattori, luogo e data. È stato infatti notato che quella messa in campo da Enrico, uomo d'indiscusso prestigio e dalle sconfinata capacità finanziarie, fu:

[...] una mossa oculatamente studiata di autopromozione: la scelta del sito, la ricostruzione del palazzo, i provvedimenti presi a favore del sistema "Arena" e di quanto in essa si trovava, la costruzione della cappella e la chiamata di Giotto furono funzionali agli intenti di un uomo di potere, di sottile capacità di mediazione, abile nella parola, di importanza politica e di volontà ambiziosa [Baldassin Molli 2018, 85].

Enrico consacrò una prima volta la chiesa di Santa Maria della Carità il 25 marzo 1303, previo consenso del vescovo Ottobono de' Razzi. La cappella sorgeva nell'importante sito dell'Arena, che Enrico aveva acquistato circa tre anni prima dai Dalesmanini, sostituendo poi alla loro la sua residenza, che dunque sorse in stretto rapporto topografico con la cappella. L'area prescelta si trovava ai limiti della città, ma l'innegabile centralità semantica del sito è evidente nel forte significato antiquario dato dall'anfiteatro romano, oggi solo intuibile. Quasi un anno più tardi, valendosi dell'enorme influenza politica acquisita, Enrico otteneva da papa Benedetto XI una speciale «indulgenza di un anno e quaranta giorni a chi, confessato e pentito, l'avesse visitata durante le feste mariane [...], e ancora cento giorni a chi si fosse recato nella settimana dopo queste feste» [Frugoni 2008, 36]. Sebbene l'accordo con il vescovo patavino prevedesse l'edificazione di un luogo di culto «in modum quasi cuiusdam oratorii, pro se, uxore, matre et familia [...] ad quam concursus non fieret popouli» [Baldassin Molli 2018, 87], le intenzioni di non destinare la cappella esclusivamente a sé e al proprio casato furono subito chiare. Già nel gennaio del 1305 la cosa suscitò le proteste dei vicini frati eremitani dei Santi Filippo e Giacomo, che si sentivano defraudati di parte della comunità dei fedeli, con conseguente danno pecuniario dovuto alla mancanza di elemosine. Costoro riuscirono a far abbattere il campanile e a far chiudere una finestra nei pressi dell'arco trionfale, ma ciò non ridimensionò la chiesa a mero oratorio. Altri problemi giunsero nel 1308, quando sorse una lite in materia di cura d'anime tra il preposito della Cappella Scrovegni, quindi indirettamente tra Enrico stesso, e il parroco di San Tommaso, chiesa dalla quale Santa Maria della Carità dipendeva formalmente. Il vescovo, Pagano della Torre, si espresse infine in favore di Enrico, ma costui, non contento, ritenne di dover sfoggiare tutte le sue



3: Padova. Cappella Scrovegni. Foto dell'Autore.

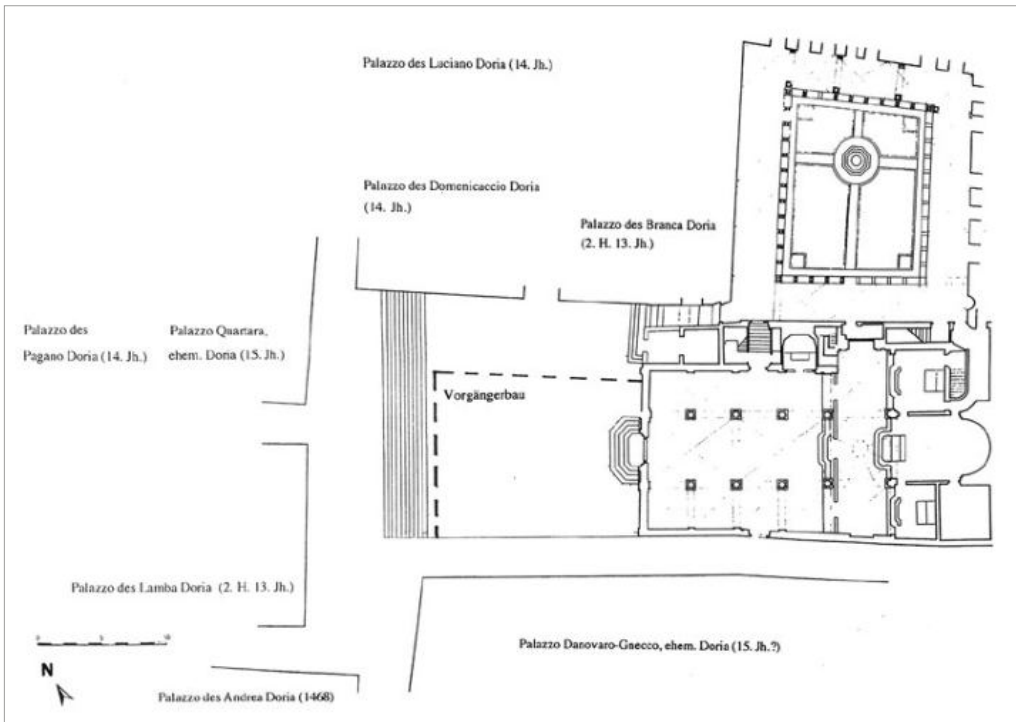
abilità di stratega. Nel 1309 diede al preposito della sua cappella il patronato di un'altra chiesa in suo possesso, Sant'Alberto in Vanzo-Strortola a Monselice (Padova); il preposito lo girò a sua volta ai benedettini di Santa Maria di Solesino (sempre nella diocesi di Padova) ricevendo da costoro quello su San Tommaso. In poche parole, ottenendo indirettamente il patronato della chiesa parrocchiale, Enrico diveniva il controllore di sé stesso e risolveva a monte ogni eventuale problema futuro.

San Matteo dei Doria

Il fenomeno della fondazione di chiese private a Genova si distingue per il rango parrocchiale raggiunto da alcune di esse [De Bernardis 1981], cosa che per esempio non accade mai a Napoli e non riguarda propriamente il caso degli Scrovegni. L'origine della chiesa di San Matteo dei Doria rimonta al 1125 e si deve a Martino Doria, come si legge in un passo della cronaca genovese duecentesca di Jacopo da Varagine [De Bernardis 1981, 201-202; Di Fabio 2017, 108-109; Guglielmotti 2021]. L'aspetto interno denuncia per lo più le profonde trasformazioni cinquecentesche, mentre il chiostro, che si apre alla sinistra della facciata è proto-trecentesco. Qui si conserva l'arca con le spoglie dei santi Mauro ed Eleuterio, trafugate dal Duomo di Parenzo quando, nel 1354,



4: Genova. Chiesa di San Matteo dei Doria. Foto di Barbara Baldigari



5: Pianta schematica di Piazza San Matteo a Genova [da Müller 2002, 344]

Paganino Doria sconfisse la flotta veneziana a largo della costa istriana [Radossi 2013]. Prim'ancora di essere oggetto di modifiche nel XVI secolo, la chiesa originaria era stata radicalmente ingrandita nel 1278, quando i Doria, per edificarla in forme più grandiose e più adeguate al crescente prestigio del casato, avevano arretrato la facciata originaria, creando uno slargo che fungesse da sagrato per il nuovo luogo di culto e insieme da teatro per processioni civili e religiose, fatto non secondario considerando la penuria di piazze nella Genova medievale [Guglielmotti 2021, 178-179, fig. 4]. Tra Medioevo ed Età Moderna sorsero intorno alla piazza-sagrato ben cinque palazzi dei Doria [Müller 2002, fig.5]. Sin dal Duecento, tuttavia, in questa stessa zona sono documentati abitanti legati ai Doria: «sicuramente vicini e forse locatari, dipendenti o clienti dei Doria, ma anche fedeli del priorato-parrocchia che, con l'*upgrading* del 1278, proprio per i Doria ha una crescente funzione identitaria» [Guglielmotti 2021, 173]. L'intenzione di voler proiettare la gloria del casato nello spazio urbano è evidente quando si considerano le epigrafi collocate in facciata a ricordo di vittorie militari (la più antica è del 1284) e gli *spolia* e i trofei medievali, che facevano della chiesa non solo l'emblema della famiglia ma anche indirettamente l'emblema della memoria della città [Müller 2002, 107-164]. Formalmente, in una prima fase San Matteo dipendeva dal monastero di San Fruttuoso sulla collina di Portofino, ma almeno dall'inizio del Quattrocento assolveva anche funzioni parrocchiali.

Conclusioni

Se da un lato l'accostamento di casi di studio eterogenei come quelli proposti si presta al rischio di sovrainterpretare situazioni che per ragioni contingenti sono ovviamente diverse, dall'altro sono proprio le tangenze che si verificano nonostante le differenze contestuali a confermare l'esistenza di una pratica costruttiva e sociale che supera i confini cronologici e geografici. Naturalmente la fondazione di luoghi di culto e di palazzi monumentali privati è solo un dei molteplici aspetti con cui si manifesta nei secoli il bisogno di autopromozione degli uomini di potere. Quanto all'influenza che tali fondazioni ebbero nei confronti degli altri abitanti-fedeli e sul grado di partecipazione "pubblica" di questi ultimi, solo future indagini, più approfondite e su più ampia scala, potranno aggiungere qualcosa.

Bibliografia

- BALDASSIN MOLLI G. (2018). *La cappella degli Scrovegni tra devozione privata e culto cittadino*, in *Pregare in casa Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Baldassin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Roma, Viella, pp. 85-110.
- BUCCI A. (2012). *La vicenda giuridica dei beni ecclesiastici della Chiesa*, Cerro al Volturno, Volturnia Edizioni.
- DAL PAZ V. (2005). *La storia e l'architettura della Cappella*, in *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena, Franco Cosimo Panini, vol. 1: Testi, pp. 19-44.

- DE BERNARDIS L. M. (1981). *Le parrocchie gentilizie di Genova*, in *La storia dei genovesi*, Genova, Associazione Nobiliare Ligure, vol. II, pp. 199-217.
- DI FABIO C. (2017). *Scultura, scrittura, araldica e trofei di guerra a Genova nel 1290. La lapide di Porto Pisano*, in *Un Medioevo di Parole e immagini*, a cura di G. Ameri, Ariccia, Aracne Editrice, pp. 109-161.
- ENGENIO CARACCILOLO C. (1623). *Napoli sacra*, Napoli, Per Ottavio Beltrano.
- FORGIONE G. (2022). *I simulacri delle cose. La cappella Sansevero e il barocco romano*, con prefazione di F. Caglioti, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo.
- FRUGONI C. (2008). *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni a cura di A. Bartoli Langelì e un saggio di R. Luisi, Torino, Giulio Einaudi editore, 2008.
- GRECO G. (1986). *I giuspatronati laicali nell'Età Moderna*, in *Storia d'Italia. Annali, vol. 9: La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di G. Chittolini, G. Miccoli, Torino, Giulio Einaudi editore.
- GUGLIELMOTTI P. (2021). *I Doria e la chiesa di San Matteo a Genova nella seconda metà del Duecento*, in «Fiere vicende dell'Età di Mezzo», a cura di P. Gugliemotti, I. Lazzarini, Firenze, Firenze University Press, pp. 163-188.
- HEIDEMANN G., MICHALSKY T., a cura di (2012). *Ordnungen des sozialen Raumes, in Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens*, Berlino, Reimer.
- LENZO F. (2014). *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli XIII-XVIII secolo*, Roma, Campisano Editore.
- MASUCCI F., SPRUIT L., a cura di (2020). *Raimondo di Sangro*, in *Raimondo di Sangro. Cronaca di vita e opere*, Napoli, Alós.
- MICHALSKY T. (2024). *Napoli in scala. Le rappresentazioni della città (XIV-XXI secolo): saggi scelti su pratiche e media*, a cura di A. Breckenkamp, A. Magnago Lampugnani, E. Scirocco, Milano, Dario Cimorelli editore.
- MÜLLER R. (2002). *Sic hostes Ianua frangit, Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, VDG, Weimar.
- MUTO G. (1992). *I «segni d'onore». Rappresentazioni della dinamica nobiliare a Napoli in età moderna*, in *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Roma et al., Laterza, pp. 171-192.
- NAPPI E. (2010). *Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella Sansevero*, Napoli, Alós Editore.
- NAYMO V. (2013). *Vescovi e giuspatronati laicali nel Regno di Napoli: strategie economiche, sociali e familiari delle élites in Età Moderna*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», vol. 2, pp. 461-474.
- ORIGLIA PAOLINO G. (1754). *Istoria dello Studio di Napoli [...]*, vol. II, Napoli, Giovanni di Simone, pp. 365-367.
- RADOSSI G. (2013). *Parenzo tra la "Serenissima" e la "Superba": le reliquie dei santi Mauro ed Eleuterio: memoria storica sulla loro restituzione*, in «Quaderni / Centro di Ricerche Storiche Rovigo», vol. XXIV, pp. 353-519.
- ROMANO S. (2008). *La O di Giotto*, Milano, Electa.
- SAGGIOMO M. (2022). *Le chiese gentilizie napoletane di età moderna. Per la ricostruzione storica di un fenomeno dimenticato*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II.

