



# L'iconografia delle città svizzere e tedesche

*dai prototipi alla fotografia*

*a cura di*

**Cesare de Seta e Daniela Stroffolino**



Edizioni Scientifiche Italiane



*Polis*

collana diretta da Cesare de Seta

*Nella stessa collana:*

1. CESARE DE SETA e ALFREDO BUCCARO (a cura di), *I centri storici della provincia di Napoli*, 2009
2. MARIA IACCARINO, *L'immagine della città europea nell'opera di Matthäus Merian (1593-1650)*, 2009
3. FRANCESCA CAPANO, *Caserta. La città dei Borbone oltre la reggia (1750-1860)*, 2011

L'iconografia delle città  
svizzere e tedesche  
nel contesto europeo  
*dai prototipi alla fotografia*

*a cura di*

CESARE DE SETA e DANIELA STROFFOLINO



**Edizioni Scientifiche Italiane**

*Il volume è stato pubblicato con il contributo del Miur: Prin 2007-2009 «Fonti manoscritte per l'immagine della città italiana in età moderna».*



*Il volume costituisce la pubblicazione degli atti del V convegno internazionale di studi su «L'iconografia delle città svizzere e tedesche nel contesto europeo: dai prototipi alla fotografia», tenuto a Napoli presso la sede dell'Istituto italiano di Scienze umane (SUM) il 30 e 31 ottobre 2009.*

*Il convegno è organizzato dal Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Scienze Umane e l'Ambasciata Svizzera in Italia.*

*Comitato Scientifico*  
CESARE DE SETA  
BERND ROECK  
ALFREDO BUCCARO  
LEONARDO DI MAURO  
MARCO IULIANO  
THOMAS MANETSCH  
LUCIA NUTI  
DANIELA STROFFOLINO

*Comitato Organizzatore*  
DANIELA STROFFOLINO  
FRANCESCA CAPANO  
MARIA IACCARINO  
GABRIELLA MUSTO  
MASSIMO VISONE

*Segreteria organizzativa*  
RITA ERCOLINO  
TERESA MANZI

DE SETA, Cesare, STROFFOLINO, Daniela (*a cura di*)  
**L'iconografia delle città svizzere e tedesche nel contesto europeo**  
*dai prototipi alla fotografia*  
Collana: Polis, 4  
Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2012  
pp. 352+XXIV f.t.; 39 ill. col.; 153 ill. b/n; 24 cm  
ISBN 978-88-495-2319-5

---

© 2012 by Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.  
80121 Napoli, via Chiatamone 7  
00185 Roma, via dei Taurini 27

**Internet:** [www.edizioniesi.it](http://www.edizioniesi.it)  
**E-mail:** [info@edizioniesi.it](mailto:info@edizioniesi.it)

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.

Le traduzioni dei testi originali del presente volume, ove non diversamente indicato, sono state curate dalla Dott.ssa Sole Alba Zollo (per l'inglese ed il francese) e dalla Dott.ssa Silvia Vassallo (per lo spagnolo).

## Indice

<i>Presentazione</i> Cesare de Seta e Daniela Stroffolino	7
LO SCENARIO EUROPEO DAL MEDIOEVO ALL'ETÀ MODERNA <i>Rappresentazione della città e disegno urbano nel tardo Medio Evo</i> David Friedman	9
<i>Iconografia urbana in un palazzo spagnolo del Cinquecento</i> Rosa López Torrijos	29
<i>Immagini di città europee e centri del Mezzogiorno nelle carte della Biblioteca Reale di Napoli</i> Alfredo Buccaro	51
<i>La Suisse à vol d'oiseau. Vedute dall'alto delle città svizzere nell'Ottocento</i> Daniela Stroffolino	79
LE CITTÀ SVIZZERE: DAI PROTOTIPI CARTOGRAFICI ALLA FOTOGRAFIA <i>Tre città in transizione fra i prototipi iconografici: Bellinzona, Locarno, Lugano</i> Pier Giorgio Gerosa	97
<i>Ginevra: iconografia di una città senza immagini? (XV-XVII secolo)</i> Nicolas Schiätti	129
<i>Dallo strumento didattico-storiografico al souvenir Una sintesi dell'iconografia di Lucerna con riguardo speci- fico ai committenti, al pubblico ed alla funzione delle immagini</i> Thomas Manetsch	143

INDICE

<i>Luci remote delle città svizzere: un'esplorazione degli archivi fotografici</i>	
Sylvain Malfroy	167
<i>I luoghi scelti dalla Orell Füssli: iconografia svizzera e mitteleuropea nella collana «Europäische Wanderbilder» fra turismo e imperialismo (1876-1916)</i>	
Ewa Kawamura	239
 COMMITTENZA PUBBLICA E PRIVATA PER L'IMMAGINE DELLA MITTELEUROPA	
<i>Vedute urbane di Berlino, 1648-1806: temi e politica</i>	
Marc Schalenberg	255
<i>Colonia, Treviri, Magonza: le residenze degli arcivescovi e l'iconografia ecclesiastica</i>	
Bernd Klesmann	271
<i>I grandi ritratti di città editi ad Amsterdam nella prima metà del Seicento</i>	
Maria Iaccarino	293
<i>Raffigurazioni scolpite di città sotto assedio tra Napoli e Venezia</i>	
Massimo Visone	319
<i>Abstracts</i>	343

## Presentazione

Dal 1995, in collaborazione con importanti enti ed istituzioni europee, il *Centro Interdipartimentale di ricerca sull'Iconografia della Città Europea*, fondato da Cesare de Seta e oggi diretto da Alfredo Buccaro, organizza periodicamente un convegno internazionale, giunto alla sua quinta edizione. Dopo Spagna e Francia l'interesse principale di questo incontro è stato focalizzato sulle città svizzere e tedesche, come conseguenza degli stretti contatti scientifici intercorsi fra il Centro d'iconografia e il gruppo di ricerca diretto dal prof. Bernd Roeck – già autore insieme a Wolfgang Behringer del volume *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800* (Monaco 1999), presentato durante il nostro II convegno internazionale di studi – impegnato da alcuni anni in un progetto sull'iconografia della città in Svizzera, la cui pubblicazione è annunciata per il prossimo autunno.

I risultati dei precedenti convegni sono stati pubblicati in quattro volumi di atti editi da Electa Napoli: *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo* (1996); *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo* (2002); *Tra Oriente e Occidente. Città ed iconografia dal XV al XIX secolo* (2004); *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di Storia Urbana* (2008).

Il V convegno internazionale, svoltosi a Napoli il 30 e 31 ottobre del 2009 presso la sede dell'Istituto Italiano di Scienze Umane, vede oggi finalmente la concretizzazione di questo volume – edito questa volta dalle Edizioni Scientifiche Italiane – nel quale sono raccolti tutti i contributi degli studiosi, italiani e stranieri che parteciparono al convegno.

Diviso in tre sessioni tematiche, il volume è occasione per una ricognizione dei lavori più aggiornati sulla ricerca iconografica inserendo fra gli ambiti di studio anche quello meno indagato della fotografia, presente nel testo di Daniela Stroffolino, dove viene intesa come ultimo traguardo della tecnica nella sperimentazione per la rappresentazione della città dall'alto, ma anche nel saggio di Silvain Mal-

froy che compie un'approfondita indagine sugli archivi fotografici svizzeri.

Abbiamo dunque inteso da un lato posticipare i termini cronologici – solitamente ricadenti fra il XV e il XIX secolo – con gli studi sulla fotografia, dall'altro anticiparli con l'interessante saggio di David Friedmann sui disegni e i testi descrittivi delle città nel Medio Evo.

Seguono studi monografici su tesori nascosti all'interno di palazzi nobiliari – come il ciclo di affreschi con soggetto urbano realizzati a metà del Cinquecento nel *Palacio El Viso del Marqués* nel cuore della Mancia – o Musei e Biblioteche – come il repertorio cartografico delle città europee conservato presso la sezione Palatina della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

La sessione più corposa riguarda naturalmente l'iconografia delle città svizzere, a partire dall'area ticinese (Pier Giorgio Gerosa), fino a Lucerna (Thomas Manetsch) e Ginevra (Nicolas Schätti).

Da queste indagini scaturisce in maniera assolutamente preponderante l'indissolubile connubio fra città e paesaggio rinvenibile a tutti i livelli e per tutte le tipologie rappresentative, suggellato dall'incredibile numero di opuscoli turistici pubblicati dalla Orell Füssli fra il 1876 e il 1912 (Ewa Kawamura).

