

Delli Aspetti de Paesi

**Vecchi e nuovi Media
per l'Immagine del Paesaggio**
Old and New Media
for the Image of the Landscape



Tomo secondo

Rappresentazione, memoria, conservazione
Representation, Memory, Preservation

a cura di

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello,
Massimo Visone



CIRICE

Delli Aspetti de Paesi

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio

Old and New Media for the Image of the Landscape

TOMO SECONDO

Rappresentazione, memoria, conservazione

Representation, Memory, Preservation

a cura di

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello e Massimo Visone



CIRICE



e-book edito da

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3
www.iconografiacittaeuropea.unina.it - cirice@unina.it

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 1

Direttore

Alfredo BUCCARO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLI

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Daniela STROFFOLINO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VISONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

Delli Aspetti de Paesi

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape

Tomo II - Rappresentazione, memoria, conservazione / Representation, Memory, Preservation

a cura di Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO e Massimo VISONE

© 2016 by CIRICE

ISBN 978-88-99930-01-1

Si ringraziano

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, Dipartimento di Studi Umanistici, Scuola di Specializzazione per i Beni Architettonici e del Paesaggio, Institut Universitaire de France, Seconda Università degli Studi di Napoli, Università degli Studi del Molise, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Ist. Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo, Ist. Tecnologie della Costruzione, Fondazione Ordine Ingegneri Napoli, Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli, Associazione Italiana Ingegneri e Architetti Italiani, Associazione *eikonocity*, Unione Italiana Disegno.

Si ringraziano inoltre Lia Romano e Alessandra Veropalumbo.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

Disegnare la città in “veduta”. Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg *Draw the city into “view”. Konrad Grünenberg’s illustrated manuscript*

ORNELLA ZERLENGA

Seconda Università di Napoli

Abstract

Second more general Western figurative tradition and from the point of view of the graphical analysis, the city landscape is represented according to the traditional view of ‘bird’s eye’, but the variation in height of the observer returns two types. The first, ‘top flight’, returns an urban system where you can see the road and paths to ground attacks buildings. The second, ‘bass flight’, prevents the traffic view by returning a case together, they appreciate mainly covers and the latest plans. In this second category, plus the flight is ‘low’, the more it favors the front and the city appears to be represented as a prospectus. To increase the perceptual effect of depth, the cities are placed in natural contexts of mountains, rivers, fields, etc., designed using the application deep indicators, pseudo-system perspective and pictorial stroke. We will examine the views of Konrad Grünenberg.

Parole chiave

Cartografia descrittiva, Topografia vedutistica, manoscritto miniato, Konrad Grünenberg
Descriptive cartography, View-paint topography, bilderhand, Konrad Grünenberg

Introduzione

Il 22 aprile 1486 Konrad Grünenberg, *Ritter* (cavaliere; nel suo stemma di famiglia sono inserite più insegne di ordini cavallereschi) e *Baumeister* (architetto costruttore), parte da Costencz (Konstanz am Bodensee; Costanza) con Caspar Gaisberg alla volta di Jerusalem (Gerusalemme) in Terrasanta [Denke 2011]. Grünenberg documenta il cammino attraverso un manoscritto illustrato che però, diversamente da altri, non sarà mai stampato. Il manoscritto di Grünenberg è conservato in più versioni manoscritte presso le biblioteche di Karlsruhe, Gotha, Aarau, Luzern. Nello specifico, si è fatto qui riferimento alla edizione custodita presso la Badische Landesbibliothek Karlsruhe [Grünenberg 1486]. Questa edizione contiene trenta disegni fra stemma di famiglia, galee, architetture, ma soprattutto numerose vedute di città. Le vedute di città rappresentano nel numero circa la metà di quelle che Grünenberg avrà modo di visitare nel suo viaggio da pellegrino verso la Terra Santa all'imbarco da Venezia (Venedig, nel manoscritto), ovvero: in Croazia, Parenzo (Parentz, nel manoscritto; attuale Poreč), Zara, nuova e vecchia (Sara; Zadar), Sebenico (Sibenek; Šibenik), Lèsina (Lessina; Hvar), Curzola (Korsulla; Korčula) e Ragusa (Ragusa; Dubrovnik); in Grecia, Corfù (Corfun; Κέρκυρα o *Kérkyra*), Modone (Modon; Μεθώνη o *Methoni*), Candia (Kandÿa; Ηράκλειο o *Iraklio*) e Rodi (Rodis; Ῥόδος o *Rodos*); a Cipro, Limisso (Linisso; Λεμεσός o *Lemesos*), Larnaca (Sallina; Λάρνακα o *Làrnaka*), Salamina (Kostus; Σαλαμίς od antica Constantia), Famagosta (Famagust; Αμμόχωστος o *Ammochostos*); in Israele, Giaffa (Jaffen; *Yafo*), Ramla (Raman; *Ramlāh*),

ORNELLA ZERLENGA

Lod (Lidya; *Lōd*) e Gerusalemme (Jerusalem; *Yerushalayim*); in Palestina, Emmaus (Emmaus) e Betlemme (Betlehem; *Bayti Lahmin*). Sulla base dei dati dedotti dalla consultazione del manoscritto, la tavola grafica (qui redatta da Vincenzo Cirillo con il coordinamento scientifico di chi scrive) illustra in sintesi tutte le mete toccate da Grünenberg durante il suo viaggio da Costanza a Gerusalemme, restituendo: tipologia del percorso (su terra; per mare); mete di passaggio e di soggiorno; mete di cui viene redatta la veduta; date del viaggio; durata del soggiorno (Fig. 1).

