



L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli: un modello europeo

MARIO BEVILACQUA

Si continuò ad armeggiare intorno ai libri ancora per un po', ma non si potevano guardare le figure tutte in una volta, solo una per ogni libro quella sera, per esempio la figura della città di Roma, che è grande quanto la montagna sopra il vostro casale...

Halldor Laxness, *Sjalftaett Folk*, Reykjavik 1934-35
(trad. it. di S. Cosimini, *Gente indipendente*, Milano 2004, p. 430).

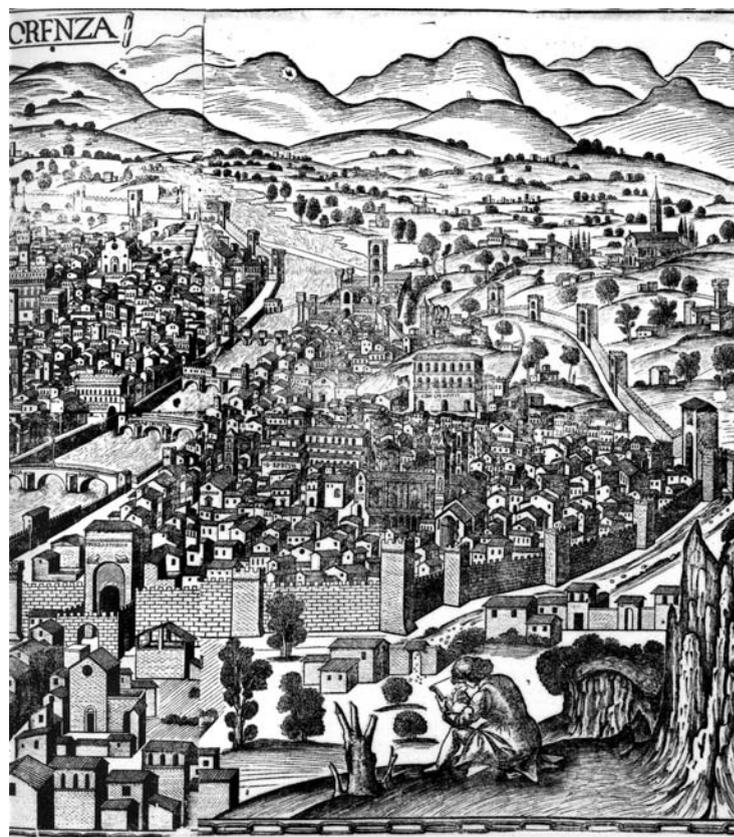
Il tema della nascita dell'iconografia della città europea nella prima età moderna ha da alcuni decenni sviluppato una solida specializzazione storiografica che ha selezionato temi e percorsi di indagine: il ruolo delle ricerche matematico-prospettiche, la riscoperta di Tolomeo e della geografia classica nella Firenze e nell'Italia dell'umanesimo, l'avvio della sperimentazione tecnica e il rapido perfezionamento della strumentazione di rilevamento sul campo, il delinearsi di codici di rappresentazione diversi, con la veduta e la planimetria, rispetto all'immagine cartografica simbolica e sinodotica praticata nei secoli precedenti¹. Gli studi sulla nascita, dal '400, di una diversa rappresentazione della città e della sua rapida diffusione attraverso la stampa, delle tecniche di rilevamento e delle astrazioni concettuali che portano alla costruzione delle prime piante icnografiche a proiezione zenitale di città ideali prima (Francesco di Giorgio, Filarete), di città reali poi (Prisciani, Leonardo), il perfezionamento e l'enorme fortuna di un genere ibrido come la rappresentazione "a volo d'uccello", il ruolo della cultura antiquaria e le ricerche di topografia antica per la riflessione sulla forma Urbis e la sua raffigurazione (Alberti, Raffaello), hanno iniziato a inserire la specificità della produzione di immagini di Roma, che potremmo considerare pressoché ininterrotta dall'età imperiale, in un contesto più ampio, dando quindi alla specificità delle sperimentazioni romane, rispetto a quelle di ogni altro centro italiano ed europeo, da Leon Battista Alberti a Raffaello, da Bufalini a Tempesta, da Greuter a Falda, da Nolli a Piranesi, un ruolo spesso fondativo durante tutta l'età moderna.

Già a partire dal secondo '800 la storiografia di impianto positivista si era impegnata, in Europa e quindi in Italia, nello studio rigoroso

della cartografia urbana soprattutto con la pubblicazione di ampi repertori², con la tendenza a impostare lo sviluppo dell'iconografia urbana secondo una progressione evolutiva dalla figurazione abbreviata, ideogrammatica e simbolica delle immagini medievali, alla rappresentazione scientifica moderna, attraverso le istanze prospettiche dell'umanesimo fiorentino coniugate agli sviluppi tecnici del rilevamento archeologico e militare dal '500 in poi, arrivando all'affinamento della pianta urbana come irrinunciabile strumento di gestione della città in rapida trasformazione dell'età industriale. L'evoluzione della cartografia urbana nei secoli rassicura sulla scientificità della produzione contemporanea, e fornisce indicazioni irrinunciabili sullo sviluppo urbano in un'epoca che vive dei profondi rivolgimenti dell'urbanesimo di massa, e getta le basi per la nascita di una vera e propria disciplina urbanistica e di una politica di conservazione e tutela dell'ambiente storico costruito. Tra la fine dell'800 e i primi del '900 la storiografia romana, ricollegandosi a una solida e ormai secolare tradizione di ricerca sulla topografia storica della città, elabora repertori di cartografia pionieristici ed esemplari per ricchezza, completezza e rigore metodologico, opera di personalità di spicco provenienti da formazioni diverse, dalla geografia all'archeologia, dall'architettura alla storia dell'arte, con l'essenziale apporto delle nuove istituzioni culturali unitarie, e di un nucleo di appassionati collezionisti che contribuisce a "costruire" i luoghi dello studio e della ricerca³. I volumi di Giovan Battista De Rossi, Domenico Gnoli, Enrico Rocchi, Christian Hülsen, Camillo Scaccia Scarafoni, la serie vaticana di Franz Ehrle, troveranno quindi un esito riassuntivo nel vasto repertorio illustrato iniziato da Luigi De Gregori e quindi curato da Amato Pietro Frutaz, con cui costituiscono ancora oggi le basi essenziali su cui costruiamo la nostra conoscenza del tema⁴.

L'analitica catalogazione dell'iconografia urbana rientra tra gli esiti più solidi della storiografia moderna; oggi i temi inerenti la costruzione dell'immagine della città, mai prescindendo dalla necessità di rigorosa classificazione, si ampliano in indagini diverse, nel tentativo di ricomporre una visione analitica disaggregando le maglie costrittive delle serie cronologico-evolutive. Come è stato giusta-

1. G.B. Nolli. Riedizione della pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551. Incisione di Carlo Nolli e Pietro Monaco, 1748.



mente riassunto, “throughout the early modern period the modes of representation available to the cartographer ranged from the geometric to the pictorial, and their employment was predicated on concerns that were more cultural and political than scientific”⁵.

Le vicende dell’immagine di Roma in età moderna, nello scambio serrato con altre esperienze, italiane ed europee, continuano a costituire un punto di riferimento ineludibile per la conoscenza storica della città occidentale.

Roma 1550: i rilievi dell’architetto, i voli di Icaro, i torchi dell’editore

A metà ’500 la possibilità di rappresentare la città attraverso una planimetria in scala, astraendo quindi da ogni rappresentazione di tipo pittorico, vedutistico, simbolico o anche più rigorosamente prospettico o pseudoprospectico dei singoli elementi architettonici che costituiscono il “pieno” e definiscono il “vuoto” del tessuto urbano fatto di isolati circondati da viabilità, è un dato tecnico e culturale perfezionato e acquisito, accanto al rapidissimo affinamento della rappresentazione prospettica della veduta dall’alto, che diviene

quindi, col progressivo innalzamento del punto di vista, una raffigurazione “volo d’uccello” e quindi pseudoassonometrica, zenitale⁶: dalle rappresentazioni quattrocentesche (la veduta “della catena” di Firenze) (fig. 2) gli esiti cinquecenteschi sono sfolgoranti, dalla grande xilografia di Venezia di Jacopo de Barbari del 1500, per la prima volta di grandi dimensioni (cm. 135x280) (figg. 3-4), capolavoro subito riconosciuto e ricercato⁷, alla rappresentazione ormai quasi zenitale di Amsterdam di Cornelis Anthoniszoon, dipinta nel 1538 su commissione della città per essere donata all’imperatore Carlo V, e quindi riprodotta su 12 blocchi xilografici nel 1544 a formare una tavola di grandi dimensioni (cm. 105x108)⁸ (fig. 5). Al contrario, i rilievi geometrici di molte città sono spesso rimasti manoscritti, legati a sperimentazioni o progettazioni di tipo teorico (Filarete, Francesco di Giorgio), riservati a un uso interno e secretato di enti e magistrature, anche in relazione a usi bellico-difensivi e di pianificazione urbana (tra la grande quantità di esempi possibili, sempre però posteriori a quelli più noti di Leonardo - Imola, Milano - sono la pianta di Ferrara di Pellegrino Prisciani, di Pisa di Giuliano da Sangallo; la pianta e quindi il modello di Firenze del Tribolo e Bernardino della Volpaia)⁹. In diversi casi piante icnografiche di città italiane ed europee sono però anche riprodotte e diffuse in incisione: Vienna, Verona, Cremona, Piacenza, e, soprattutto, la xilografia a grande formato di Roma di Leonardo Bufalini.

Pubblicata nel 1551 e poi nel 1560-61, frutto di anni di lavoro di misurazione, la Roma di Bufalini (fig. 6) raccoglie convenzioni e saperi tecnici che da decenni ormai includono il rilevamento topografico, già perfezionato in ambito antiquario, come strumento principale di progettazione architettonica e urbana, con valore documentario e giuridico: rilievi di ampi settori urbani sono correntemente eseguiti dai primi decenni del secolo da Giuliano e Antonio da Sangallo (fig. 7), Baldassarre Peruzzi, figlio Sallustio, Bartolomeo de Rocchi. La grande planimetria generale della città di Bufalini assume un ruolo di modello: dovuto all’eccezionale azzardo di misurare e riprodurre una realtà mai prima affrontata per dimensioni, complessità, e valore rappresentativo. Il confronto tra la planimetria dell’Urbe moderna e le vestigia della città antica, che dalle riflessioni di Leon Battista Alberti e Raffaello impegnava la cultura rinascimentale in progetti cartografici di grande impegno, trovano nella pianta di Bufalini una sintesi di perfetta integrazione tra convenzioni grafiche e ricchezza enciclopedica di legende. Riconosciuta come vero strumento scientifico, diviene immagine “ufficiale” della città, e sottoposta a continue verifiche, correzioni e aggiornamenti, base cartografica ineludibile per ogni successiva realizzazione, fino ai nuovi rilevamenti di Nolli quasi due secoli dopo¹⁰. La fortuna di Bufalini dimostra anche come, a metà ’500, la maturazione delle esperienze diventi sempre più accelerata, anche a

2. Veduta di Firenze detta “della catena”. Xilografia, 1472 ca. Berlino, Kupferstichkabinett. Particolare.



fronte di esigenze che si fanno più differenziate: dopo una ristampa a dieci anni dalla prima edizione (mancando di poco la coincidenza col ritrovamento, nel 1562, dei primi frammenti della pianta marmorea dell'Urbe di età severiana, che suggellava quindi *ex post* la validità metodologica e tecnica di Bufalini), la grande xilografia, sicuramente intesa per una fruizione ufficiale e una domanda élitaria, sopravvive attraverso rielaborazioni prospettiche e le poche piante icnografiche pubblicate nel '600 (Alò Giovannoli, Matteo Gregorio De Rossi, Antonio Barbey), che non nascono da nuove campagne di rilevamento. La pianta di Bufalini sarà recuperata filologicamente solo alla metà del '700 con la riedizione di Nolli (fig. 1). Ma è l'intero genere della pianta icnografica a proiezione zenitale che, nell'Europa del secondo '500, e per buona parte de secolo successivo, sembra subire una drastica differenziazione di uso: perfezionate tecnicamente e sempre più diffuse, queste realizzazioni tendono a rimanere in ambiti riservati e funzionali¹¹, per trovare solo nel secondo '600 nuove vie di maggiore diffusione attraverso la riproduzione a stampa.

La realizzazione e diffusione del modello bufaliniano coincide con una vera esplosione nella produzione cartografica romana, che nella seconda metà del '500 conosce una vera esplosione. La nascita e sviluppo della rappresentazione della città a volo d'uccello, sintesi



34. Jacopo de Barbari. Venezia. Xilografia, 1500. Insieme e particolare con piazza S. Marco. © Londra, British Museum.



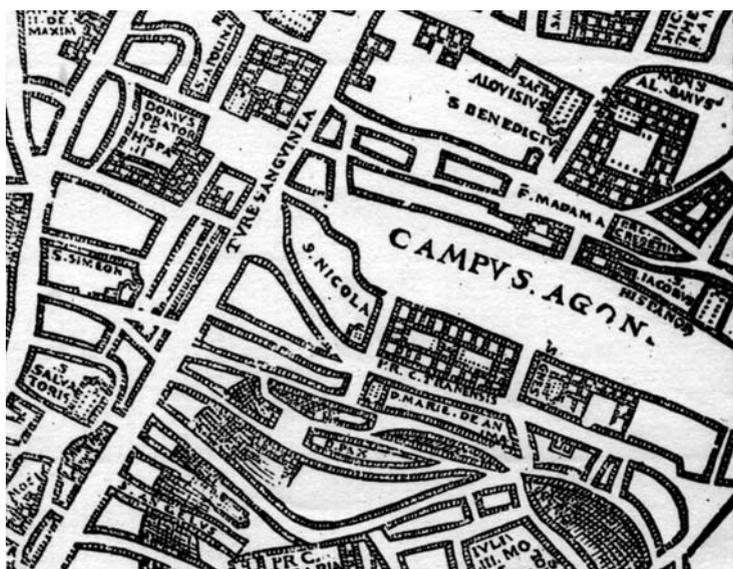
5. Cornelis Anthoniszoon. Amsterdam. Xilografia, 1544.

di capacità matematico-prospettiche e pittoriche, aveva trovato esiti già perfettamente compiuti dall'inizio del '500, ma a Roma è solo dalla metà del secolo, attraverso scambi artistici, tecnici ed editoriali privilegiati con altre realtà italiane e d'oltralpe, che l'immagine della città accoglie la veduta dall'alto, rimasta fino ad allora meno praticata, in forte sintonia con quella che è stata con efficacia descritta come la "matematizzazione" della cultura controriformista¹², per la costruzione di nuovi modelli, in grado, più che la sintesi planimetrica di Bufalini, di divenire versatili strumenti di conoscenza storico-antiquaria, di gestione architettonica e urbanistica, e veicoli di

imprescindibili messaggi politici, spirituali e morali. La presenza di una base cartografica come quella di Bufalini (pure subito sottoposta a una indifferibile opera di rettifica tecnica e di aggiornamento, nella città in piena espansione), consente alla produzione prospettica romana una netta accelerazione, con prodotti originali e derivativi che alimentano una domanda in piena espansione, e forse in nessun'altra città così diversificata. È necessario allora indagare, nel contesto di una produzione così "vischiosa" come quella di piante e vedute di città nel mercato editoriale del '500, in cui novità e sperimentazioni si diffondono e trovano applicazione in modo non lineare, il ruolo e il significato di una produzione quantitativamente impressionante¹³: e chiedersi se e come si possa affermare l'emergere, nel secondo '500, di un "modello romano" in grado di segnalare, dalle carte murali a grandi dimensioni agli itinerari sacri ideogrammatici per pellegrini, il ruolo unico e complesso della città in un orizzonte europeo.

Vedute da un punto di vista irreali, più alto del suolo, "a volo d'uccello", di particolare rigore, basate su rilevamenti parziali o totali, iniziano ad apparire numerose a Roma dalla metà del secolo, e non necessariamente sulla base del rilievo di Leonardo Bufalini: le piante di Pirro Ligorio (1552); Ugo Pinard (1555); Francesco Paciotto (1557, ma eseguita probabilmente entro il 1551); Giovanni Antonio Dosio (1561): autori fortemente radicati nella realtà intellettuale, artistica e antiquaria romana (Dosio è tradizionalmente considerato tra gli scopritori dei frammenti della *Forma urbis*), poi intensamente attivi in altri centri italiani (Firenze, Napoli, Parma, Ferrara) e, nel caso di Paciotto, divenuto celebre architetto militare¹⁴, europei.

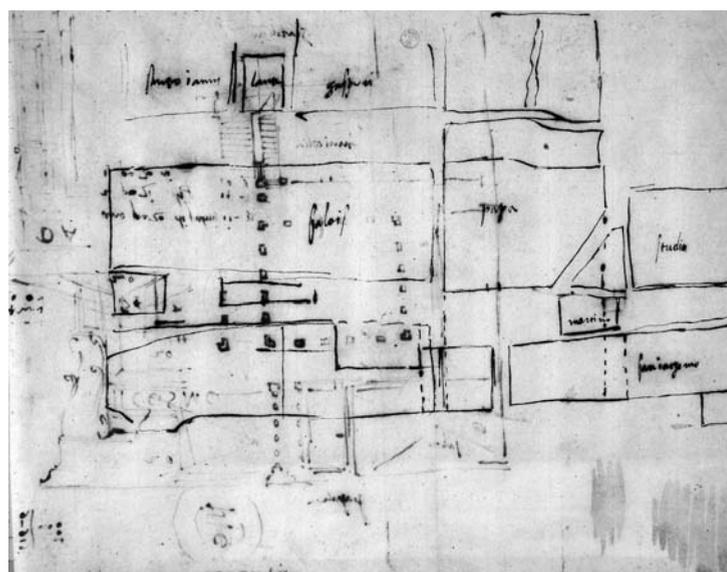
Una proposta di grande impegno, rimasta manoscritta per motivi ancora non chiariti, ma evidentemente pensata per essere trasposta in incisione, è quella di Sallustio Peruzzi, che intorno al 1564-65, pur basandosi sul taglio vedutistico delle piante di Ugo Pinard (1555) e di Fabio Licinio (1557), codificato e ulteriormente diffuso da Braun e Hogenberg nel *Civitates Orbis terrarum* (1572-75)¹⁵, propone un modello diverso di raffigurazione: una vasta veduta di tipo panoramico, ripresa dal Gianicolo da punti di stazione multipli, molto rialzati¹⁶ (fig. 8). Basandosi o comunque ispirandosi al rilievo bufaliniano, Peruzzi per la prima volta ricostruisce tutta la viabilità principale e secondaria (in Trastevere e intorno a piazza del Popolo il rilievo planimetrico si mostra come ancora incompleto dell'alzata degli edifici, rivelando i procedimenti della costruzione dell'immagine), e si impegna nella rappresentazione dei fronti dell'intero tessuto urbano, con una nuova, particolare attenzione per le principali emergenze architettoniche, rese attraverso una sottile manipolazione dei dati topografici, proporzionali e prospettici, di cui restano non a caso alcuni fogli di studio particolareggiati¹⁷ (figg. 9-11).