Dal paesaggio svizzero si passa ad una metropoli come Berlino (Marc Schalenberg), la cui storia iconografica è ancora oggi poco indagata, e rimanendo ancora in area germanica, agli elettorati ecclesiastici di Colonia, Treviri e Magonza (Bernd Klesmann).

Il volume si chiude con due interessanti saggi redatti da studiosi che collaborano da anni con il Centro di iconografia urbana: Maria Iaccarino e Massimo Visone. Il primo va ad esplorare l'ambiente dell'editoria olandese, sviluppatosi in particolar modo nella città di Amsterdam che diventa, a partire dai primi anni del Seicento, un eccezionale centro di produzione cartografica; il secondo, invece si sofferma sull'uso di supporti alternativi per la rappresentazione urbana, analizzando in particolare i bassorilievi marmorei a soggetto urbano presenti su due monumenti sepolcrali del Seicento napoletano.

CESARE DE SETA e DANIELA STROFFOLINO

## *Rappresentazione della città e disegno urbano nel tardo Medio Evo*

DAVID FRIEDMAN

Fin dal XVI secolo le immagini basate su rilievo geometrico rappresentano il modo migliore per descrivere la forma fisica delle città. Prima della diffusione del rilievo la forma più comune di descrizione topografica non era, però, quella visiva ma quella testuale. Una vasta gamma di documenti, infatti, fornisce informazioni sulla proprietà, gli sviluppi urbani e persino sulla forma della città nella sua interezza. I pochi disegni che ci sono pervenuti hanno un carattere molto diverso rispetto alle piante realizzate geometricamente e, di conseguenza, neppure la loro funzione è la stessa.

Questo saggio si propone di capire in che modo i punti di forza, e di debolezza, nelle rappresentazioni tardo medievale possano aver determinato il tipo di disegno possibile.

Due sono i documenti, l'uno visivo, l'altro testuale, utili per rispondere a questa domanda. Per quanto riguarda il primo si tratta di un disegno che proviene dagli archivi senesi, fatto risalire al 15 aprile 1306, e che rappresenta il territorio occidentale della città di Talamone. Il secondo documento è un testo, datato 1249, che descrive l'espansione della città di Brescia, realizzata nel 1237.

Messi a confronto i due documenti rivelano la difficoltà nel conoscere la forma delle città, ma forniscono un quadro chiaro delle strategie usate dagli autori medievali al fine di fornire la migliore rappresentazione possibile.

La mia tesi è che queste strategie non si limitavano alla sola rappresentazione ma riproducevano anche il modo in cui gli artisti concepivano i loro progetti<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> L'immagine di Talamone si trova all'Archivio di Stato di Siena, Capitoli 3 (*Ca-leffo Nero*), cc. 25 verso-26 recto. Per la descrizione di Brescia, vedi «Liber Potheris Communis Civitatis Brixiae», in *Historiae patriae monumenta*, XIX, Torino 1899, Documento 123, cols 501-516. Una traduzione italiana del documento fu pubblicata da Enrico Guidoni, insieme ad una ricostruzione del sistema dei marcatori basata

Talomone è una città fondata sulle coste del Mar Tirreno dal comune di Siena come parte di quel processo, iniziato nel XIII secolo, allorché la città aveva cominciato la sua espansione in Maremma. La struttura più importante della città era il porto, usato sia dai mercanti senesi sia da quelli della sua alleata guelfa, Firenze, ma le pianure circostanti ospitavano delle saline tali da costituire un'altra risorsa della città. La colonia doveva servire da supporto al porto, fornendo servizi ai mercanti, una milizia di difesa ed, infine, una base imponibile per aiutare l'amministrazione senese.

I coloni furono attratti dalla città, e dal suo distretto, mentre vennero loro offerti dei lotti di case e campi agricoli, come incentivo a trasferirvisi.

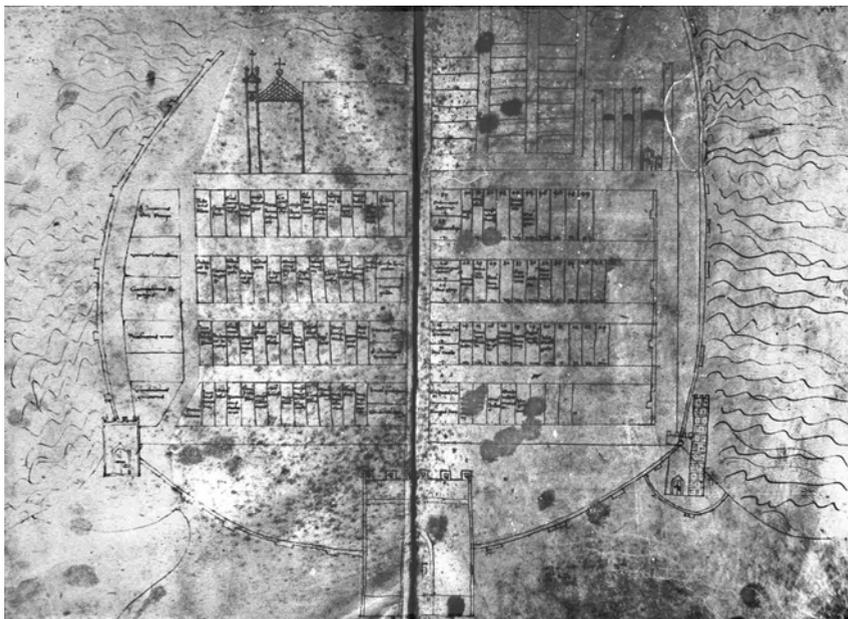
Cento famiglie vi si sistemarono entro il 1306 ma l'insediamento non soddisfece mai completamente le ambizioni della città. La malaria, i pirati ed i terreni paludosi ostacolarono l'insediamento. Nel 1361, mentre Grosseto aveva una popolazione di 100 famiglie, Talamone ne contava appena 10<sup>2</sup>.

L'immagine di Talamone (fig. 1) dell'archivio senese risale al periodo dell'organizzazione della colonia. Essa è conservata in uno dei primi volumi dei Capitoli della città, detto il *Caleffo Nero*, una serie che raccoglie copie di trattati con le potenze straniere, atti di sotomissione delle città del contado e la registrazione di acquisti fatti per progetti pubblici. Trovandosi insieme ad un gruppo di documenti sul progetto di fondazione, all'immagine di Talamone è stata tradizionalmente attribuita la prima data, la prima anche dell'intero gruppo, cioè il 15 aprile 1306. Il disegno è stato tracciato sul fronte e sul retro di due fogli di pergamena, i primi due fogli di un insieme che va fino al foglio 32. Il documento del 15 aprile riporta l'assegnazione dei campi agli abitanti della colonia. I campi sono stati rilevati dai *tabulatores* della città e consistono in appezzamenti di giardino, vigneti ed una serie di quattro campi più grandi; in tutto sei proprietà, assemblate in gruppi la cui distribuzione era determinata dal lotto<sup>3</sup>.

sulla pianta moderna di Brescia, in *Lombardia, Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*. I, *Dalle incisioni rupestri alla sintesi leonardesca*, Milano 1981, pp. 127-136.

<sup>2</sup> Il materiale su Talamone proviene dal mio saggio *Talamone, 1306*, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di Antico Regime*, a cura di M. FOLIN, Reggio Emilia 2010, pp. 57-76. Vedi anche B. SORDINI, *Il porto della «gente vana». Lo scalo di Talamone tra il secolo XIII e il secolo XV*, Siena, 2000. E. GUIDONI e L. PIERONI, *Talamone. (Atlante Storico delle Città Italiane)*, Roma, 1994, con un'ampia appendice di documenti F. UGOLINI, *La pianta del 1306 e l'impianto urbanistico di Talamone*, in «Storia della Città», 52, 1990, pp. 77-82.

<sup>3</sup> «facta sunt centum brevia, in quibus erant scripta nomina supradictorum cen-



1. Talamone, ASSiena, Capitoli 3 (*Caleffo Nero*), 1306

Soltanto il testo definisce le proprietà agricole. Non ci sono disegni dei rilievi dei campi. L'autore del disegno di Talamone è quasi certamente Dinum Corbaccionis de Petrognano, «notarius» e «tabulator», che scrisse il documento del 15 aprile e che viene chiamato topografo, in un documento di Talamone del 21 dicembre 1308<sup>4</sup>.