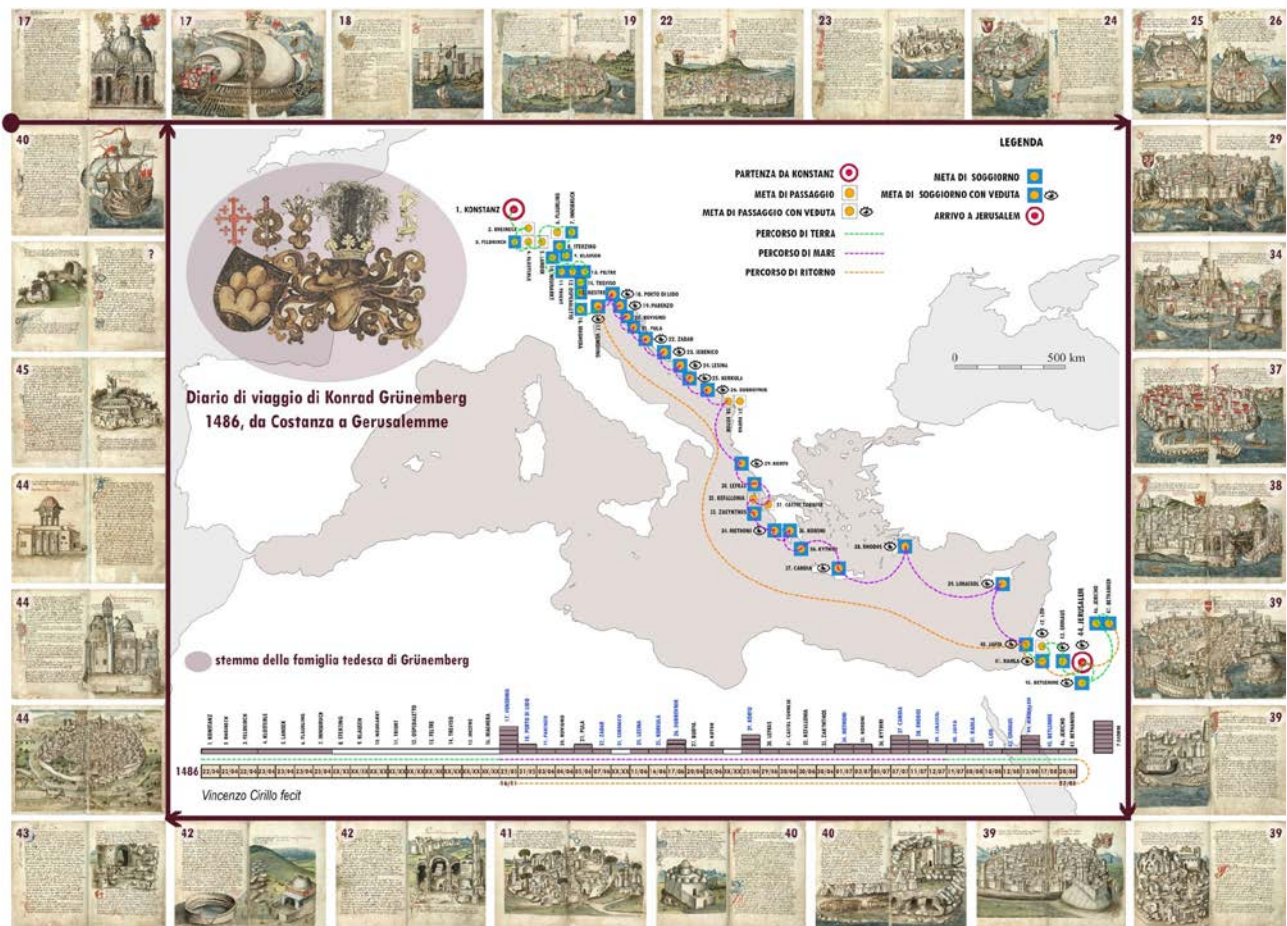


Fig. 1: Mappa concettuale del diario di viaggio di Konrad Grünenberg. Elaborazione grafica di Vincenzo Cirillo. Coordinamento scientifico di Ornella Zerlenga.

In virtù della poco nota personalità di Konrad Grünenberg nel quadro degli studi sulla rappresentazione vedutistica della città, l'oggetto di indagine del presente contributo sarà, *in primis*, la collocazione temporale di questa ricca documentazione iconografica nel più generale contesto europeo ed, in particolare, in quello tedesco; quindi, l'analisi grafica delle modalità di rappresentazione geometrica di queste vedute.

In tal senso, il presente contributo costituisce una sintesi di un più ampio studio condotto insieme alla prof.ssa Danila Jacazzi, che in questi stessi atti ha analizzato il diario di Grünenberg dal punto di vista storiografico. Più nel dettaglio, i due contributi che qui si propongono sono parte di una ricerca di carattere monografico sul portato iconografico delle vedute di città contenute nel manoscritto di Konrad Grünenberg in rapporto alla rappresentazione vedutistica della città, alla tradizione pittorica tardo-medievale, alla

trattatistica italiana, al contesto culturale tedesco, alle nuove esigenze di descrizione della città nell'integrazione fra vedutismo, topografia e cartografia scientifica.