SANTANGELO M. (2018). *I Seggi di Napoli. Logiche di distinzione sociale e controllo dello spazio urbano*, in *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442 –1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*, a cura di F. Delle Donne, A. Iacono, Napoli, FedOa Press, pp. 101–114.

VISCEGLIA M. A. (1988). *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli, Guida Editori.

VITALE G. (2003). *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli, Liguori Editore.

VITOLO G. (1990). *Vescovi e Diocesi*, in *Storia del Mezzogiorno*, diretta da Giuseppe Galasso, vol. III, pp. 75-151.

THE CITY-STATE DECOMPOSED: CIVIC ALLEGORY IN BOLOGNA 1550-1650

TIMOTHY J. MCCALL

Abstract

By considering figuration as coordinated to historical and sociopolitical configurations, this study seeks to position the representational system of allegory in context. Following F. Jameson's emphasis on the importance of historical situations in which allegory is revived out of need, the figure of Felsina after Achille Bocchi provides insight into the political aesthetics of late Renaissance Bologna at a pivotal time in the city's history.

Keywords

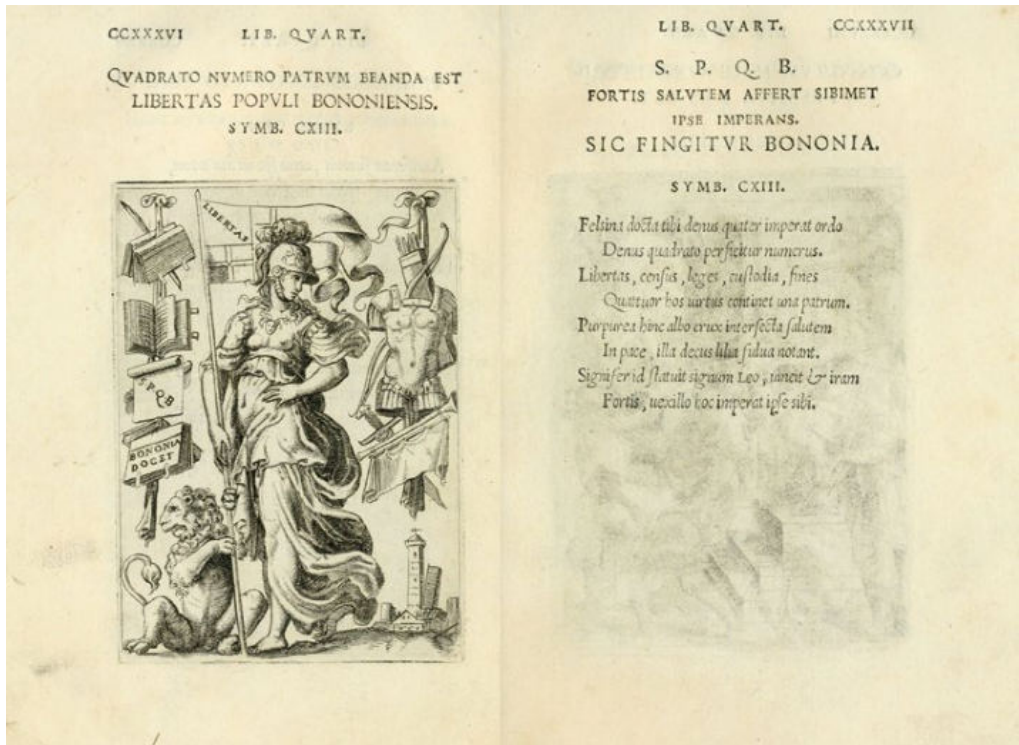
Print culture, Art history, Allegory, Bologna.

Introduction: The figure of Felsina

Symbol 113 from Achille Bocchi's *Symbolicarum quaestionum*, published 1555, depicts what would become a famous personification of Bolognese civic self-concept at a time in which the values she embodies seemed to be vanishing from political life (Fig. 1) [Bocchi 1555, 236]. In this image engraved by Giulio Bonasone, a helmeted Minerva-type figure poses in accentuated contrapposto in which she seems to stride and stand. Illuminated from the left, she moves toward the light and into the wind. The voluminous skirts of her dress billow behind her, the wind unfurling her standard to reveal the *stemma* of Bologna emblazoned with the word *Libertas*. Implements of war and study, *vita activa* and *vita contemplativa*, hang from two ribbons flanking the goddess. Casting her gaze back on the skyline of a miniature Bologna, she strides toward knowledge even as she turns towards force. In the figure of Felsina, as this figure is christened in the facing text, we witness an intersection: the pursuit of knowledge and the possibility of force.

The opening line of the adjoining poem refers to her as "learned Felsina" an homage to the ancient Etruscan capital city called Felsina, rather than than the Roman colony Bononia. [Bocchi 1555, 237] As the state of liberty comes into being through balanced civic virtues, the possibility of praxis derives from the study of theory. This figure of Felsina is far from a passive or placid manifestation of *Libertas*. At the moment of her publication in print in 1555, she is mobile and dynamic, apparently ready to put humanist study into effect, to carry out the lessons of theory in practical life.

As one term in an allegorical "constellation," the figure of Felsina assembles her significance from the accoutrements that surround her. These components (lion, *stemma*, *Libertas*) acquire specific significance from the adjacent text, which addresses and



1: Giulio Bonasone, *Symb. CXIII*, 1555 [Bocchi 1555].

delineates their symbolic content rather systematically: the strong Leo «conquers even anger», the stemma is «a purple cross intersected with white», and *Libertas* is comprised of «*census*, law, security, territory». In the image, these components are graphic vehicles of concepts formulated in the text and come together through Felsina's binding vitality. These abstract concepts – restraint, honor, liberty – become tangible through the fleshy ratification and aggregation of Felsina, the personifying agent. Rather than contribute some content to the allegory, the figure of Felsina *aggregates* the multiple meanings put forth by the other terms and becomes their eloquent expression. It is the “ardent stings” of expression «by which the lazy are startled, the ailing are kindled, and the sleepy aroused, the sick healed, and the prostrate raised, and those who stick to the ground lifted up to the highest thoughts» [Petrarch 1948, 104]. Felsina as lively personification, a figure of speech, *carries out* the knowledge interred and developed in the surrounding symbols and text. While she is devoid of implicit content, she nevertheless serves an essential role as a living conduit between ideal and concrete realities.

She casts her vision back on the city behind her, inviting the viewer to do the same. The iconic Due Torri give geographic specificity to this allegory by anchoring symbolic elements to a real space and insisting on the actuality of the lofty ideals suggested by the image. Bologna's built environment, presented in miniature form and made distinct with its most iconic buildings, participates in the allegorical constellation as one term



2: Agostino Carracci, *Map of Bologna*, 1581 [Universitätsbibliothek Salzburg].

that modifies and is modified by the other elements. [Fletcher 1964, 29] However, it is the lone literal term. Its signification operates on the basis of resemblance: depicted city denotes actual city. Like Felsina, the cityscape does not produce content but receives content and aggregates it. Unlike Felsina, the cityscape projects the allegorically modified content back into concrete reality through resemblance. These two figures, the cityscape and the personification, their histories, their contrasts, their respective hermeneutics, and the content they modify will be the focus of this essay.

Figuration and Configuration

A useful antinomy can be arranged to investigate the representational demands placed on civic allegory by establishing the city map as an opposing pole. In 1575, Pope Gregory XIII commissioned Lorenzo Sabatini to decorate the Sala Bologna in the Vatican Palace. One wall depicts Bologna as an ichnographic plan in exacting detail in the largest map of this kind produced up to that point. This early and precisely executed map of the city would be emulated by numerous printed maps in the following decades. In 1581, Agostino Carracci engraved a precise, highly detailed image of the urban space that would become the *de facto* model for printed maps of Bologna for centuries (Fig. 2). As Franco Farinelli puts it, this map was a «first indispensable interface between naturalism

and idealism, idea and imitation» [Emiliani 1995, 42]. The Carracci map anchored its naturalistic claims through resemblance, a richness of detail placing the actual and the virtual in close correspondence.

Although predating the Carracci map by nearly 30 years, the figure of Felsina can also be understood as an attempt to give the urban totality a compelling visual form. The political context here is crucial: both representational means would be used as tools of Bolognese civic self-fashioning amidst its struggle to furnish a legible and stable identity in the era of its subordination to the papacy [Terpstra 1999, 396-398]. In fact, two earlier iterations of Felsina were displayed amid papal programs seeking to demonstrate papal domination of the city. The first appeared as a decorative element in the celebratory apparatus orchestrated for Pope Julius III's triumphal entry into Bologna on September 24, 1541, which was designed by a former student of Bocchi and described in 1596 by Count Pompeo Vizani [Watson 1993, 53, 194]. Felsina made a second public appearance in a fresco by Niccolò dell'Abate painted on the clock tower of Palazzo Comunale around 1550 (Fig. 3). The fresco faced the Piazza Maggiore, which during the 1560s became the site of apostolic projects aiming to subjugate Bologna through architectural means and monumental form. As the papacy emphasized Bologna's status as a papal possession through triumphal entries and public building projects, the figure of Felsina seemed to offer a means of symbolically and publicly asserting Bolognese autonomy, or at least vivifying a civic self-concept contrary to the one envisioned by Rome.

As urban space was contested by papal power it became strictly defined by empirical procedures and reproduced in ichnographic projections, the figure of Felsina became the *de facto* allegorical representation of the city. In a sense, the allegorical Felsina becomes the dialectical pair to the cartographic Bologna. Both map and allegory are *figurations* derived from *configurations* of urban space and social process, but through very different representational means.

Here I would like to expand on the pairing of configuration and figuration, as it will be a fundamental method to pursuing the aims of this study. By configuration, I mean historical conditions related in some specific sense to an image or iconographic element like the figure of Felsina or in a more general sense to a system of representation like allegory. Here, these historical conditions are inherently spatial, the urban space of Bologna. By figuration, I mean the resulting image. The process of communication between configuration and figuration depends on the spatial domain in which it operates. The perceptual space of urban fabric, its buildings and streets, when depicted by a map operates through the process of resemblance. That is, a map constructs its significance based on its verisimilitude and acquires its functional value based on its visual and experiential proximity to its model. The configuration of social processes, that value-laden assortments of relations in constant operation by the individuals, groups, and institutions in the city, finds its representational fulfillment, I argue, through allegorization. Can civic allegory help to resolve "the fine-grained textures of everyday life" and gain insight into the social processes city-folk enact and produce in dialogue with prevailing political conditions [Nevola 2020, 27]?



3: Nicolò dell'Abate, *Projet d'horloge monumentale*, 1550 [Musée du Louvre/Art Resource].