Il disegno di Talamone combina un metodo che somiglia ad una proiezione ortografica con elementi pittorici, o almeno iconici, nella forma. Rappresenta l'area dello sviluppo urbano in modo astratto e lineare. Il perimetro difensivo della città viene anche mostrato ortograficamente ma con alcune indicazioni della materialità (lo spessore)

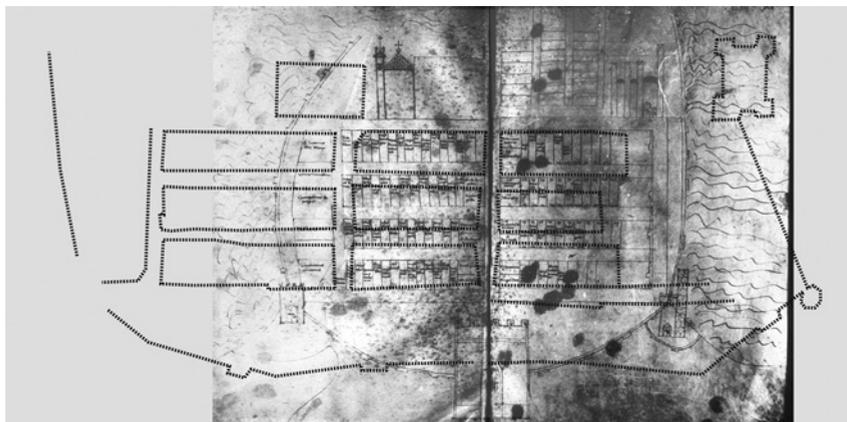
tum bonorum hominum, videlicet in quolibet breve erat unum nomen; et in alia parte fuerunt scripta centum brevia, in quibus scripte erant possessiones supradicte, videlicet in quolibet breve erat scriptum unum ortale vinee, petia terre unius stariorum, et unum petium terre .x. stariorum, et unum petium terre .xxx. stariorum, et unum petium terre .vii. stariorum, et unum petium terre .iiii.» (ASS, Capitoli 3, 15 maggio 1306. Pubblicato in GUIDONI e PIERONI, *op. cit.*, p. 46. Le assegnazioni furono fatte mettendo i *brevia* in due cappelli separati, e sorteggiando il nome di un colono da uno e un pezzo di campo, il *poderia*, dall'altro.

<sup>4</sup> GUIDONI e PIERONI, *op. cit.*, pp. 42 e 46.

della sua costruzione. Costruzioni significative – le porte d’accesso, il cassero e la chiesa (tutte costruzioni per le quali la città si assumeva la responsabilità) – vengono mostrate in altezza. C’è anche un’indicazione rudimentale del sito, detta la posizione peninsulare della città. L’orientamento della città è verso sud, sistemando le porte d’accesso del nord verso l’interno del sito, in fondo al foglio. L’orientamento non è, ovviamente, esattamente a sud. L’immagine non è coordinata con la bussola ma con la pagina: la strada dalla porta principale va lungo lo spazio tra le pagine, le strade ad incrocio sono parallele al lato in fondo alle pagine.

L’immagine non comprende né bussola né metro. La pianta di Talamone non utilizza neppure la trascrizione per registrare le dimensioni. I numeri che appaiono, nei lotti sul lato destro della pianta, sono messi là a scopo identificativo. Individuano, infatti, i lotti nell’isolato (i numeri romani) e nella pianta intera (i numeri arabi). Infine, il disegno non riporta le dimensioni indirettamente, cioè dalle proporzioni, e chiaramente la rappresentazione della città non è in proporzione.

Sovrapponendoci una pianta moderna la sproporzione diviene evidente (fig. 2). Con le due piante coordinate intorno all’asse centrale, e le dimensioni tra i margini superiori ed inferiori del principale sistema residenziale equiparate, la rappresentazione del XIV secolo è molto più stretta. Rilievi geometrici moderni misurano Talamone come un sistema viario che si estende molto di più sia a destra che a sinistra del centro della città. Si estende così tanto che un’ulteriore strada nord-sud dovette essere aggiunta sul lato orientale della città. Ovviam-



2. Sovrapposizione del *Caleffo Nero* con un pianta moderna

mente ne consegue che la pianta non è neppure misurata dal modulo. I lotti rettangolari delle case sembrano fornire un'unità informale ma le loro proporzioni non sono rigorose. I confini tra i vari lotti non sono neppure stati tracciati con una linea dritta (così come è stato fatto per i perimetri degli isolati) ma sono stati inseriti a mano, forse dal notaio, man mano che inseriva i nomi dei residenti. In breve, il disegno di Talamone non ha alcuna base metrica o proporzionale.

Nonostante la mancanza di misurazione e, naturalmente, la totale ignoranza da parte dei *tabulatores* dei metodi di rilievo geometrico, l'immagine del XIV secolo rappresenta la pianta della strada di Talamone con un'impressionante verosimiglianza per quel secolo. Questo fu possibile soltanto grazie ai rapporti ortogonali che definiscono la pianta stradale della città. Linee dritte ed angoli retti erano i soli elementi formali possibili da misurare prima dello sviluppo del rilievo geometrico.

I topografi romani li avevano misurati disponendo i piani dei campi e le piante delle città, ma i topografi medievali non andarono oltre. In assenza di teodolite, o di bussola, nel Rinascimento, al fine di misurare gli angoli sul piano dell'orizzonte, i rapporti ortogonali fornivano le uniche forme razionali riproducibili.

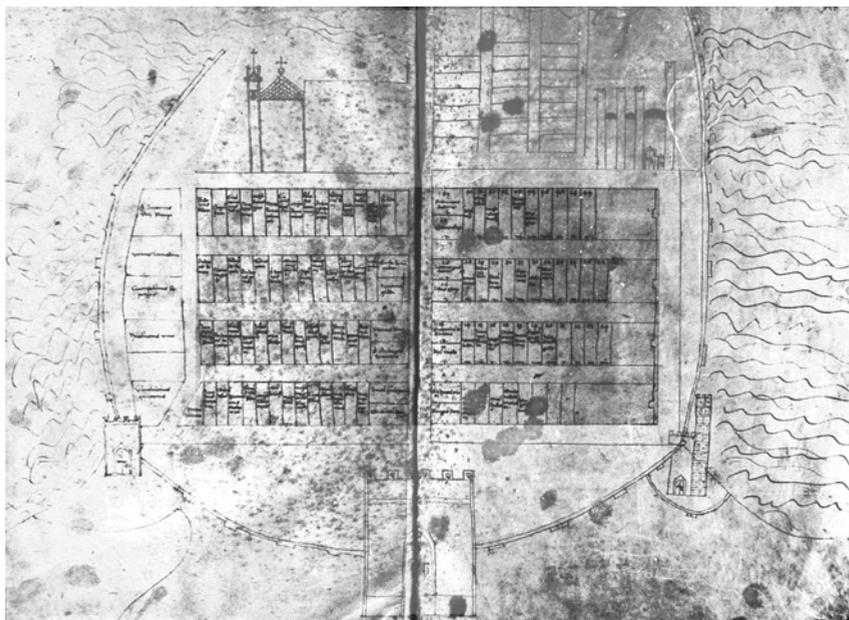
Erano semplici da disporre e facile da applicare a qualsiasi grandezza. In questo modo sarebbe stato possibile realizzare una pianta in scala del sistema viario di Talamone, costruendo angoli retti sulla pagina e scalando le dimensioni delle strade, degli isolati e dei lotti. È evidente che non fu il disegnatore dell'immagine del *Caleffo Nero* a fare tutto ciò.

Un resoconto più accurato della pianta di una nuova città del tardo Medioevo viene dagli archivi fiorentini (fig. 3). Si tratta di un testo che mostra come disegni urbani molto complessi facessero parte della capacità descrittiva del linguaggio del XIV secolo, nel caso in cui la pianta fosse stata ortogonale. La pianta della fondazione fiorentina di metà del secolo, detta Giglio Fiorentino, era piena di dettagli in un testo di 200 parole<sup>5</sup>. La lunghezza ed ampiezza della città, l'ampiezza delle strade e la profondità dei lotti erano sufficienti per stabilire questa pianta ortogonale. In un sistema ortogonale solo la misurazione è sufficiente per registrare la forma. La descrizione è particolarmente efficace perché gli autori usano il disegno simmetrico della città per limitare il testo ad un resoconto su un lato della pianta: «...e sussequentemente nell'altra parte della terra si facciano chase e vie come

<sup>5</sup> D. FRIEDMAN, *Terre nuove. La creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, Torino 1996, pp. 309-310.



## RAPPRESENTAZIONE DELLA CITTÀ



4. L'area dello sviluppo residenziale a Talamone, come rappresentato nel *Caleffo Nero* e nella mappa moderna

avrebbe significato che i lotti delle case sarebbero stati profondi meno di 8 metri. Nessuna città toscana aveva lotti così piccoli.