1. Le vedute 'a volo d'uccello' di Grünenberg nel panorama mitteleuropeo

Come già anticipato in premessa, il profilo biografico di Konrad Grünenberg è poco conosciuto. Nato nella prima metà del XV secolo e deceduto verso la fine dello stesso (c.1494), Grünenberg è indicato dalle fonti contemporanee come componente di una famiglia patrizia di Konstanz (Baden-Württemberg) in Germania, *Baumeister* nella stessa città ed anche autore di manoscritti contenenti illustrazioni di stemmi gentilizi.

Contemporaneo di Grünenberg, che al suo pari affronta il viaggio verso la Terra Santa, è il tedesco Bernhard von Breydenbach (c.1440-1497). Alta personalità della Arcidiocesi di Magonza, von Breydenbach è autore di un diario dei luoghi santi personalmente visitati negli anni 1483-1484 dal titolo *Peregrinatio in terram Sanctam*. L'opera viene illustrata dall'olandese Erhard Reuwich (c.1450-c.1505), tipografo ed incisore. Il diario di Bernhard von Breydenbach conta circa trecento pagine a stampa e sette vedute a stampa realizzate da Erhard Reuwich con la tecnica della xilografia: *Venezia, Parenzo, Corfun, Modon, Candia, Rodys, Gerusalemme*. Le immagini sono di grande formato e pieghevoli, ma eccezionali per la loro dimensione sono le raffigurazioni di Venezia (più di 1,60 metri di lunghezza) e di Gerusalemme (compresa fra Damasco e Sudan). Consapevoli dell'ausilio visivo-percettivo e del forte impatto comunicativo dell'immagine grafica nonché del grande interesse che il tema del viaggio in Terra Santa avrebbe destato nel pubblico, von Breydenbach e Reuwich compiono la più grande operazione commerciale e tecnologicamente innovativa del momento ovvero la stampa a caratteri tipografici degli appunti di viaggio in favore di un facoltoso pubblico di lettori desideroso di acquistare il nuovo prodotto. Il libro è stampato nella tedesca Mainz (Magonza), città natale di Johannes Gutenberg e già sede della società Gutenberg-Fust per la produzione di libri da stamparsi con la nuova tecnica dei caratteri mobili. Il viaggio in Terra Santa fu stampato dall'editore Peter Schöffers, tipografo tedesco (c.1425-1503) e già apprendista di Gutenberg. In pochi decenni il libro di von Breydenbach e Reuwich (edito prima in latino, poi in tedesco) diventa un best-seller ed è ristampato più volte.

Al contrario, l'analogo diario di viaggio in Terra Santa di Konrad Grünenberg, pur contenendo più di trenta disegni fra architetture ed immagini di città (di cui la metà all'incirca nel formato di doppia pagina affiancata), non verrà dato alle stampe né assurgerà alla fama del conterraneo. Non si conoscono, al momento, i motivi della mancata diffusione a stampa di questa testimonianza, che nella struttura complessiva appare di gran lunga più vasta nella documentazione grafica se confrontata con il più esiguo numero di disegni presenti nel libro di von Breydenbach. Ma non solo. Se si comparano le raffigurazioni delle città contenute nel manoscritto miniato di Konrad Grünenberg e nel libro a stampa di Bernhard von Breydenbach, di primo acchito si notano delle differenze fra le modalità di raffigurazione delle vedute di città, che aprono il campo dell'indagine ad una serie di riflessioni sulla diversa 'messa in forma' delle stesse e sui formati di carta usati, altrettanto differenziati nelle due versioni pur essendo le città rappresentate le stesse e l'anno di redazione lo stesso (1486).

Nello specifico, comparando fra loro *Parenzo, Corfun, Modon, Candia e Rodys* si può facilmente notare che le immagini realizzate da Erhard Reuwich si sviluppano secondo formati più oblungi e quasi sempre pieghevoli rispetto all'ingombro della pariglia mentre i