Questo tipo di rappresentazione avrà, tra la fine del secolo e l'inizio di quello successivo, un grande successo, tanto che la visione della città dal Gianicolo, sulla scorta di Marziale, diviene un'esperienza codificata: Michel de Montaigne, a Roma nel 1581, la associa in modo evidente alla rappresentazione cartografica, citando la successiva visita alla Galleria delle carte geografiche in corso di realizzazione, e allo studio dell'Urbe con l'ausilio di libri e piante:

étant allé voir le mont Janiculum, delà le Tibre, & considerer les singularités de ce lieu là... & contempler le sit de toutes les parties de Rome, qui ne se voit de nul autre lieu si cleremant; & delà estant descendu au Vatican, pour y voir les statues enfermées aus niches de Belveder, & la belle galerie que le Pape dresse des peintures de toutes les parties de l'Italie, qui est bien près de sa fin; il perdit sa bourse... Touts ces jours là, il ne s'amusa qu'à étudier Rome. Au commancement il avoit pris un guide francois; mais celui-là, par quelque humeur fantastique, s'estant rebuté, il se pica, par son propre estude, de venir à bout de cete sience, aidé de diverses cartes & livres...¹⁸

Dopo pochi decenni, anche Galileo effettuerà dimostrazioni sull'uso e le possibilità del cannocchiale puntandolo sulla città dal Gianicolo; e la rappresentazione di Roma dal Gianicolo è portata a piena maturazione tra la fine del '500 e il '600 con la fortunata rappresentazione di Antonio Tempesta (1593), e poi con quella di Giovanni Maggi (1625)¹⁹; per arrivare ad essere rievocata ancora una volta nel *Panorama* di Giuseppe Vasi pubblicato nel 1765. Accanto alle "vedute", le vere e proprie piante "a volo d'uccello" assumono ormai sempre più di frequente il riferimento al Gianicolo, abbandonando la visione da nord e da est, ancora utilizzate nel '500, dalla pianta di Mantova (del 1538 circa, ma da un prototipo della fine



del '400), a quella di Dosio del 1561 e di DuPerac del 1577²⁰.

Le piante "a volo d'uccello" o pseudoassonometriche della seconda metà del secolo, e soprattutto quelle di Mario Cartaro (1576) (fig. 12), e Etienne DuPerac-Lafreri (1577), pubblicate su un unico foglio, rappresentano i due esiti più curati del modello di compenetrazione planimetrico-prospettica: la topografia della città è pienamente leggibile e proporzionalmente corretta, basata su una conoscenza generale della topografia più o meno direttamente basata sul rilievo bufaliniano; ma gli alzati, dettagliati nel caso delle emergenze monumentali, standardizzati per il tessuto edilizio comune, aggiungono l'illusione di una visione impossibile, da un'altezza che si avvicina allo zenith, come sperimentato nella Venezia di Jacopo de Barbari e nella Amsterdam di Cornelisz Antoniszoon (figg. 3-5). L'immediata fortuna internazionale di Cartaro e Lafreri è testimoniata a pochi anni di distanza dalla loro pubblicazione da Gabriel Kaltemarckt, che nel suggerire all'Elettore di Sassonia i criteri per la formazione di una *Kunstkammer* li elenca, con Salamanca, Sadeler, e altri, tra gli artisti ed editori di grande fama. E la nascita di uno specifico collezionismo di stampe riserva alla cartografia romana un ruolo di forte rilevanza²¹.

Negli ultimi decenni del '500 il perfezionamento di questa tipologia raggiunge nuovi risultati, e la diffusione internazionale riflette un successo crescente, testimoniato dalle raccolte di vedute di città pubblicate da Braun e Hogenberg, il *Civitates Orbis terrarum*, a partire dal 1572, che registra la vera e propria esplosione di una domanda a livello europeo²². Dal punto di vista tecnico e formale, le realizza-

6. Leonardo Bufalini. Pianta di Roma. Xilografia, 1551. Particolare con l'area di piazza Navona.

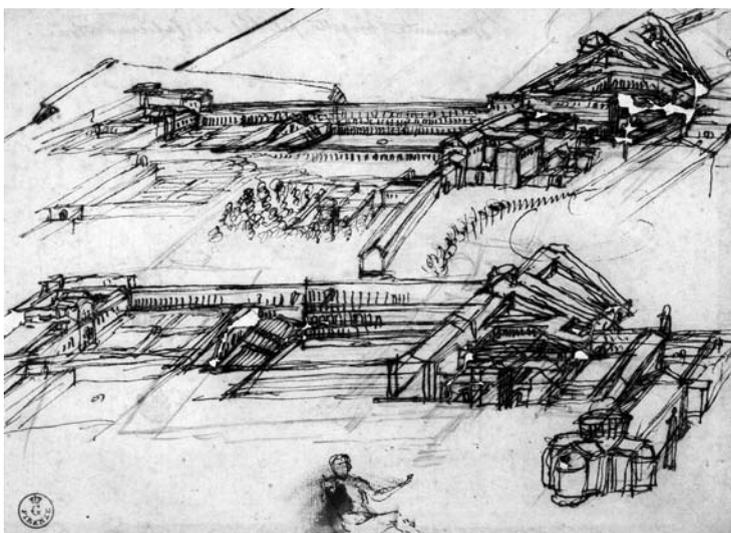
7. Antonio da Sangallo il Giovane. Planimetria dell'area a nord di piazza Navona col progetto per un palazzo Medici. Disegno, 1513 ca. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.



8. Sallustio Peruzzi. Pianta di Roma.
Disegno, 1564-65 ca. Firenze, Gabinetto
dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

zioni romane accolgono, con richiami evidenti, le novità di altre esperienze italiane, fiorentine e bolognesi in particolare: Egnazio Danti, già cosmografo granducale a Firenze, a Roma coordina i lavori della Sala Bologna, con la smisurata raffigurazione della città natale del pontefice (fig. 13), e quindi della Galleria delle carte Geo-

grafiche nei palazzi Vaticani²³, lasciando il completamento dei lavori a palazzo Vecchio a Stefano Bonsignori, autore della prima raffigurazione moderna di Firenze a grande scala, la fortunatissima *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata* (1584) (figg. 15-16), in cui con perizia fonde tecniche di rappresentazione



diverse: “l’assonometria (quasi isometrica) nella raffigurazione della scacchiera centrale”, passando a “un’assonometria prospettica nella rappresentazione dei settori urbani più lontani e prossimi alle mura, fino all’uso della prospettiva per il disegno della campagna immediatamente adiacente il circuito murario”²⁴: tutto il costruito, monumenti e case, come nella Bologna vaticana, è per la prima volta rappresentato in alzato con una meticolosa resa del dettaglio possibile solo con diretti riscontri dal vero. Sono questi i modelli che, anche rispetto alle pur raffinate e complesse raffigurazioni di Roma di Paciotto, Cartaro e Duperac, determinano nuovi standard di esattezza topografica e di resa lenticolare del tessuto urbano: non è più sufficiente rappresentare con buona approssimazione la viabilità e i principali monumenti, riassumendo l’edilizia corrente con una cifra abbreviata. Egnazio Danti e Stefano Bonsignori mostrano come a ogni singolo isolato riprodotto in modo topograficamente attendibile debba essere riservata un’ulteriore attenzione, nella pretesa di rendere la visione della città un ritratto veridico e verificabile: un controllo ubiquitario, come solo l’occhio divino può avere: un occhio superiore a cui nulla può e deve sfuggire.

La novità di una veduta a questo livello di dettaglio stimola la realizzazione di nuove piante di città: e se la rappresentazione ad affresco della città di Bologna voluta da Gregorio XIII in Vaticano, in un momento di eccezionale fervore attorno alla realizzazione della Galleria delle Carte Geografiche, è una impresa difficilmente inquadrabile per la sua natura di unicum, per le circostanze e le modalità esecutive, e nella sua collocazione nelle stanze private del pontefice, la versione a stampa che ne è tratta da Agostino Carracci

nel 1581, *Bononia docet mater studiorum*, dedicata all’arcivescovo cardinal Paleotti²⁵ (fig. 14), e ancora di più la fortunata e ricercata Firenze di Bonsignori²⁶ (fig. 15), rendono note le potenzialità di un tale straordinario livello qualitativo.

Verso il Barocco: tra ’500 e ’600 la cartografia romana conosce una accelerazione che matura quindi attraverso due principali modelli di raffigurazione: la veduta allargata, panoramica, a volo d’uccello, ancorata al prototipo della *Venezia* di Jacopo de Barbari, la cui fortuna e diffusione è enorme, fino al ’700; e la pianta prospettica, pseudoassonometrica, planimetricamente attendibile grazie all’opera di verifica e aggiustamento del rilievo bufaliniano, e sempre più perfezionata nella resa degli alzati architettonici. Al primo modello, adottato da Sallustio Peruzzi, si attengono le realizzazioni dell’incisore e pittore fiorentino Antonio Tempesta (1593)²⁷, e di Giovanni Maggi (1625), entrambe intese come costose piante murali di dimensioni sempre più eccezionali (cm. 117x252 e 230x420)²⁸. Al secondo modello, perfezionato da Mario Cartaro e Stefano DuPerac anche attraverso la loro stessa produzione di vedute a volo d’uccello di tante altre città italiane, da Napoli a Palermo a Milano, appartiene, ma con un deciso affinamento, la pianta di Matthäus Greuter del 1618, ugualmente di grandi dimensioni (cm. 130x214).

La fortuna di questi modelli è travolgente: l’immagine di Roma, capitale universale della cattolicità, si diffonde attraverso un’enorme quantità di copie, riedizioni, riduzioni e derivazioni, costituendo un riferimento essenziale nella costruzione dell’immagine dell’Europa urbana del ’600.

9. Sallustio Peruzzi. Veduta del Vaticano. Disegno, 1564-65 ca. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

10. Sallustio Peruzzi. Veduta del Campidoglio. Disegno, 1564-65 ca. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

11. Sallustio Peruzzi. Pianta di Roma. Disegno, 1564-65 ca. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Particolare con l’area del Campidoglio.



Pianta e albero: arte della memoria e enciclopedia nelle piante di Roma

Le ricerche di topografia antica, con la produzione di piante della città imperiale, influenzano in modo decisivo la produzione di piante della città moderna, e una raccolta fortunata come lo *Speculum Romanae Magnificentiae* include e diffonde immagini cartografiche degli stessi autori, disegnatori, incisori (Ligorio, Dosio, Cartaro, DuPerac, Lafréri, Cavalieri) responsabili delle tavole archeologiche, architettoniche e vedutistiche²⁹. Nello *Speculum* il ruolo delle piante di Roma – antica e moderna, di Ligorio, Cartaro, DuPerac, e altri - è sottile, e ambivalente: completamento delle immagini dei monumenti, e testo/immagine di raccordo, ordinamento e classificazione generale. La pianta della città, più ancora che nei secoli precedenti, dove prevale il significato metonimico, simbolico e anagogico di un'immagine per elementi emergenti riconoscibili e allusivi, presente come categoria singola già dai primi "teatri della memoria" cinquecenteschi³⁰, si sviluppa come strumento mnemotecnico autonomo, che ordina il teatro della magnificenza dei monumenti dell'Urbe in un più generale teatro della memoria in grado di riassumere le immagini e le conoscenze nello spazio e nel tempo. Questa impostazione perdura nel '600 (e oltre): come è evidente



nella pianta di Matthäus Greuter, autore anche del frontespizio per un'ultima riedizione delle tavole dello *Speculum* dedicata a Urbano VIII, che riprende esplicitamente il termine di "teatro", poi titolo privilegiato nelle serie di architetture e vedute urbane di Falda riasunte e raccordate dalle sue due piante della città.

È questo il senso che il principe dell'Accademia dei Lincei, Federico Cesi, sottolinea in una lettera a Giacomo Lauro nel 1619 per ringraziarlo dell'invio di una prima tiratura di prova di una sua *Roma antiqua*, da identificare con la pianta intitolata *Roma antiqua triumphatrix ab antiquis monumentis et rerum gestarum, memoriis eruta* (fig. 17):

13. Lorenzo Sabatini. *Pianta di Bologna*. Affresco, 1575. Città del Vaticano, palazzi Vaticani, sala Bologna.

14. Agostino Caracci. *Bononia docet mater studiorum*. Incisione, 1581.

Alla pagina precedente:

12. Mario Cartaro. *Pianta di Roma*. Incisione, 1576.



Ho ricevuta la sua gratissima con la prova della sua Roma antiqua, e se bene per la moltitudine de negotij non ho potuto considerare il tutto a pieno, tuttavia per quanto ho potuto scorgere in un'occhiata, credo riuscirà bene, e le farà honore, venendo molto bene unite e rappresentate insieme le grandezze della Città stessa, cioè degl'edificij, e le grandezze de fatti de cittadini³¹.

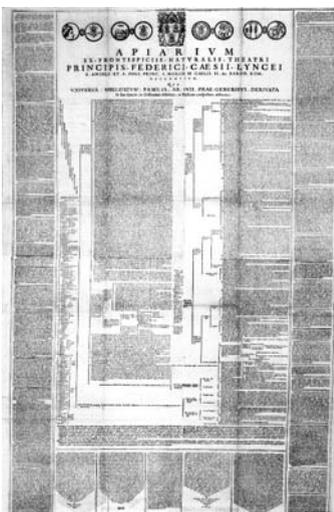
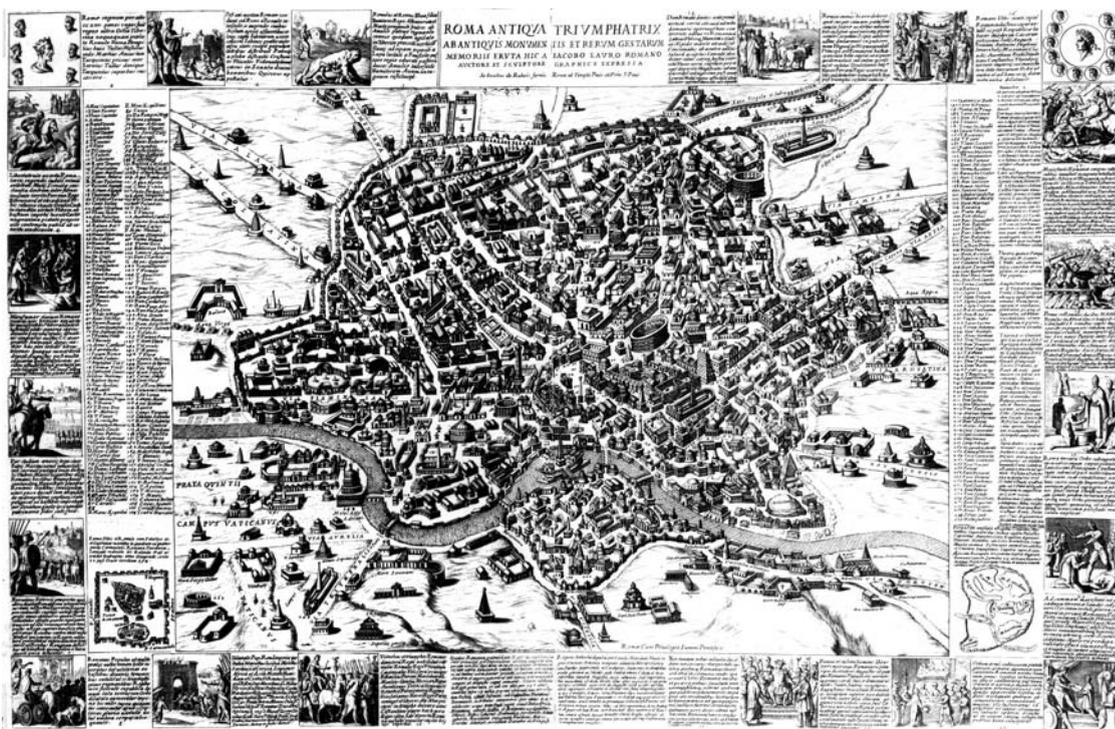
Cesi aveva sviluppato una particolare attenzione al tema cartografico in relazione al concetto di organizzazione dello scibile, esemplificato dalle edizioni lincee di grandi *tabulae* riassuntive, alberi-piante-mappe del sapere: l'*Apiarium* (fig. 18), la *Tabula Phytosophica*, che riprendono ovviamente schemi mnemotecnici ampiamente diffusi nella cultura del '500, sono grafici ad albero, percorsi e cartografie scientifici. È nell'ambiente del Museo linceo che Federico Cesi esponeva la pianta "di Roma del Greuter in rame e tela depinta", una "Roma antica stampata in rame e colorita" (forse quella di Giacomo Lauro sopra ricordata), insieme a globi terrestri e celesti, l'incisione di Greuter con la veduta di Frascati, una pianta di Firenze e altre piante di città³². Ugualmente, "una Roma grande miniata in telaro di Mattheo Greuter", accanto alla pianta della Bamberg natala, e stampe con le antichità di Roma di Giacomo Lauro, è ricordata nella casa-museo del linceo Giovanni Faber³³. La pianta di Greuter (figg. 21-22), ancor più di quella di Roma antica di Lauro (fig. 17), di cui Cesi apprezzava la sintesi tra immagine e testo, tra spazio e tempo, sembra svolgere un ruolo proprio in relazione al contesto in cui è esposta. E, anche se non è possibile precisare alcuna convergenza specifica, va ancora ricordato come Cesi, nel 1612, aveva accolto con entusiasmo tra i Lincei, su indicazione di Galileo, l'architetto, cartografo e 'enciclopedista' napoletano Nicola Antonio Stigliola, autore con l'anziano Mario Cartaro, trasferitosi definitivamente a Napoli, di un nuovo, importante rilevamento del Regno, così preciso e dettagliato da essere sequestrato dalle autorità per motivi di segretezza militare³⁴. I Lincei curarono la pubblicazione dell'indice della sua *Encyclopedia Pythagorea*, e del suo trattato sul telescopio, che dovette avvalersi anche di consulenze romane, e di rapporti con ambienti architettonici di cui forse andrà precisata la possibile tangenza con la realizzazione della pianta di Greuter³⁵. E sui legami, o l'influenza, dell'ambiente linceo e la pianta di Greuter sarà necessario tornare con maggiore attenzione.

Le piante di città dispiegano tutto il loro potere di ordinamento mnemotecnico del sapere, nella metafora architettonica e urbana dei "teatri di memoria" in cui le chiavi di ordinamento enciclopedico delle conoscenze trovano luogo in stanze, case, luoghi, e si intrecciano inestricabilmente tra rami e fronde delle piante di metaforici giardini, luoghi ideali, nella cultura cinque-seicentesca, di riferimento mnemotecnico³⁶. Tommaso Campanella esplicita questo concetto in modo evidente quando, già prima della stesura



della *Città del Sole*, scriveva nel 1606 di voler progettare "una città sana e inespugnabile, che solo mirandola s'imparino tutte le scienze storicamente"; e nella *Città del Sole* riassume le funzioni di carte geografiche e corografiche. Come nella Guardaroba delle carte Geografiche di palazzo Vecchio a Firenze, dove dal soffitto dovevano pendere i globi celeste e terrestre come sintesi della serie di tavole geografiche poste alle pareti³⁷, nella *Città del Sole*, sulle cui mura esterne era dipinta "la carta della terra tutta, e poi le tavole d'ogni provincia con li riti e costumi e leggi loro, e con l'alfabeti ordinati sopra il loro alfabeto", nel tempio al centro della città "sopra l'altare non vi è altro ch'un mappamondo assai grande, dove tutto il cielo è dipinto, e un altro dove è la terra". Nella Grande Galleria decorata per Carlo Emanuele di Savoia a Torino agli inizi del '600, microcosmo-arca in cui Federico Zuccari iniziava a dipingere un repertorio

15-16. Stefano Bonsignori. Pianta di Firenze. Incisione di Bonaventura Billocardi, 1584. Insieme e particolare con l'area di piazza S. Marco.