Come è possibile che il disegnatore dell'immagine del *Caleffo Nero* non abbia preso in considerazione questo problema? Si ricordi che l'immagine non dà le dimensioni, né per trascrizione né in scala, e neppure i documenti. È probabile che le dimensioni del sito – incluse le dimensioni del complesso residenziale sul terreno collinare – non fossero conosciute quando il disegno fu preparato. Altrove dei documenti parlano della difficoltà di ottenere informazioni accurate del progetto<sup>7</sup>. Topografi con il compito di misurare i campi non risultano presenti a Talamone prima di aprile. L'immagine del *Caleffo Nero* sembra essere stata realizzata con le più rudimentali informazioni riguardo il sito e forse con nessuna conoscenza delle dimensioni.

Una volta stabiliti questi limiti, quale è, se esiste, il valore del disegno del *Caleffo Nero*? La sua collocazione negli archivi ci fornisce la risposta più adeguata. Il disegno si trova all'inizio di una raccolta di documenti sull'insediamento di Talamone. Le pagine che seguono contengono la registrazione dei giardini e dei campi. Non c'è, comunque, nessun documento che possa fornire la lista dei residenti scelti per la colonia né un documento che identifichi i lotti delle case date ad ognuno di loro. Queste informazioni appaiono soltanto nel disegno, facendone il punto di partenza della registrazione documentaria. Trattandosi di un'immagine, funziona anche in retorica. Come le iniziali di un manoscritto miniato, o il frontespizio di un libro, *Talamone* del *Caleffo Nero* introduce il testo che segue fornendo un simbolo visivo del suo contenuto. È il modello ideale della

<sup>7</sup> La legge del 12 agosto 1309 lamenta la mancanza di informazioni: «In primis cum per homines Civitatis Senarum non habeatur bene notitia de conditionibus Castri et Portus de Talamone, providerunt decreverunt et ordinaverunt Sapientes prefati ut conditiones et status dicti Castri et Portus et totius districtus de Talamone hominibus et personis dicte Civitatis apparebat in aperto; Quod per Domino Novem Gubernatores et Defensores Comunis et Populi Senensis eligantur tres providi et legales et sapientes viri silicet unius de quolibet terzerio qui hinc ad per totum menses Octubris proxime venturum vandant et ire teneantur et debeant ad dictam terram de Talamone et ibi solempniter perquirere, inquirere et investigare de Castro, Ecclesia et muris circundantibus dictum Castrum an sint completi vel not, secundum pacta et conventiones habitas inter Comune Senarum et illos qui muros eisdem facere promiserunt et etiam investigare que domus facte sunt super plateis dicti Castri, et que non sunt incepte, et que incepte et nondum complete, ita quod distincte et clare referant et referre possint de Domibus completis et non completis et nullo modo inceptis et de singulis confinibus earum et de nominibus et postnominibus dominorum et possidentium domos et platee easdem.» (ASS, Statuti 15, c. 378 r. da GUIDONI e PIERONI, *op. cit.*, p. 50).

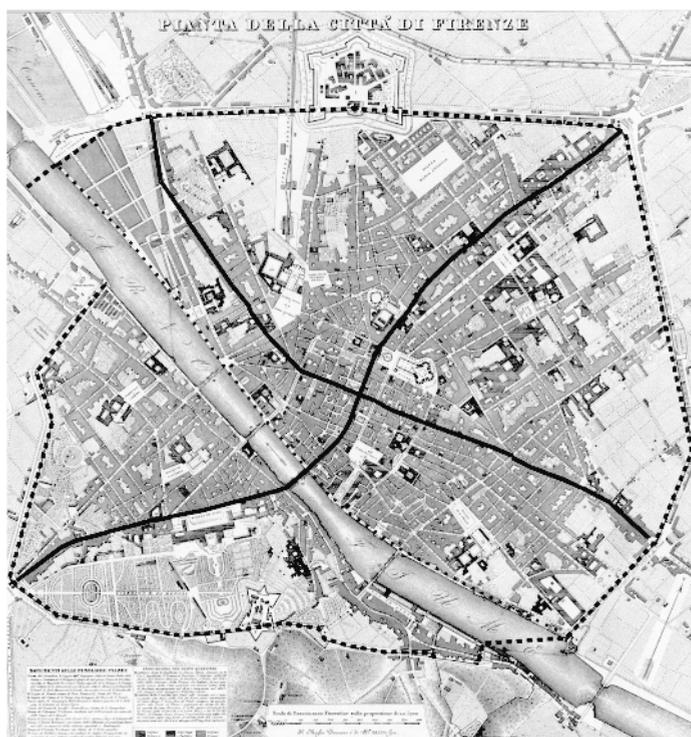
città che fu poi costruita, libera da tutte quelle modifiche che adattarono il modello al sito.

L'affidabilità del disegnatore di *Talamone del Caleffo Nero*, per quanto riguarda i rapporti convenzionali e le forme regolari per rappresentare la nuova città, non è diversa dalla pratica di quegli scrittori che erano soliti descrivere le città. Giovanni Villani, che descrisse Firenze negli anni '30 del 1300, conosceva i contorni irregolari delle mura cittadine così come erano conosciuti da tutti quelli che erano incaricati della costruzione<sup>8</sup> (fig. 5). Parlava della «ritondità» del circuito ed ideò una dimensione per quello che lui definiva «lunghezza» che, quando moltiplicata per il valore  $\pi$ , produce la cifra che lui dà alla circonferenza, come se fosse il diametro di un vero cerchio. La città di Villani è definita da una «croce» di strade. Nel suo resoconto, tre dei bracci hanno la stessa lunghezza (2200 braccia), solo quello a sud, la strada che conduce a Porta Romana, è più lunga, 2800 braccia. In verità le strade che formano i bracci della croce sono costituite di molte sezioni, formano continue strade ma difficilmente dritte. Villani le regolarizza e ne adatta i rapporti a una configurazione che, come il cerchio del perimetro difensivo, sarebbe stato semplice da immaginare per i lettori.

La Firenze di Villani è più generica della Talamone del *Caleffo Nero* ma è più concreta. Anche se capace di modificare i numeri, per rinforzare lo schema interpretativo, Villani allega alla sua descrizione della città un resoconto delle dimensioni ed annotazioni di orientamento. La sua bussola non è molto precisa, ma il resoconto dell'esposizione (per i lati delle mura cittadine) e dell'orientamento (per i bracci della croce) aiuta a collegare la sua descrizione alla realtà del sito. Per il cerchio del perimetro difensivo, dove probabilmente ebbe accesso alle misurazioni fatte dai costruttori, le dimensioni sono abbastanza dettagliate ed accurate. In assenza di un rilievo topografico, le dimensioni sono la componente più oggettiva della descrizione fisica.

Sebbene l'uso che ne fa Villani non permetteva di avere un resoconto, che definisse la forma reale delle cose, le dimensioni sono alla base di uno dei sistemi medievali che cercava di fare proprio questo. Potevano, però, funzionare solo quando erano combinate con marcatori posti sul sito. In combinazione, le dimensioni e i punti fissati sul terreno definivano gli spazi fisici in centinaia di documenti medievali. La descrizione di un pezzo di terreno adiacente alla nuova piazza di Santa Maria Novella a Firenze, scritta nel 1288, ne è un

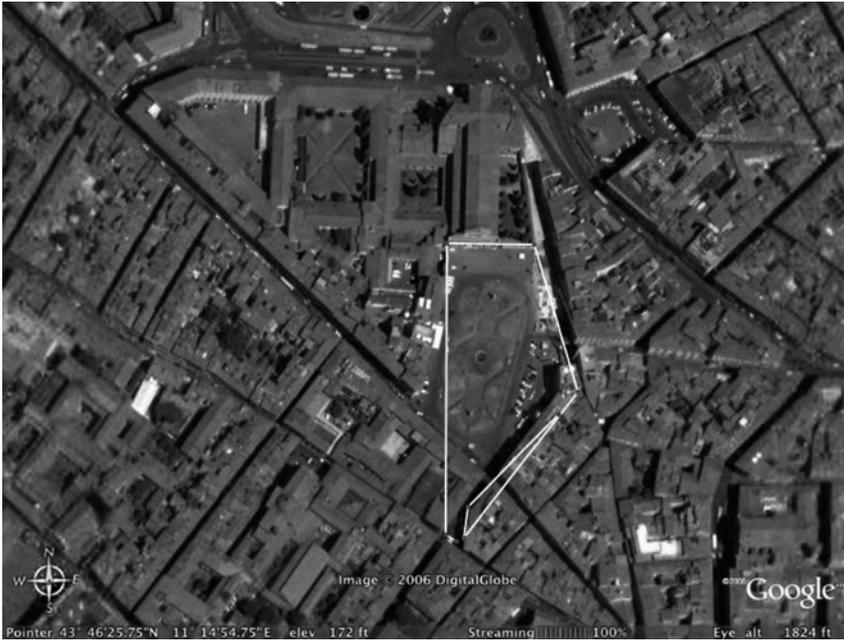
<sup>8</sup> G. VILLANI, *Nuova Cronica*, Parma 1991, II, pp. 428-434 (Libro X, capitoli 256-257).