This framework allows for an investigation of two divergent representational systems with emphasis on the historical function of civic allegory. As we will see, they are interlocked, thus the theoretical delineation imagined in Table 1 will be dialectically problematized moving forward. As David Harvey describes, the map «seeks order in simple mappable patterns, when it is really hiding an extremely complex social organization» [Harvey 1973, 27]. While it is unnecessary to detail the obvious imbrication of urban fabric and social process, of perceptual space and symbolic space, it is worthwhile to think through how allegorical imagery fits into this scheme. The map hides what the allegory can disclose, and perhaps the map itself can become allegorical with sustained critical attention to the gap between the literal level it presents as fact free of “mystical” or ideological agenda. Indeed, «all thinking about interpretation must sink itself in the strangeness, the unnaturalness, of the hermeneutic situation» [Jameson 1971, 11]. It is necessary to assess the historical conditions – configurations – that demanded these representational systems – figurations – in the first place [Jameson 2019, 23]. But first, we must attend to the allegorical dynamics as they function in Bocchi’s *Symbolicarum quaestionum*.

Table 1. Framework of representational systems. Some of the terminology here is adapted from David Harvey [1973, 22-49].

Configuration	Process of Fulfillment/ Mediation	Figuration	Primary Spatial Domain
Urban fabric	Resemblance	Map of Bologna	Perceptual space
Social (urban) process	<i>Hyponoia</i> i.e. allegorization	Personification, figure of Felsina	Symbolic space

Bocchi's mode of allegory

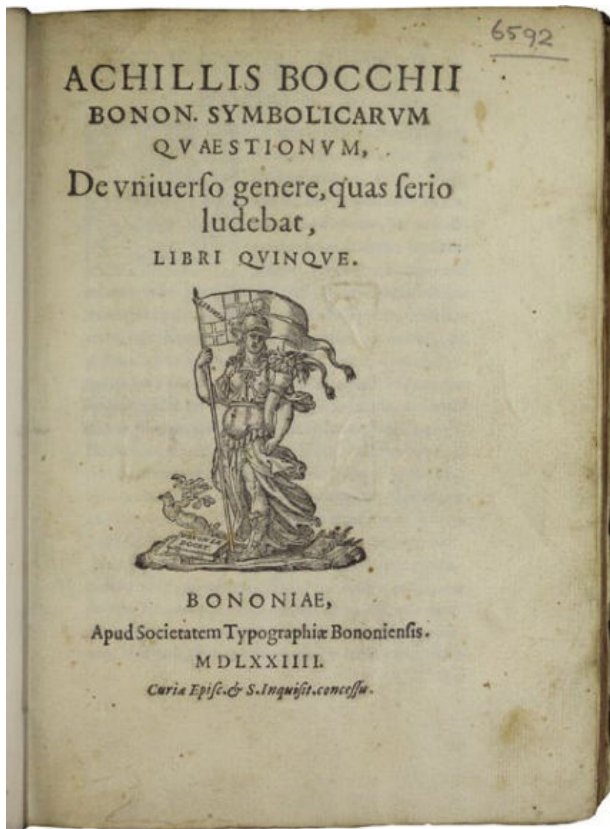
The specific program outlined by Bocchi for interpretation provides an outline of a hermeneutic process and what this process intends to accomplish. Indeed, the book has an “undeniable programmatic character” that makes use of rhetorical methods to instruct and develop the pursuit of wisdom obtained by passing beyond appearance and vulgar sensuousness. [Rolet 2003, 111] To do this, the book’s 151 *symbolae*, each one a tripartite unit of picture, motto, and poem, guides the reader through staged dialogues between text and image wherein a problem is solved. In his address to readers, entitled *Symbol of symbols*, Bocchi describes his *symbolae* as «revelations to men of sound mind, but unknowable to the ignorant» [Bocchi 1555, preface]. Each *symbola* resolves a bit of knowledge to be gathered and cultivated over the labyrinthine course of the book. The book’s aim is pedagogical, witnessed in Bocchi’s discussion of the image’s didactic function, even while it makes use of the *hyponoia*, hidden meaning, inherent to allegory [Bocchi 1555, 5; Rolet 2003, 114]. This *serio ludebat*, serious play, aspires to instruct a method of interpretation through staged scenarios elucidating a manner of thinking that the reader can apply to situations in life. Given that Renaissance architecture in Bologna has been understood as making use of rhetorical techniques – Bocchi’s own palazzo is an exquisite example – it is reasonable to think of architecture as a hinge to turn these rhetorical lessons onto the world, as sites to turn theory into practice [Miller 1989, 153-168; Watson 1993, 148-152].

Personification is a special kind of allegory and its specific history addressed to better understand its use in the sixteenth century. While Bocchi’s formulation of allegorical principles relied heavily on the classical tradition, personification had gathered a distinctive political dimension from medieval philosophers. In *Policratus*, John of Salisbury mapped political classes onto the human anatomy as a natural metaphor for social difference. Their unity and cooperation, or to use the corporeal metaphor, their soul, was secured through adherence to the principles of Christian charity [Bollerman, Nederman, 2024]. This corporealization can also be detected in Machiavelli. Martin Breaugh points out that Machiavelli in the *Discorsi* describes good laws and public liberty arising from «perpetual division and conflict between two rival “humors”» [Breaugh 2013, 46-52]. Personification for both writers is a device that substantiates abstract political concepts in civic context. Felsina adopts this medieval and Renaissance concept of a body politic to personify urban space and social process as a figuration, to give tangible form to the symbolic production of space.

If Bocchi's method and the content assembled in his book allow readers to see something beyond appearance or to acquire knowledge driven out of sight for whatever reason, what do we see when we turn this allegorical program onto the city, when we look back onto the urban space as Felsina does in symbol 113? The possibility of opening this text out into its contemporary sociopolitical environment has been the concern of numerous scholars. Some scholars, as Lugli summarizes, considered the possibility of *Symbolicarum quaestionum* as a means of spiritual dissent, such as Nicodemism and heresy [Lugli 1981, 87-89]. Ilaria Bianchi attends to the political content of *Symbolicarum quaestionum* by attentively pursuing the diffusion of its imagery and taking seriously the role of artists in the humanist milieu in which Bocchi's work found its most sympathetic readers [Bianchi 2012, 92-109]. This study intends to pursue the public diffusion of Felsina and consider the method of allegorical looking taught by Bocchi in public, urban settings. If the figure of Felsina puts facts into accord with ideas, then we might proceed back to the facts and attend to the grinding tectonics of urban processes, especially papal conquest and the appropriation of civic institutions by oligarchal interests, that emit the figure of Felsina like a burst of steam erupting from a crack in the earth. To borrow Georges Didi-Huberman's expression, the figure of Felsina can be analyzed as a seismograph that sensitizes us to the historical forces that demanded the need to allegorize [Didi-Huberman 2017, 67-72].

Multiplicity in the Piazza

Centered on the Piazza Maggiore, a mid-sixteenth century building boom in Bologna involved projects with both functional and symbolic impetus. One such symbolic project was the renovation of the Portico dei Banchi designed by Vignola, which became known subsequently as the Facciata dei Banchi, a thin veneer of architectonic elements covering over pre-existing structures. Running the full length of the Piazza Maggiore's east side, the facade simulates triumphal arches when passing over streets and takes on the appearance of a classical proscenium like the one illustrated in Serlio's *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* [Miller 1989, 162-163]. It is, in effect, overtly theatrical. The historiography on Vignola's masterpiece "consistently" posits that the Facciata dei Banchi unified the Piazza Maggiore's eastern flank, which hitherto was «disorderly, if not chaotic» [Tuttle 1993, 77]. However, the early quattrocento portico that spanned the Piazza's eastern side was uniform and continuous. In fact, the gothic portico was a «landmark in the history of piazza planning in early Renaissance Italy [...] critical for establishing the generous scale regularity, and overall cohesiveness of the Piazza Maggiore» [Tuttle 1993, 77]. The Loggia dei Banchi became the portico *par excellence*, a model for the numerous *portici* constructed over the next 150 years [Nevola 2020, 45]. Rather than replacing a disheveled row of shops through an "ennobling" unification of civic space, Cesi's ambition and Vignola's classicizing design instead sought to reshape the medieval Piazza to reflect apostolic power and shift the symbolic core of the city toward papal ambitions [Miller 1989, 111].



4: Unknown artist, Frontispiece of *Symbolicarum quaestionum* [...] *ludebat*, 1574. [Wellcome Collection].

The significance of displacing the gothic loggia with a high classical façade would not be lost on cinquecento Bolognese. Perhaps as a subtle gesture, the architect Vignola «accomplished [...] the successful preservation of a sizable portion of the old Banchi portico» still encased as a visible relic of lost communal independence [Tuttle 1993, 86]. Within this celebration of papal power remained a different vision of the city, one structurally and inseparably connected to the republican ideal of *Libertas*, of popular self-governance within and autonomy from external domination. Here, architecture is seen *otherwise*. Multiple contradictory meanings and histories are folded into what appears to be a single structure. Such allegorical looking that seeks to penetrate beyond surfaces was an interpretive method well suited to the sweeping phenomenal changes of the urban fabric taking place in mid-cinquecento Bologna.

Based on the observations of numerous commentators, the Bolognese *popolo* was acutely aware of stylistic significance in architecture. This is to say that this seeing otherwise, calibrated to the politics of a late medieval commune, could be voiced as dissent. Local concern with and participation in architectural matters was such that one cinquecento architect commented that «people of all sorts, priests, monks, artisans, farmer, schoolmasters, bailiffs, harness-makers, spindle-makers, porters, and even water-carriers

behave like architects and voice their opinions» [Gaye 1839, Vol. II, 140-143: quoted in Miller 1989, 158]. The architect in question, Arduino Ariguzzi, was busy designing a portico for the Basilica di San Petronio in the Piazza Maggiore. While passersby might project their own ideas onto buildings under construction, they made clear their affinity for the gothic style. In the case of San Petronio during its centuries-long construction, any divergence from the original medieval plan would be nothing short of “treason” [Thurber 1999, 459]. Citizenship itself seemed to depend on allegiance to local style. The popular will sought to maintain an image of the city that reflected the values of the populace and on occasion asserted these preferences in dramatic fashion. Sometimes, buildings or monuments associated with tyranny were destroyed: the Palazzo Bentivoglio was razed to the ground after the seigneurial family fled the city in 1507, the fortress built by Julius II in 1508 was demolished after the Bentivoglio’s return in 1511, and a monumental sculpture for San Petronio’s façade by Michelangelo of Pope Julius II was destroyed that same year [Wallace 1979, 97; Tuttle 1982, 3-4; Hendler 2021, 117-118]. While the allegiances of the mob were derided as “transient,” the popular enthusiasm for architecture might be channeled toward destruction, which amply demonstrated the possibility of changing the built environment and the public’s willingness to do so. Rhetorically speaking, the mob was not convinced and was ready to see, and make, urban space otherwise. The public’s preferences had a resounding effect on the production of symbolic space through modifications to the built environment. Even during the Quattrocento *signoria*, the Piazza Maggiore remained the possession of the *popolo* at least symbolically, if not functionally as it became «the instrument of factions and... the elite» [Duranti 2018, 261]. It was in the context of the Piazza Maggiore, a symbolic nexus of the *popolo*, that Felsina made one of her earliest public appearances in Nicolò dell’Abate’s 1550 *modello* for a fresco adorning the clock face at Palazzo Comunale (Fig. 3) [Beguin 1961, 96; Denison 1990, 265-267; Faietti 2002, 244]. While the fresco is now lost, a later etching depicting a view of Piazza Maggiore on May 3, 1634 during a procession shows two recumbent figures below and flanking the clock face. These two figures correspond to the river god and Felsina in dell’Abate’s *modello*. Furthermore, the highly finished drawing suggests that this was a *modello* rather than a sketch, thus the design in the drawing was agreed upon by patron and artist for transposition onto the clock tower [Faietti 2002, 245]. While the exact conditions that spurred the commissioning of the fresco are uncertain, the return of the esteemed popular magistracy, the Tribuni della Plebe, to the Palazzo Comunale «from which Legate and Senate governed the city» just before 1550 may have been the impetus [De Benedictis 1999, 60]. Felsina appeared in a conspicuous public location, one hotly contested by papal ambition, just as a popular magistracy of medieval origin returned to that seat of government.