ORNELLA ZERLENGA

disegni contenuti nel manoscritto di Konrad Grünenberg occupano il solo spazio della pariglia. L'effetto complessivo è che mentre le vedute delle città contenute nel libro di von Breydenbach sembrano viste più dal basso (per così dire, secondo una vista frontale), quelle conservate nel manoscritto di Grünenberg sembrano viste più dall'alto. Nell'ambito dell'analisi grafica, ciò è dovuto al diverso impianto geometrico utilizzato nelle modalità di 'messa in forma' della veduta della città e dalla scelta del 'punto di vista' da cui osservarla. La determinazione del 'punto di vista' è, infatti, funzione di più parametri: della distanza (infinita o finita) dal quadro della rappresentazione (piano su cui è proiettata l'immagine della realtà); della direzione di osservazione e della disposizione di ciò che si descrive rispetto ad essa; dell'altezza dell'osservatore rispetto al piano di stazione (nel caso di distanza finita). La combinazione di questi elementi individua una molteplicità di 'punti di vista' da cui osservare una stessa realtà e, pertanto, produce la costruzione di immagini diverse tali da astrarre totalmente dalla percezione visiva del reale discretizzandolo in due 'viste' bidimensionali (metodo delle doppie proiezioni ortogonali: piante, sezioni, prospetti) o da alludere alla tridimensionalità della realtà indagata secondo 'punti di vista' che estraggono l'osservatore dal contesto (metodo delle proiezioni parallele o cilindriche: assonometrie) o che lo immettono (metodo delle proiezioni centrali o coniche: prospettive). In più, come nelle prospettive la direzione principale di osservazione rispetto al quadro della rappresentazione (inclinata; orizzontale; verticale) determina viste diverse di una stessa realtà, anche nelle proiezioni parallele o cilindriche il diverso sistema di riferimento può causare effetti visivi molto differenziati. Più nello specifico, le assonometrie oblique si distinguono per una diversa resa percettiva dell'allusione alla profondità a seconda che si tratti di 'cavaliera militare' o 'cavaliera'. Le prime, nel mantenere inalterati i valori degli angoli contenuti nel piano orizzontale del diedro cartesiano, conservano inalterata la forma planimetrica e, pertanto, nella costruzione dell'immagine di una città privilegiano le informazioni urbane relative ai tracciati viari, agli attacchi a terra ed alle coperture degli edifici; l'immagine restituita appare come vista dall'alto, da cui l'appellativo di veduta 'a volo d'uccello'. Le seconde, dette anche 'prospettive parallele', mantengono invece inalterate le forme contenute in uno dei due piani verticali, privilegiando la restituzione dei fronti; le vedute di città costruite in tal modo tendono ad impedire la vista della viabilità interna e, più lo scorcio si riduce, più la città appare come un fitto insieme di edifici (quasi un prospetto) percepito da un punto di vista sempre più basso e più radente al suolo. Questa differenza, se rapportata alla produzione del vedutismo topografico, che di lì a poco si svilupperà grazie al contributo dei cartografi, porta a riconoscere una maggiore assonanza della ricca produzione iconografica conservata nel manoscritto di Grünenberg nei confronti di quella gran messe di vedute di città, raccolte in libri od atlanti, che avrà il suo prevalente sviluppo in Germania durante il XVI secolo. In tal senso, e per contro, il tipo di rappresentazione utilizzato nelle vedute di città contenute nel libro a stampa di Bernhard von Breydenbach sembrerebbe muoversi più verso la direzione di una tradizione pittorica tardo-medievale, i cui primi esempi a stampa possono riferirsi a quei compendi universali oppure a quelle cronache del mondo redatti sotto forma di incunaboli o quattrocentine. Fra questi, può qui richiamarsi l'opera del monaco certosino tedesco Werner Rolewinck (1425-1502), che a partire dal 1474 nel suo *Fasciculus Temporum* pubblica illustrazioni di città a guisa di piccoli tasselli iconografici, oppure quella del monaco e letterato italiano Jacopo Filippo Foresti (1434-1520) contenuta in una cronologia di fatti storici notevoli, ordinata per anni e stampata a Venezia nel 1483, dal titolo *Supplementum chronicarum*.

Di contro, i disegni manoscritti contenuti nel diario di Grünenberg conservato a Karlsruhe aprono ad una nuova stagione simbolica-rappresentativa dell'iconografia urbana che, sul finire del XV secolo, trova immediata espressione in Hartmann Schedel e, nel XVI secolo, in Sebastian Münster e nella coppia Georg Braun e Frans Hogenberg. I nomi richiamati rappresentano, infatti, i principali protagonisti di quella innovativa stagione culturale nota come cartografia descrittiva, topografia vedutistica, vedutismo topografico, la quale esprimerà il maggior portato creativo in terra alemanna con grandi incisioni di vedute di città europee (e non) a cui si riferirà per più secoli la produzione iconografica avvenire.

Ripercorrendone qui brevemente le tappe storiche al fine di ben collocare il portato innovativo delle vedute di città contenute nel manoscritto di Grünenberg, i primi esempi di questo nuovo modo di 'messa in forma' dell'immagine della città si trovano nelle *Cronache di Norimberga* (conosciute anche come *Liber chronicarum* o *Schedelsche Weltchronik*), opera del medico ed umanista tedesco Hartmann Schendel (1440-1514) che le stampò a Norimberga nel 1493 per i tipi di Anton Koberger. Schendel studiò a Lipsia ed a Padova, dedicandosi ad importanti studi di geografia. Le *Cronache* contengono le prime illustrazioni di molte città europee (grandi e piccole) e sono opera del pittore e tipografo tedesco Michael Wohlgemut (1434-1519) e del suo figliastro Wilhelm Pleydenwurff (c.1450-1494). A sua volta il padre di Wilhelm, Hans Pleydenwurff (1420-1472), fu maestro di Wohlgemut e pittore influenzato dalla cultura figurativa dei primitivi fiamminghi come Rogier van der Weyden (1399-1464) e, soprattutto, Dieric Bouts (c.1415-1475). Wohlgemut compì notevoli progressi nella tecnica di incisione delle xilografie (anche se le stesse venivano ancora colorate a mano dopo la stampa), tant'è che nella sua bottega (situata accanto alla casa di Schendel e frequentata da molti giovani apprendisti, fra cui Albrecht Dürer) questa pratica costituiva la parte più significativa del suo operato e della sua maestria.