5. Ricostruzione della descrizione della forma della città di Firenze di Giovanni Villani (Libro X, Capitoli 256-257)

esempio emblematico<sup>9</sup> (fig. 6). Il documento menziona i tre marcatori definendo gli angoli della proprietà triangolare: uno è una pietra posizionata nel terreno, un altro l'angolo di un antico accesso alla città, il terzo una croce incisa sulle mura cittadine, e con ogni coppia il documento registra la distanza che li separa. Ogni parte del sistema ha funzioni ben distinte. Le dimensioni segnalano la grandezza dell'oggetto rilevato e stabiliscono il sistema dei marcatori collegando i punti tra di loro, garantendo così il fatto che non potevano essere spostati. I marcatori, a loro volta, fissavano il luogo e definivano la

<sup>9</sup> ASF, Diplomatico, Santa Maria Novella, 2 febbraio 1288, in G. PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante. Documenti sull'urbanistica fiorentina*, Roma 1973, doc. 44, pp. 70-77. Vedi anche il documento scritto dai Priori che per primo definisce la piazza, ASF, Diplomatico, S. Maria Novella, 16 gennaio 1288, PAMPALONI, *op. cit.*, doc. 43, pp. 67-69.



6. Ricostruzione della Piazza di Santa Maria Novella dai documenti del 1288 (ASF, Diplomatico, S. Maria Novella, 16 gennaio 1288 e ASF, Diplomatico, Santa Maria Novella, 2 febbraio 1288)

forma. Il sistema era assolutamente preciso per quel che riguardava la grandezza, la forma e il luogo. L'unico limite era, ovviamente, rappresentato dal fatto che lo spazio definito poteva essere capito solo sul sito. Il sistema non permetteva a chi lo usava di riprodurre ovunque la configurazione o di ridurla nelle dimensioni così da vedere la sua forma e i suoi rapporti in altri spazi, come quando si vede uno spazio su una mappa.

Ciò che questo ha significato per l'urbanistica diventa chiaro dalla descrizione dell'espansione della città di Brescia, del 1249, il più completo resoconto di quel periodo giunto a noi<sup>10</sup>. Il testo riporta la po-

<sup>10</sup> L'introduzione al documento, così come trascritta nell'edizione *Historiae patriae monumenta* è: «Liber de viis factis et designatis in circha civitatis brixie per dominos Albertanum de pluveticis et Bonzoannum de calcaria et socios electos ad hoc pro comuni brixie tempore domini Guifredi de pirovano potest. brixie. curente. M.CC.XXXVII. Indictione decima. Que quidem vie terminate fuerunt per dominos Albericum de gambara et Amadeum orlandi et socios ad hoc pro comuni brixie. secundum formam statuti inde facti electos tempore secundi regiminis. Videlicet dom.

sizione delle pietre di confine, o *termini*, che sono state messe secondo un progetto preparato nel 1237. Queste definiscono una serie di strade nell'area tra le vecchie mura cittadine e le nuove. I marcatori sono identificati da numeri, dal proprietario del terreno confinante e dalla distanza dai segni adiacenti. L'ordine della descrizione ci dice molto del quadro mentale che i funzionari ed i topografi, che lavoravano per loro, avevano dello schema.

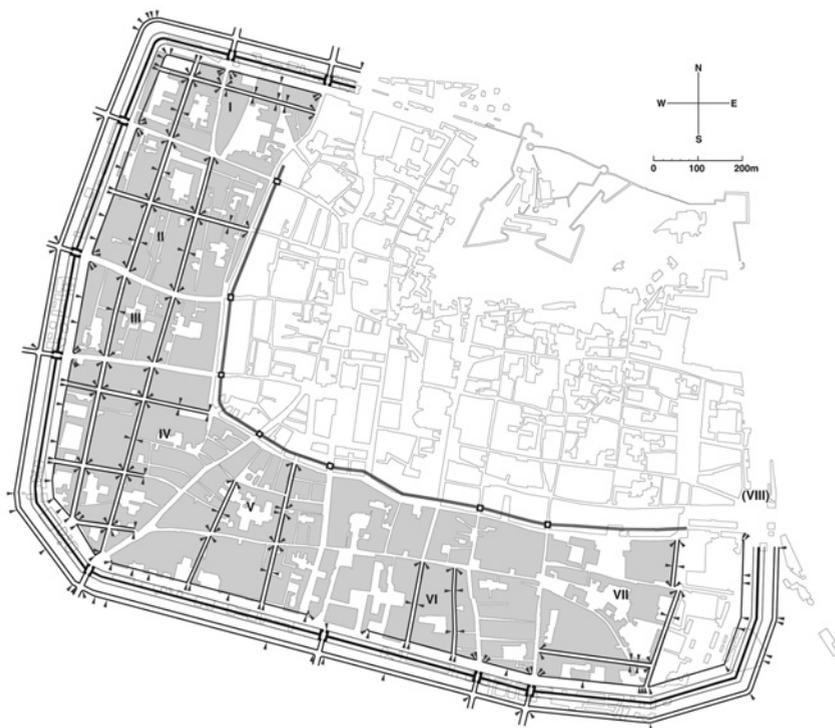
Per chi esamina la città su una mappa, la caratteristica peculiare del progetto di espansione è data dalla coppia di strade nord-sud che vanno lungo l'intera lunghezza della nuova area urbanizzata fino alla parte occidentale della città (fig. 7). Si può vedere che connettono i vicinati per l'intera lunghezza del progetto e definiscono un rapporto ordinato tra le strade perpendicolari est-ovest che, per la loro continuità, unificano la mappa. La descrizione medievale interpreta il progetto diversamente. Per gli autori del testo del XIII secolo domina un gruppo diverso di strade. Si tratta delle strade più vecchie, le strade principali che collegano la città alla campagna. Dividono l'area di espansione in zone, ognuna delle quali trattata separatamente<sup>11</sup>.

La misurazione inizia a nord ovest e prosegue in senso orario intorno alla città vecchia. In ogni zona la numerazione delle strade nuove inizia sempre con una strada che, così come per quelle più vecchie, va dalle vecchie mura alle nuove. Solo quando tutte le strade radiali sono state misurate il rilevamento passa alle strade nord-sud. Il termine che esprimeva il rapporto tra le strade nord-sud e quelle est-ovest è «*facere crucem*». La misurazione delle strade nord-sud parte dall'estremo punto settentrionale e va verso quello meridionale. Quando il calcolo raggiunge la strada che delimita la zona la via finisce o, come è scritto nel testo, «*finitur via*». Passando alla zona successiva le strade orientate radialmente sono le prime, poi si passa da quelle nord-sud più interne a quelle più esterne. Qualsiasi conti-

Fabri de bononia potest. brixie currente. M. CC. XLVIII. Indictione septima. In quibus viis positi sunt termini et fixi secundum quod per ordinem inferius continetur. et sunt omnes infrascripti termini fixi supra terram comunis brixie.» («Liber Potheris Comunis Civitatis Brixiae», in *Historiae patriae monumenta*, XIX, Torino 1899, Documento 123, cols 501-516.) Ho analizzato il documento di Brescia nel saggio *Urban Design Without Maps in Arnolfo's Moment*, a cura di D. FRIEDMAN, J. GARDNER e M. HAINES, atti del convegno (Firenze, 2005), Firenze 2009, pp. 161-182.