Along the bottom margin below the clock face are two civic personifications, the river Reno crowded with the Due Torri at left and a warrior goddess seated at bottom right. She sits in front of various military accessories such as a banner, a bugle, and a shield emblazoned with Bologna’s motto “Libertas”. A sheathed and foreshortened sword projects out from the plane of the drawing and the figure’s hand grips its hilt, evoking

the possibility of action should the need arise. The clock tower fresco was planned just before various project initiated by the papal Legate attempted to transform the Piazza, heretofore a prime urban generator of popular politics, to an expression of papal power. Selected to adorn the seat of civic government with a recently returned popular element before the largest possible public audience, Felsina seemed to possess the representational potential to embody the multiple publics she addressed. Furthermore, she might harmonize their shared disavowal and sustain public dissent against the papacy's attempt to refashion Piazza Maggiore as part of a larger effort to subjugate the city of Bologna.

From the beginning, Felsina aggregated the political demands and aesthetic sensibilities of multiple publics each with, as Legate Giovanni Morone described ominously, «distinctive liberties» [Terpstra 2013, 81]. This notion of distinctive liberties is instructive: even as the republican notion of *libertas* emblazoned on the Bolognese crest was cherished by all and was a fundamental concept of the city, this term seethed with contradictions between its ideals and actualities. *Libertas* boiled down to two political demands, freedom from external interference and freedom to participate in popular government, which became untenable. Maintaining some degree of autonomy was only maintained through the diminishment of Bologna's popular government and the atrophy of its democratic institutions. Amid the political context of Bologna – Rome's imperial conquest over the city – and the erosion of democratic institutions by deepening oligarchy in civic government, the presence of *libertas* in the city became increasingly nominal. These were the paradoxical demands placed on Felsina, as figuration that aggregated potentially disparate content and an allegorical operator that had become a popular symbol of defiance toward papal encroachment. Indeed, in this historical moment with its paradoxes and crises, we can appreciate the “strangeness of the hermeneutic situation” in which civic allegory was pressed into service [Jameson 1971, 11].

The figure of Felsina made these two appearances, on the clock tower and in *Symbolicarum quaestionum*, in the “critical decade” of the 1550s [Terpstra 2013, 78-89]. The Senate rallied to consolidate its administrative authority to diminish the traditional magistracies. Open conflict between the Senate and the popular magistrates flared up as accusations of tyranny and sedition, respectively, were exchanged [De Benedictis 1999, 60-61]. Amid this contentious time, one in which the Senate expanded its jurisdiction over matters traditionally supervised by the popular magistracies, Bocchi published *Symbolicarum quaestionum*. In symbol 113, the fractious state of civic politics hides behind the unified corporality of this idealized guarantor of liberty. The allegory here seeks to put facts into accord with ideas. The historical facts were vexed and in flux, both in terms of social process and urban fabric. The embodiment of a dissolving *libertas* as Felsina seeks a retroactive fulfillment of its principles even if those principles were being modified, contravened, and attested to in bad faith.

The morphology and mutability of Felsina

In her 1555 debut in print, Felsina in *Symbolicarum quaestionum* is robust, armed, and dynamic. She has means of self-defense and the fortitude of a body perfected by the balance of civic virtues. A second edition of *Symbolicarum quaestionum* was published in 1574. The book remained mostly unchanged and included all the illustrated emblems of the first edition with some rearrangements in the order of *symbolae*. Likely due to Bonasone's delicate burin work and high demand for the book, the depleted plates required retouching before a second edition could be produced. Agostino Carracci was hired for the job. Despite the near identity between first and second editions, one additional figure graces the 1574 edition. The figure of Felsina appears twice in 1574: symbol 115 and the frontispiece [Bocchi 1574, 242-243]. On the frontispiece (Fig. 4), neither motto nor poem accompany the figure of Felsina. She is *outside* the text. As she is lifted from Bocchi's text and placed on the frontispiece, Felsina transforms.

In the 1574 frontispiece image the general compositional elements remain – illumination and wind from the left, billowing banner – but Felsina here has been deprived of vitality. The emblem's dynamic *contrapposto* has been reduced to a more restrained and far less mobile stance. Given that «enigma [...] appears to be allegory's most cherished function» [Fletcher 1964, 74], the noticeably less enigmatic pose compromises the allegorical possibilities compared to the twisted and mannered posture of 1555. The journey from *political symbol to conventional trademark* has evidently sapped Felsina of her strength. Gone are the weapons from her left side and the books, all of them closed, lay scattered on the ground. She holds a bursting cornucopia, a gesture of providence rather than force. As evident in the case of the frontispiece, the ideal construction composed by Bocchi would deteriorate over time as it progressed from ambitious amalgam of political thought to conventional means of city representation.

A 1620 engraving by Giovanni Luigi Valesio (Fig. 5) evinces Felsina's continued entropic dissolution. Like an overripe fruit, the saccharine image sinks under its own weight. The lion purrs instead of roars as a sweetly smiling Felsina dotes on him. The banner no longer billows. The vernal winds of republican potentiality have passed to the stagnant, oppressive, heat of oligarchy and imperial domination. In the matter of a century we witness an arc of depoliticization, bringing Felsina down a few notches. Here, she still handles a spear, giving her some authority, but her earlier attitude of vigilant defender has given way to a passive, seemingly inebriated slump. If the figuration of Felsina was changing over the decades, what configuration of social processes and cultural factors might be linked to this increasingly enervated civic allegory?

As has been discussed, the emergence of Felsina's intensity corresponded to the political vicissitudes of the 1550s. By the seventeenth century, additional demands were being placed on this already overburdened personification. An emerging market in Bologna for printed images beginning in the 1570s provided steady income to artists willing to take up engraving. These images were printed as announcements of thesis defenses administered at the University of Bologna. In Valesio's print (Fig. 5), a recumbent Felsina lounges in a mystical landscape, a meek lion squatting beneath her. Flanked by



5: Giovanni Luigi Valesio, *The coat of arms of the city of Bologna*, 1620 ca. [Pinocateca Nazionale di Bologna].

personifications of the Reno and Savena, two wreath-clad poets approach Felsina to regale her with their literary achievements. Felsina, for her part, seems to have succumbed to the inertia of her conventional status. Meanwhile, the civic coat of arms so artfully glossed by Bocchi hovers above and beyond the scene, detached from the former embodiment of its symbolic fulfillment. Indeed, through recirculation as an ornament of thesis prints, Felsina is deactivated as she is made relative to market demand. But it is not the imagery alone that depoliticizes Felsina. The medium of print as an “agent of change” is essential to consider as well.

An engraving by Bolognese artist Francesco Brizio produced around 1620 entitled *Stemma del Cardinale Antonio Gaetani* is known today at least three states, each made to order for different clients. The first state, by way of association with the civic image of the nursing she-wolf, the seated goddess becomes Roma, an allegorical representation of Roman civic identity. Between Minerva *cum* Roma and winged Fama, who blows her horn toward a hazy landscape, sits a weighty cartouche emblazoned with the crest of family Gaetani. In the second state (Fig. 6), the Gaetani crest and the she-wolf have been burnished away. While the cartouche remains blank, ready to receive the crest of a potential buyer, the shield has been re-engraved with the crest of Bologna. Through this adjustment, she reverts to Felsina. The mutable medium of copperplate engraving further relativizes Felsina. In an uncanny disidentification, the very same copperplate



6: Francesco Brizio, *The Coat of Arms of Cardinal Antonio Gaetani*, after 1623 [Pinocateca Nazionale di Bologna].

that once produced an allegory of Bologna could be easily adjusted to furnish an image of Rome, exactly that city Felsina was enlisted to resist [Terpstra 1999, 396]. Under market pressure, Felsina as a figuration of civic identity lost its stability on the inherently volatile copperplate. As such, Felsina becomes a kind of meta-symbol, floating like a butterfly, able to land anywhere at anytime at the behest of anyone. The figure of Felsina as an allegorical actor was produced at a time when deep paradoxes between popular sentiment, civic tradition, and the historical situation required urgent resolution. Through the end of the sixteenth century and into the seventeenth, Bologna acquiesced to its status as second city and resigned a majority of its popular institutions to aristocratic administration. The humanist conception of *libertas* transformed from an active to a nominal principle in political life in tandem with Felsina's transformation from vigorous vehicle of dissent and tradition to a shallow, fossilized décor.

Conclusion

Much of the present study is directed to a question posed by Nicholas Terpstra «how do cities in the process of subordination adapt contemporary cultural tools in order to fashion some face-saving and self-fashioning response?» [Terpstra 1999, 390]. Indeed, one Felsina's functions was to assert local and popular autonomy, even if this was a purely symbolic gesture. Over time, the allegorical character of the figure, one that held in stasis multiple visions of the city, as broad participatory politics and city-state corporatism that placed stake in mutual aid gave way to the value and rights of individual and state that prioritized rationalized welfare [Black 2003, 76-153; Terpstra 2013; 99-137]. In a way, as the polity itself lost its political personhood, the figure of Felsina abdicated her dynamism and accepted a passive role as a signified of Bologna writ large, whatever that might mean through the seventeenth century. The emblems of republican values also slipped into nominalism. Commenting on the "specious name of *liberty*", Hobbes writes: «There is written on the turrets of the city of *Lucca* in great characters at this day, the word *LIBERTAS*; yet no man can thence infer, that a particular man has more liberty [...] than in *Constantinople*» [Hobbes 1993, 202-203]. The Republic of Lucca, despite its advertisements, had no advantages to liberty than did Constantinople, then understood to be the epitome of despotism. The symbolic devices of the sixteenth century, which so often acted on cultural memory to animate communal political values clad in the esteemed outfits and poses of antiquity, were not suitable for the political climate of seventeenth century. As configurations of the built environment and social process mutated, so to did their respective figurations at the expense of their historical meaning. By the end of next century, allegory stormed back into public consciousness. Another proliferation of political allegory occurred in Bologna following the Napoleonic conquest of the city in 1796. In innumerable iterations, ranging from fine engravings to letter head on office stock, a female figure wearing a stola and a plumed helmet holds a distaff. This was the figure of Cisalpina, the personification of the Cisalpine Republic that absorbed most of northern Italy. When a view onto the Due Torri was added, the allegory refers instead to the Department of the Reno, of which Bologna was the administrative center. Another political crisis, another moment of imperial conquest, another chaotic configuration of sweeping change to Bolognese society; in sum, it was another historical situation in which allegory was «revived out of need» [Jameson 2019, 22].

Bibliography

- BEGUIN S. (1969). *Mostra di Nicolò dell'Abate. Catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre-20 ottobre 1969), Bologna, Edizioni Alfa.
- BIANCHI I. (2012). *Iconografie accademiche: un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB.
- BLACK A. (2003). *Guild and state: European political thought from the twelfth century to the present*, New Brunswick, Transaction Publishers.