17. Giacomo Lauro. Pianta di Roma antica. Incisione, 1619.

18. Federico Cesi. Apiarium, Roma 1625. Firenze, Biblioteca Marucelliana.

enciclopedico con le costellazioni celesti e il mondo vegetale e animale (mosaico con pesci sul pavimento, animali sulle pareti), teatro universale, enciclopedico del cosmo e del sapere, sede della biblioteca di corte, comparivano le carte del Piemonte e della Savoia insieme all'albero genealogico dei duchi, i loro ritratti equestri tra santi protettori. "Compendio di tutte le cose del Mondo", secondo l'espressione dello stesso Zuccari nell'*Idea* pubblicata a Torino nel 1607, sullo sfondo dei ritratti erano rappresentati i territori e le città legate alle gesta dei duchi (Costantinopoli, Torino "in convenevole prospettiva", Nizza, Ginevra, Barcellona, Berna, Chambery, e diverse altre città e corografie del Ducato, che si suggeriva ai pittori di copiare quando possibile da incisioni disponibili); la "Cosmografia di tutta la terra, e dei mari" avrebbe invece dovuto essere raffigurata "nelle inveriate delle finestre": una cartografia resa viva in modo inedito nella compenetrazione con la luce naturale³⁸. L'immagine di Roma e della sua storia, non presente in modo esplicito (in un'anticamera era comunque esposta la pianta di Antonio Tempesta), avrebbe completato la Galleria-Enciclopedia nel 1615 coi manoscritti antiquari di Pirro Ligorio acquisiti in quell'anno e qui conservati³⁹.

La pianta della città è uno strumento privilegiato nell'ordinare lo spazio e la storia; e il riferimento più complesso e universale in

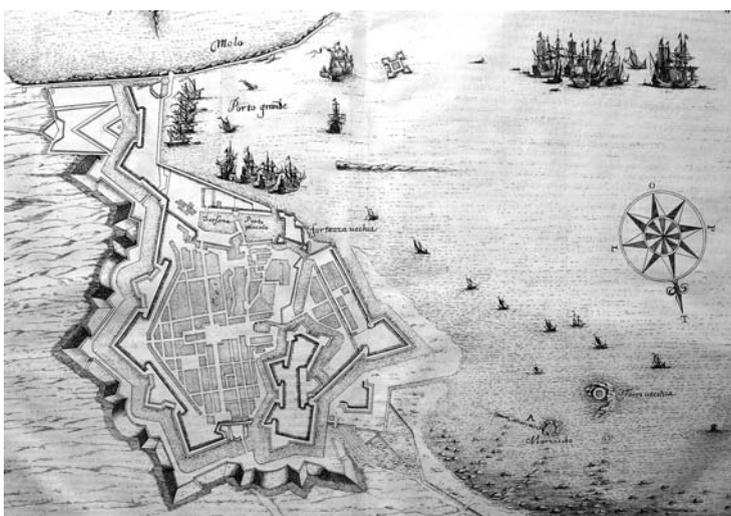
questo senso resta, ovviamente, la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano⁴⁰. L'idea cartografica di *enciclopedia* attraversa tutto il '600, dal *Museum cartaceum* di Cassiano Dal Pozzo, amico e committente di Antonio Tempesta e promotore della diffusione della sua pianta del 1593⁴¹; all'erudito geografo e antiquario Luca Holstenius, nella cui biblioteca erano la "Roma antiqua" di Ligorio e la "Roma nova" di Greuter⁴². E nella Roma del secondo '600 la città e le sue piazze divengono metafore universali, trasformate in "teatri" architettonici, e presentati in chiave cosmografica: i progetti dell'ingegnere olandese Cornelis Meyer proponevano il recupero della funzione antica degli obelischi come orologi solari; la pavimentazione di piazza del Popolo, "il principale, e più frequentato ingresso della città", avrebbe dovuto mostrare la bussola con la rosa dei venti (fig. 20):

che ciò sarebbe non solo d'abbellimento alla sudetta Piazza, e Guglia, ma anche da questo vedrebbe ogn'uno facilmente a che vento sono situate le Strade, Piazze, e case della Città... imitando in questo gli Antichi, che al dire del Fulvio, parimente descrissero li quattro Venti delli quattro angoli dell'horiuolo, ch'era attorno l'Obelisco sudetto d'Augusto in Campo Marzo con inscrizione, *ut Boreas spirat*.

Il più spettacolare di questi progetti, proposto come riassuntivo e alternativo a quelli avanzati per le altre piazze della città, è certamente quello per piazza S. Pietro: nella pavimentazione "con variati marmi" si sarebbe potuta rappresentare la bussola coi 32 venti, e "ancora descrivere un Analemma, che servisse per Roma per sapere mediante il raggio dell'ombra, che la medesima Guglia progetta sopra la terra non solamente l'hore diurne, ma anche il crescere, e descrescere delli giorni, e delle notti, e in che mese, e in qual giorno accadono li Solstitii, so come in qual segno di ritrova il Sole"; ai quattro angoli

potrebbero formare sopra il piano, parimente di marmo quattro semisfere, due de quali rappresentassero tutta la sfera del Cielo con effigiare in queste tutte le stelle così fisse come mobili, li pianeti, la linea equinotiale, quella del Zodiaco, e tutti gli altri segni, che sogliono delinearsi in simili sfere: e l'altre due, che dimostrassero tutta la sfera della terra, e nelle quali si vedessero annotati tutti li Regni, e Provincie, che sono nelle quattro parti del Mondo. In qualche distanza del detto quattro semisfere potrebbero ancora denotare in marmo sopra il piano sudetto le quattro divulgate opinioni circa il moto del Cielo, e della terra con descrivere il Sistema di Tolomeo, e quello di Ticcone Braë, di Copernico, e di Descartes⁴³.

Programma ardito, ma che restituisce l'eco di riflessioni svolte nell'ambiente scientifico dominando dalla figura dell'erudito e matematico Ciampini, dove nel 1689 Leibniz, durante il suo soggiorno romano, sperava in un'azione diplomatica in Curia a favore del sistema copernicano⁴⁴. Il progetto di Meyer rende il senso ultimo della piazza come sovrapposizione di *theatrum mundi*, *theatrum Ec-*



clesiae, “teatro del Sole”: “luogo di misura dello spazio e del tempo, col suo obelisco concepito insieme come gnomone e *axis mundi*. Obelisco come simbolo solare, piazza come Reggia del Sole”⁴⁵. Metafore universali che passano attraverso il linguaggio cartografico applicato a enorme scala alla città cristiana, che diventa quasi mappa di se stessa, una pianta a scala 1:1, e misura universale del creato. Un rimando cosmico che da sempre ha influito sulla costruzione dell’immagine di Roma, come la città “in syderis forma” proposta dal Bordino per Sisto V⁴⁶.

Con la vasta produzione di immagini di Giovanni Battista Falda, che fu, negli ultimi anni della sua vita, stretto collaboratore di Meyer, da cui poté forse anche apprendere la sintesi tra rigore tecnico-cartografico (Meyer è autore di grandi corografie territoriali, ma anche della rigorosa pianta icnografica della nuova città di Livorno) (fig. 19) e motivi simbolico-evocativi della cartografia, il valore enciclopedico della pianta urbana si rinnova, anche per pressanti considerazioni editoriali-commerciali⁴⁷, e, in pieno ’700, trova nuovi esiti nelle articolate imprese di Giovanni Battista Nolli (fig. 42), e quindi di Piranesi⁴⁸. La pianta della città continua a svolgere un ruolo di summa, enciclopedia, ordine e classificazione: pianta - nella coincidenza lessicale specifica della lingua italiana - come albero genealogico, cioè sintesi spazio-temporale; e pianta come albero del sapere, cioè organizzazione delle conoscenze nelle loro interconnessioni, secondo una metafora evidente della matrice enciclopedica della geografia e della carta che arriva a piena maturazione nella celebre prefazione di d’Alembert all’*Encyclopédie*: l’albero del sapere è “une espèce de mappe-monde”⁴⁹.



Piante-emblemi

Nel ’500 e ’600 le piante di città, e quelle della capitale della Cattolicità - e della Controriforma - in modo evidente, divengono ostentatamente piante-emblemi, immagini intrise di significati politici - dottrinali, polemici - ufficiali. L’immagine della città antica e moderna è strumento di ostentazione e di magnificenza, di potere, ortodossia e salvezza, che domina le sperimentazioni tecniche e si esprime attraverso l’arte e l’architettura: piante, arte, scienza e tecnica, dunque, come irrinunciabili mezzi moralizzati di propaganda. L’interesse diretto per la rappresentazione della città da parte dei pontefici, da Gregorio XIII a Sisto V a Paolo V, di cardinali e ordini religiosi, è elemento fondamentale nella promozione di un’immagine ufficiale della città pontificia, baluardo dell’ortodossia cristiana⁵⁰.

Non è possibile sottovalutare questo aspetto, più volte approfondito nel più ampio contesto del ’500 europeo⁵¹, che produce immagini specifiche, più o meno facilmente decodificabili, e può trascendere dai raggiungimenti più solidi e raffinati della cartografia rinascimentale per reintrodurre elementi vistosamente abbreviati, simbolici e anagogici: mappe devote, itinerari per pellegrini, ideogrammi urbani (la fortunata icona della *Roma in syderis forma* elaborata dall’erudito monsignor Giovan Francesco Bordino per Sisto V)⁵²; mappe regolate da una geografia sacra di riferimenti spirituali e organizzativi univoci, come la *Roma Ignaziana* del 1610 circa, dominata dalla chiesa del Gesù (la basilica di S. Pietro è drasticamente esclusa), e assoggettata alla maglia di chiese e case dell’ordine in prepotente espansione⁵³.

La produzione cartografica romana, espressione di un’ortodossia

19. Cornelis Meyer. *Pianta di Livorno*. Incisione, 1689.

20. Cornelis Meyer. *Piazza del Popolo con l’obelisco-meridiana-bussola*. Incisione, 1689.

attentamente controllata, è ovviamente guardata con sospetto dal mondo protestante, che all'occasione arriva a produrre una propria cartografia alternativa⁵⁴. Accanto al libro, l'immagine incisa è l'avamposto per la conquista e la difesa delle proprie posizioni dottrinali. E così, come la riforma gregoriana del calendario aveva osato toccare i meccanismi del tempo, agli inizi del '600 la ricerca astronomica galileiana – con le nuove cartografie del cielo – può essere letta in chiave polemica come strumento di conquista dello spazio, come nell'ironia di John Donne a pochi mesi dalla pubblicazione del *Sidereus Nuncius*:

I will write the Bishop of Rome: he shall call Galilaeo the Florentine to him; who by this time hath thoroughly instructed himselfe of all the hills, woods, and Cities in the new world, the Moone. And since he effected so much with his first Glasses, that he saw the Moone, in so neere a distance, that hee gave himselfe satisfaction of all, and... when now being growne to more perfection in his Art, he shall have made new Glasses, and they received a hal-lowing from the Pope, he may draw the Moone, like a boate floating upon the water, as neere the earth as he will. And thither (because they ever claime that those employments of discovery belong to them) shall the Jesuites be transferred, and easily unite and reconcile the Lunatique Church to the Roman Church; without doubt, after the Jesuites have been there a little while, there will soon grow naturally a Hell in that world also: over which you Ignatius [Loyola] shall have dominion, and establish your king-dome and dwelling there. And with the same ease as you passe from the earth to the Moone, you may pass from the Moone to the other starrs, which are also thought to be worlds⁵⁵.

Api cartografe

La polemica di Donne esemplifica la percezione “cartografica” che i contemporanei potevano sviluppare delle ricerche e speculazioni astronomiche galileiane, condotte con uno strumento ottico perfezionato in grado di fornire dati territoriali generali – terrestri e celesti – altrimenti inattuabili.

In questo panorama la grande pianta di Roma di Matthäus Greuter pubblicata nel 1618 segna, rispetto alle realizzazioni cinquecentesche, una nuova tappa fondamentale, che travalica il ruolo di pianta urbana, di una singola realtà per quanto rilevante, per riuscire a imporsi come perfezionato modello di riferimento, normativo, in un orizzonte ben più ampio⁵⁶ (figg. 21-22).

Nel maggio del 1611 Federico Cesi, fondatore e principe dell'Accademia dei Lincei, organizza in onore di Galileo Galilei

un banchetto... in compagnia di diversi theologi, filosofi, mathematici et altri, in un suo luoco assai sopra a S. Pancratio, che doppo che 'l S.^r Galilei mostrò loro quei compagni di Giove, con parecchie altre maraviglie celesti, fece vedere co 'l suo stromento la loggia della beneditione di S. Giovanni Laterano, con le lettere dell'iscrizione di Sisto V, espressissimamente; e pure... vi era intervallo di 3 miglia⁵⁷.

Alla pagina seguente:

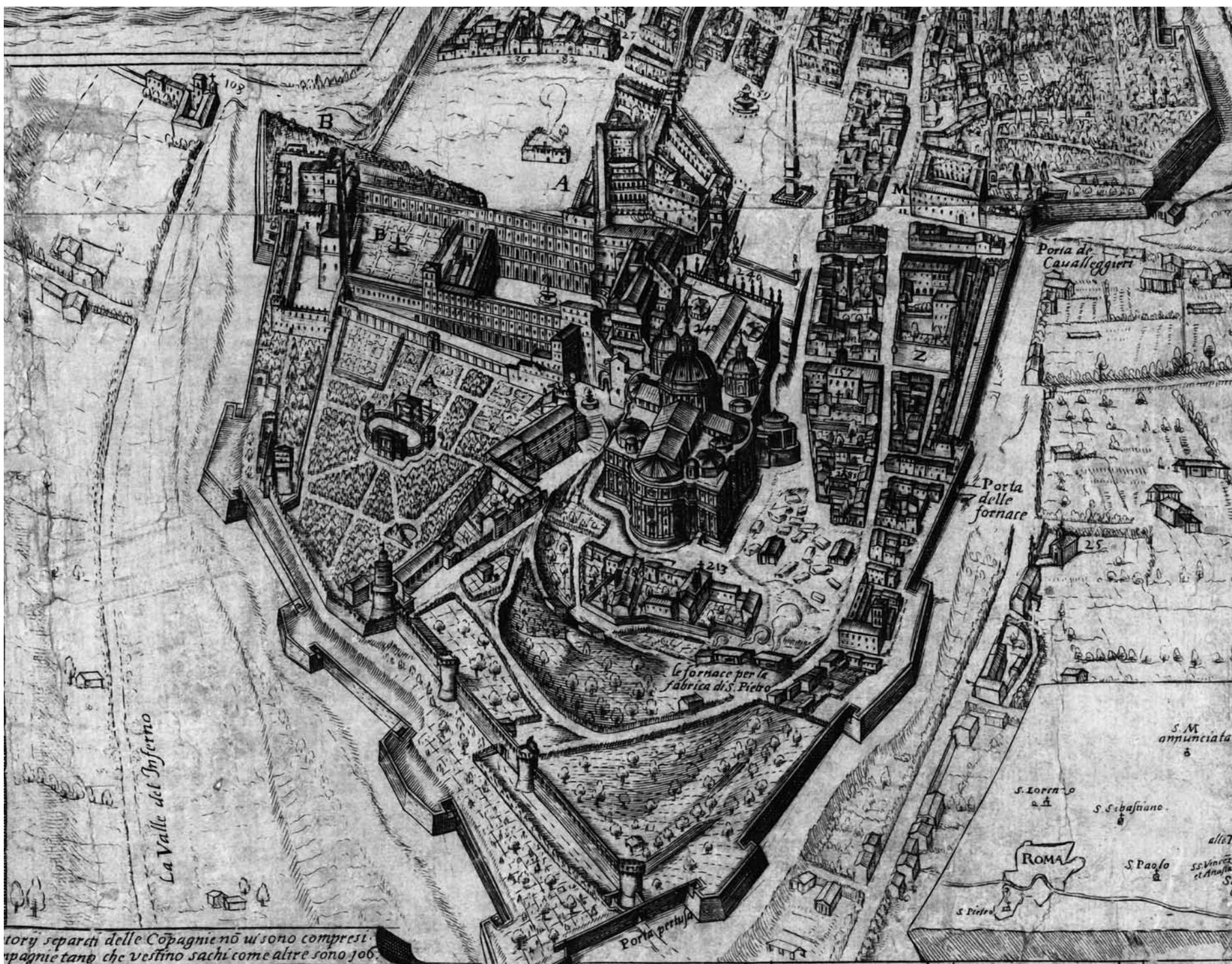
21. Matthäus Greuter. Pianta di Roma. Incisione, 1618. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale. Particolare con S. Pietro.

Il nuovo strumento del cannocchiale, con cui i Lincei e i loro ospiti verificano le osservazioni celesti di Galileo, è quindi subito utilizzato, come a Venezia pochi anni prima, per certificare l'esattezza di funzionamento di un “occhio meccanico” (si era arrivati a ipotizzare che le immagini dei crateri lunari e delle macchie solari fossero dovute a imperfezioni delle lenti), nell'osservazione della realtà verificabile della città e dei suoi monumenti (e da uno dei punti di stazione ormai privilegiati per vedutisti e cartografi della città): la loggia delle Benedizioni costruita da Domenico Fontana per Sisto V nel 1590, posta ad alcuni chilometri dalla vigna Cesi a S. Pancrazio, di cui si riescono a distinguere i caratteri dell'iscrizione celebrativa del fregio.

L'occhiale di Galileo, puntato sugli astri, aveva consentito di vedere cose mai viste prima: i satelliti di Giove, le macchie solari, le montagne e i crateri lunari. Puntato sulla città, consente di vedere ogni casa, ogni strada, fino a dettagli infinitesimali di monumenti posti a grande distanza.