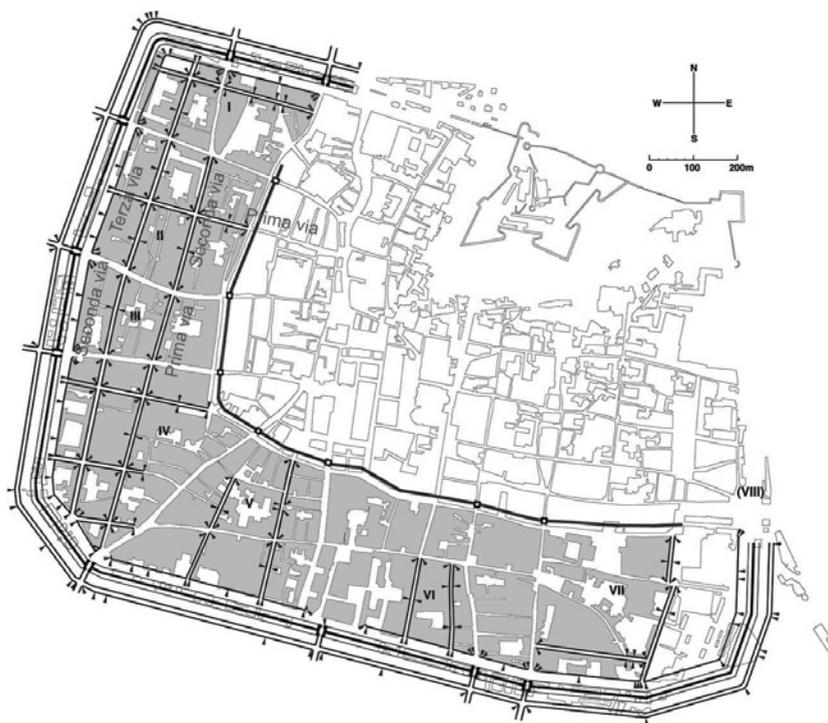
<sup>11</sup> Il testo del 1248 descrive le zone nominando i monumenti agli angoli di ogni area. Per esempio, il testo dà la seguente definizione della seconda zona a nord ovest: «Hee sunt vie terminate a porta veteris civitat. de ponticello usque ad portam veterem sancti iohannis. Et ab eis usque ad portas circhi. scilicet. usque ad portam de Albara. Et portam novam sancti iohannis sicut claudunt ambe veteris strate». *Liber Potheris Comunis Civitatis Brixiae*, cit., col. 502.

## RAPPRESENTAZIONE DELLA CITTÀ



7. Ricostruzione della disposizione dei *termini* nominati nel documento, che descrive l'espansione occidentale e meridionale della città di Brescia, iniziata nel 1237. («Liber Potheris Comunis Civitatis Brixiae», in *Historiae patriae monumenta*, XIX, Torino, 1899, Documento 123, cols 501-516)

nuità fisica, le strade nord-sud potessero avere tra le zone, viene oscurata dal testo (fig. 8). Le strade più lunghe sono trattate in brevi sezioni e neppure i nomi (*prima via, secunda via, etc.*) restano gli stessi da zona a zona. Ad uno sguardo più attento alle strade nord-sud si notano dei leggeri spostamenti dei confini delle zone, suggerendo che il testo non solo riproduce la mentalità dei pianificatori, ma anche il processo dal quale il progetto era definito su terreno. È l'unità più piccola della zona – circoscritta da strade familiari e strutturata dalla facilmente rappresentabile «*crux viarum*» – piuttosto che da qualsiasi altro sistema, che definisce l'espansione di Brescia. Elementi di continuità devono essere stati considerati durante il processo di pianificazione, ma sembra che siano stati immaginati in modo molto generico. Senza un rilevamento, i soli rapporti che i pianificatori potevano



8. I nomi dati alle strade nelle Zone II e III della pianta di Brescia nella descrizione del 1249

definire con precisione erano quelli visibili entro il ristretto orizzonte di ogni singolo posto sul terreno.

Il testo di Brescia usa molti termini descrittivi per riportare le forme fisiche e i rapporti. Non sorprende che la loro applicazione sia convenzionale. L'orientamento è il primo a soccombere. Attraverso il testo i punti della bussola aiutano a descrivere il corso delle strade. Sono sufficienti quattro direzioni. Le strade vanno *a mane*, *a sero*, e *a meridie* (da est, ovest e sud) o, facendo riferimento alla topografia locale, scendono *a monte*, cioè dal punto in alto a nord. Le direzioni della bussola sono soltanto corrette in modo approssimativo. Anche il linguaggio della forma è convenzionale. Una strada nord-sud, che il testo chiama «*facit crucem in medio*», è generalmente perpendicolare rispetto a quella est-ovest che si «biseca» in modo approssimativo. L'incontro delle tre strade, chiamato «*triangulum vie*», si riferisce all'intersezione T. Gli spazi pentagonali, all'interno delle porte della città, sono chiamati «quadra». Il testo di Brescia non mi-

sura gli angoli ma a volte non li menziona neppure. Ad esempio, nella Zona III, una delle strade nord-sud cambia orientamento di circa 3 gradi. Una coppia di pietre di confine – debitamente riportato nel testo – identifica il punto ma il fatto che indica un cambiamento di direzione passa in secondo piano. Quando il documento non dice nulla dei giri delle strade che circondano le mura, il lettore deve abbandonare ogni speranza di immaginare la pianta. Come nel caso della piazza di Santa Maria Novella, l'unico modo di conoscere la pianta del progetto era di vederlo sul posto.

Oggi vediamo una mappa di una città che si sviluppò in un'epoca prima del rilievo geometrico e vediamo forme e rapporti sconosciuti ai disegnatori del tempo. Soltanto considerando l'interessante testimonianza della mappa possiamo avvicinarci alla città con qualcosa di un po' più simile allo schema mentale del XIII e XIV secolo. In questo caso siamo felici di qualsiasi formula che fornisca un'immagine memorabile del tessuto urbano: una croce di strade, un cerchio di mura, uno spazio rettilineo.

È argomento di questo saggio che tale formula non solo limita la descrizione delle città ma ne guida anche lo sviluppo. Il bisogno di dividere grandi progetti in sezioni (come nell'espansione di Brescia) e di procedere da un punto all'altro nella definizione di ogni forma irregolare (la Piazza di Santa Maria Novella) condizionò la forma della città tardo medievale. A questo si deve aggiungere il potere della geometria. La testimonianza di Villani ci mostra il fatto che, almeno alcuni funzionari di pianificazione medievale, pensavano alla città in termini di grandi schemi formali. Invisibile sul terreno, il cerchio ipotetico di Villani, e la sua croce idealizzata delle strade, danno forma e senso alla pianta nella sua interezza.

L'immagine di Talamone dimostra che anche la rappresentazione visiva era soggetta a questa formula. Persino in situazioni dove l'assenza delle tecniche geometriche non erano un ostacolo all'accuratezza, le immagini prestavano più attenzione alla regolarità che non alla realtà. La simmetria della pianta di Talamone era quasi possibile per il nuovo sito cittadino. L'orientamento della mappa sul lato della pagina, e lo spazio di raccolta, sono il segnale più chiaro che era il contesto del manoscritto che contava più che non la topografia. Questo ci dice molto della pianificazione del tardo Medioevo. Le nuove città erano modelli decisi e disegnati indipendentemente dal contesto fisico del sito e dalle circostanze. Le formule del disegno ortogonale erano flessibili tanto da soddisfare una serie di condizioni topografiche, ma il passaggio da un modello (ideale) a una mappa (fattibile) non avvenne sul tavolo di bozza bensì sul campo.

In un processo che stravolgeva la traduzione di Villani delle misurazioni dettagliate delle mura fiorentine, che riceveva dai topografi della città nell'unico cerchio della sua descrizione, i costruttori di Talamone adattarono la mappa copiata nei Capitoli della città ad un sito difficile ed irregolare. Nel fare ciò giunsero a dei dettagli topografici che non potevano esser stati registrati né in parole né in immagini. Qualcosa di simile accadde per la nuova città fiorentina quando l'elegante pianta di San Giovanni Valdarno (fig. 9) – una pianta che si distingueva per la sua rigorosa simmetria, le proporzioni e la completa integrazione dei diversi elementi dei piani – fu riutilizzata da un soldato fiorentino, ed ufficiale amministrativo, per sistemare la città di Scarperia nel Mugello (fig. 10).