- BOCCHI A. (1555). *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat*, vol. 5, Bologna, Novae Academiae Bocchianae.
- BOCCHI A. (1574). *Symbolicarum quaestionum [...] ludebat*, vol. 5, Bologna, Societatem Typographiae Bononiensis.
- BOLLERMAN K., NEDERMAN C. (2024). *John of Salisbury*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di E. Zalta, U. Nodelman, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/john-salisbury/>.
- BREAUGH M. (2013). *The Plebeian Experience: A Discontinuous History of Political Freedom*, tradotto da L. Lederhendler, New York, Columbia University Press.
- DE BENDICTIS A. (1999). *Identità politica di un governo popolare. La memoria (culturale) dei Tribuni della Plebe*, in *Diritti in memoria, carità in patria: Tribuni della plebe e governo popolare a Bologna (XIV-XVIII secolo)*, a cura di A. De Benedictis, Bologna, CLUEB, pp. 13-83.
- DE BENDICTIS A. (2018). *Popular Government, Government of the Ottimati, and the Languages of Politics: Concord and Discord (1377-1559)*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. R. Blanshei, Leiden, Brill, pp. 289-309.
- DE BENDICTIS A. (2019). *Umanesimo e sapienza civile nel rinascimento Bolognese*, in *Arte e umanesimo a Bologna: materiali e nuove prospettive*, a cura di D. Benati, G. Calogero, Bologna, Bononia University press, pp. 1-12.
- DENISON C (1990). *An Apollo by Niccolò dell'Abate*, in «Master Drawings», n. 28, pp. 265-267.
- DIDI-HUBERMAN G. (2017). *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, University Park-Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- DURANTI T. (2018). *Libertas, Oligarchy, Papacy: Government in the Quattrocento*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. R. Blanshei, Leiden, Brill, 260-288.
- EMILIANI A., a cura di (1982). *Le arti a bologna in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna, CLUEB.
- EMILIANI A. (1995). *Le arti per via, la piazza, la città*, in *La Mercanzia di Bologna*, a cura di M. Armaroli, Bologna, Nuova alfa.
- FAIETTI M. (2002). *Il Cinquecento a Bologna: disegni dal Louvre e dipinti a confronto*, Milano, Electa.
- FLETCHER A. (1964). *Allegory: the theory of a symbolic mode*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- GARDI A. (2018). *Making of an Oligarchy: The Ruling Classes of Bologna*, in *A Companion to Medieval and Renaissance Bologna*, a cura di S. R. Blanshei, Leiden, Brill, pp. 310-334.
- HARVEY D. (1973). *Social justice and the city*, London, Edward Arnold.
- HENDLER S. (2021). *Broken into pieces and its head thrown into the square*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 63, pp. 114-125.
- HOBBS T. (1993). *Leviathan*, in «British Philosophy: 1600-1900», a cura di M. S. Rooks, Charlottesville, InteLex Corporation.
- JAMESON F. (1971). *Metacommentary*, in «PMLA/Publications of the Modern Language Association of America», n. 86, pp. 9-18.
- JAMESON F. (2019). *Allegory and ideology*, New York, Verso.
- LUGLI A. (1982). *Le symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, cura di A. Emiliani, Bologna, CLUEB.

- MILLER N. (1989). *Renaissance Bologna: a study in architectural form and content*, New York, P. Lang.
- NEVOLA F. (2020). *Street Life in Renaissance Italy*, New Haven, Yale Univ. Press.
- PETRARCH (1948). *On his own ignorance*, in *The Renaissance Philosophy of Man*, a cura di Cassirer E., Kristeller P. O., Randall J. H., Chicago, University Chicago Press, pp. 47-133.
- ROLET A. (2003). *Achille Bocchi's Symbolicarum Queastionum*, in *Mundus emblematicus: studies in neo-latin emblem books*, a cura di K. Engelbert, A. Visser, Turnhout, Brepols, pp. 101-129.
- TERPSTRA N. (1999). *Civic self-fashioning in Renaissance Bologna: historical and scholarly contexts*, in «Renaissance Studies», n. 13, pp. 389-396.
- TERPSTRA N. (2013). *Cultures of charity: women, politics, and the reform of poor relief in Renaissance Italy*, Cambridge, Harvard University Press.
- THURBER T. (1999). *Architecture and civic identity in late sixteenth-century Bologna*, in «Renaissance Studies», n. 13, fasc. 4, pp. 455-474.
- TUTTLE R. (1984). *Julius II and Bramante in Bologna*, in *Le Arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, cura di A. Emiliani, Bologna, CLUEB, pp. 3-8.
- TUTTLE R. (1993). *Vignola's Facciata dei Banchi in Bologna*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 52, pp. 68-87.
- WALLACE W. (1979). *The Bentivoglio Palace Lost and Reconstructed*, in «The Sixteenth Century Journal», n. 10, pp. 97-114.
- WATSON E. (1993). *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, Cambridge University Press.

DIETRO LE BAMBOCCIATE. LA VEDUTA ARCHITETTONICA COME RIFLESSO DELLA STRATIFICAZIONE URBANISTICA NELLA PRODUZIONE DI VIVIANO CODAZZI

COSTANZA BROLI

Abstract

The realistic perspective views of Viviano Codazzi are as rare as useful to retrace the path of the urbanistic changes in Rome. His vedute were made combining the meticulous reproduction of prints and elements from reality, especially buildings such as taverns, households and coaching inns. If recognized, they can be identified within the maps of the city, both previous and subsequent the age of the painter. In this way it is possible to draw the changes in the urban fabric of many districts of Rome.

Keywords

Vedute, Engravings, Maps, Urban fabric, Changes.

Malgrado l'altalenante fortuna critica, il pittore Viviano Codazzi (Taleggio 1603 ca.-Roma 1670) ebbe grande fama tra i contemporanei come quadraturista e grazie a una cospicua produzione da cavalletto. Realizzate su commissione o destinate al libero mercato, le sue tele spaziavano dai più fantasiosi capricci alle vedute prospettiche, estremamente realistiche, i cui temi principali erano quasi sempre monumenti architettonici e antichità romane. Pittori specialisti in figure e Bamboccianti – con i quali Codazzi era solito instaurare un vero e proprio rapporto sistematico di collaborazione – vi collocavano poi piccole scene di genere o episodi narrativi, talvolta tratti dalla letteratura classica o dalla tradizione cristiana. Come modelli iconografici per le proprie composizioni, l'artista utilizzava gli apparati illustrativi della trattatistica architettonica e il vasto patrimonio incisivo contemporaneo, attingendo specialmente alle pagine dello *Speculum romanae magnificentiae* di Antoine Lafréry (1575), dell'*Antiquae Urbis splendor* di Giacomo Lauro (1612-1628) e della *Roma vetus ac recens* di Alessandro Donati (1633). Egli selezionava da questi testi singole tavole, che riproduceva per intero e con estrema fedeltà modificandone soltanto alcuni dettagli, oppure traeva spunto da più immagini, che combinava sulla tela creando una nuova composizione [Marshall 1993, 9;

Úbeda de Los Cobos 2005, 178-179; Rodríguez Ruiz 2014, 100-101]. Anche a una prima osservazione i dipinti tradiscono subito i loro riferimenti, riconoscibili con chiarezza sebbene non si trovino mai isolati e, anzi, siano spesso affiancati da ulteriori elementi secondari e di contesto, soprattutto edifici e strutture architettoniche. Nei limiti di un breve saggio, il presente contributo si sofferma proprio su questi particolari, differenti o spesso del tutto assenti nelle incisioni, che lasciano trapelare un'approfondita conoscenza dei luoghi da parte dell'artista, spiegabile soltanto con una sua assidua frequentazione di essi [Sestieri 2015, 296-297]. Le sue vedute sono, infatti, il risultato della commistione tra la meticolosa riproduzione degli estremamente dettagliati modelli a stampa e la diretta esperienza degli spazi nella loro quotidianità [Brunetti 1958, 311-312]. Questi elementi "sperimentali" della composizione – per lo più edifici di carattere civile, singoli o a gruppi, che richiamano strutture abitative o di accoglienza – possono fungere da nuovi e interessanti punti di partenza per avviare una ricostruzione delle trasformazioni urbanistiche che hanno interessato alcune aree di Roma.

I gradi di difformità tra le vedute di Codazzi e i loro modelli spesso corrispondono a luoghi coinvolti nelle variazioni del tessuto abitativo della città, in continuo mutamento a causa della crescente pressione demografica e delle esigenze di rappresentanza della classe aristocratica all'interno dei nuovi stilemi dell'estetica barocca [Ago 2023, 15-20]. Se confrontate con i dipinti, le rappresentazioni cartografiche coeve dell'Urbe e dell'area del colle Palatino, prediletta dal pittore, confermano l'aderenza alla realtà delle sue composizioni. Il raffronto con le piante e le rappresentazioni delle situazioni urbanistiche di epoca precedente e successiva restituisce, invece, immagini utili per tracciare il percorso cronologico di evoluzione dell'edilizia civile di alcuni dei luoghi più importanti della città di Roma.

Arco di Tito e Campo Vaccino

L'area del Campo Vaccino ricorre con frequenza all'interno della produzione dell'artista, che si sofferma soprattutto nella rappresentazione dell'Arco di Tito e delle sue adiacenze. La veduta del monumento, animata dalle figure di Michelangelo Cerquozzi e oggi conservata al museo Joanneum di Graz (in deposito presso lo Schloss Eggenberg), lo raffigura affiancato sulla destra dal muro che delimita i Giardini Farnese e immediatamente a sinistra da Palazzo Frangipane [Marshall 1993, 204] (Fig. 1). Di fronte all'arco in primo piano si vedono le quattro colonne rimanenti del tempio di Giove Statore.

La scena è animata da alcune figure, da sole o in piccoli gruppi, di diversa estrazione sociale: sono presenti contadini che conducono i buoi al pascolo, immagine tipica dell'universo bambocciante, c'è chi chiede l'elemosina e persino una figura femminile che porta un canestro di frutta in equilibrio sulla testa. In primo piano di spalle si nota invece una donna dall'abito elegante e il colletto di pelliccia, mentre in secondo piano si riesce a scorgere una carrozza trainata da una coppia di cavalli bianchi. Quest'ultimo dettaglio costituisce un prezioso indicatore di un ormai consolidato mutamento dei costumi aristocratici in direzione del modello francese [Krautheimer 1987, 15-36], dunque anche del momento di esecuzione del dipinto, ovvero attorno al 1650, quando

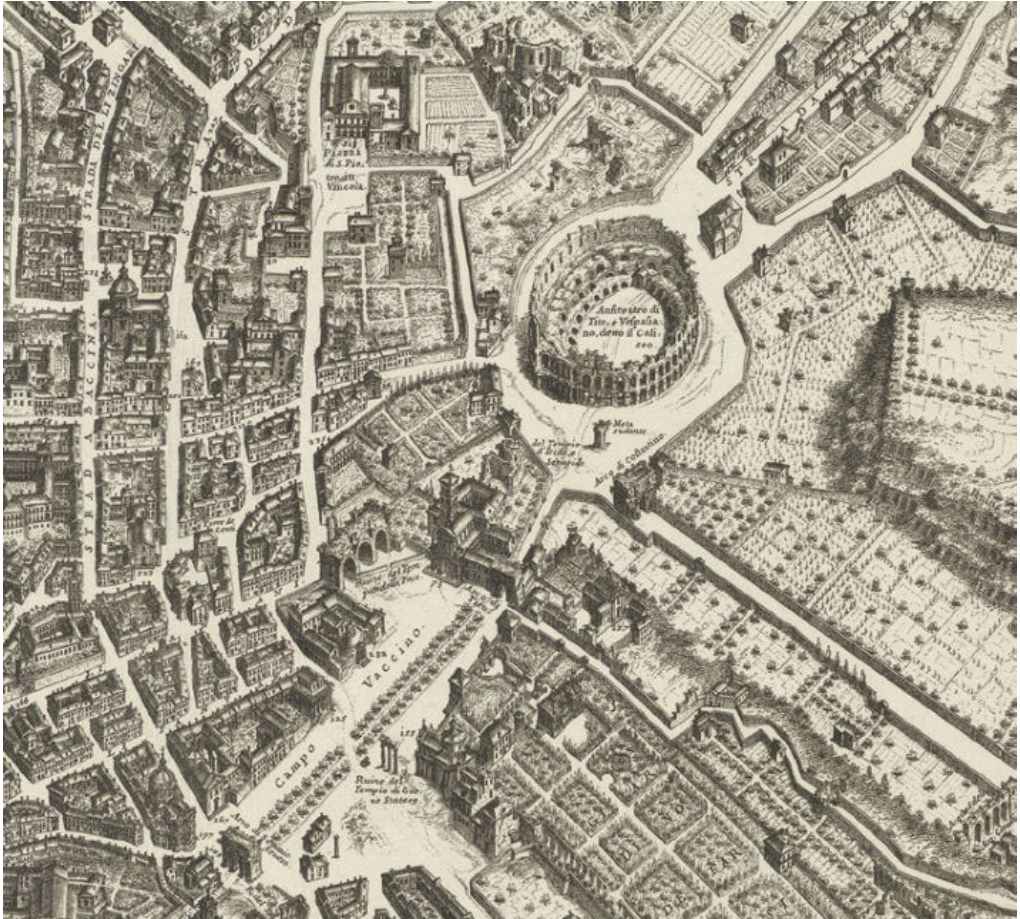


1: Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, *Veduta dell'Arco di Tito e Giardini Farnese*, 1650 ca. [Graz, Schloss Eggenberg].