L'esperienza di questa nuova visione del cielo e della città conquista subito l'occhio del pittore. Durante il suo soggiorno romano Galileo era accompagnato nelle verifiche pubbliche delle sue osservazioni col cannocchiale da molte persone di fiducia, tra cui i pittori fiorentini Passignano, Sigismondo Coccapani e soprattutto Ludovico Cardi Cigoli, suo amico intimo, che lo aiutano nella resa grafica delle osservazioni. Cigoli si affretta a puntare lo strumento da S. Maria Maggiore, dove è impegnato a dipingere la cupola della cappella Paolina in cui rappresenta la Vergine sulla nuova cartografia lunare, sulla città, per distinguere “l'oriuolo di San Pietro, la lancetta dello oriuolo, ma i numeri de l'ora non così distinte et intelligibile”; e dai cieli passa velocemente alla terra: “la luna la veggio benissimo... del vedere de' paesi come Fraschati, che è 10 miglia o 12, si vede non solo le porte e le finestre, ma in sulla porta di Fraschati gli huomini, ma confusi...”⁵⁸ (dove va ricordato che sempre Greuter avrebbe inciso grandi e analitiche vedute del Vaticano e di Frascati e le sue ville). Ed è con uno strumento prospettico da lui stesso messo a punto, come ricorda Andrea Comodi suo amico e collaboratore, che Cigoli da Trinità dei Monti disegna la cupola di S. Pietro. Cigoli ha chiare tutte le potenzialità del mezzo per la costruzione di vedute prospettiche, con evidenti applicazioni cartografiche quando argomenta, nel suo trattato di prospettiva, della necessità per il pittore che voglia costruire correttamente piante e vedute urbane di servirsi di rilievi di base corretti e di regole matematico-prospettiche applicabili empiricamente attraverso strumenti ottici. Per completare scene teatrali con paesaggi, volendo fare

cose capricciose, e di molta maraviglia, come sarebbe nell'una di esse vedute rappresentare la città di Firenze, e nell'altra Roma con la sua campagna, e nell'altra un Mare, una Selva, od'altra cosa diversa, le quali cose con le con-



L'IMMAGINE DI ROMA MODERNA DA BUFALINI A NOLLI



sue regole di linee non si posson tirare in prospettiva se prima non si ha la pianta et il proffilo, le quali cose... portano seco tante difficoltà e tedio... che è quasi cosa impossibile il poterlo fare, e perciò tutti fino ad'hoggi quando vengono a così fatte cose depongono et abbandonano le regole, e si mettono à farle a occhio per lo che servendoci di questo strumento vengono superate tutte le difficoltà sopradette con breve facilità⁵⁹.

Alla scala opposta, il microscopio di Galileo, strumento con cui Cesi e i primi Lincei analizzano il mondo vegetale e animale, rivela l'inaspettata realtà di cose infinitamente piccole, visibili per la prima volta dall'occhio umano. La possibilità di scoprire attraverso un aiuto meccanico i più minuti fenomeni della natura, e all'inverso, di osservare i dettagli di corpi celesti enormi e infinitamente lontani, ci parla di quell'aspirazione alla 'cattura dell'infinito', che, maturando con le dimostrazioni galileiane e lincee, influenza in modo così profondo la cultura urbana e architettonica del '600 europeo⁶⁰.

Galileo è, a suo modo, un cartografo: e le sue esperienze giovanili, tra disegno, prospettiva, architettura militare, lo attestano in modo diretto. Nella lettera a Cigoli sul paragone delle arti a lui attribuita, l'associazione vedutistico-cartografica in relazione alle potenzialità della pittura e della prospettiva diventa evidente: "atteso che non le sarà impossibile rappresentare nel medesimo piano non solo il rilievo d'una figura, che importa un braccio o due, ma ci rappresenterà la lontananza d'un paese, et una distesa di mare di molte molte miglia"⁶¹, "con parole che ricordano quelle di Leonardo: 'la pittura che in una piana superficie, per forza de scienza dimostra le grandissime campagne con li lontani orizzonti'"⁶².

22. Matthäus Greuter. Pianta di Roma. Incisione, 1618. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale. Particolare col Colosseo.

E così come guarda Roma dal Gianicolo, mostrando come sia possibile scindere l'indistinta massa costruita visibile dal colle in una serie distinta di luoghi e architetture, così Galileo mappa la superficie della luna, coi suoi crateri e le sue vette, e quella del sole, di cui rivela le macchie mutevoli, inafferrabili. Formatosi in una cultura che considera il disegno e la prospettiva come elementi fondanti della conoscenza, Galileo conosce il valore della rappresentazione cartografica territoriale e urbana come sintesi di dati geometrici e pittorico-prospettici. Attento al mondo editoriale, alla diffusione delle nuove teorie attraverso il libro e l'immagine, Galileo esercita un preciso controllo sulla riproduzione in incisione delle sue "cartografie celesti", a cui affida, nell'integrazione col testo, un ruolo fondamentale per spiegare, convincere, divulgare⁶³. Ed è insieme a Federico Cesi che, per tradurre in stampa le nuove cartografie celesti della superficie del sole e delle valli, dei crateri e montagne della Luna, su segnalazione di Cigoli viene selezionato l'incisore tedesco Matthäus Greuter.

Durante il banchetto del 1611 nella vigna di Federico Cesi in onore di Galileo gli invitati puntano il cannocchiale al cielo, e scorgono gli astri Medicei: qualcosa che non conoscevano e che, attraverso il nuovo strumento meccanico, riescono a vedere; la dimostrazione della realtà di quanto osservato nei cieli avviene quindi puntando il cannocchiale sulla città, cioè su quanto è verificabile perché noto, anche se nella circostanza non si può scorgere perché l'occhio non arriva a mettere a fuoco: il cannocchiale dimostra il suo funzionamento oggettivo, veritiero, e gli osservatori attraverso le lenti riescono a leggere l'iscrizione sulla loggia delle Benedizioni di S. Giovanni in Laterano, posta a qualche chilometro di distanza. Durante questa riunione conviviale sul Gianicolo, ormai punto di stazione privilegiato per la cartografia romana, nasce la grande e fortunata pianta di Roma completata da Matthäus Greuter pochi anni dopo.

Greuter, nato a Strasburgo, si era formato in Germania e in Francia, a Lione; in Italia dall'inizio del '600, la sua produzione non si segnala per particolare originalità e qualità⁶⁴. La vicenda italiana di Greuter sembra iniziare a Firenze, dove matura le sue capacità disegnative e tecniche non tanto per il contatto con una produzione incisoria non particolarmente sviluppata, quanto per gli scambi con ambienti da tempo all'avanguardia nel disegno naturalistico e scientifico (come attesta la fortunata carriera di Jacopo Ligozzi) (figg. 23-25) e, per quanto attiene più specificamente all'ambito cartografico, sicuramente per lo studio della grande pianta di Stefano Bonsignori. Anche dopo il trasferimento a Roma, dove intrattiene rapporti – anche in relazione al mecenatismo mediceo – con Antonio Tempesta, Greuter mantiene stretti contatti con Firenze, dove continua a produrre incisioni d'occasione, che testimoniano del suo buon inserimento nei meccanismi del mecenatismo di corte: incide allegorie

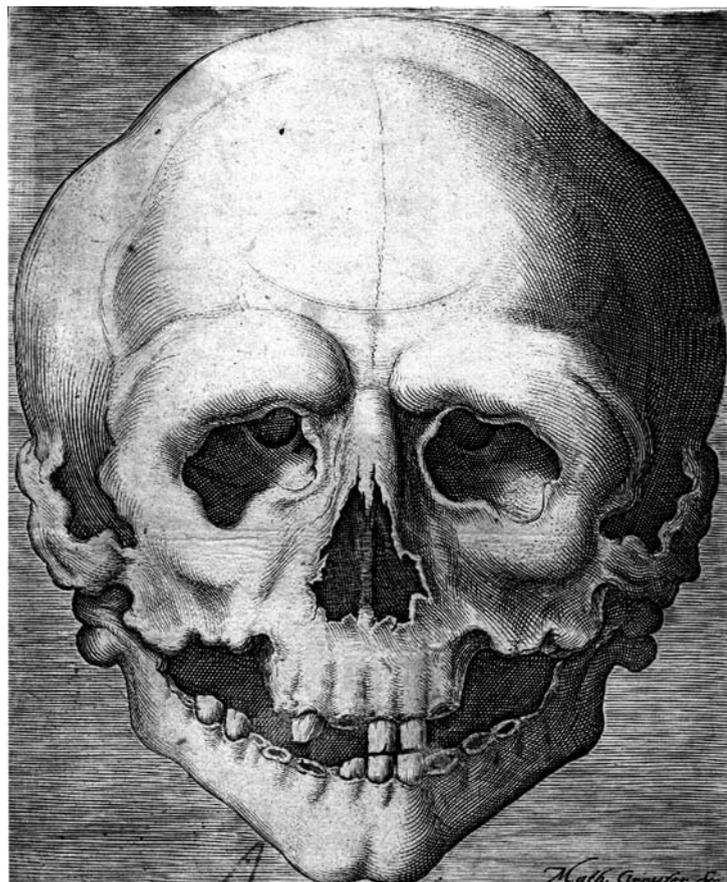
della famiglia granducale, il ritratto del neo-eletto papa Leone XI de Medici, e nel 1608 tornerà in città per eseguire le incisioni dei festeggiamenti delle nozze di Cosimo II e Maddalena d'Austria, collaborando quindi col Cigoli⁶⁵. Nel 1610 a Roma incide, su disegno del Cigoli, la sezione di S. Maria del Fiore e il confronto tra la cupola brunelleschiana e quelle romane del Pantheon e di S. Pietro⁶⁶.

A Roma Greuter inizia evidentemente a perfezionarsi in campo architettonico e prospettico (ma già a Strasburgo nel 1587 aveva inciso una veduta della città su disegno di Daniel Specklin), con una rapida specializzazione anche in grandi tavole vedutistiche: per i Gesuiti illustra il volume di Louis Richeôme *La peinture spirituelle*, dedicato a Claudio Acquaviva (1611)⁶⁷; per Carlo Maderno incide le piante e il prospetto della basilica di S. Pietro con la nuova facciata (1613, poi riprese nel 1623); la grande veduta di Frascati, del 1620; le vedute di ville e giardini di Roma; le tavole in collaborazione con Giovanni Maggi, col Vaticano e le dieci basiliche. Di carattere più strettamente cartografico, oltre ai globi terrestri e celesti, sono una grande carta d'Italia dedicata a Federico Cesi, una pianta di Mantova e di Fabriano, quest'ultima forse in relazione ai rapporti col linco fabrianese Francesco Stelluti⁶⁸.

Il ruolo di Cigoli, morto nel 1613, nelle prime fasi di gestazione della pianta di Greuter andrà senz'altro approfondito, e nel 1618 la dedica al cardinale Carlo de Medici non può che ribadire il perdurare degli stretti legami fiorentini dell'incisore, e richiamare il nesso con la spettacolare realizzazione di Bonsignori⁶⁹. È attraverso Cigoli che a Roma Greuter era entrato in contatto con Federico Cesi e con l'ambiente linco, dove, in sintonia con tutta la riflessione galileiana sul ruolo dell'immagine come strumento essenziale di conoscenza scientifica, veniva dedicata la massima attenzione al mondo dell'incisione: nelle parole di Federico Cesi stesso nel *Lincoografo*, "utilissimo sarà il disegnatore in rame per il nostro ordine, poiché nel stampar i componimenti delli Lincoi la maggior spesa sarebbe nelle figure"⁷⁰. Greuter avrebbe corrisposto a queste esigenze insieme ai propri allievi, e la sua collaborazione nel programma scientifico linco fu fortunata e duratura.

È Federico Cesi ad assumersi l'incarico di pubblicare l'edizione illustrata della *Istoria e dimostrazioni intorno alle Macchie solari e loro accidenti* di Galileo nel 1612 (fig. 24). Cesi in persona sovrintende con la massima attenzione all'apparato illustrativo, affidandosi all'esperienza di Cigoli. Il 29 settembre 1612 Cesi scrive a Galileo, rientrato a Firenze:

Alla spesa non si guarderà in conto alcuno, e le figure delle macchie si faranno tutte in rame, anco di nuovo quelle di Apelle, che non è breve né facile il farle venire; e perciò con la presenza del sig.r Cigoli hoggi ho convocato tre intagliatori di rame, et scelto un tedesco, che sarà il meglio, e già comincia⁷¹.

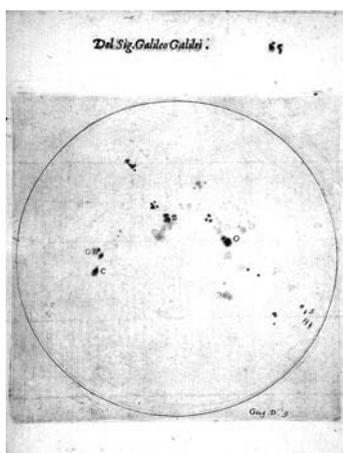


Cesi e Cigoli continuano a sovrintendere al lavoro di intaglio di Greuter con estrema attenzione, facendo rilavorare tavole ritenute non soddisfacenti, e modificare fino all'ultimo i più minimi dettagli. Cesi e lo stesso Cigoli ne ragguagliano meticolosamente Galileo, inviandogli tirature di prova, assicurando sul controllo di tutte le delicate fasi dell'operazione al fine di assicurare la perfezione della resa:

stavo col s.r Cigoli et Greuter rivedendo i tagli delle macchie, quali, ancorché forniti, non gli mandai, havendoli all'istesso artefice riconsegnati con i rami e gl'originali istessi, acciò, riconoscendovi certi difettuzzi, li riduca alla perfezione de' primi; e ciò fatto, le manderò le nostre impresse. Nel stamparle non sarà difficile far più negre quelle del mezzo, et io ci farò usar ogni diligenza, e le stamperà l'istesso Greuter⁷².

Greuter si impone all'ambiente linco, dove si svolge un'avanzata riflessione sul ruolo dell'illustrazione scientifica, come incisore in grado di garantire quella esattezza di riproduzione e precisione di dettaglio indispensabili alla comunicazione scientifica; nonostante

23. Matthäus Greuter. Teschio.
Incisione. © Londra, British Museum.



24. Matthäus Greuter. Macchie solari. Incisione (da G. Galilei, *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari...*, Roma 1613).

non mancheranno lamentele e critiche al suo lavoro, che testimoniano dell'attenzione con cui veniva seguito⁷³, Greuter poteva corrispondere alle esigenze dell'ambiente linceo e di Galileo perché perfettamente in grado di comprenderne il linguaggio e le convenzioni, e condividerne, da artista, gli interessi, come testimoniato in modo esplicito da Baglione, che ricorda come Greuter “dilettossi anche di molte varie curiosità, e d'alcune scientie, ma particolarmente della Mathematica”⁷⁴. A Greuter venne quindi affidato l'apparato illustrativo di tutte le principali successive realizzazioni lincee: il *Tesoro messicano*, la *Melissografia* (1625) (fig. 25) e i volumi di Francesco Stelluti, il *Persio tradotto in verso sciolto* (1630) e il *Trattato del legno fossile minerale nuovamente scoperto* (1637).

Agli inizi del '600 la cartografia romana ha sperimentato una serie diversificata di codici e metodologie, e la rappresentazione della città ha modelli, esecutori specializzati, e un mercato sicuramente tra i più complessi e ricchi in Italia e, probabilmente, in Europa. Nella seconda metà del '500 Bufalini, Cartaro e Tempesta avevano sostenuto la validità di tecniche di rappresentazione diverse, con esiti antitetici. Ma a Firenze, a cui Greuter, con Galileo e Cigoli, guardava con evidente attenzione, Stefano Bonsignori, sulla scorta delle ricerche matematico-prospettiche applicate alla cartografia di Egnazio Danti, aveva dimostrato che la veduta assonometrica “a volo d'uccello”, debitamente manipolata per evidenziare la monumentalità degli edifici principali e la regolarità e ampiezza della maglia viaria, rappresentava la sintesi più adatta per esaltare l'immagine della capitale, e diffondere la gloria e magnificenza del suo principe. Galileo poteva conoscere la Firenze di Bonsignori, celebrata e diffusa a Roma, in Italia e all'estero, così come doveva conoscere Roma nei più raffinati prodotti editoriali disponibili: la pianta di Mario Cartaro (1576), esito già maturo nella direzione di una analiticità lenticolare all'interno di una corretta resa planimetrica basata sul rilievo bufaliniano, e la veduta di Antonio Tempesta (1593), che per la prima volta aveva proposto una resa di dettaglio di una minuzia e precisione per le emergenze monumentali ma anche di tutto il tessuto edilizio, impensabili nelle piante precedenti, sicuramente basata proprio sull'esperienza fiorentina di Buonsignori, e indubbiamente per questo estremamente apprezzata, e diffusa in Italia e in Europa, attraverso ristampe, copie e derivazioni, e la nuova, scenografica realizzazione di Giovanni Maggi del 1625.

Greuter, che conosce personalmente e collabora con Tempesta e Maggi, guarda al virtuosismo della pianta del 1593, ma fa tesoro delle esperienze bolognesi, vaticane e fiorentine e, avvalendosi del rilievo di Bufalini, evidentemente verificato e aggiornato, e con una matura sensibilità prospettica e scientifica “lincea” e galileiana, aggiunge alla precisione geometrica del rilievo una nuova ricchezza di dettaglio: il risultato è sorprendente.

La riproduzione analitica, lenticolare del tessuto urbano, e la resa in dettaglio di tutto il costruito, esaltano la magnificenza dell'Urbe, capitale universale della cristianità. Nell'Europa del '600 la veduta a volo d'uccello, nella nuova versione analitica, pseudoassonometrica, perfezionata dal modello romano di Greuter, diventa allora un eccezionale strumento di celebrazione: un volo d'Icaro che mozza il fiato, una vertiginosa ascesa empirea che consente la stupefacente, spettacolare visione consentita unicamente all'occhio divino.

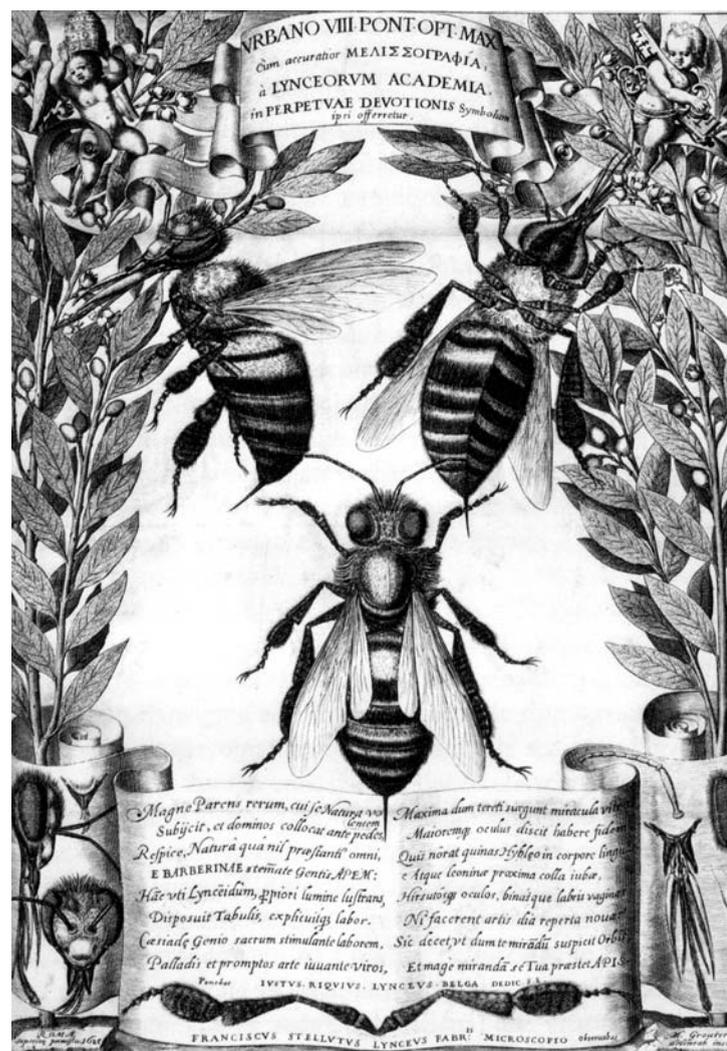
Dal Gianicolo Greuter sembra alzarsi in volo e, da un punto di vista vertiginoso, zenitale, e da distanza incommensurabile, osservare il tessuto urbano col cannocchiale, e riprodurre tutti i monumenti, fin quasi, davvero, le lettere delle iscrizioni celebrative di Sisto V sulla loggia delle Benedizioni in Laterano, come nella dimostrazione galileiana del 1611. La città adagiata sulle ondulazioni del suolo è trattata come un grande corpo naturale, un organismo vegetale, di cui indagare i dettagli con un ipotetico microscopio, lo stesso con cui i Lincei scoprivano la perfezione inaspettata di piante, fiori e insetti, che Greuter veniva chiamato a tradurre in incisione. Nel 1625 le osservazioni di Federico Cesi e Francesco Stelluti sul corpo delle api venivano incise da Greuter con una tecnica raffinatissima nella *Melissografia*, rilevando al mondo quell'insieme sorprendente di minuzie che costituivano le insospettite complessità anatomiche dell'insetto. E in una costruzione concettualmente non dissimile dalla grande tavola dell'*Apiarium* di Cesi⁷⁵ (fig. 18), la Roma di Greuter si completa, come nessun'altra pianta precedente, con vedute, piante e sezioni di monumenti, vedute delle sette basiliche, un elenco di tutte le 310 chiese della città, un catalogo di pontefici e di imperatori, note storiche su architetture e acque, liste di palazzi e giardini, insegne dei rioni: un paratesto enciclopedico, un teatro della memoria, una pianta-albero della conoscenza.