Nel XVI secolo, invece, uno dei libri più popolari e di successo per essere stata la prima edizione del mondo in lingua tedesca nel campo della diffusione delle vedute di città fu la *Cosmographia universalis*, edita nel 1544 ed arricchita con le successive edizioni fino al 1598 di un numero ancora maggiore di illustrazioni di città. Opera del tedesco Sebastian Münster (1488-1552), uno dei più famosi cartografi e cosmografi rinascimentali assieme a Leonardo da Vinci (1452-1519), Martin Behaim (1459-1507), Martin Waldseemüller (1472/75-1520), Petrus Apianus (1495-1552) e Gerhard Mercator (1512-1594), la redazione della *Cosmographia universalis* richiese il lavoro di più competenze e raccolse opere di più artisti fra i cui gli incisori Hans Holbein il Giovane (c.1497-1543), Urs Graf (c.1485-c.1529). Pubblicata dal 1544 al 1598, l'opera fu divisa in sei libri di grande formato, di cui il *Libro primo* fu dedicato all'astronomia, matematica, geografia fisica e cartografia mentre i restanti alla descrizione dei paesi europei, asiatici ed africani. Quest'opera può essere ritenuta a giusta ragione un proto-esempio di atlante di città dove, accanto alla tradizionale veduta frontale della città compaiono novità rilevanti consistenti nel modello 'a volo d'uccello' oltre alla doppia rappresentazione in veduta ed in pianta per le città più rilevanti. Queste immagini ebbero da subito un grande successo di pubblico dando vita fra i viaggiatori ed i mercanti nord europei alla moda del collezionismo geografico per l'immagine visiva della città. La *Cosmographia universalis* aprì ad un particolare settore descrittivo della cartografia, che si sviluppò rapidamente a fini commerciali e divulgativi, finendo per determinare immagini stereotipate che, per alcune grandi città, si impressero nei secoli nell'immaginario dei lettori e che ancora permane.

L'ultima rilevante opera del XVI secolo è la raccolta *Civitates orbis terrarum*, pubblicata dal 1572 al 1617 dal topo-geografo tedesco Georg Braun (1541-1622) e dal pittore tedesco

ORNELLA ZERLENGA

Frans Hogenberg (1535-1590). L'opera contiene più di trecentocinquanta vedute di città di tutto il mondo, incluse alcune città extra-europee, e si presenta come un vero e proprio atlante di città. Georg Braun fu il principale curatore del lavoro, ispirandosi sia alla raccolta di vedute di città di Sebastian Münster, che al *Theatrum Orbis Terrarum*, opera del cartografo e geografo belga Abraham Oertel (1527-1598), più noto con la forma umanistica del nome *Ortelius* e che con Gerardus Mercator (1512-1594) fu grande fondatore della cartografia fiamminga. Il *Theatrum* (edito per la prima volta nel 1570) è una celebre e sistematica raccolta di carte a scala geografica di tutto il mondo e di vari autori (molti dei quali italiani), disegnate ed incise con criteri uniformi: dunque, un vero e proprio atlante geografico. Per la notevole mole, alla redazione delle tavole di *Civitates orbis terrarum* lavorarono, oltre ai pittori Frans Hogenberg, Simon van den Neuvel, Joris e Jacob Hoefnagel, il cartografo Daniel Freese e Heinrich Rantzau. Inoltre, furono utilizzate opere di Jacob van Deventer, Sebastian Münster e dello storico svizzero Johannes Stumpf (1500-1576). Fra i pittori citati, Joris Hoefnagel (1542-1600), noto anche come cartografo ed illustratore fiammingo, in questa opera mostrò appieno la transizione fra la miniatura medievale e la pittura rinascimentale. In conclusione, la notevole raccolta di vedute di città contenuta in *Civitates orbis terrarum* si impose all'attenzione dei lettori quasi come un completamento a scala urbana del *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, il quale integrando le informazioni visive attraverso vedute e piante si impose sul mercato delle grandi opere con nuove ricognizioni da parte di cartografi ed artisti.

2. Disegnare la città in 'veduta'. Punti di vista geometrici e culturali

Per quanto affermato nel capitolo precedente, le vedute di città contenute nel manoscritto del 1486 di Konrad Grünenberg, conservato a Karlsruhe, aprono ad una serie di interessanti ed inedite riflessioni per l'innovativo e prevalente uso della veduta 'a volo d'uccello'. Dal punto di vista delle modalità di rappresentazione geometrica, questo tipo di veduta si differenzia fortemente dalla tradizione iconografica precedente che, fino al XVI secolo, trova preminente espressione nella raffigurazione pittorica dell'immagine della città e che, essenzialmente, utilizza questa immagine (e quella delle sue architetture) quale quinta scenica ad una narrazione di carattere religioso che ha come protagonista storie di santi o di Gesù Cristo. A tal proposito, basti pensare ai quadri dei già citati pittori fiamminghi (che pure partecipano alla redazione dei primi atlanti di città del XVI secolo), come al trittico "La crocifissione" (1443-1445) di Rogier van der Weyden oppure all'opera pittorica di Dierec Bouts dal titolo "L'incontro di Abramo e Melchisedec" (1465), per notare come in questi casi la rappresentazione restituisca un'immagine frontale della città, priva di una profondità spaziale e tale da non restituirla quale insieme integrato di edifici e strade. Anzi, in questa tipologia di raffigurazione di una città ancora storicamente murata, la condizione di cinta fortificata costituisce un valido ausilio per 'non' descrivere il tessuto viario che risulta, così, nascosto alla vista.