Cerquozzi comincia ad abbandonare la stretta aderenza ai moduli bamboccianti per ampliare le proprie soluzioni iconografiche e di *staffage*.

Nonostante Codazzi scelga di collocare l'osservatore leggermente a sinistra e in diagonale, accorciando la distanza tra i piani dello spazio, la composizione e il punto di vista richiamano con immediatezza una tavola dell'*Antiquae Urbis Splendor* di Giacomo Lauro (1612-1628, tav. 63). Nondimeno, sono numerosi i dettagli frutto della diretta conoscenza del luogo. Basti osservare, ad esempio, il complesso Frangipane, la cui muratura travalica e ingloba quasi del tutto il monumento antico: una finestra si spinge fino a sfiorare ciò che resta della colonna di sinistra, mentre la struttura in mattoni dell'edificio sovrasta completamente il fornice e si sviluppa in un pesante contrafforte sulla destra. Sulla sommità si possono scorgere le merlature risalenti alla fondazione del Palazzo in epoca medievale, erose dal tempo fino quasi a raggiungere la consunzione. Benché l'intera composizione sia disseminata di elementi che tradiscono in modo più o meno esplicito la familiarità dell'artista con quei luoghi, è l'area in fondo sulla destra ad essere di maggiore interesse in questa sede. Alle spalle delle mura degli *Orti* si intravede uno stabile dalla struttura essenziale, alto e privo di elementi connotanti o decorativi tranne una finestra corrispondente alla mansarda. Immediatamente davanti

vi è un corpo aggiunto, comunicante, di cui si distinguono soltanto parte del tetto e lo spigolo di raccordo tra le due facciate. Gli edifici sembrano formare un vero e proprio complesso, probabilmente di natura abitativa, come si deduce dalla presenza di un cortile e di un recinto in muratura interrotto da un cancello in legno, aperto nel momento in cui si svolge la scena, che lo separano dalla piazza. In quello che in apparenza sembra un mero elemento di sfondo i dettagli sono troppi perché sia totalmente d'invenzione, anche per uno specialista di vedute architettoniche. Le incisioni a cui Codazzi era solito rifarsi non ne mostrano traccia, eppure si notano in altre rappresentazioni seicentesche dell'area, alcune persino tratte dalla medesima tavola di Giacomo Lauro utilizzata dal bergamasco. Tra queste, il *Campo Vaccino* di Herman van Swanevelt (1631 ca.) oggi presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge, che ricalca ancor più fedelmente l'assetto compositivo dell'incisione, ma vi aggiunge altri particolari tratti dal vero [Salerno 1977, 410-414].



2: Giovanni Battista Falda, *Nuova Pianta et alzata della città di Roma*, 1676 [Courtesy of Amsterdam, Rijksmuseum].



3: Viviano Codazzi, *Arco di Tito*, 1650-1660 [Roma, Museo di Roma a Palazzo Braschi].

Anche se si pone a confronto il dipinto oggi a Graz con la cartografia coeva si ritrovano le medesime costruzioni, seppur stilizzate. All'interno della *Nuova Pianta et alzata della città di Roma* di Giovanni Battista Falda (1676, Amsterdam, Rijksmuseum), alle spalle dell'Arco di Tito si distinguono chiaramente l'immobile principale con la sua finestra, il corpo annesso antistante e persino un accenno della cancellata (Fig. 2). Se ne può dunque dedurre che, benché omesse dai principali modelli dell'artista, le strutture fossero realmente esistenti. È pertanto verosimile che Codazzi abbia ricavato l'impostazione complessiva dell'opera e il punto di vista dalle tavole di Giacomo Lauro, per poi conferirvi ulteriore realismo aggiungendovi soluzioni compositive tratte dal ricordo della propria quotidiana esperienza dei luoghi.

Non è infatti una casualità che il medesimo complesso di edifici ritorni in altre rappresentazioni del Campo Vaccino di sua mano, come l'*Arco di Tito* del Museo di Roma a Palazzo Braschi, di poco posteriore al dipinto appena descritto e realizzata in collaborazione con un anonimo figurista, meno incisivo e brillante del Cerquozzi [Longhi 1955, 47; De Martino 2022, 31-32] (Fig. 3). Qui il monumento è ritratto frontalmente e da un punto di vista ravvicinato, che non comprende il tempio di Giove Statore né buona parte delle mura perimetrali dei Giardini Farnese. Sulla sinistra si scorge appena una colonna del Tempio di Antonino e Faustina, riconosciuto da Marshall, il quale ha anche individuato la tela come una replica autografa e in formato ridotto della *Veduta*



4: Jan Both, *Arco di Tito*, 1639-40 [Courtesy of Amsterdam, Rijksmuseum].

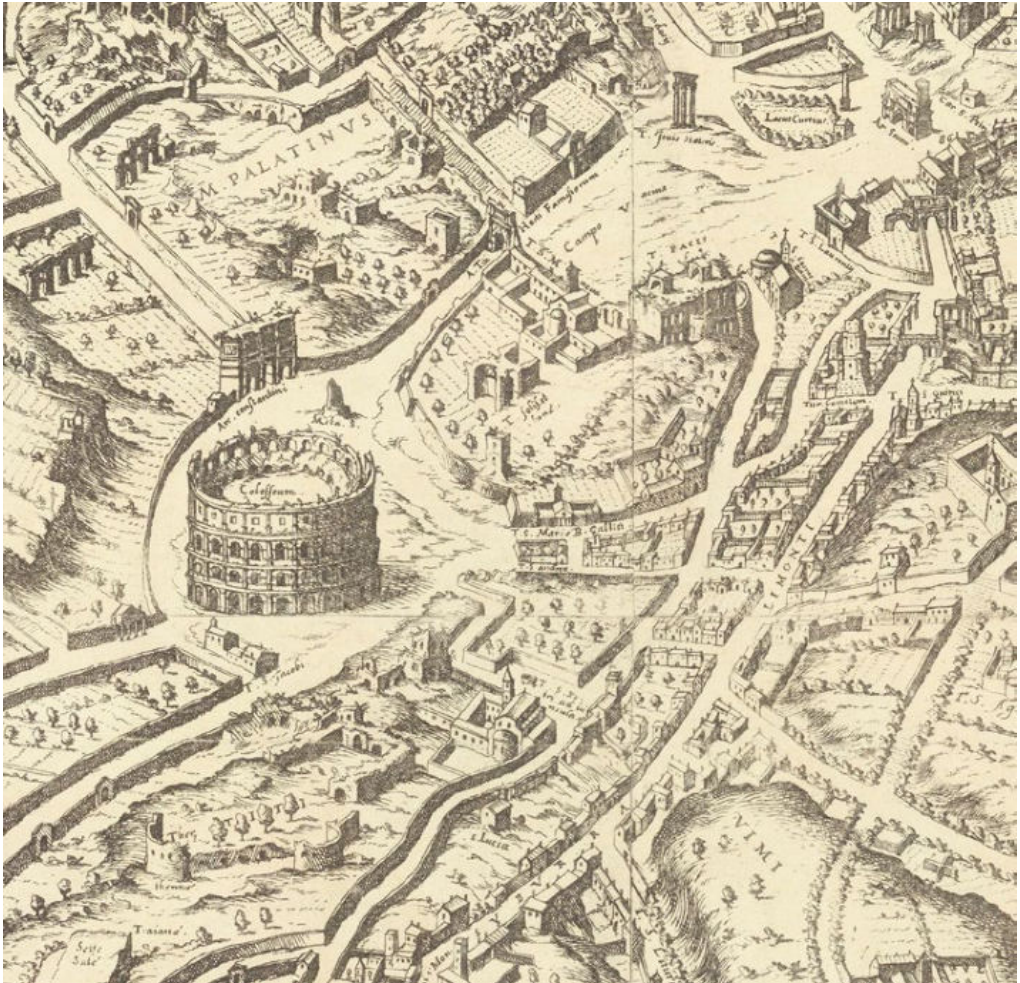
con *Arco di Tito*, *Orti Farnesiani* e *Tempio di Antonino e Faustina* oggi di ubicazione ignota [Marshall 1993, 202-208]. Pur con qualche piccola variazione, anche in questo caso l'artista si mantiene coerente sia nell'aderenza ai propri modelli sia nell'aggiunta di quei "tocchi" di realismo prima evidenziati, spingendosi persino oltre nella dovizia di particolari. Palazzo Frangipane appare, se possibile, ulteriormente addossato al monumento archeologico, con cui condivide anche i danni dovuti all'inclemenza del tempo, sottolineata dalle merlature ancora più rovinata delle analoghe di Graz e ricoperte di vegetazione spontanea. Anche il figurista evoca con efficacia la convivenza tra antico e moderno nell'ordinaria quotidianità della popolazione romana, inserendo nella scena soltanto pochi personaggi e alcuni buoi, al centro della composizione e in secondo piano. Scompaiono le carrozze, i cocchi e gli affondi prospettici sulle ampie *promenades* in corso di realizzazione durante il papato di Alessandro VII Chigi [Guidoni, Marino 1979, 15-16, 522-523; Krautheimer 1987, 29] in favore di un'immagine autenticamente bamboccianta.

Rispetto al dipinto osservato poc'anzi, il gruppo di edifici qui d'interesse è rappresentato in modo più chiaro e da un punto di vista maggiormente ravvicinato, che ci consente di coglierne ulteriori dettagli e alcune variazioni. Lo stabile più alto presenta una seconda finestra, ma l'apertura in corrispondenza della mansarda è pressoché identica: vi sembra persino fuoriuscire il medesimo ciuffo di paglia. Il corpo aggiunto anteriore è senza

dubbio lo stesso, ma qui appare interrotto nella facciata laterale da una finestra. Del tutto simile al precedente è il recinto in muratura, aperto anche in questo caso. Il formato ridotto dell'opera e la vicinanza con il soggetto principale hanno permesso all'artista di essere meno compendiario nella rappresentazione degli elementi secondari, che sono qui di maggiore aderenza al vero. Lo conferma un disegno a penna e inchiostro bruno realizzato da Jan Both durante la sua permanenza romana sul finire del quarto decennio del secolo (Fig. 4). Con l'acutezza tipica dello sguardo fiammingo la rappresentazione indugia nei più minuziosi dettagli dell'Arco di Tito e delle sue immediate prossimità, e le tangenze con gli elementi realistici di mano codazziana sono numerose. Il monumento è ugualmente inglobato nell'architettura medievale, eroso dal tempo e dagli agenti atmosferici, e gli edifici sulla destra hanno la medesima impostazione che si incontra nel dipinto: sono suddivisi in due corpi distinti, le aperture si trovano in posizione analoga e sono preceduti da un cortile con un cancello aperto. Il disegno di Both ci consente persino di scorgere le ruote di un carretto agricolo appoggiato al muro esterno dell'abitazione.