La fortuna seicentesca di questo modello di rappresentazione coincide pienamente con l'esaltazione della magnificenza urbana che le arti del barocco imprimono alla città pontificia, imponendolo come riferimento all'Europa delle capitali. E allora la diffusione della pianta di Greuter, e la sua grande fortuna editoriale, nata come immagine celebrativa nel più stretto entourage della corte di Paolo V, si prolunga, con riedizioni e aggiornamenti, durante i pontificati successivi di Gregorio XV⁷⁶ e Urbano VIII (con ristampe del 1626 e 1638).

Durante il regno di Alessandro VII (quando l'editore De Rossi ripubblica, aggiornata, la pianta di Tempesta), si registra un primo tentativo, rimasto incompiuto, di revisione del Greuter: resta una prova di stampa di grande formato con tutta l'area di piazza del Popolo e del Tridente fino a piazza di Spagna, a una definizione ancora più dettagliata⁷⁷ (fig. 27). Il foglio, già attribuito a Falda, è a

mio avviso da assegnare a Felice della Greca, architetto-misuratore di casa Chigi, responsabile anche di una serie di modelli in legno, stucco e cartone delle emergenze architettoniche a cui il pontefice lavorava con Bernini⁷⁸ (e, probabilmente, dello stesso modello dell'intera città che alcune fonti ricordano conservato nella camera da letto del papa). Abbandonata questa impresa colossale (la resa di dettaglio è tale che presuppone un rilievo analitico di tutti i fronti stradali), sarà il giovane incisore Giovanni Battista Falda, arrivato a Roma ancora adolescente nel 1657, ad essere subito individuato dal pontefice, da Bernini e dall'editore De Rossi, come il principale interprete del rinnovamento della città. Dopo la pubblicazione, nel 1667, di una pianta di formato medio, su commissione di De Rossi Falda completa nel 1676 il suo capolavoro, la nuova e fortunatissima pianta di grande formato (figg. 26, 33). Il modello di Greuter, aggiornato e perfezionato, è definitivamente sostituito da una raffigurazione inappuntabile della topografia, meticolosa nella resa degli alzati (ma sicuramente non esatta come nella prova di stampa attribuita a Della Greca: fig. 27). Falda accoglie suggestioni diverse, anche distanti (la grande pianta di Madrid di Pedro Teixeira, del 1656: una novità strepitosa nel panorama europeo, certamente non passata inosservata all'apertura del pontificato di Alessandro VII) (figg. 29, 35, 36), e il suo modello si imporrà, per più di mezzo secolo, attraverso decine tra riedizioni, adattamenti, copie e riduzioni, come nuova immagine ufficiale della magnificenza della capitale pontificia⁷⁹.

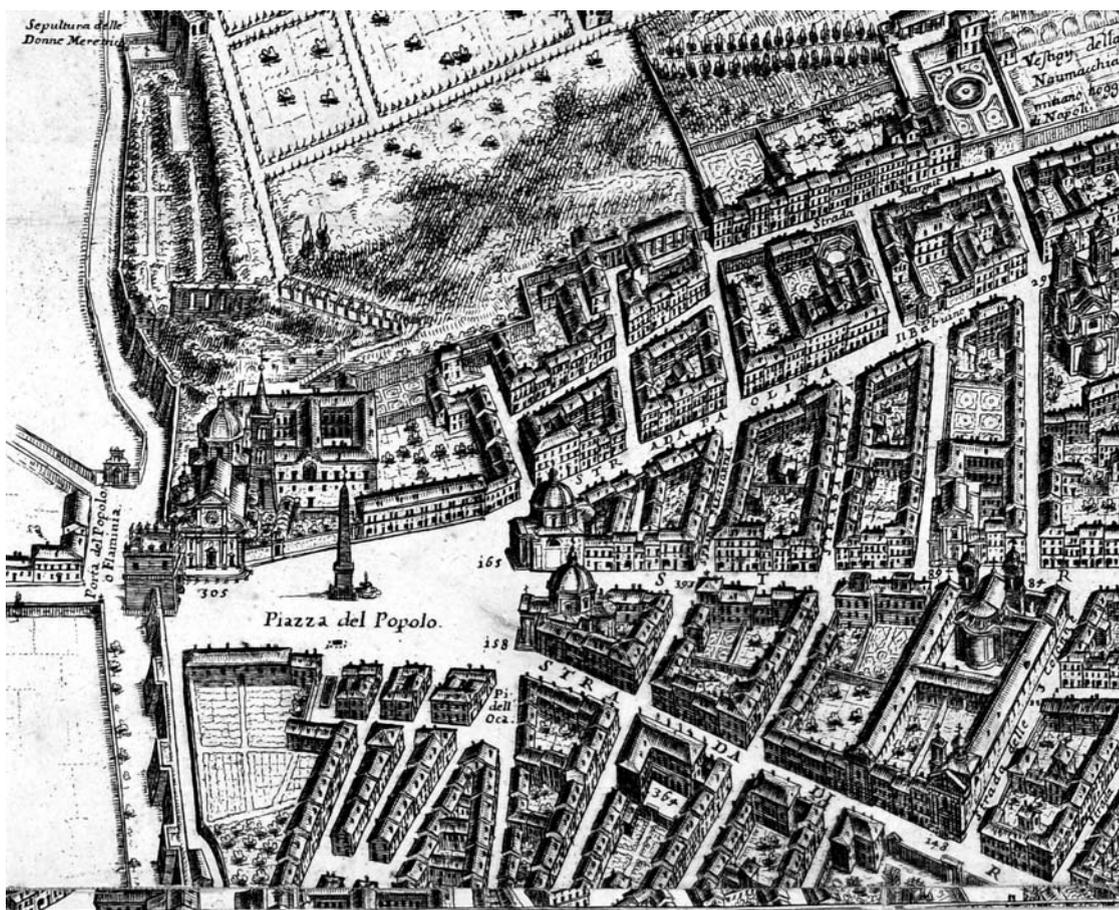
Tra Rinascimento e Barocco il profondo rinnovamento urbano promosso dai pontefici trova un riscontro evidente, diretto, nella produzione cartografica che ne diffonde ed esalta il significato. La pianificazione delle operazioni urbanistiche, e dei principali interventi monumentali, si avvalgono necessariamente di una cartografia tecnica di tipo diverso. Non è noto di quali strumenti si servissero Sisto V e il suo architetto Domenico Fontana nella progettazione dei nuovi assi stradali, visualizzati in forma ideogrammatica nell'emblema della *Roma in syderis forma* nel testo encomiastico di Giovan Francesco Bordino⁸⁰, e con accuratezza vedutistica negli affreschi con le opere del pontefice nella Biblioteca Vaticana, e quindi nella pianta grande di Antonio Tempesta, elaborata durante il pontificato sistino. Alessandro VII studiava i suoi progetti architettonici e urbanistici su una rappresentazione tridimensionale della città, un grande modello in legno che teneva nella propria camera da letto⁸¹, ma gli architetti e i tecnici delle magistrature edilizie capitoline incaricati di valutarne fattibilità e costi ricorrevano ormai da tempo a planimetrie e rilievi dettagliati di settori urbani anche molto ampi⁸², come in tutte le principali città i cui enti preposti alla gestione urbana si erano anzi spesso dotati di piante icnografiche a proiezione verticale, rimaste manoscritte come strumenti di servizio,



per definire e contabilizzare interventi pubblici e privati⁸³, affiancando l'uso sempre più diffuso del rilievo della proprietà come strumento giuridico-legale basato sulla certificazione dell'area riprodotta in scala⁸⁴.

Nell'Europa del '600, dominata dalle reti del dialogo tra Roma e le grandi capitali: Londra, Parigi, Madrid, Torino, si connette, tra Greuter e Falda, una rete di scambi artistici e scientifici che amplifica il ruolo dell'immagine urbana come strumento politico e celebrativo: la pianta di Madrid di Pedro Teixeira (1656) (figg. 29, 36), quella di Londra di Wenceslaus Hollar, rimasta poi incompiuta a causa del grande incendio del 1666 (fig. 38); quelle di Torino del

25. Matthäus Greuter. *Melissographia*. Incisione, 1625.



26. G.B. Falda. Pianta di Roma.
Incisione, 1676. Particolare con piazza
del Popolo.

Alla pagina seguente:

27. Felice Della Greca (?). Pianta di
Roma. Prova di stampa, 1658-62 ca.
Windsor Castle, Royal Library.
Particolare con piazza del Popolo.
Supplied by Royal Collection
Trust/©HM Queen Elizabeth II 2012.

topografo e pittore di corte Giovanni Tommaso Borgonio (1674) (figg. 30-31): una grande pianta pseudoassonometrica e una veduta prospettica per l'insieme della città, un'icnografia della cittadella e delle strutture militari, completate da vedute urbane coi principali monumenti, parte essenziale della grandiosa impresa celebrativa del *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis, Cypri Regis*, ideato dai primi anni '60 e quindi stampato ad Amsterdam dagli eredi Blaeu nel 1682, con 135 grandi tavole con la raffigurazione di tutte le città, piazzaforti e territori dello Stato, oltre a ritratti e alberi genealogici della casa ducale, subito diffuso come dono ufficiale alle corti europee⁸⁵. Un'impresa cartografica confrontabile con quella poi intitolata *Suecia Antiqua et Hodierna* intrapresa fin dal 1661 dall'architetto e ingegnere militare Erik Dahlbergh dopo i suoi viaggi in Francia, Germania e Italia, per diffondere la nuova immagine del regno di Svezia potenza europea, e della sua capitale Stoccolma⁸⁶.

Altre capitali si affidano a modelli ugualmente significativi e fortunati, ma diversi: Napoli e Genova, con le grandi vedute di Alessandro Baratta del 1627-29 e 1637, rifiutano la sintesi planovolumetrica per enfatizzare una ripresa a volo d'uccello, intermedia da un punto rialzato sul mare⁸⁷; Parigi, all'interno di una produzione cartografica molto ricca, dopo le due grandi piante a volo d'uccello di Bénédict de Vassalieu dit Nicolay, ingegnere militare (fig. 37), e di François Quesnel, pittore ritrattista, entrambe del 1609⁸⁸, nel 1652 trova col rilievo dell'ingegnere Jacques Gomboust (fig. 41) una restituzione planimetrica di tale novità da divenire subito celebre: e inaugura quella ricerca che si rivela fondamentale per i successivi sviluppi della cartografia urbana europea.

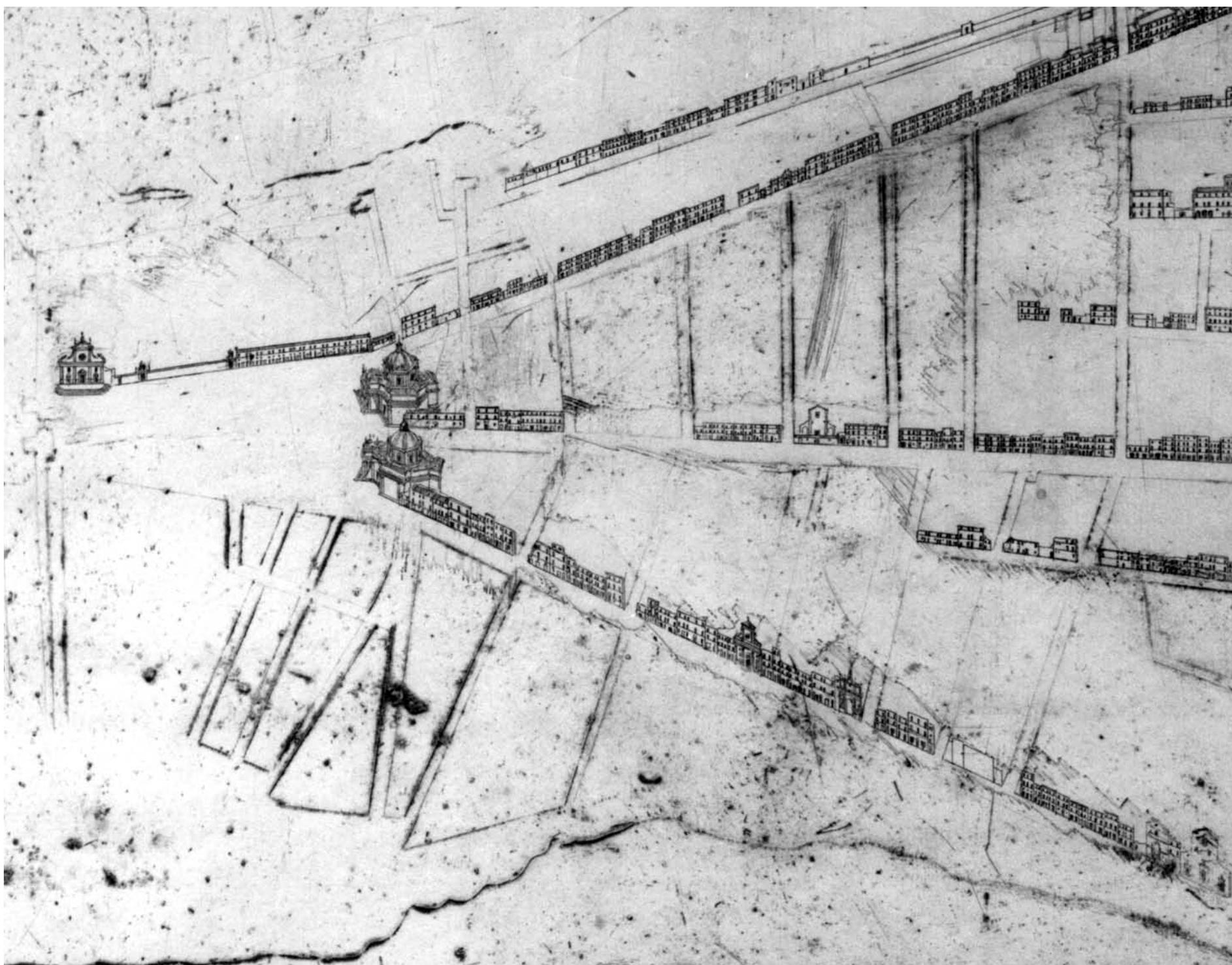
Immagine di Roma nell'Europa delle capitali

Tra il 1620 e il 1640 Joseph Furttentbach, architetto e ingegnere attivo a Ulm, dopo un lungo soggiorno in Italia pubblica una serie di trattati che tocca tutto lo scibile architettonico: *Architectura civilis, architectura universalis, architectura recreationis, architectura navalis*. Nel 1641 esce il volume che intitola *Architectura privata*: una esposizione dei principi pratici dell'architettura domestica borghese, attraverso la descrizione minuta, e l'elogio, delle comodità, e del buon gusto della propria casa⁸⁹. Nel testo Furttentbach descrive il terreno su cui sorge, il giardino, le diverse stanze di ogni piano, i mobili e i servizi della casa. Il quarto piano è dedicato allo studio, alla professione, alle arti: la biblioteca, lo studio-museo-kunstkammer. Qui le pareti sono decorate con dipinti e incisioni con le mappe di Roma: quella di Roma antica di Pirro Ligorio, e quelle di Roma moderna di Tempesta e, la migliore di tutte, come si esprime Furttentbach, di Greuter⁹⁰.

Mezzo secolo dopo, entrando nella biblioteca dell'erudito inglese Samuel Pepys, l'unico ornamento ostentato in un ambiente altrimenti spoglio, dedicato allo studio e alla conservazione di una collezione ricca e preziosa di libri, manoscritti, stampe e disegni, è la grande pianta di Roma di Falda, montata su tela e retta da bastoni, come mostra un disegno particolareggiato dell'ambiente alla fine del '600⁹¹ (figg. 32-33). Ma oltre alla pianta di Falda, Pepys, che non aveva mai potuto viaggiare sul continente, possedeva centinaia di piante di città: di Roma aveva anche la grande veduta di Giovanni Maggi e Paul Maupin del 1625, quella di Matteo Gregorio De Rossi del 1668, di Ligorio, di Antonio Barbey del 1697⁹².

A partire da queste due testimonianze così dirette, mi sono interrogato sulla circolazione europea delle piante, il loro uso concreto come strumenti di conoscenza, ma anche come oggetti dal significato e dalla simbologia complessi, e quindi la contaminazione di schemi e modelli a livello europeo.

La rete di diffusione delle piante di città nell'Europa del '600 è ca-



L'IMMAGINE DI ROMA MODERNA DA BUFALINI A NOLLI



28. Giovanni Pietro Moraldo. Pianta delle canalizzazioni dell'acqua di Trevi. Disegno, 1640 ca. Londra, British Library.

pillare: i modelli, le grandi piante che dalla seconda metà del '500 vengono stampate in più fogli, rilegate in volume o montate su tela ed esposte, si confrontano e contaminano attraverso contatti e in-

teressi di artisti, cartografi, matematici, di incisori ed editori, di eruditi e collezionisti, di regnanti e mecenati; si diffondono non solo attraverso le grandi biblioteche di corte, e le più auliche gallerie cosmografiche affrescate nelle regge e nei palazzi aristocratici, ma anche presso un pubblico sempre più numeroso, e discriminante, di nobili, professionisti, eruditi, appassionati. Le piante in più fogli, tecnicamente e artisticamente elaborate, sono i modelli, preziosi e impegnativi, su cui si costruiscono nuove realizzazioni, da cui poi deriva una circolazione dell'immagine architettonica e urbana attraverso copie e derivazioni.