Spostandosi in campo pittorico, le modalità geometriche di rappresentazione della città trovano nella storia della pittura italiana esempi eccellenti a partire da Cimabue (c.1240-1302), in cui l'immagine di poche architetture fa il suo timido ingresso nella narrazione figurativa della scena religiosa. Si pensi alla "Flagellazione" (1280-85) dove due alti edifici (una chiesa ed un campanile) chiudono la scena ai lati opposti del quadro ed accennano ad una profondità spaziale allusa attraverso il ricorso ad una proto-assonometria obliqua cavaliere che, riferito lo spazio ad una terna di assi cartesiani, restituisce la pianta ed il

prospetto laterale come scorciati e lascia inalterato nei suoi rapporti di ortogonalità quello frontale. La vista è dall'alto e l'occhio è quello di Dio che guarda il peccato dell'uomo. Una soluzione geometrica (sul fronte delle metodologie di rappresentazione) ed un'immagine evocatrice di città (sul piano simbolico) che verrà ampiamente replicata in Duccio di Buoninsegna (1255-1318) dove, però, alla scena di fondo di singole architetture si sostituisce quella allusiva all'idea di città come nel capolavoro dell'artista, la "Maestà" (1308-11) nel duomo di Siena, dove le architetture sono cinte da recinti murari in cui si aprono porte urbane e da cui si ergono profili di case, torri, campanili e chiese variamente scorciati in proiezione parallela e visti dal basso. In particolare, e qui degno di specifica attenzione, è il pannello raffigurante "La tentazione di Cristo sul monte" dove Gesù e Satana, metafora di entità sovraumane, appaiono rappresentati come dei fuori scala rispetto all'immagine di un paesaggio, assieme naturale ed artefatto, costituito da molteplici città fortificate e tali da dominarle per dimensione e posizione. Il tema assume, dunque, un carattere fortemente simbolico tale che le diverse città sono rappresentate come viste dall'alto (in una di esse si intravede anche il tessuto viario) e composte scaglionandole nell'insieme in virtù del ricorso ad indicatori percettivi della profondità come la riduzione delle grandezze apparenti. Nel primo decennio del XIV secolo la concezione, assieme geometrica e simbolica, di un'immagine così costruita restituisce nel panorama di studi e ricerche sulle teorie della rappresentazione geometrica dell'immagine urbana una proto-veduta 'a volo d'uccello', che fisserà una svolta significativa e che molto influenzerà la figurazione avvenire.

Nell'opera pittorica di Giotto (1267-1337) la rappresentazione della città si afferma, invece, quale motivo onnipresente di ogni narrazione. Nelle sue opere, infatti, l'effetto di profondità degli abitati è aumentato grazie al ricorso ad una pseudo-assonometria ortogonale in luogo di quella obliqua e da un punto di vista sempre dal basso. Condizione, questa, che viene spinta oltre i limiti quando, in un'età ancora lontana dall'Umanesimo, nella "Resurrezione di Drusiana" (1320) l'architetto-pittore adopererà una costruzione geometrica delle mura fortificate in forma proto-prospettica al fine di accentuare la verosimiglianza della rappresentazione pittorica alla fisiologia della percezione visiva umana, notoriamente soggetta alle leggi della proiezione centrale.

"Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi" (1320) di Simone Martini (1284-1344) ed "Una città vicino al mare" (c.1340) di Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) interpretano in modo innovativo il tema della rappresentazione della città, superando in termini culturali e geometrici quanto già contenuto in "La tentazione di Cristo sul monte" di Duccio di Buoninsegna. Nel primo esempio citato (oggetto di vivace dibattito sulla datazione ed attribuzione dell'opera a Simone Martini), l'occasione di un formato del disegno oblungo in direzione orizzontale consente all'autore di poter introdurre un effetto dinamico e di correlare la narrazione del tema attraverso l'allusione pittorica a due piani distinti di rappresentazione: il primo, accoglie la camminata del cavaliere a cavallo che si sposta da destra verso sinistra grazie all'effetto dinamico reso dall'andatura alternata degli arti del cavallo; il secondo, che costituisce uno sfondo attivo alla scena territoriale dove, con l'ausilio dei già citati indizi percettivi di profondità, sono raffigurati su monti e valli gli accampamenti militari e le città fortificate, dalle cui cinte svettano alte torri merlate ed i cui scorci sono riconducibili ad una vista dal basso ed all'integrazione di costruzioni geometriche in pseudo-assonometrie ortogonali ed oblique cavaliere. Inoltre, ad un'analisi grafica di dettaglio, la costruzione geometrica della 'messa in forma' di alcune profondità architettoniche integra l'impianto pseudo-assonometrico con l'uso puntuale della

ORNELLA ZERLENGA

proiezione ortogonale (applicata per restituire l'effetto di scorcio degli edifici coperti con tetto a due falde). Allusione al movimento, integrazione di più modalità geometriche di rappresentazione ed uso degli indizi percettivi di profondità restituiscono questa composizione grafica come una tappa fondamentale nella figurazione della città. Dal punto di vista culturale, l'immagine della città diventa autonoma e non più sfondo parziale e complementare. Dal punto di vista geometrico, la rappresentazione ancora frontale delle città fortificate ma attentamente dimensionata in un contesto di relazioni spaziali segna il superamento di quanto contenuto nel pannello di Duccio di Buoninsegna. In "Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi" l'uomo (ovverossia lo sguardo di chi osserva) è 'dentro' la rappresentazione, ad una distanza finita dal quadro: è lo sguardo dell'uomo. Di contro, in "La tentazione di Cristo sul monte" l'occhio di chi osserva è all'esterno della rappresentazione, situato ad una distanza così lontana da poter controllare e vedere ogni cosa con la stessa dovizia di dettaglio. Non è uno sguardo umano, dunque, ma onnipotente: è lo sguardo di Dio e, come tale, è 'ovunque' e situato a distanza infinita.