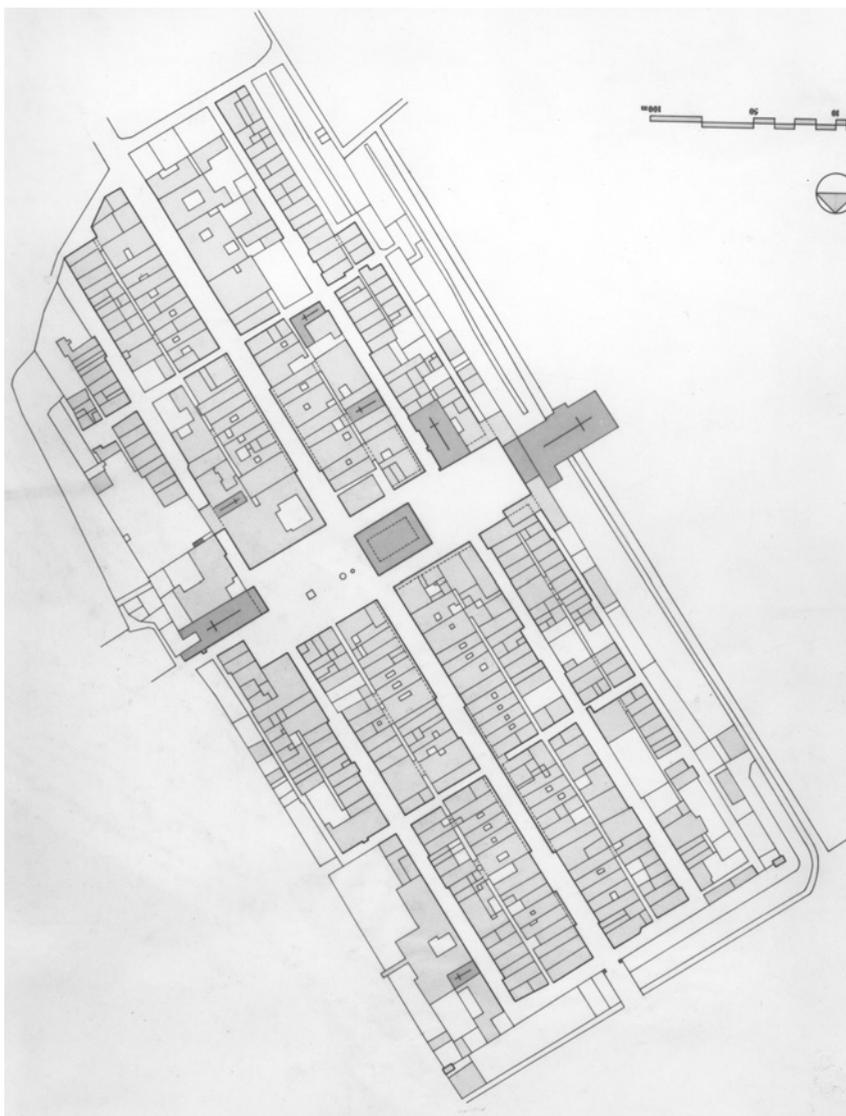
Questo «...dominum Matteum Judicem Magistri de Egimo (?) ofitiale et captaneum» ripeteva la pianta di San Giovanni ma non la sua disciplina formale. La differenza sta soprattutto nel desiderio di Matteo di sfruttare il vantaggio strategico del sito di Scarperia, spingendo le mura fino al bordo irregolare della scarpata, che definiva il lato occidentale dell'altopiano leggermente in pendenza, sul quale era costruita la città.

Ma altri elementi – come l'abbandono del sistema proporzionale – vanno attribuiti al trionfo della praticabilità rispetto al disegno. Mentre la logica della pianta di San Giovanni poteva essere completamente descritta coi numeri (così come per il Giglio Fiorentino), i numeri richiedevano una ricostruzione – una specie di decodifica della formula – da parte di chiunque fosse interessato nel riprodurre la sua logica più nascosta. A un livello più semplice il modello – una strada principale centrale, strade parallele, una piazza rettangolare, tra l'asse della strada principale nel centro della città<sup>12</sup>, e strade a croce a metà tra la piazza e le mura cittadine – era più facile da descrivere. Solo un'immagine misurata poteva aver conservato l'intero disegno di San Giovanni per Matteo. In sua assenza il modello veniva nuovamente adattato alla circostanza dagli uomini che lo sistemavano sul campo.

L'importanza del modello è ben illustrata nel nuovo territorio cittadino, nel sud ovest della Francia. I punti delle *bastides* furono qui fondati nella seconda metà del XIII secolo e solo su poche piante. Tuttavia, neppure una città è uguale all'altra. Una pianta è basata su

<sup>12</sup> Il Palazzo Vicarile, sul lato ovest della piazza a Scarperia, fu iniziato nel 1355. Vedi D. FRIEDMAN, *Terre nuove. La creazione delle città fiorentine nel tardo medioevo*, Torino 1996, p. 231.

## RAPPRESENTAZIONE DELLA CITTÀ



9. San Giovanni Valdarno. La nuova città fiorentina del 1299

coppie di strade parallele, che si intersecano con gli angoli retti da formare la piazza centrale. Le strade che partono dalla piazza definiscono l'ampiezza degli isolati, lasciando solo la loro lunghezza al giudizio dei singoli fondatori, notai, cittadini e ufficiali di governo, e non ai disegnatori. Ne risulta che i centri di queste città si confor-



10. Scaperia. La nuova città fiorentina disposta dal soldato e giudice, dominus Matteus, nel 1306

mano maggiormente al modello, i lati erano il prodotto di circostanze storiche e topografiche<sup>13</sup>.

Il metodo per sistemare le città era certamente il sistema delle pie-

<sup>13</sup> A. LAURET, R. MALEBRANCHE e G. SÈRAPHIN, *Bastides. Villes Nouvelles du Moyen Age*, Milano 1988, pp. 63-81.

tre di confine, documentato a Brescia. Se la descrizione verbale e le immagini, come il disegno di Talamone, potevano solo rappresentare forme convenzionali e modelli ideali, il sistema delle pietre era migliore nel marcare le forme che dipendevano dalla circostanza ed, a tale proposito, è l'altra faccia della medaglia della rappresentazione urbana medievale. Ma fu anche utile rispetto all'intera gamma di pratiche di pianificazione urbana. Quando i *termini* delimitavano una pianta rigorosamente ortogonale, il sistema serviva al modello. Quando era la forma ad essere trovata tra i punti di riferimento, ciò creava un certo ordine all'interno del tessuto urbano esistente. Quando si trattava di adattare il tipo al sito, come a Talamone e Brescia, divenne il mezzo per il disegno urbano. Ci sono due importanti differenze tra le forme generate da ognuno di questi processi ma c'è anche una somiglianza fondamentale. Tutte sono in grado di funzionare senza mappe o rilievo geometrico.



*Iconografia urbana  
in un palazzo spagnolo del Cinquecento\**

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Il tema del mio contributo è legato alla serie iconografica urbana più importante, e meno conosciuta, di Spagna.

Essa è stata realizzata negli anni 80 del XVI secolo e comprende da un lato vedute indipendenti di città inserite in riquadri e dall'altro vedute di città che fanno da sfondo a episodi storici legati alla biografia del committente di palazzo.

I dipinti in questione sono gli affreschi presenti nelle gallerie di un palazzo la cui costruzione fu ordinata da don Álvaro de Bazán, primo marchese di Santa Cruz, uno degli uomini chiave del regno di Filippo II.

Suo nonno, di nome Álvaro, proveniva da una famiglia nobile, aveva cercato fama e fortuna nella guerra di Granada e aveva stabilito la casa di famiglia nella città appena conquistata.

Suo padre, anch'egli di nome Álvaro, ricoprì importanti cariche nella marina spagnola, ebbe un proprio esercito, rinnovò l'arte della navigazione e si aggiudicò magnifici contratti con la Corona. Accompagnò Carlo V nella spedizione contro Tunisi ed il figlio Filippo, quando quest'ultimo si recò in Inghilterra per sposare Maria Tudor. Nel 1539 acquistò la signoria di El Viso e Santa Cruz e trasferì la casa del lignaggio in questo luogo, a nord della Sierra Morena. I debiti contratti per l'acquisto della proprietà non gli consentirono di costruire la casa-fortezza che l'imperatore l'aveva autorizzato a edificare.

La signoria di El Viso e Santa Cruz era un ricco possedimento dell'ordine Militare di Calatrava, che si trovava sul percorso tra Castiglia e l'Andalusia. Parte del territorio era costituita da valli caratterizzate da buoni pascoli – per il bestiame che raggiungeva il nord

\* Questo lavoro fa parte del progetto di ricerca HAR2009 11687, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación.

di Castiglia per trascorrervi l'inverno – che costituivano una delle ricchezze della signoria.

La costruzione del palazzo che conosciamo oggi fu iniziata dal terzo Álvaro de Bazán (il futuro marchese di Santa Cruz), che scelse un progetto tradizionale castigliano (a pianta rettangolare con torri angolari), realizzato probabilmente dall'architetto reale Alonso de Covarrubias. Nel 1562 era già stata costruita la facciata che cominciò ad essere decorata alla maniera tradizionale spagnola (soffitti di legno lavorati) ma, due anni dopo, la costruzione subì una svolta a causa dell'assunzione di Giov. Battista Castello, il Bergamasco, come architetto, e di vari artigiani genovesi che la riportarono verso un maggiore classicismo.