La ricchissima produzione dell'immagine a stampa di Roma dal secondo '500 a tutto il '600 ha sicuramente costituito, per una molteplicità di ragioni, un punto forte di riferimento. Roma ha creato modelli di rappresentazione ineludibili, ma, per quanto attiene la cartografia, importa, accoglie e rielabora a sua volta modelli ed esperienze da tutta Europa. Partendo dal microcosmo di un mercante-architetto tedesco, e poi da quello di un erudito inglese del '600, si può cercare di cogliere quella rete complessa di rapporti che lega la diffusione della rappresentazione di Roma moderna coi modi di rappresentazione delle grandi capitali dell'Europa dell'assolutismo, in uno scambio continuo che è vitale e fruttuoso, e andrà sicuramente approfondito. In questo panorama, una prima indagine di vicende specifiche di uomini e cose rivela scambi e conoscenze diretti che costruiscono una complessa geografia di rapporti.

I modelli italiani circolavano ampiamente in Europa, negli originali preziosi e di grande formato, spesso oggetto di doni diplomatici fra corti, conservati in studi e biblioteche, appesi sulle pareti di anticamere, musei, gabinetti scientifici e, in un ambito più vasto, attraverso le copie e derivazioni dell'industria editoriale italiana e olandese, che invadono il mercato internazionale con fogli di dimensioni ridotte e tavole inserite in raccolte e atlanti, a partire dal *Civitates Orbis terrarum* di Braun e Hogenberg, fino alla massiccia produzione seicentesca di Merian, Blaeu, Janson.

Le incisioni di grande formato, spesso montate su tela ed esposte, si degradavano piuttosto rapidamente, e non è un caso che le prime edizioni delle piante di Bufalini, Tempesta, Greuter e Maggi-Maupin, documentate come molto diffuse, siano oggi note in pochissimi esemplari. La pianta di Falda che Samuel Pepys aveva sulla parete della sua biblioteca non si è conservata nella sua collezione passata al Magdalen College a Oxford, e tutta la prima tiratura del 1676 è oggi estremamente rara. Anche la Firenze di Buonsignori, appena pubblicata, era stata inviata alle corti di Mantova, a Roma, da Francesco I de' Medici a Filippo II (non più rintracciabile nelle collezioni reali spagnole⁹³; all'Escorial sono invece ancora le piante di Roma antica e moderna di Lafreri, Ligorio e Brambilla acquistate per il re da Benito Arias Montano, conservate in volume)⁹⁴. A sua



volta, Ferdinando I de Medici ricevette da Roma la pianta di Antonio Tempesta appena pubblicata nel 1593, addirittura in tre copie che fece montare su tela e colorare: una di queste, ormai lacera, è ancora esposta in una sala di palazzo Pitti nel 1638, per poi sparire dagli inventari delle collezioni granducali⁹⁵. Un'altra copia di Tempesta è esposta a Torino durante il regno di Carlo Emanuele I, ricordata in un inventario del castello nel 1631. Piante di Roma moderna, insieme a quella di Venezia di Jacopo de Barbari, sono in un vero e proprio "gabinetto cartografico" allestito dal cardinale Del Monte, agente medico a Roma⁹⁶; la pianta di Venezia e diverse piante di Roma di grande formato, probabilmente quelle di Bufalini e Greuter, sono in collezione Barberini nella prima metà del '600⁹⁷. Nella Svezia che si affaccia con prepotenza sulla scena europea, e accumula avidamente materiali e modelli, una copia della

prima edizione di Tempesta è posseduta da un protagonista assoluto come il generale, tesoriere e cancelliere del regno Magnus Gabriel de la Gardie, passata quindi, con la sua ricchissima collezione cartografica, nella Biblioteca Nazionale di Stoccolma⁹⁸. A Parigi, nell'inventario steso alla morte dell'architetto Jacques Lemercier nel 1656 sono ricordate piante di grandi dimensioni di Firenze e di Roma⁹⁹. Nel '600 molte piante di Roma sono esposte nelle gallerie e nei gabinetti di palazzi e ville di Firenze, di Siena, di Genova, di Venezia, di Milano, di Madrid; in molte collezioni olandesi, a Utrecht, a Haarlem, ad Amsterdam, sono ricordati alle pareti gli originali romani di grande formato, non le copie e derivazioni di formato portatile degli editori locali: piante di Roma antica moderna: "two groote caerten, van out ende nyeuwe Romen"; "een groote caert van Roomen"¹⁰⁰.

29. Pedro Teixeira. Pianta di Madrid.
Incisione di Salomon Sawery, 1656.



Libri e trattati contribuivano alla diffusione e alla fortuna di carte specifiche: oltre a Furttentbach, John Evelyn ricorda nel suo volume sull'incisione la Roma di Greuter, quella di Tempesta e quella di Giovanni Maggi, in un contesto in cui è posta grande attenzione alla produzione cartografica a stampa¹⁰¹. Oltre che negli atlanti prodotti dall'industria editoriale olandese, che diffonde in tempi rapidissimi le principali e più recenti iconografie urbane, per Roma anche la numerosa produzione di guide, testi storici e di antiquaria contribuisce a codificare i modelli della rappresentazione cartografica della città. Ai primi del '600 Inigo Jones, nei suoi viaggi in Italia, acquista decine di volumi di architettura: oltre ai *Quattro libri* di Palladio, che usa come vero e proprio manuale e guida, postillandolo fittamente e riscontrando le tavole incise coi monumenti, possiede le guide di Roma di Palladio, Cherubini, Andrea Fulvio e Bernardo Gamucci; il testo encomiastico di Bordino, *De rebus praeclare gestis a Sixto V...*, con la raffigurazione di Roma con le nuove strade aperte dal papa *in syderis forma*, gli viene regalato nel 1606 dal letterato Edmund Bolton con una lunga dedica che allude esplicitamente al modello della *Roma Sixtina* per le riforme che Jones ci si auspicava avrebbe potuto introdurre nella cultura artistica inglese¹⁰². Non è noto se, tra le molte incisioni che possedeva, Jones avesse anche piante della città: certo nel 1614, durante il soggiorno romano col suo colto e ricco protettore Thomas Howard Earl of Arundel, entrò in piena familiarità coi principali artefici attivi in città, facendo eseguire dall'incisore Francesco Villamena il proprio ritratto all'antica con l'iscrizione latina "Architector Magnae Britanniae". Non sono documentate piante di Roma neanche nelle straordinarie collezioni del conte di Arundel: egli nutriva grande interesse per l'incisione,

e dagli anni '30 promuoverà l'opera dell'incisore e cartografo-vedutista Wenceslaus Hollar. Un nucleo consistente della collezione di stampe di Arundel, circa 6000 fogli, venduto nel '700, comprendeva ancora molte tavole architettoniche coi monumenti di Roma antica e moderna¹⁰³. Dopo decenni di polemica avversione politica e dottrinale l'immagine della città pontificia inizia a diffondersi in Inghilterra anche grazie al rinnovamento dello studio dell'architettura e della cultura degli antichi promossi da Arundel e Jones: nel 1638 il figlio del principale costruttore di Jones, Nicholas Stone, mandato dal padre in viaggio di istruzione sul continente, da Roma, dove è accolto anche da Bernini nel suo studio, è incaricato di inviare in Inghilterra libri e incisioni di architettura, tra cui "a mape of Rome"¹⁰⁴.

All'inizio del '600 in Spagna la nuova immagine di Madrid sembra conoscere influenze della cartografia urbana romana. La prima pianta della capitale viene incisa dal modenese (di Fanano) Antonio Mancelli (probabilmente Manzelli in italiano), che col fiorentino Vincenzo Carducho cura la commercializzazione di una riedizione della traduzione castigliana del trattato di Vignola nel 1619 (fig. 34). La formazione ed eventuali esperienze giovanili di Mancelli in patria, e soprattutto a Roma (come indica il suo sottoscrivere "romano" in alcuni documenti ufficiali) non sono note, né le circostanze del suo trasferimento in Spagna. Dopo la veduta a volo d'uccello di Valencia del 1608¹⁰⁵, la sua *Villa di Madrid, corte de los Reyes catolicos*, realizzata insieme alla veduta della plaza Mayor incisa nel 1623 (*Verdadero retrato del suntuoso Edificio de la Plaza de la muy noble villa de Madrid*) su commissione dell'Ayuntamiento della città, resta la sua opera principale. Non si conservano copie della pianta

30. Giovanni Tomaso Borgonio. Veduta di Torino. Incisione, 1674.

31. Giovanni Tomaso Borgonio. Pianta di Torino. Incisione, 1674.

Alla pagina seguente:

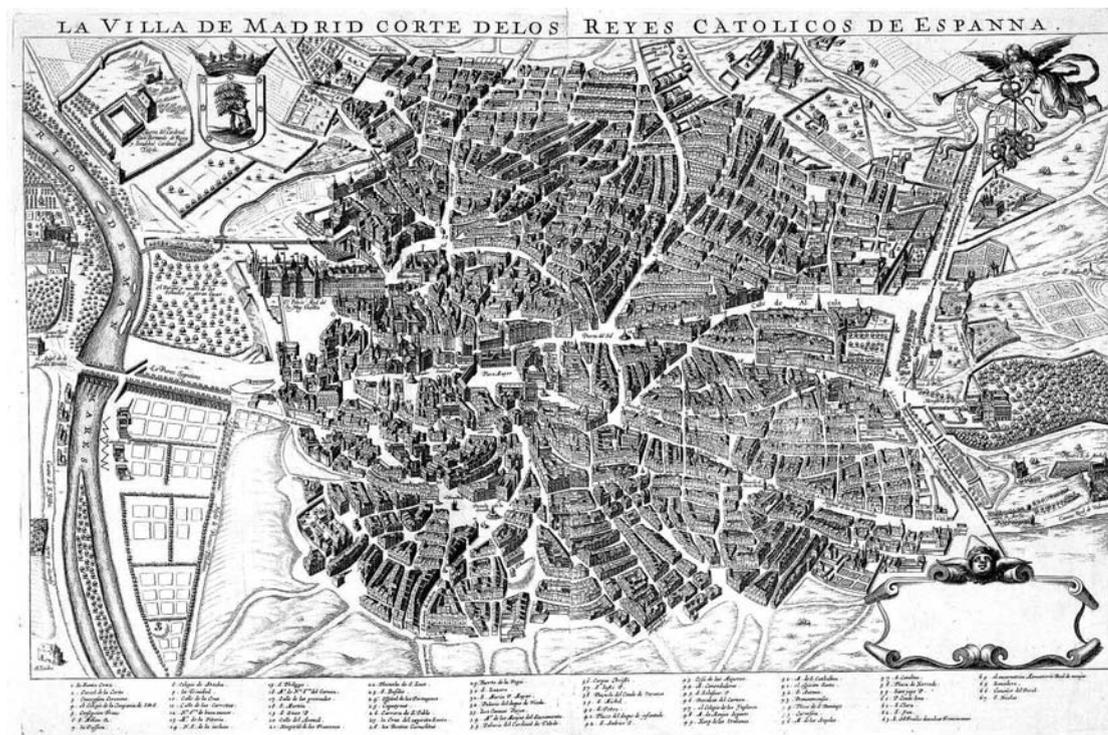
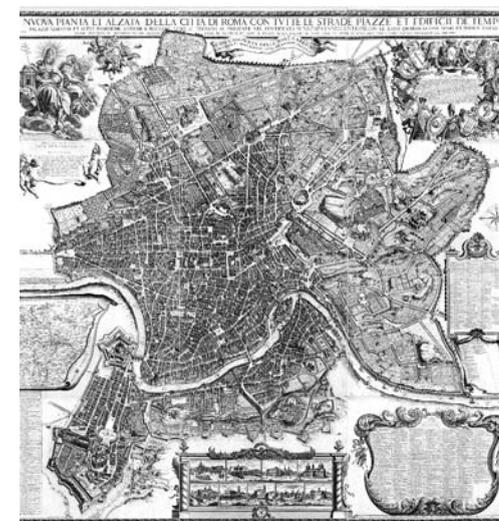
32. Interno della biblioteca di Samuel Pepys a Londra. Disegno, 1693 (da P. Thornton 1979).

33. G.B. Falda. Pianta di Roma. Incisione, 1676.

di Madrid, e non è ancora stato chiarito quanto quella pubblicata nei Paesi Bassi, copiata e replicata per tutto il secolo, possa rispecchiare l'originale, di cui è documentata l'accuratezza (Mancelli asseriva di avervi lavorato per otto anni), certificata anche dai sicuri contatti dell'artista con gli ambienti dell'Accademia reale di matematica fondata nel 1582 da Juan de Herrera, col cartografo portoghese João Bautista Lavanha, e l'architetto Juan Gomez de Mora impegnato nella costruzione della plaza Mayor¹⁰⁶. Tecnicamente, dalla veduta di Valencia e dalla copia olandese di quella di Madrid è possibile evincere che anche la pianta di Mancelli doveva essere una veduta a volo d'uccello, e accogliere schemi ormai codificati dalla produzione italiana e olandese del secondo '500, testimoniando della determinazione di promuovere un'immagine aggiornata e celebrativa della nuova capitale dell'impero spagnolo, in un contesto che aveva maturato ormai una eccezionale attenzione per la conoscenza e la rappresentazione delle città del regno e dei suoi domini d'oltreoceano¹⁰⁷.

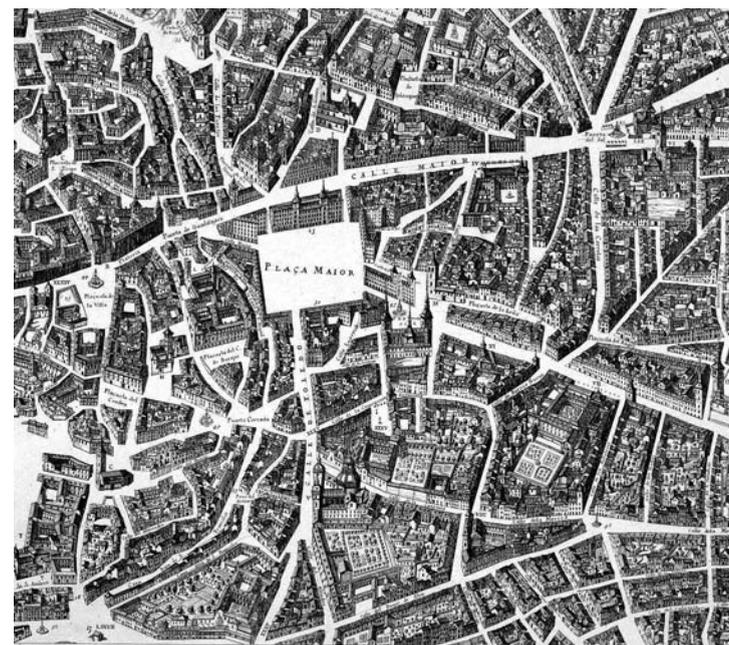
L'opera di Mancelli è subito documentata a Roma: nel 1626 e 1629 i Barberini espongono nel proprio palazzo "una carta lunga della piazza di Madrid" (identificabile con la veduta della plaza Mayor, che misura infatti cm. 45x90), insieme a carte della Spagna e alberi genealogici della casa regnante, tre "carte stampate grandi" di Madrid, e piante di Avignone, Aranjuez, Cracovia Norimberga, Napoli e Firenze, una pianta di Roma antica e moderna "stampata tirata in tela grande di palmi diece quadra" (Bufalini!), la pianta di Venezia di Jacopo de Barbari (più tardi nel secolo si aggiungono molte piante di altre città europee e piante di grande formato di Parigi)¹⁰⁸; nel 1649 il cardinale Francesco Barberini esponeva al palazzo della Cancelleria, tra le molte carte geografiche e piante di Roma e di città d'Italia e d'Europa, "una carta... tirata in tela con la Villa di Madrid alta palmi quattro longa palmi sette in circa"¹⁰⁹, indetificabile con la pianta della città di Mancelli, che doveva quindi essere di grandi dimensioni e di formato allungato. Nel 1636 a palazzo Colonna è "un disegno in carta con la piazza di Madrid", lungo 3 palmi e $\frac{3}{4}$ (la veduta di plaza Mayor di Mancelli), accanto a "un disegno in carta della pianta di Madrid", della stessa larghezza, poi ricordata negli inventari, insieme a piante di Genova, Venezia, Parigi, Napoli, fino al '700; nel 1667 "un quadro della villa di Madrid", di dimensioni maggiori, 6 $\frac{1}{2}$ x8 palmi, è forse sempre identificabile con la pianta di Mancelli¹¹⁰.

Nel 1656 la nuova pianta di Madrid del cartografo e militare portoghese Pedro Teixeira (fig. 29, 36), attivo nella penisola iberica, in Italia, nel Mediterraneo e nel nuovo mondo, è ormai una delle più spettacolari e raffinate piante urbane dell'Europa barocca. È una veduta pseudoassonometrica di grandi dimensioni (cm. 198x294), incisa ad Anversa da Salomon Savery, a conferma di una premi-



enza della città come centro di produzione di incisioni e di cartografia che perdura per tutto il secolo. Teixeira presenta la capitale di Filippo IV, "orbis sibi subiecti compendium", come splendida metropoli degna delle sue gloriose, favoleggiate origini greco-etu-

34. Pianta di Madrid. Incisione pubblicata da Frederick de Witt (da Antonio Mancelli), seconda metà del XVII secolo.



sco-romane: “Mantua Carpetanorum sive Matritum Urbs Regia”. La rappresentazione della città mostra uno standard tecnico e artistico altissimo, esibendo una precisione topografica e di dettaglio negli alzati mai realizzata in precedenza, come l'autore dichiara con ostentazione nella legenda:

En la qual se demuestran todas sus calles el largo y ancho de cada una de ellas las Rinconadas y lo que tuercen las Placas Fuentes Jardines y Huertas con la disposicion que tienen las Parroquias Monasterios y Hospitales estan senalados sus nombres con letras y numeros que se allaran en la Tabla y los Ydificios Torres y delanteras de las Cassas de la parte que mira al medio dia estan sacadas al natural que se podran contar las puertas y ventanas de cada una de ellas.

La pianta di Madrid di Teixeira è un vero e proprio unicum, di cui non sono ancora chiarite nel dettaglio tutte le vicende di realizzazione e produzione¹¹¹. Lo spunto tecnico, e le decisioni editoriali – il grande formato, l'impaginazione, persino alcuni dettagli di rappresentazione, come gli alberi e il fiume – pur riprendendo forse la realizzazione di Mancelli, denunciano però l'esigenza di confronto e ricezione di modelli europei: le grandi piante prospettiche di Bénédit de Vassalieu dit Nicolay (fig. 37) e Francois Quesnel del 1609 della Parigi di Enrico IV, esaltata nella sua magnificenza come novella Roma, rinnovata dal sovrano come nuovo Augusto¹¹²; ma anche i prototipi italiani, da Bonsignori a Greuter, diffusi e familiari nella Spagna di Filippo IV, e ormai parte di un comune linguaggio

cartografico condiviso tra Italia e Paesi Bassi. Teixeira conosceva e padroneggiava i più avanzati modelli di rappresentazione urbana, e utilizza con eguale capacità la veduta prospettica e la pianta icnografica per raffigurare le città e piazzaforti spagnole nel grande atlante commissionatogli dal re nel 1634¹¹³.