Ulteriori dimostrazioni dell'attenzione di Codazzi per quelli che Roberto Longhi definisce «frammenti d'evidenza» [Longhi 1950, 32-34], ovvero tutti quei dettagli di un luogo che è possibile notare soltanto se lo si frequenta quotidianamente, si possono rinvenire sia nel dipinto *Arco di Tito e Giardini Farnese* del Musée de Beaux Arts de Béziers – di attribuzione incerta tra Viviano e il figlio Niccolò ma che si dimostra anch'esso frutto della commistione tra il repertorio incisorio contemporaneo e l'osservazione diretta [Bouillet 1893, 84-85] – sia nell'acquaforte di Giuseppe Vasi raffigurante la *Veduta del Campo Vaccino* del Cleveland Museum of Art, realizzata circa nel 1752. Ed è proprio quest'ultima a confermare la sopravvivenza del complesso abitativo fino almeno alla metà del XVIII secolo. La cartografia cinque-seicentesca, invece, ne riesce a circoscrivere per sommi capi il periodo di edificazione. Infatti, all'interno della *Nova Urbis Romae descriptio* firmata dal binomio Étienne Dupérac-Antoine Lafréry (Fig. 5), estremamente prodiga di particolari soprattutto nella zona del Palatino, questi edifici non si notano e non vi è nulla al loro posto. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593 (Stoccolma, National Library of Sweden), invece, è occupata in quell'area da uno stabile di dimensioni molto ridotte: potrebbe trattarsi del più piccolo tra quelli ritratti da Codazzi, oppure di un altro, indipendente, sostituito in seguito dal complesso qui di interesse.

Le sue attestazioni e, allo stesso modo, le assenze cartografiche permettono di collocarne nel tempo – seppur in modo spannometrico – la costruzione, avvenuta certamente dal 1593 in poi. In modo analogo, è possibile affermare che questo gruppo di edifici era di certo ancora presente nel panorama urbano locale alla metà del Settecento. La sua sopravvivenza ai massivi “gettiti” chigiani, che hanno interessato soprattutto i quartieri di grande densità archeologica e maggiore affluenza di visitatori, suggerisce che il complesso possa aver avuto scopo non soltanto abitativo, ma magari anche commerciale o di ospitalità. Le realtà destinate all'accoglienza dei forestieri che sostavano o giungevano in città sono state solo in minima parte coinvolte negli abbattimenti [Marino 2017, 106-108].



5: Étienne Dupérac, Antoine Lafréry, *Nova Urbis Romae descriptio*, 1577 [London, British Library].

Colosseo e Arco di Costantino

È possibile fare considerazioni di medesimo tenore per tutte le vedute realistiche di Codazzi, le quali tuttavia costituiscono solo una minima parte della sua produzione: sin dalla prima maturità, infatti, l'artista dimostra di prediligere i capricci di fantasia [Marini 1976]. In queste poche ma significative tele i luoghi rappresentati pertengono quasi sempre all'area dell'odierno complesso archeologico dei Fori Imperiali, tra le più amate non solo dal pittore, ma anche e specialmente dai suoi acquirenti [Ozzola 1913; Broli 2022, 6-7]. Un sentimento riassunto con efficacia da Cassiano Dal Pozzo, il quale nel 1629 scriveva ad Agnolo Galli: «Questi vestigi di fabbriche antiche come archi, Coliseo, Tempii, Acquedotti e cose simili danno nell'occhio mirabilmente, e diletta» [Haskell 2021, 147]. Non per caso, il Colosseo e l'Arco di Costantino sono tra i soggetti



6: Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, *Veduta frontale dell'Arco di Costantino*, 1658 ca. [Compiègne, Musée National].

più ricorrenti nella pittura di Viviano, che nel proporli al proprio pubblico sperimenta scorci e angolazioni sempre diversi, come sono differenti i nomi dei collaboratori che vi intervengono per completare la scena. Nella *Veduta frontale dell'Arco di Costantino* del Musée national du Château de Compiègne [Loire 2006, 438; Borbia 2011a, 232-233; Loire 2017, 185] non è difficile riconoscere la mano di Michelangelo Cerquozzi, le cui figure, divise in piccoli gruppi sparsi per tutta la composizione, si accordano perfettamente con il realismo delle architetture (Fig. 6).

Il monumento è rappresentato minuziosamente nelle sue caratteristiche – con qualche piccola variazione, come di consueto per Codazzi – e il punto di vista ravvicinato e strettamente frontale consente all'osservatore di immergersi in un vero e proprio spaccato della vita quotidiana a Roma a cavallo tra il sesto e il settimo decennio del Seicento: visitatori e forestieri rapiti nella contemplazione delle meraviglie archeologiche, che al contrario i contadini romani attraversano abitualmente e senza prestarvi attenzione; le già citate strade sempre più ampie per consentire la circolazione delle modernissime carrozze; «sporti, aggetti, invasioni» e «termini»¹ di epoca romana che invadono le vie e le piazze.

¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chirografo del 7 agosto 1660*, Cod. Chigi H. III. 57.

Tra i particolari di umana quotidianità salta agli occhi l'edificio sulla sinistra, alle spalle di quello che Marshall identifica con il palazzo di Gregorio Magno [Marshall 1993, 214-216] e quasi a ridosso dell'arco. Una costruzione semplice, a blocco «scatolare» [Ago 2023] caratterizzata soltanto da un portone sormontato da un'arcata e tre finestre, due nella facciata principale e una a oblò in quella laterale, in corrispondenza della mansarda. Su un balcone si scorge una brocca bianca; lo spigolo presenta delle crepature e due evidenti perdite di intonaco: lo stabile è vissuto e porta i segni del tempo. In ogni dipinto di Codazzi che ritrae l'Arco di Costantino o le adiacenze del Colosseo è presente il medesimo edificio, con identiche caratteristiche. Ad esempio, nella *Veduta del Colosseo* dello Johanneum di Graz, *pendant* del dipinto descritto sopra e anch'essa oggi allo Schloss Eggenberg, l'attenzione dell'artista è rivolta precipuamente all'anfiteatro, di cui è rappresentata anche una sezione degli anelli esterni, mentre l'arco adiacente è ritratto da un punto di vista laterale e manca di molti dettagli. Nondimeno, lo stabile alla sua sinistra c'è, tale e quale al precedente, persino nel particolare del capitello antico che giace a terra in corrispondenza dell'ingresso. Questi elementi non possono che essere il frutto dell'assidua frequentazione del luogo da parte dell'artista. Inoltre, è probabile che il medesimo fabbricato si possa rintracciare anche all'interno della tavola di Giacomo Lauro da cui egli ha, con ogni evidenza, tratto la composizione del dipinto oggi a Compiègne (*Antiquae Urbis Splendor*, 1612-1628, tav. 83): corrisponde, infatti, alla costruzione di forma quadrangolare sulla sinistra, appena tratteggiata e priva di qualunque elemento connotante tranne una prossimità al monumento archeologico tale da impedirne l'omissione a chiunque desideri raffigurare l'area. È interessante confrontare la scelta dell'incisore con quella del nostro: il primo decide deliberatamente di rimuovere ogni caratteristica dell'oggetto e soltanto di alludervi per completezza e veridicità compositiva; il secondo ne fa un elemento importante e ricorrente delle sue rappresentazioni del luogo. Il medesimo edificio si trova anche nella tavola con l'*Arco di Costantino* presente all'interno della raccolta *Roma vetus ac recens* di Alessandro Donati [1633, p. 272], qui già più ricco di particolari, come il portone d'ingresso ad arco, le due finestre in facciata e persino un comignolo sul tetto. Tuttavia, l'illustrazione lo raffigura di dimensioni molto ridotte rispetto ai dipinti di Viviano. Questa differenza potrebbe sempre essere il risultato della volontà del Donati di trattare l'edificio come un elemento secondario, oppure di quella dell'artista, che al contrario desidera conferirvi maggiore importanza. L'attenzione veristica di Codazzi sembra una manifestazione in pittura del suo ricordo dei luoghi, ancor di più se si pongono a confronto le sue tele che ritraggono l'arco costantiniano con un disegno del monumento di mano di Gerard ter Borch il Vecchio, che reca la firma dell'artista e la data 1609 (Fig. 7). Questo schizzo a penna e inchiostro bruno è contenuto all'interno del taccuino che il fiammingo ha portato con sé durante il proprio soggiorno italiano (1604-1611), sul quale traeva annotazioni e tracciava suggestioni visive dei luoghi che stava visitando [Kettering 1988, 16-18]. Si tratta, dunque, di un'immagine reale, *en plein air* dell'Arco di Costantino, alla cui sinistra è raffigurato chiaramente il medesimo edificio osservato finora, ma corredato di un nuovo significativo particolare: un'insegna che ritrae un gentiluomo a cavallo atta tipicamente a indicare le stazioni di posta, o tutt'al più le annesse locande [Susini 2018, 51-55]. Pertanto, non



7: Gerard ter Borch il Vecchio, *Arco di Costantino visto da nord*, 1609 [Courtesy of Amsterdam, Rijksmuseum].

vi è dubbio qui che non si tratti di una casa privata, lo conferma indirettamente anche il fatto che nei dipinti si vedono spesso alcuni personaggi sull'uscio, nell'atto di entrare. In uno dei suoi più noti contributi, Eugenio Zaniboni descrive le stazioni di posta come «vecchie case [...] situate quasi sempre sulla via maestra, mangiate dal polverone e da ogni intemperie, munite di finestre a inferriata ma di regola senza vetri, con l'insegna in ferro battuto pendula sopra il portone enorme» [Zaniboni 1921, 109-110]. L'immagine collima alla perfezione con quanto si osserva nel disegno.

Come ha notato puntualmente Pantanella, il padre di Viviano era Maffeo Codazzi, un locandiere del bergamasco che presto si trasferì a Roma assieme ad alcuni compaesani per cercare fortuna, divenendo prima gestore della Locanda al Gambero, in via Frattina, e poi osteria «nella malfamata suburra all'insegna della Corona» [Pantanella 2004, 145]. Questo non può non aver esercitato una certa suggestione sulle scelte iconografiche del figlio: anzitutto perché è presumibile che il pittore abbia dunque frequentato la Capitale sin dall'infanzia; inoltre, un contatto così ravvicinato con realtà come quelle delle osterie o delle taverne popolari deve averlo reso più sensibile e propenso a cogliere anche le situazioni più ordinarie della vita quotidiana a Roma. Ed è per questo che, con la precisione tipica di uno specialista, egli rappresenta una locanda con la stessa dovizia di particolari con cui connota i monumenti archeologici più iconici dell'Urbe. E non lo fa soltanto in quest'occasione: luoghi di ospitalità e botteghe sono sovente protagonisti di dipinti di sua mano, come nel caso della veduta ideata oggi presso Palazzo Pitti, che rappresenta l'esterno del negozio di un macellaio e una fattoria [Borea 1970, 88-89; Salerno 1977, 504-505] o la celebre *Sosta di viaggiatori all'osteria di Mezzaluna*, oggi di

ubicazione ignota [Longhi 1960, 43; Briganti 1983, 691]. Non è, a questo punto, un caso che egli si rivolga proprio ai Bamboccianti, «pittori della vita quotidiana del Seicento» per completare le sue composizioni [Briganti, Trezzani, Laureati 1983].

Tornando alla stazione di posta di nostro interesse, le rappresentazioni cartografiche tardo cinquecentesche ne confermano la presenza all'interno della fitta trama urbanistica cittadina ben prima del soggiorno romano di ter Borch, ma non oltre la messa alle stampe della *Nova Urbis Romae* di Duperac-Lafréry: dunque la sua costruzione deve essere avvenuta attorno al 1577. Herman van Swanevelt ne ribadisce la collocazione a Seicento inoltrato in una veduta oggi alla Dulwich Picture Gallery di Londra, descritta da Salerno [Salerno 1977, 423]. Ulteriori riferimenti cronologici, seppur approssimativi, provengono dalle vedute settecentesche. Nel *Colosseo* oggi in Galleria Pallavicini a Roma e databile con certezza entro il 1720, il meticoloso Caspar van Wittel colloca l'edificio nella stessa identica posizione accanto all'arco costantiniano, rappresentando l'area con la sua usuale attenzione ai dettagli che non dà luogo a dubbi di attendibilità [Zeri 1959, 284-285; Briganti 1966, 181]. La *Veduta dell'Arco di Costantino* di Giovan Battista Piranesi oggi al Museo di Roma a Palazzo Braschi è posteriore di qualche decennio, risale infatti circa al 1771, e non ne registra più la presenza. È dunque possibile ipotizzare che l'edificio risalga al tardo Cinquecento e che sia sopravvissuto per quasi due secoli, per poi essere demolito sul finire del XVIII secolo.