Ed una questione di 'sguardi' ovverossia di 'punti di vista' è anche quella a cui conduce la tavoletta di piccole dimensioni rappresentante una città in prossimità del mare attribuita, assieme a quella che ritrae un castelluccio solitario in riva ad un lago, ad Ambrogio Lorenzetti (1290-1348). Definite dalla letteratura storiografica primo e più antico esempio nella pittura europea ad esclusivo soggetto paesaggistico, se inquadrata nel tema della rappresentazione della città 'a volo d'uccello' la cosiddetta "Città vicino al mare" ne costituisce anche una prima testimonianza pittorica. Infatti, in questa immagine la città non è soltanto vista dall'alto e da un punto situato a distanza infinita dal quadro ma in essa la costruzione dell'impianto planimetrico urbano rinvia sia alla pseudo-assonometria obliqua cavaliera che a quella militare. Per il contesto storico in cui l'immagine pittorica è collocata, questa condizione costituisce sicuramente una curiosità, considerando che questo tipo di assonometria verrà di gran lunga utilizzata a partire dal XVI secolo dagli ingegneri militari per il controllo della misura nel progetto bastionato di città e fortezze. Inoltre, ad un'analisi grafica di tipo comparativo, nella forma della città attribuita a Lorenzetti si riscontrano evidenti analogie con quelle rappresentate nel già citato Duccio di Buoninsegna ovverossia con le due distinte vedute di città a recinto rettangolare (a sinistra della rappresentazione) e circolare (a destra). In Lorenzetti, infine, queste separate città sono unite da un insieme di edifici, che aggetta dal profilo planimetrico complessivo. La rappresentazione della parte di città cinta dal recinto a forma circolare conserva, poi, la vera forma in quanto viene restituita utilizzando l'assonometria obliqua cavaliera militare che, come è noto, non trasforma le misure degli angoli per tutto ciò che è contenuto in piani a giacitura orizzontale. Una considerazione a farsi, che esula dalle finalità del presente contributo ma che, in un contesto più ampio potrebbe assumere una sua significazione, è l'identificazione storiografica di questa città rappresentata da Lorenzetti con Talamone, cittadina e porto senese di importante valore strategico-difensivo e, pertanto, oggetto di interventi di ampliamento e di ulteriore fortificazione della struttura preesistente durante il XIV secolo. L'ipotesi, affascinante, è che questa veduta pittorica potesse rappresentare il nuovo progetto difensivo e, pertanto, necessitasse di un'altra modalità geometrica di 'messa in forma' dell'immagine della città o che fosse copia di altro.

In questa direzione si inserisce la veduta pittorica della città di Padova, opera di Giusto de' Menabuoi (1330-1390). In questa immagine la città, cinta da mura, è vista dall'alto nella direzione del suo maggiore sviluppo longitudinale. Ciò consente di ben restituire visivamente l'intensità di un fitto abitato, il cui impianto viario viene rappresentato solo in

pochissimi casi, come in prossimità dello slargo del Castello. Le modalità utilizzate per restituire la gran messe di edifici sono nell'insieme le più disparate: dalle proiezioni parallele (ortogonali ed oblique) alle quelle ortogonali. L'impianto geometrico utilizzato per la rappresentazione della veduta restituisce nel complesso un insieme disordinato, colto da un punto di vista collocato a distanza infinita ed attenuato da indizi percettivi di profondità fra cui riduzione delle grandezze apparenti, interposizione, scaglionamento.

Nel XV secolo con l'opera di Beato Angelico (1395-1455) e del suo discepolo Benozzo Gozzoli (1420-1497) il confronto fra la rappresentazione della città in ambito pittorico e quella presente negli incunaboli, diari di viaggi, atlanti di città, sembrerebbe individuare un termine *a quo* per attribuire un diverso significato al portato iconografico, geometrico e culturale, del disegno della città in 'veduta'. Nell'opera dei due pittori, infatti, i trascorsi valori medievali si integrano con i nuovi principi rinascimentali, in cui la costruzione prospettica della scena e l'attenzione alla figura umana ne costituiscono l'essenza prima. Nella "Deposizione dalla Croce" (1432-34) e nel "Compianto sul Cristo morto" (1436), entrambe opera di Beato Angelico, l'immagine della città (oramai valore aggiunto nella configurazione della scena) rinnova i canoni descrittivi della costruzione percettiva della profondità con l'utilizzo non di indizi fittizi quanto di una vera e propria 'regola' fondata sulle proiezioni centrali tant'è che l'intero impianto della 'messa in forma' risulta essere in prospettiva. Inoltre, la costruzione geometrica della profondità spaziale è accresciuta da effetti tecnico-chiaroscurali, che costituiscono (e costituiranno) oggetto di studio nei trattati sull'arte della pittura di Cennino Cennini (*Libro dell'arte*, inizi XV sec.), Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435), Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, c.1460-82), Leonardo da Vinci (*Trattato della Pittura*, XV-XVI secc.).

In tal senso si colloca l'opera pittorica di Benozzo Gozzoli, sia nella costruzione di scene a scala architettonica che urbana e di cui possono qui citarsi "San Francesco predica agli uccelli e benedice la città di Montefalco", "La cacciata dei demoni da Arezzo", "La rinuncia degli averi" (1450-52) e "Storie della vita di Sant'Agostino" (1464). In esse, le prospettive vedute di città intere o di interni restituiscono impianti geometrici in cui l'uomo è misura di tutte le cose e la vista virtuale appare essenzialmente frontale anche quando la città è vista da dall'alto, ma mai tanto da simulare il volo di un uccello e consentire la percezione del tessuto viario così come si era già verificato nel disegno assonometrico delle quinte urbane del Lorenzetti in "Allegorie" ed "Effetti" (1338-1340). Il mito di Icaro apparterrà ai cartografi che di lì a poco lo celebreranno nella descrizione della veduta 'a volo d'uccello' e di cui le viste contenute nel manoscritto di Grünenberg ne sono esemplare anticipazione.