I rapporti politici, diplomatici e militari, oltre che ovviamente artistici e architettonici, tra la Spagna e l'Italia del '600, dovettero portare a una rapida diffusione della pianta di Madrid di Teixeira nelle corti italiane: a Roma dovette arrivare all'inizio del pontificato di Alessandro VII, e credo possa aver influenzato profondamente la successiva opera di Falda (figg. 35-36). Le qualità di Teixeira, e la perizia tecnico-artistica e imprenditoriale dell'editoria fiamminga che l'aveva prodotta, destarono un vasto interesse e ammirazione, come attesta l'erudito e bibliofilo francese Henri Justel, poi bibliotecario di Carlo II a Londra, membro della Royal Society e amico di John Evelyn e Christopher Wren, comunicando tutto il suo entusiasmo a Leibniz in una lettera del 1678:

Mr le Comte de Clarendon... me fait esperer un plan del Londre. Il y en a un ici de Madrid qui est une chose admirable. Toutes les maisons y sont representées en perspective. Il a esté gravé par Tempeste (sic)¹¹⁴.

A differenza di una nuova capitale come Madrid, alla metà del '600 la produzione di piante e vedute di Londra può vantare una tradizione già consolidata dal secolo precedente. I frammenti di matrici

35. G.B. Falda. Pianta di Roma. Incisione, 1676. Particolare.

36. Pedro Teixeira. Pianta di Madrid. Incisione di Salomon Savery, 1656. Particolare.

di una pianta prospettica detta appunto “Copperplate map” (1553-59 circa), e la grande xilografia riferita a Ralph Agas, nota in una riedizione del 1630 circa, testimoniano di una produzione vivace e originale¹¹⁵. È interessante come proprio in coincidenza con la pubblicazione della pianta di Madrid di Pedro Texeira anche a Londra si pubblichi una nuova carta di impegno e caratteristiche comparabili: e intorno al 1660 l’incisore, paesaggista e cartografo praghese Wenceslaus Hollar faceva uscire il primo foglio di quella che avrebbe dovuto essere una grandiosa veduta a volo d’uccello della città¹¹⁶ (fig. 38). Hollar si era stabilito a Londra dopo aver accompagnato il colto Thomas Howard earl of Arundel nei suoi lunghi viaggi nel continente: “when the Lord Marshall went ambassador to the Emperor of Germany to Vienna, he travelled with much grandeur; and among others, Mr. Hollar went with him (very well clad) to take views, landscapes, buildings, etc. remarqueable in their journey, which we see now at the print shoppes”¹¹⁷. Arundel, grande mecenate e collezionista, uno dei principali protagonisti del rinnovamento classicista delle arti e dell’architettura inglesi, protettore di Inigo Jones, era particolarmente interessato al mondo dell’incisione¹¹⁸. Dopo la sua morte, Hollar è protetto da un ristretto gruppo di eruditi interessati al rinnovamento delle arti e dell’architettura, e all’avanzamento delle tecniche di rilievo e rappresentazione: Samuel Pepys e John Evelyn lo ricordano con ammirazione nei loro scritti, e l’ambiente di architetti, tecnici e matematici intorno a Christopher Wren e Robert Hooke, tutti tra i fondatori della Royal Society nel 1660, ne promuovono il lavoro e l’impresa cartografica londinese¹¹⁹.

La proposta di Hollar non ha riferimenti diretti nella tradizione cartografica locale: intervengono quindi modelli diversi che Hollar, nei suoi continui spostamenti sul continente, conosce di prima mano. La sua profonda familiarità con le tecniche di rappresentazione urbana e coi più autorevoli modelli italiani è evidente; e addirittura è sua una copia della Firenze di Bonsignori pubblicata in Olanda negli anni ’30.

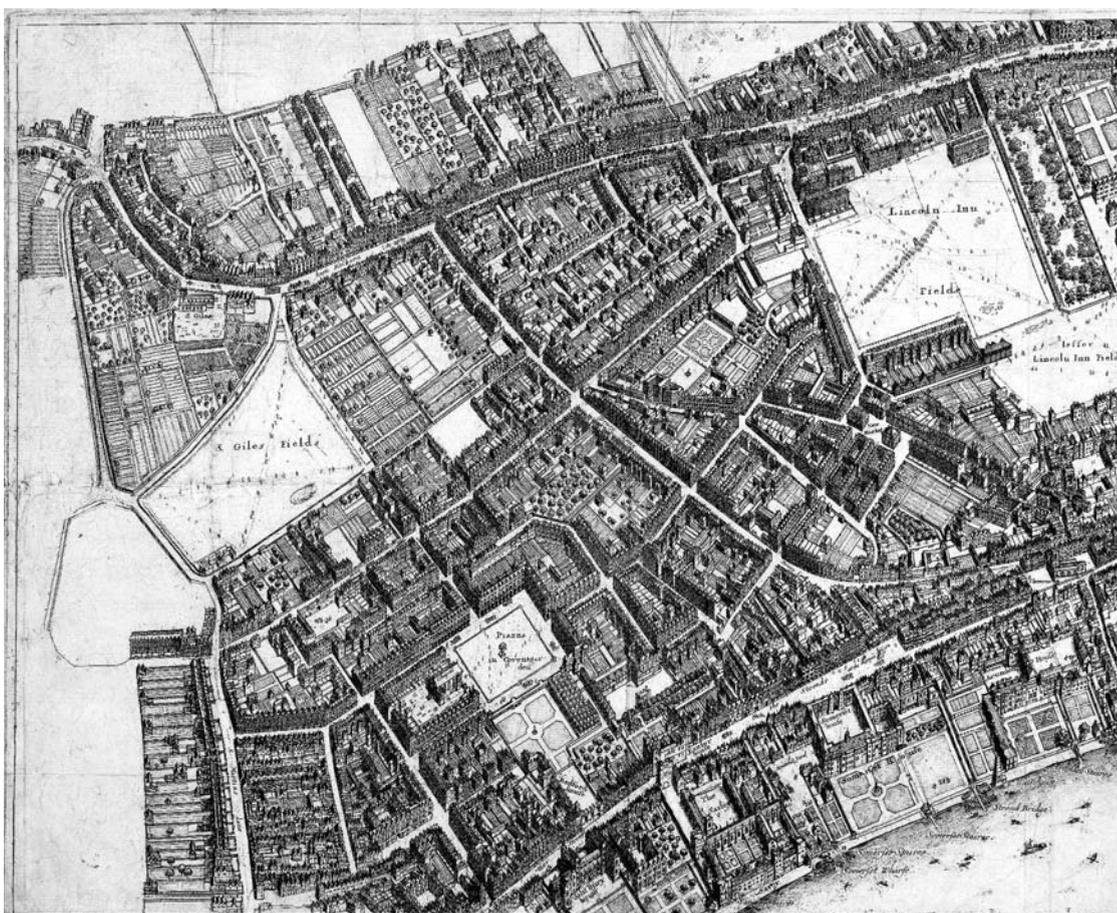
Il drammatico incendio che distrugge la City nel 1666 ha conseguenze definitive per la cultura inglese; ha conseguenze drammatiche personali per Hollar, il cui lavoro di rilevamento e resa assonometrica del volto di una città che ormai in buona parte non esiste più non ha più alcun valore commerciale, e deve essere abbandonato. Dopo aver cercato sostegno per concludere l’impresa, “the greatest & most exact Ichnographically plot of London that was ever undertaken”, come scrive a Evelyn, Hollar reagisce con la pubblicazione di prodotti originali ma derivativi: una pianta di Londra con la situazione successiva all’incendio utilizza la rappresentazione a volo d’uccello per la parte di città non distrutta, e vi accosta l’icnografia zenitale per la rappresentazione dell’area centrale anientata dal fuoco.



In realtà, la distruzione di Londra innesca un dibattito acceso e vivificante sul tema della ricostruzione, a partire dalle normative edilizie, la progettazione urbanistica, il rispetto degli assetti proprietari, la ricostruzione degli edifici monumentali, dalla cattedrale di St Paul’s alla rete di chiese parrocchiali, cui è assegnato il compito di dare finalmente alla capitale del regno quel tessuto monumentale che fino ad allora si era lamentato risultava del tutto inadeguato rispetto alle grandi capitali europee. Un confronto con Roma e Parigi è ampiamente diretto da Christopher Wren (fig. 39), che nel 1665 aveva vissuto la sua breve esperienza sul continente confrontandosi a Parigi direttamente con Bernini: non sorprende che nella sua biblioteca si trovasse, accanto a libri e incisioni su monumenti di Roma, anche due piante di Roma antica e moderna¹²⁰.

Le esigenze concrete di ricognizione delle aree, di risarcimenti ed espropri per la ricostruzione, la definizione di progetti urbanistici generali per la città distrutta impongono quindi una rapida evoluzione della cartografia londinese: il modello della grande veduta a

37. Bénédict de Vassalieu dit Nicolay.
Pianta di Parigi. Incisione, 1609.

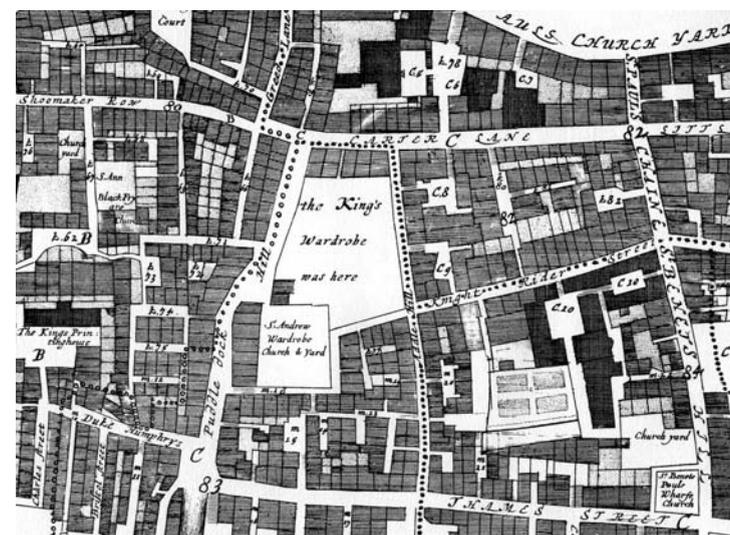
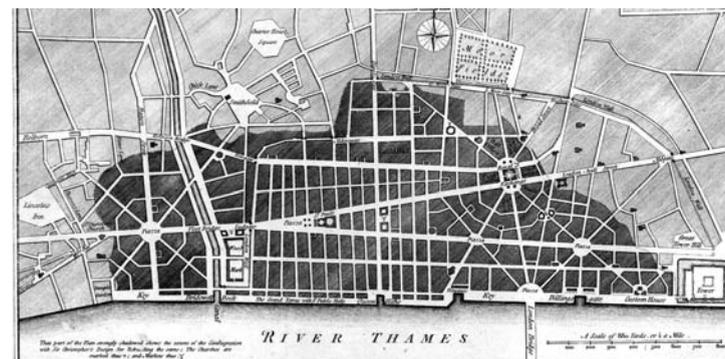


38. Wenceslaus Hollar. Pianta di Londra. Incisione, 1658-60 ca. © Londra, British Museum.

39. Progetto di Christopher Wren per la ricostruzione della City dopo l'incendio del 1666. Incisione di Downs (fine XVII secolo), pubblicata da Alexander Hogg, 1780-90. © Londra, British Museum.

40. John Ogilby, William Morgan. Pianta di Londra. Incisione di Wenceslaus Hollar, 1676. Particolare.

volò d'uccello che Hollar aveva cercato di importare, rimasto interrotto, cede definitivamente, nella capitale in ricostruzione che si interroga sui suoi modelli e la sua immagine, a nuove istanze rappresentative e funzionali. Ed è negli stessi ambienti della Royal Society che il matematico Robert Hooke, insieme a Wren, Pepys e Evelyn, sovrintende alla realizzazione di una pianta della città secondo criteri diversi e innovativi: un vero e proprio rilievo che verrà poi pubblicato nel 1676 – lo stesso anno in cui Roma celebra il trionfo della sua immagine barocca con la pubblicazione della pianta di Falda - da John Ogilby e William Morgan, e inciso da Hollar, e che costituirà la nuova spettacolare base scientifica su cui si fonderà la conoscenza di Londra nei due secoli successivi¹²¹ (fig. 40). Samuel Pepys, ricordando l'inizio del rilevamento della City distrutta dall'incendio, menziona esplicitamente la necessità di ricorrere a un nuovo modello cartografico; e lo fa attraverso un riferimento preciso: la pianta di Parigi di Jacques Gomboust del



1652 (fig. 41). Pepys avrebbe poi acquistato per la propria collezione la pianta di Gomboust nel 1675, ritenendola "the best [map] I have ever seen, either of that or any other city"¹²². John Evelyn, che era vissuto a Parigi alla metà del secolo, negli anni in cui Gomboust eseguiva il suo rilievo, è ancora più esplicito, ricordando l'ingegnere e la sua pianta come un'impresa epocale:

being the result of near a five years continual labour of measuring, plotting, and observing, to render it the most accomplished, and testify to what use and perfection this noble art is arrived; this we the more readily mention, that thereby we may stimulate and encourage the lovers of their country, freely to contribute to the like attempt of the above mentioned Mr. HOLLAR, and enable him to proceed with what is now under his hand, for the honour of our imperial city¹²³.

La pianta di Parigi di Gomboust, nella cui resa planimetrica sono inserite le raffigurazioni in prospettiva dei principi monumenti, secondo un modello che avrà una certa fortuna nell'Europa del

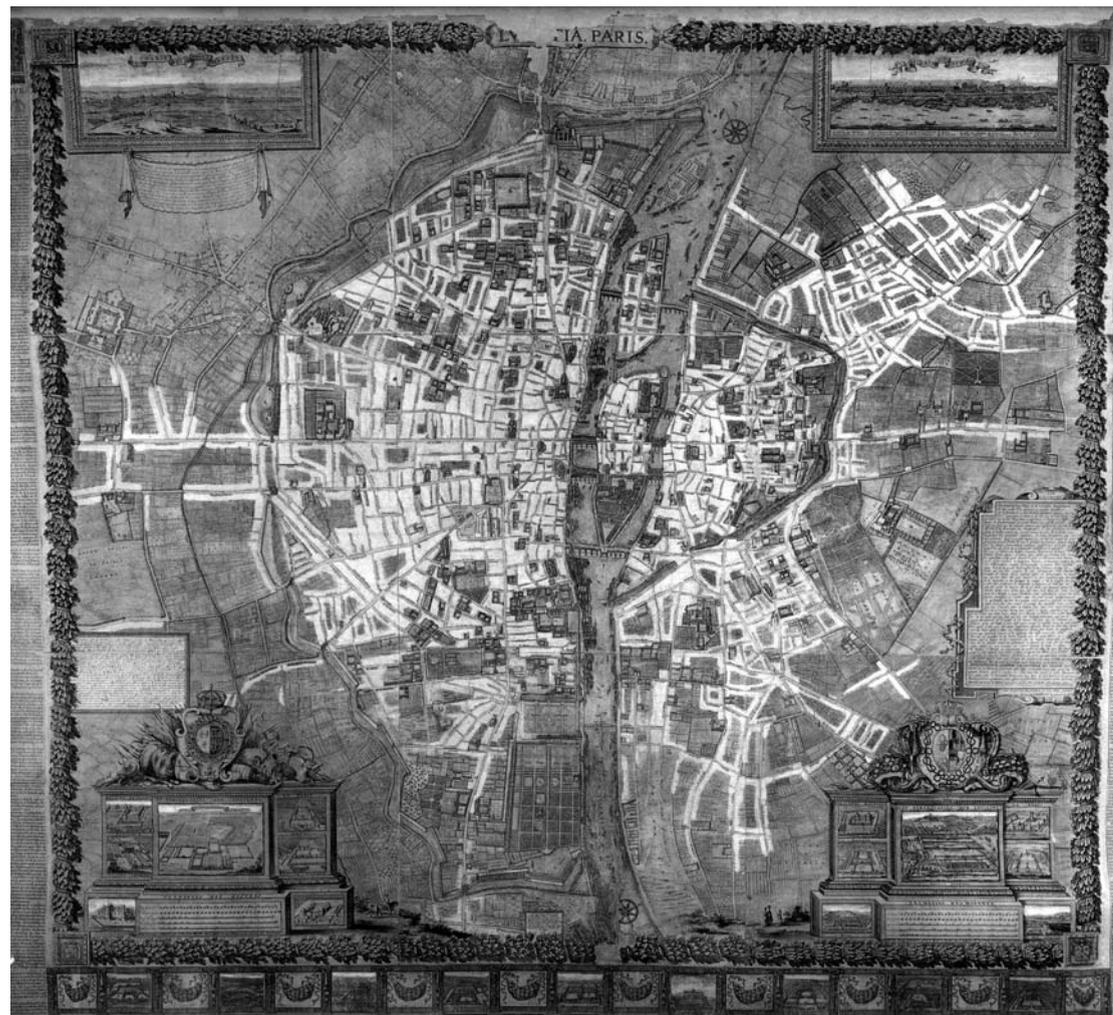
'600 (a Roma è proposto da Cruyl nel 1665 e da Matteo Gregorio De Rossi nel 1668, oltre che in vari adattamenti del Falda da parte di editori olandesi), è all'origine di una serie di piante icnografiche, zenitali, che occupa tutta la seconda metà del '600, e vede il diretto supporto della corte di Luigi XIV, Colbert, l'Académie des Sciences, le alte gerarchie dell'esercito¹²⁴. Ancora nel 1676 - l'anno di pubblicazione della pianta di Falda a Roma e del rilievo scientifico di Ogilby e Morgan a Londra - esce, su diretto interessamento della corte, il nuovo *Plan de Paris levé par les ordres du Roy*, di Pierre Bullet, architetto del re e della città, e dell'ingegnere, matematico e architetto François Blondel, futuro direttore dell'Académie royale d'architecture¹²⁵. La cartografia di Parigi non riceve impulso da un evento drammatico come l'incendio di Londra: il rilievo di Gomboust, e poi quelli di Jouvin de Rochefort (1674), di Bullet e Blondel (1676), basati questi ultimi su un rilevamento originale e una prima rete di triangolazione, nascono come realizzazioni ufficiali, per la conoscenza, l'esaltazione della magnificenza, e il controllo politico, amministrativo, sociale, militare, di una capitale enorme, splendida e problematica.

Il secolo di Nolli

Il 1676 è un anno emblematico per l'immagine delle grandi capitali europee: a Londra si conclude il rilievo geometrico-particellare di Robert Hooke, pubblicato da Ogilby e Morgan e inciso da Hollar; a Parigi si pubblica la pianta di Bullet e Blondel, primo rilievo scientifico della città frutto di una vera operazione di triangolazione territoriale; a Roma esce la grande pianta prospettica di Giovan Battista Falda, che aggiorna e perfeziona il prototipo di Greuter.

La circolazione dei modelli nell'Europa barocca vede l'incontro di esperienze diverse, legate a contingenze locali, avvenimenti, esigenze e tradizioni specifici. Se la ricostruzione di Londra dopo il 1666 trova impegnati intellettuali, matematici, e architetti nella realizzazione di un rilievo su cui basare i progetti di ricostruzione - e la pianta di Ogilby e Morgan è strumento di base per l'assetto proprietario, riportando per la prima volta tutto il parcellare urbano - le proposte urbanistiche e architettoniche di Christopher Wren (fig. 40), e di John Evelyn, propongono espliciti rimandi romani, ancorati a una conoscenza mediata dalle immagini - rilievi, vedute, piante - a stampa. Accanto all'apprezzamento per il rilievo di Parigi di Gomboust, è la pianta di Falda a ricevere il posto d'onore nella biblioteca di Pepys, così come le incisioni di Falda coi singoli monumenti nel loro contesto urbano - chiese, palazzi, giardini, fontane - diffusissime nella Londra del secondo '600, sono e studiate e collezionate dagli stessi Wren e Hooke¹²⁶.