Istantanee di urbanistica

Una ulteriore interessante casistica è costituita da un dipinto inedito passato recentemente sul mercato e raffigurante la *Basilica di Costantino con il Colosseo e Santa Francesca Romana*² (Fig. 8). L'opera è firmata con monogramma VC e datata 1653 in basso sulla colonna al centro, mentre l'autore dei nutriti e variegati gruppi di figurette è ancora di incerta identificazione (la tela, come le altre qui in oggetto, è in corso di studio nell'ambito della ricerca di dottorato della scrivente). Vi si trova rappresentato il lato settentrionale della Basilica di Costantino e Massenzio, conosciuta erroneamente anche come *Templum Pacis* fino al XIX secolo [Giavarini 2005].

Delle tre nicchie superstiti del monumento, ancora oggi visibili, quella di destra è completamente omessa. Si vedono, infatti, soltanto la centrale, rivestita da una volta a lacunari ottagonali e absidata, e quella di sinistra, dalla medesima copertura e con la parete di fondo aperta in un doppio registro di monofore a tutto sesto. Sul lato opposto della composizione si scorge l'ingresso della Basilica di Santa Francesca Romana, più ravvicinato rispetto alla sua posizione reale, mentre nella stessa direzione in fondo si intravede parte dell'attico del Colosseo. Anche in questo caso, le figure sembrano appartenere a diverse classi sociali e si mostrano intente nelle più disparate occupazioni: vi sono viaggiatori fermi a osservare i monumenti archeologici, un artista che traccia un disegno con lo

² Casa d'aste Pandolfini, 8/11/2023, lotto n.33.



8: Viviano Codazzi, *Basilica di Costantino con il Colosseo e Santa Francesca Romana*, 1653 [collezione privata].

sguardo rivolto verso l'alto, contadini che conducono il bestiame al pascolo, mendicanti nell'atto di chiedere la questua e molti altri.

Il dipinto non può essere definito *tout court* una veduta, poiché gli elementi frutto della fantasia dell'artista sono svariati, a cominciare dalla conformazione del registro sommitale, che qui si compone di una parete a sezione circolare interrotta da un'apertura, ma in altre tele dello stesso autore vengono adottate soluzioni diverse. È verosimile che il pittore ne abbia tratto l'iconografia da una tavola di Sebastiano Serlio (*I sette libri di architettura. Terzo libro, nel quale si figurano e descrivono le antichità di Roma*, 1540, tav. 23) [Marini 1976, 127]. Altrettante sono le modifiche a elementi architettonici già esistenti, come l'aggiunta delle colonne corinzie mancanti che intervallano le nicchie (solo una, infatti, è oggi effettivamente conservata e visibile). Nondimeno, lo scorcio di paesaggio architettonico che si intravede attraverso il doppio ordine di aperture della parete di sinistra ritrae, cristallizzato, un preciso momento della storia dell'urbanistica di Roma. Il conglomerato di immobili di piccole e medie dimensioni visibili sul fondo della composizione esisteva realmente al momento della realizzazione del dipinto, ma sarebbe stato abbattuto pochi anni in seguito, in occasione dell'ampliamento della residenza di Palazzo Rivaldi, le cui pertinenze si sarebbero andate a estendere fino quasi

a raggiungere l'area archeologica. Alla morte di monsignor Ascanio Rivaldi nel marzo 1660, infatti, la sua abitazione venne acquistata dall'istituto Conservatorio delle Povere Zitelle Mendicanti, che vi apportò grandi trasformazioni allargando la superficie del giardino per consentire una ottimale distribuzione delle attività produttive [Incisa della Rocchetta 1933, 213-216; Fochetti 2015, 2]. Soprattutto quest'ultimo intervento comportò l'eliminazione di alcune strutture del complesso e quindi una modifica sostanziale dell'assetto urbanistico dell'area. La conformazione definitiva del nuovo Conservatorio corrispondeva a quanto si può osservare nella pianta di Roma di Falda e in quella, più tarda, di Giovan Battista Nolli (1736-1748, Roma, Biblioteca Casanatense), dove corrisponde all'edificio numerato con il 75. In entrambi i casi, si vede con chiarezza la vastità della zona verde davanti al Palazzo, intervallato soltanto da un paio di corpi minori, ma il cui edificio principale si colloca in fondo al terreno. La già citata rappresentazione cartografica della città di Étienne Dupérac e Antoine Lafréry descrive una situazione urbanistica decisamente differente e molto più vicina a quella dipinta da Codazzi: un gruppo di edifici prossimi tra loro, ma distinti e separati dalla Basilica di Massenzio. Il pittore ha dunque immortalato su tela la conformazione dell'area immediatamente precedente a un importante e definitivo stravolgimento del suo assetto, registrando una situazione che personalmente non ho riscontrato in nessun'altra veduta di soggetto analogo. Come sostiene Giancarlo Sestieri, la tendenza ad attingere alle situazioni quotidiane del proprio personale vissuto a Roma ha sempre caratterizzato la produzione di Viviano Codazzi, trasversalmente nel tempo e in modo indipendente da dove l'artista si trovasse. Per questa ragione è possibile rinvenire tracce della sua esperienza romana anche all'interno delle sue vedute napoletane [Sestieri 2015, 296-297]. Se non in rare occasioni, queste sono sempre ambientate nell'Urbe [Marshall 1993, 7-8], come è il caso della *Veduta di Piazza San Pietro con processione* (Fig. 9), oggi conservata presso il Museo Nacional del Prado di Madrid e ascrivibile ai primi anni partenopei del pittore (circa al 1636), come si evince dal registro cromatico, dal chiaroscuro, i cui trapassi non raggiungono la forza della sua produzione più matura, e da una certa acerbità nella definizione dei dettagli [Borbia 2011b, 245-246; Rodriguez Ruíz 2014, 100-101]. Anche il figurista – sulla cui identità la critica è a lungo oscillata tra Aniello Falcone e Domenico Gargiulo, per poi soffermarsi su quest'ultimo – sembra essere di giovane età. Gli apporti dei due specialisti non si compenetrano armoniosamente come nei loro dipinti di collaborazione più tarda, dunque confermano la collocazione dell'opera in una fase ancora precoce del loro rapporto professionale [Sestieri, Daprà 1994, 97-98]. La veduta, di formato orizzontale, posiziona la Basilica di San Pietro in fondo alla composizione e circondata, quasi costretta, da edifici su entrambi i lati: a sinistra, al di là di un muro divisorio, una via stretta e alcune costruzioni anonime; a destra la torre dell'orologio, i palazzi papali, scorci e tetti di numerosi altri edifici. Di fronte alla scalinata d'ingresso della chiesa svetta l'obelisco della piazza. L'intera scena è gremita di personaggi, a piedi, in carrozza o a cavallo, che partecipano alla processione o che vi assistono, mentre altri sono in fila in attesa di entrare a visitare la torre o la Basilica.



9: Viviano Codazzi, Domenico Gargiulo, *Veduta di Piazza San Pietro con processione*, 1636 ca. [Madrid, Museo Nacional del Prado].

Dal punto di vista compositivo, il dipinto sembra essere un *pastiche* tra un'incisione di Giovanni Maggi del 1618 (*Obelisco in piazza San Pietro*, contenuta all'interno della *Noua raccolta degl'obelischi et colonne antiche, dell'alma città di Roma*) e una di mano di Martino Ferrabosco, dal titolo *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*, pubblicata nel 1684, ma realizzata a partire dal 1620 e circolante tra gli addetti ai lavori già diverso tempo prima dell'edizione definitiva. Dalla prima, Codazzi trae il punto di vista – con qualche aggiustamento – e l'obelisco; dalla seconda le proporzioni tra gli elementi e i dettagli della piazza e della facciata della chiesa come da progetto di Carlo Maderno, compresi i campanili poi mai completati dall'architetto. Tuttavia, quest'ultima incisione rappresenta entrambe le torri con l'orologio, mentre il pittore dipinge soltanto quella di destra, come si vede nell'acquaforte di Maggi. Il lato sinistro della composizione, però, non sembra corrispondere a nessuno dei modelli cui Viviano era solito rifarsi. Oltre il muro atto a delimitare la piazza si snoda una via molto stretta, che sembra condurre in direzione di Piazza Santa Marta. Gli edifici presenti sono di tipologia analoga a quelli osservati finora, con la tipica conformazione a blocco scatolare e le facciate prive di alcun elemento decorativo, ma interrotte solamente dalle aperture delle finestre. Il restauro e la realizzazione del celebre colonnato berniniano comporteranno un riassetto

anche della viabilità dell'area e la conseguente cancellazione di questo tratto stradale, tuttavia la cartografia precedente lo segnala, rappresentandovi anche le abitazioni. Per il territorio vaticano, di solito le piante descrivono in modo più preciso i luoghi di culto e gli edifici di pertinenza, come conventi o collegi, di cui riportano generalmente anche i nomi. Poiché in questo caso non vi è alcuna indicazione, si deduce che gli edifici qui in esame potessero essere abitazioni, o comunque strutture di carattere civile.

Anche sul lato destro della tela si notano alcune differenze rispetto ai suoi riferimenti iconografici: ad esempio, in fondo alla composizione si distingue una selva di tetti che si frappone tra i palazzi e i Giardini Vaticani, solitamente invece posti in evidenza nelle riproduzioni della piazza; inoltre, accanto alla torre dell'orologio e in prossimità del Palazzo Apostolico vi sono due edifici, uno di dimensioni maggiori e uno più basso, dalla cui facciata sembra sporgere una fontana composta da una vasca minore e da una più grande, atta al raccoglimento dell'acqua.

Dalle dimensioni e dalla conformazione, gli stabili sembrano entrambi di spettanza al Pontefice. Vengono anche riprodotti in un'accuratissima acquaforte di Israël Silvestre, realizzata durante il suo soggiorno a Roma tra il 1643 e il 1644 [Faucheux 1857, n. 2.1] e oggi conservata alla National Gallery of Art di Washington (Fig. 10). L'immagine pone in evidenza, come la veduta codazziana, l'asimmetria dello spazio antistante la Basilica, che si trovava affollato sulla destra da una fitta rete edilizia. La situazione è ritratta con ancor maggior efficacia in un disegno di Johann Wilhelm Baur, oggi in collezione privata, risalente circa agli anni Trenta del Seicento³ (Fig. 11).

In modo simile alla tela del Prado, l'acquerello offre alla vista del riguardante l'affastellarsi di edifici e di tetti che occupava la parte destra della piazza e si estendeva a perdita d'occhio. Anche da questo lato il progetto di Bernini ne stravolgerà la conformazione, cancellando parte dei fabbricati [Villani 2016, 15-16]. Baur, come Silvestre, ritraeva con scrupolosa esattezza ciò che poteva osservare durante la sua permanenza nell'Urbe [Briganti 1966, 55-58; Roethlisberger 1998, 55-62]. Con ogni evidenza, paesaggi e scenari analoghi a quelli che frequentava Codazzi.

Come il dipinto analizzato in precedenza, la *Veduta di Piazza San Pietro con processione* raccoglie con precisione fotografica un'istantanea di un preciso momento della storia dell'urbanistica di un luogo, destinato nel corso di pochi anni a mutare radicalmente assetto in nome della nuova estetica barocca della grandezza, dello stupore e della magnificenza [Spezzaferro 1997, Ago 2023, 15-20]. Lo stravolgimento dei rapporti di prossimità spaziale tra gli edifici privati e i luoghi istituzionali di Roma ha determinato la cancellazione di svariati immobili, la cui esistenza e posizione originale sopravvivono soltanto in questa veduta.

³ Casa d'aste Karl & Faber, asta 212 (24/5/2007), lotto 130.