Anni dopo ne fu iniziata la decorazione seguendo i modelli di stucchi e affreschi italiani, ed invitando a tal fine degli artigiani lombardo-genovesi, che portarono al El Viso modelli romani in versione genovese. Quando il committente morì (1588), il palazzo era quasi ultimato, anche se esso non fu mai terminato completamente.

Nella svolta italiana data al palazzo da don Álvaro de Bazán ebbe senza dubbio un ruolo importante la sua lunga permanenza in Italia, dato che per i suoi incarichi si recava continuamente a Genova, ma anche in Sicilia e a Napoli, città quest'ultima in cui visse per dieci anni, durante i quali ricoprì la carica di Capitano Generale delle Galere di Napoli.

La consapevolezza dell'importanza della famiglia, ma soprattutto di quella personale, fece sì che don Álvaro volesse rappresentare nel suo palazzo immagini storiche e mitiche dell'origine della famiglia, allegorie personali attraverso la storia romana e la mitologia ed, in particolare, gli episodi più importanti della sua biografia, rappresentati nei saloni principali del palazzo e nelle gallerie del cortile.

Questi episodi sono inquadrati in un contesto geografico, che implica la rappresentazione di alcune città, che furono meta di alcune delle sue spedizioni, anche se vi è una successione di vedute indipendenti di città legate al territorio della memoria che si voleva costruire all'interno del palazzo.

#### *Le vedute di città nel palazzo di El Viso del marchese di Santa Cruz*

In Spagna il tema delle immagini cartografiche ed urbane, relative al XVI secolo, è poco studiato dal punto di vista storico-artistico, benché esistano alcune pubblicazioni specifiche, come l'opera di insieme di Richard Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van der Wyngaerde*, del 1986.

Nonostante le scoperte geografiche, e quelle delle importanti armate di Spagna e Portogallo in quegli anni, che producevano e utilizzavano materiale cartografico ricchissimo, è poco ciò che si diffuse in Europa a causa della segretezza che veniva imposta su di esso per questioni di sicurezza.

Eppure Filippo II era un grande collezionista di questo tipo di materiale, e decorò alcuni suoi palazzi con vedute di città realizzate su supporti diversi, che riflettevano la moda imperante in Italia, ma anche il desiderio di conoscere e di mostrare l'immenso territorio della monarchia spagnola.

Il fatto che fossero quadri indipendenti, e non affreschi, ha fatto sì che molte di queste opere siano andate perdute, anche se si conservano i riferimenti degli inventari reali dell'epoca. Ad esempio, nel 1564, vengono già citate delle tele con vedute di Madrid, Valladolid, Londra, Napoli e dell'isola di Zelanda, nel Palazzo del Pardo, molto probabilmente dovute ad Anton van den Wyngaerde, che all'epoca si trovava alla corte spagnola<sup>1</sup>.

In questo contesto si può facilmente comprendere l'eccezionalità delle città rappresentate negli affreschi del palazzo del marchese di Santa Cruz a El Viso, un palazzo che è già di per sé è un unicum per quanto riguarda l'architettura e la pittura del XVI secolo spagnolo.

Il palazzo di El Viso, anche se citato di frequente in letteratura, non possiede una monografia dei suoi dipinti<sup>2</sup>, il che spiega senza dubbio il suo relativo oblio nella storiografia generale.

### *Gibilterra*

Dell'eccezionale interesse delle sue immagini è un buon esempio la veduta della baia di Algeciras con la città di Gibilterra, opera praticamente inedita e unica in tutto il XVI secolo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> MONTSERRAT GALERA I MONEGAL, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona 1998, pp. 77-78.

<sup>2</sup> Sulla sua architettura si veda R. LÓPEZ TORRIJOS, *Entre España y Génova. El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*, Madrid 2009.

<sup>3</sup> Oltre alle opere di Wyngaerde, a cui facciamo riferimento in seguito, esistono nell'Archivo General de Simancas due disegni colorati, del 1597, corrispondenti a Gibilterra, una mappa della fortificazione ed un particolare del baluardo del Rosario (la prima riprodotta da A. CÁMARA MUÑOZ in *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid 1998, p. 217).

Gibilterra fu la scena di uno degli interventi militari di Álvaro de Bazán nel 1563. Il racconto del trionfo è scritto sul dipinto. Il titolo del dipinto è *Toma de 10 naos inglesas sobre Marbella*<sup>4</sup> ed è la ragione per cui l'opera non viene presa in considerazione negli studi su Gibilterra<sup>5</sup>, e viene omessa o considerata erronea negli studi su Marbella<sup>6</sup>, benché Alcalá Galiano avesse già rilevato, nel suo studio sul palazzo del 1888<sup>7</sup>, che si trattava di una veduta di Gibilterra, cosa comunque evidente se si osserva il dipinto.

La veduta della baia (fig. 1) è ritratta da un punto di vista ideale situato a sud della stessa, elevato sul mare. Anche se non dettagliata, viene realizzata a partire da dati reali del terreno.

Sulla sinistra è possibile vedere la Punta del Carnero con la torre difensiva, le foci dei fiumi Miel, Palmones e Guadarranque, la Isla Verde e, di fronte ad essa, due villaggi separati da un fiume, torri di guardia, alcune rovine di vecchi edifici corrispondenti alle Ville Vecchia e Nuova di Algeciras medievale<sup>8</sup>.

Al centro della baia si vede una pianura deserta, una torre di guardia isolata ed, a destra, le montagne di Gibilterra, la cui altezza diminuisce man mano che si avvicinano a Punta Europa. Il monte Calpe ha la sua forma caratteristica e ai suoi piedi vi è la città di Gibilterra. Su Punta Europa, la parte più prominente sul mare, compare una torre (del Tuerto?) accanto alla chiesa, o cappella della Madonna dei Miracoli o d'Europa.

In lontananza è possibile vedere altre torri di guardia, una piccola città ed, oltre, un'altra città protetta da mura, che sono rispettivamente Estepona e Marbella presenti perché, come indica il racconto dell'impresa, la presa delle navi britanniche si svolse non a Gibilterra, bensì a Marbella.

La città di Gibilterra appare piccola, completamente cinta da mura

<sup>4</sup> Si rimanda al mio studio *Episodios de guerra comercial en un paisaje inédito de la Bahía de Gibraltar en Arte en tiempos de guerra*, Madrid 2009, pp. 63-74.

<sup>5</sup> *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, a cura di R.L. KAGAN, Madrid 1986, p. 286 e C. GARCÍA PEÑA, *Las ciudades del Estrecho que vio Anton van den Wyngaerde*, in *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* [Tiempo y Espacio en el Arte], Madrid 1994, I, pp. 211-229.

<sup>6</sup> MORENO FERNÁNDEZ, FRANCISCO JAVIER, *Centro histórico de Marbella: arquitectura y urbanismo*, Málaga 2004.

<sup>7</sup> *El palacio del Marqués de Santa Cruz en el Viso*, Madrid 1888, dedicato ai dipinti biografici di Bazán.

<sup>8</sup> GARCÍA PEÑA, *op. cit.*, dice che la zona Algeciras rimase disabitata fino al XVIII secolo e che vi erano solo i resti della città medievale, con due cinte murarie indipendenti su entrambi i lati del fiume. Anche la veduta di Wyngaerde mostra il luogo, con alcuni sparuti edifici.



1. Anonimo, *Toma de 10 naos inglesas sobre Marbella*, 1585-86

e collegata al castello sopra di essa. Una porta la mette in comunicazione con il molo del porto e, leggermente più a sud, vi è una torre di guardia. I caseggiati hanno forme generiche ma, come è solito nei dipinti del palazzo, si distinguono alcuni edifici che, in questo caso, devono corrispondere alla chiesa di Santa Maria nel centro della città ed al convento di San Francisco più a sud.

La posizione geografica della veduta di Gibilterra sembra tratta da una mappa della baia benché le città, e le costruzioni isolate, seguano canoni ampiamente utilizzati in altre vedute di luoghi molto diverse all'interno del palazzo stesso.

Nel 1567 Van den Wyngaerde aveva realizzato due vedute della baia ritratte dal confine con la Spagna, con l'Africa al Sud e Gibilterra a est<sup>9</sup>, e una molto più ampia della costa continentale, ritratta da un punto a metà strada tra Marbella ed Estepona, che includeva

<sup>9</sup> Disegni presso la Osterreichische Nationalbibliothek di Vienna (Cod. min. 41 fol. 65 (r) e (v)) e l'Ashmolean Museum di Oxford (L-IV-61 (r)). Sono riprodotti e studiati in *Ciudades del siglo de Oro...*, cit. L'opera completa, conosciuta, di Wyngaerde è stata studiata e catalogata da Montserrat Galera nell'opera citata, alla nota 2.