Conclusioni

L'uso di differenti metodi di rappresentazione non è mai acritico ma indice significativo della cultura spaziale di un'epoca. L'analisi grafica qui condotta conferma come le vedute custodite nel manoscritto di Grünenberg siano testimonianza di un mutamento epocale nel rapporto uomo-città e nell'evocazione della stessa città che, da immagine dominante si trasfigura in immagine dominata. Il modo di rappresentare la città fino al XV secolo risente ancora dell'aspetto di una città tardo medievale impenetrabile alla vista dell'uomo 'in terra' per come essa appare ai suoi occhi così protetta da alte mura di cinta, da cui svettano torri, campanili e chiese. In tal senso, questa immagine di città viene percepita 'dal basso' e così prende forma in 'veduta' sia nel caso in cui il punto di vista venga situato all'infinito, veicolando una cultura che estrae l'uomo dallo spazio attraverso l'applicazione di modelli

ORNELLA ZERLENGA

geometrico-descrittivi in proiezione ortogonale e/o parallela (assonometria), sia che il punto di vista venga posto a distanza finita, partecipando di un rinnovamento umanistico che pone l'uomo al centro dell'universo ed, attraverso la prospettiva (proiezione centrale), ne fa misura della percezione dello spazio. In tal senso, afferma Leonardo da Vinci, «il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose» ed «è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo» [Leonardo da Vinci, I, cap. 9] al punto che quest'uomo, oramai cartografo e scienziato, immagina di alzarsi in volo e, forte di un codice geometrico di rappresentazione, supera le mura e come un uccello sorvola la città dall'alto guardando finalmente all'interno: la città, non più difesa da alcuna cinta, è dominata da questo occhio che ne scopre la sua identità urbana fatta, questa volta non soltanto di torri, campanili e chiese, ma di innumerevoli case, strade e piazze.

La rivoluzione geometrica e culturale si è così compiuta ed il 'punto di vista' è cambiato. Le vedute delle città illustrate durante un viaggio in Terrasanta da Venezia a Gesusalemme, sconosciute ai più, disegnate 'a volo d'uccello' e conservate nel manoscritto del costruttore e cavaliere tedesco, Konrad Grünenberg, ne sono state singolare anticipazione.

Bibliografia

- ACKERMAN, J. S. (2003). *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Electa.
- BAUTZ, F. W. (1990). *Breidenbach, Bernhard von*. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL)*. Hamm: Bautz, Band 1, p. 738-738 (ISBN 3-88309-013-1).
- COLLETTA, T. (1984). *'Atlanti di città' del Cinquecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- de RUBERTIS, R. (1993). *Fondamenti ed Applicazioni di Geometria Descrittiva*. Roma: Kappa.
- de SETA, C. (1998). *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*. Roma: De Luca Editori d'Arte (ISBN 978-88-8016-244-5).
- de SETA, C. (2004). *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*. Napoli: Electa (ISBN 9788851001995).
- de SETA, C., MARIN, B. (2008). *Le città dei cartografi*. Napoli: Electa (ISBN 978-88-510-0542-9).
- DENKE, A. (2011). *Konrad Grünenbergs Pilgerreise ins Heilige Land 1486. Untersuchung, Edition und Kommentar*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag (ISBN 978-3-412-20608-6).
- FÜSSEL, S. (2001). *Schedel'sche Weltchronik*. Colonia: Taschen Verlag (ISBN 3-8228-5725-4).
- GRÜNENBERG, K. (1486). *Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*. Karlsruhe: Badische Landesbibliothek. St. Peter pap. 32, fol. 1^r-50^v.
- KLUßMANN, A. (2012). *In Gottes Namen fahren wir. Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünenberg im Vergleich*. Saarbrücken: Universaar.
- Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura* (1947). Lanciano: Carabba.
- PRANGE, P. (2003). *Reuwich, Erhard*. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Berlin: Duncker & Humblot, Band 21, p. 474 (ISBN 3-428-11202-4).
- SCOLARI, M. (1984). *Elementi per una storia dell'axonometria*. In "Casabella", n° 500, pp. 42-49.
- SERGARDI, M. (1979). *La città sul mare*. Firenze: Edam.
- WESSEL, G. (2004). *Von einem, der daheim blieb, die Welt zu entdecken. Die Cosmographia des Sebastian Münster oder Wie man sich vor 500 Jahren die Welt vorstellte*. Francoforte: Campus Verlag (ISBN 3-593-37198-7).
- ZERLENGA, O. (2001). *Aversa rappresentata nel Regno di Napoli in Prospettiva*, in PENTA, R. *Rilievo: documento e memoria. Le strategie del rilievo finalizzato alla tutela e al recupero del patrimonio architettonico*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 95-111 (ISBN 88-495-0162-5).
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*. In *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*. Siracusa: Lombardi, pp. 11-34 (ISBN 88-7260-147-9).
- ZERLENGA, O. (2006). *La rappresentazione della misura nella topografia vedutistica di Napoli*, in GAMBARDELLA, C., IANNOTTA, F., PISCITELLI, M., *Misura e Identità*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, pp. 139-147 (ISBN 978 88 89579 20 6).