A differenza di Parigi e Londra, a Roma la pubblicazione di rilievi icnografici, dopo l'esperienza di Bufalini, passa del tutto in secondo



piano per più di un secolo e mezzo. Le piante di Alò Giovannoli (1616), Matteo Gregorio De Rossi (1668) e Antonio Barbey (1696), non nascono da operazioni di misurazione autonome e tecnicamente attendibili, e non scardinano l'enorme fortuna della sintesi perfetta di esattezza topografica e minuzia di dettaglio architettonico di Greuter e quindi di Falda: immagini ufficiali e trionfanti della capitale della cattolicità, città moderna e monumentale sorta sulle gloriose rovine della capitale antica. In filigrana, è questo il modello vincente, dal tardo '500, per l'esaltazione della magnificenza di ogni grande capitale dinastica, e come tale si riflette nella Parigi di Enrico IV di Vassalieu e di Quesnel (1609), nella Madrid di Filippo III di Teixeira (1656), nella Londra di Carlo II di Hollar (1658), nella Torino di Carlo Emanuele II di Borgonio (1674). L'esaltazione di una

41. Jacques Gomboust. Pianta di Parigi. Incisione, 1652.

magnificenza diversa, intessuta di monumentalità e funzionalità, efficienza, necessità di razionale pianificazione, controllo amministrativo e sociale, nella seconda metà del secolo si riflette nella produzione di carte che propongono il rilevamento analitico, scientifico, della metropoli; ed è la Parigi del re Sole a imporre un modello diverso: triangolazione territoriale e rilevamento urbano su cui misurare gli interventi e gli assetti amministrativi e proprietari. La pianta di Parigi di Jacques Gomboust è il prototipo fondamentale (fig. 41), subito raccolto nel dibattito per la ricostruzione di Londra dopo l'incendio e qui opportunamente sviluppato: la pianta di Ogilby e Morgan (fig. 40) è ormai un rilevamento catastale secondo una concezione molto affine alla nostra, una base cartografica per la gestione della città come insieme di interessi pubblici e privati. Il modello francese è quindi subito riconosciuto come imprescindibile a Londra, a Vienna (pianta di Marinoni e Leandro Anguissola, 1706), in Italia, e quindi velocemente in tutta l'Europa del '700¹²⁷. La pianta 'scientifica', frutto di impegnative campagne di misurazione condotte da una nuova classe di tecnici, misuratori e "geometri" in stretto contatto con militari e matematici, poi confluite nella grande stagione catastale napoleonica, si impone nell'Europa dei Lumi come unico mezzo "esatto", secondo un'espressione sempre più utilizzata, di conoscenza e rappresentazione della città. La veduta prospettica, il "volo d'uccello", che alla fine del secolo diventeranno per la prima volta una visione reale, fruibile dai palloni aerostatici, sono ora prodotti artistici diversi e autonomi, senza più rapporti e contaminazioni evidenti con le prassi cartografiche.

L'idea di rappresentare, attraverso un'opera di misurazione "esatta", la topografia di Roma e la sua evoluzione storica nella moderna capitale dello Stato della Chiesa, dopo 70 anni di dominio incontrastato del fortunatissimo modello di Falda, si rinnova quindi con la sintesi del geometra lombardo G.B. Nolli, nata inizialmente come pianta archeologica, ma nella consapevolezza del nuovo impianto cartografico delle capitali europee, attraverso l'esperienza del catasto

milanese, dove Nolli si era formato. La *Nuova Pianta di Roma*, pubblicata nel 1748 (fig. 42), nata dalle competenze tecniche di un geometra formatosi a Milano nell'ambito delle operazioni catastali asburgiche, evolve come grande sintesi enciclopedica della città antica, medievale, rinascimentale, barocca e contemporanea: un progetto che seleziona, in una cultura di rappresentazione millenaria, monumenti cartografici precisi: la Forma Urbis severiana, la pianta di Bufalini, il catasto milanese. Con la pubblicazione della pianta di Nolli Roma recepisce nuovi modelli, e li ripropone alla cultura europea – nei confini ormai dilatati dalla Russia imperiale all'America coloniale e repubblicana – con un'immagine forte e aggiornata, divenuta subito celebre. Tecnicamente ineccepibile, tributaria di tante esperienze eppure innovativa e riconosciuta come assoluto capolavoro: immagine "esatta", secondo un'esigenza ormai tutta illuministica, ma anche "sublime", nell'evocazione della magnificenza antica, sostituita, nell'opera corrosiva del tempo, dalla piccola città contemporanea¹²⁸.

Dopo la pianta di Nolli la vitalità propulsiva della produzione cartografica romana si affievolisce: si moltiplica la produzione in relazione alle nuove esigenze del turismo borghese, ma i modelli di riferimento restano immutati (le stesse realizzazioni cartografiche di Piranesi hanno un unico riferimento nella razionale scientificità di Nolli, mentre Vasi guarda a Tempesta e Falda). Le piante più antiche, riproposte anche in nuove edizioni (Ligorio, Maggi-Maupin, Falda), divengono oggetto di collezionismo, mentre la cristallina complessità di Nolli arriva, nel '900, ad essere proposta come linguaggio paradigma per lo studio della città.

L'immagine di Roma conserva il suo valore simbolico. Ai confini dello spazio e della storia: in una sperduta fattoria islandese ai primi del '900 Halldor Laxness evoca l'eccitazione nell'aprire per la prima volta un libro illustrato. E lo stupore per la prima immagine: "la figura della città di Roma", l'immagine stessa della civiltà, della storia, della vastità del mondo, "grande quanto la montagna sopra il casale..."

Alla pagina seguente:

42. G.B. Nolli. *Nuova Pianta di Roma*. Incisione di Carlo Nolli, Rocco Pozzi, 1748.

* Ringrazio Marcello Fagiolo, con cui da anni condivido l'interesse e la ricerca sulle piante di Roma. Per consigli e segnalazioni ringrazio Beatriz Blasco, Patrizia Cavazzini, Elena Fumagalli, Eckhard Leuschner, Sabrina Norlander, Leonardo Scoma, Saverio Sturm.

¹ In questo contesto non è possibile che richiamare gli studi più recenti e generali, e più specificamente attenti alla realtà italiana:

L. GAMBI 1976; J. PINTO 1976; L. NUTI 1994 e 1996; C. DE SETA 1996 e 2011; C. DE SETA, D. STROFFOLINO 2001; H. BALLON, D.H. FRIEDMAN 2007; C. DE SETA, B. MARIN 2008; M. FOLIN 2008 e 2010; M. POLLAK 2010.

² Cfr. A. BONNARDOT 1851-52; F. CRACE 1878; G.E. MITTON 1908.

³ Tra i principali vanno ricordati almeno Rodolfo Lanciani, Thomas Ashby, Luigi De

Gregori: cfr. G. DE GREGORI 1999; B. JATTA 2007; A. ALETTA 2010.

⁴ G.B. DE ROSSI 1879; D. GNOLI 1885; E. ROCCHI 1902; F. EHRLE 1911, 1915, 1931, 1932; C. HÜLSEN 1915 e 1933; P. ARRIGONI, A. BERTARELLI 1939; C. SCACCIA SCARAFONI 1939; A.P. FRUTAZ 1962, su cui si basano i più recenti G. ARAGOZZINI, M. NOCCA 1993; B. TELLINI SANTONI, A. MANODORI 1994; M. GORI SASSOLI 2000; C. MARI-

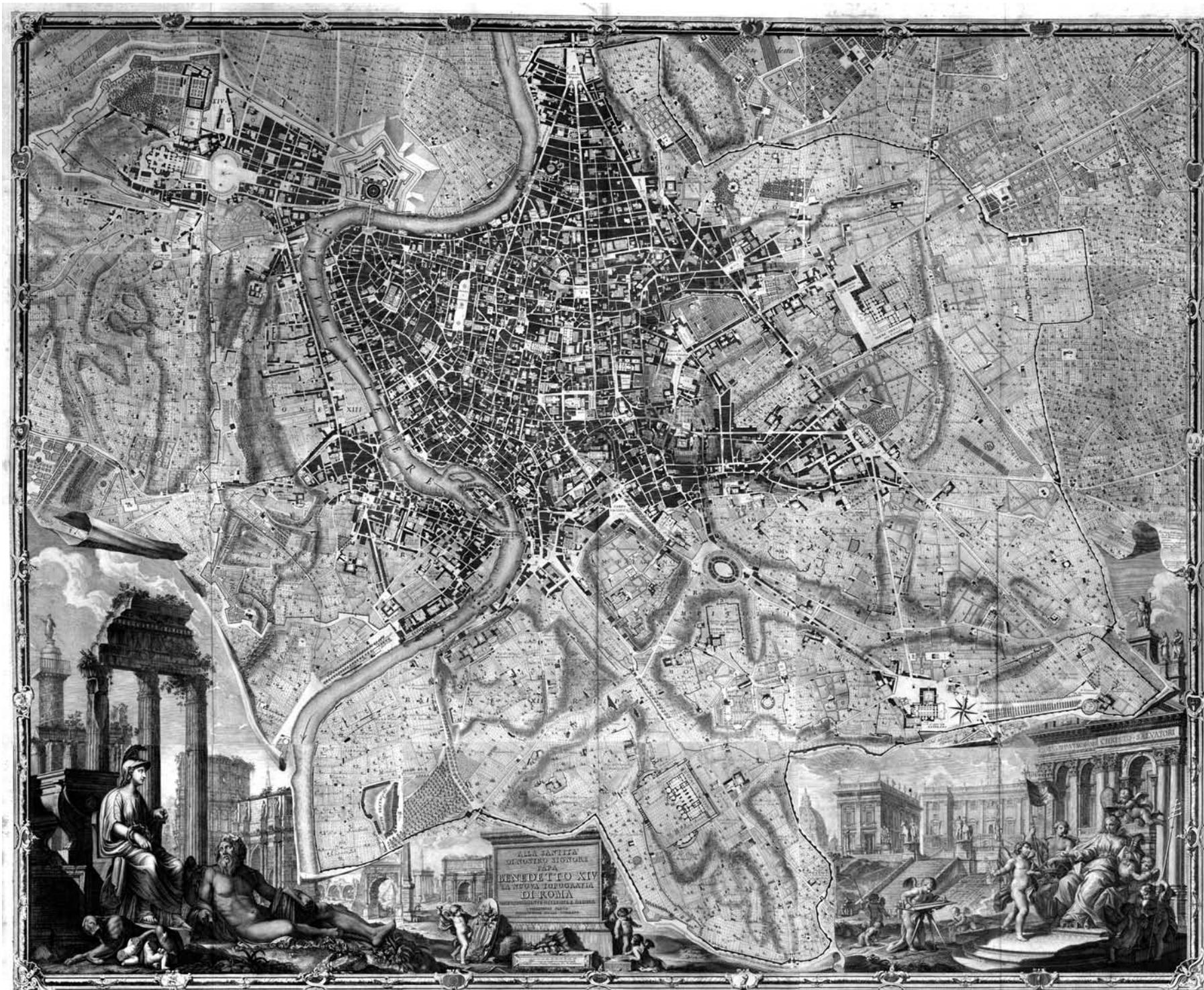
GLIANI 2007; J.M. BESSE, P. DUBOURG GLATIGNY 2008; S. BOGEN, F. THÜRLEMANN 2009..

⁵ B.A. NADDEO 2004, che rimanda alle considerazioni più generali di M.H. EDNEY 1993.

⁶ L. NUTI 1994.

⁷ J. SCHULZ 1978; G. ROMANELLI, S. BIA-DENE, C. TONINI 1999.

⁸ F.J. DUBIEZ 1969; C.M. ARMSTRONG 1990;



L'IMMAGINE DI ROMA MODERNA DA BUFALINI A NOLLI

M. HAMELEERS 2007.

⁹ Sul tema cfr. M. FOLIN 2008 e 2010.

¹⁰ Su Bufalini vedi almeno F. EHRLE 1911; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 169-170; D. FRIEDMAN, P. SCHLAPOBERSKY 2005; J. MEIER 2007 e 2010; A.C. HUPPERT 2008, e i saggi di Allan Ceen e Jessica Meier in questo volume.

¹¹ Cfr. ora M. POLLAK 2010.

¹² A. ROMANO 2005.

¹³ Sul mondo editoriale romano cinque-seicentesco vedi soprattutto C.L.C.E. WITCOMBE 2005; V. PAGANI 2000, 2008, 2011; F. CONSAGRA 1992 e 1995; A. GRELE IUSCO 1996. Più in particolare sulla produzione cartografica: D. WOODWARD 2002

¹⁴ A.P. FRUTAZ 1962, I, p. 175; N. RAGNI 2001, pp. 18-27; A. COPPA 2002, pp. 31-32. La pianta di Paciotta, nata in ambito farnesiano e frutto degli studi antiquari dell'architetto a contatto con l'Accademia di Claudio Tolomei, doveva essere completata da rilievi di singoli monumenti antichi; è incisa da Nicolas Beatrixet e pubblicata da Antonio Lafreri dopo la definitiva partenza dell'architetto da Roma nel 1551 al servizio di Ottavio Farnese duca di Parma: i rapporti con la pianta di Bufalini andrebbero quindi precisati.

¹⁵ E. Rocchi 1902, p.; A.P. Frutaz 1962, I, p. 182.

¹⁶ La veduta di Salvestro Peruzzi è a Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 274A: cfr. A.P. FRUTAZ 1962, I, p. 179; M. SEIDEL 2002, pp. 49-53 e 226-237. Su Peruzzi vedi anche M. RICCI 2002. Peruzzi esegue con la stessa tecnica anche una veduta a volo d'uccello della città di Amelia (Firenze, GDSU 697A; M. SEIDEL 2002, pp. 254-256). Per la tecnica di "carrellata panoramica", cioè costruita per punti di stazione multipli ma allineati, vedi M. Fagiolo 2000 e il suo saggio in questo volume.

¹⁷ Più specificamente legati alla costruzione della veduta di Roma potrebbero essere i fogli GDSU 28A, col complesso di S. Pietro e Belvedere, e 660A, con S. Maria in Araceli.

¹⁸ M. DE MONTAIGNE 1889, pp. 238-239; cfr. M. MCGOWAN 2000.

¹⁹ Ma vedi il saggio di Daniela Gallavotti Cavallero in questo volume.

²⁰ Sull'orientamento della pianta di Mantova vedi M. FAGIOLO 2000. Sulla pianta di DuPerac: E. LURIN 2008.

²¹ G. TOLIAS 2007, p. 652.

²² L. NUTI 1994 e 1996. Sulla produzione di atlanti di città vedi ora la sintesi di P. VAN DER KROGT 2007, pp. 1333-1338.

²³ F. FIORANI 1996, 2004 e 2005; L. GAMBI, A. PINELLI 1997; F. CECCARELLI, N. AKSAMİJA 2012.

²⁴ G.C. ROMBY 1993, p. 334. Sulla pianta di Bonsignori vedi A. MORI, G. BOFFITO 1926, pp. 40-44; G. OREFICE 1993; L. Nuti in M. CHIARINI, A. MARABOTTINI 1994; T. FRANGENBERG 1996; F. FIORANI 2001.

²⁵ G. RICCI 1980 e 1989.

²⁶ Il tema della diffusione della pianta di Bonsignori resta ancora da affrontare. Conosce comunque un'ottima fortuna editoriale: è ristampata a Siena nel 1594; passati i rami in proprietà di Giovanni Giacomo De Rossi a Roma, è riedita nel 1660. La pianta è alla base di tutta l'iconografia della città nel XVII secolo; ad Amsterdam Wenceslaus Hollar ne cura una copia in formato ridotto intorno al 1630, poi più volte ripresa.

²⁷ F. EHRLE 1932; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 192-193; S. BORSI 1986; E. LEUSCHNER 2005, e il saggio di Eckhard Leuschner in questo volume.

²⁸ F. EHRLE 1915; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 208-209; S. TYACKE 1982; S. BORSI 1990. Cfr. il saggio di Daniela Gallavotti Cavallero in questo volume.

²⁹ C. HÜLSEN 1921; S. DESWARTE-ROSA 1989; P. PARSHAL 2006; R. ZORACH 2008.

³⁰ Così già in Samuel Quicchelberg, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, München 1565, che riserva a carte e mappe un ruolo autonomo, a partire dall'organizzazione della biblioteca e collezione di stampe dei duchi di Baviera. Sul tema cfr. almeno, con F. YATES 1966, H. ZEDELMAIER 1992; L. BOLZONI 1995; W.N. WEST 2002; in relazione al collezionismo di stampe: P. PARSHALL 1994; con riguardo al tema cartografico: L. NUTI 1996, pp. 23-29; G. TOLIAS 2007; K. KUWAKINO 2011.

³¹ G. GABRIELI 1996, pp. 683-684. La pianta di Lauro è riportata da A.P. FRUTAZ (1962, I, p. 72) come di datazione incerta.

³² A. NICOLO, F. SOLINAS 1986; I. BALDRIGA 2002, pp. 272-275. Numerosi testi illustrati su Roma antica (DuPerac, Lauro, Cavalieri), atlanti e repertori di "varie città del mondo" sono poi inventariati nella sua biblioteca (M.T. BIAGETTI 2008).

³³ I. BALDRIGA 2002, pp. 282, 290.

³⁴ V. VALERIO 1993, pp. 50-54. Sulla figura di Stigliola cfr. S. RICCI 1996-97.

³⁵ È stata avanzata l'ipotesi che la lettera sul telescopio inviata a Napoli dall'architetto senese Sergio Venturi, attivo a Roma alla corte Borghese, fosse indirizzata allo Stigliola: F. PALLADINO 1987, ma non accolta da S. RICCI 1996-97, pp. 39-40.

³⁶ F. YATES 1966; L. BOLZONI 1995; K. KUWAKINO 2011, con ampia bibliografia.

³⁷ F. FIORANI 2001.

³⁸ La bibliografia sulla Grande galleria è ormai estesa: vedi G. ROMANO 1982; A.M.

BAVA 1995; J. KLIEMANN 1999; S. MAMINO 1999; M. ROSSI 2000.

³⁹ M. ROSSI 2000, pp. 101, 104-105.

⁴⁰ F. FIORANI 1996; L. GAMBI, A. PINELLI 1997.

⁴¹ F. SOLINAS, A. CRESCIMBENI 2001; I. CAMPBELL 2004.

⁴² A. SERRAI 2000, p. 436. Cfr. anche M.A. GUISSO 1997.

⁴³ C. MEYER 1689.

⁴⁴ S. ROTTA 1990, pp. 171-173.

⁴⁵ M. FAGIOLO 1982, pp. 125-128. Sulla figura di Meyer cfr. anche M. BEVILACQUA 2011.

⁴⁶ M. FAGIOLO 1976.

⁴⁷ F. CONSAGRA 1992 e 1995; A. GRELE IUSCO 1996; in questo volume i saggi di Sarah McPhee, James Tice e Georg Schelbert.

⁴⁸ Sui rimandi enciclopedici della *Nuova Pianta di Roma*, e poi ancora nell'opera di Piranesi, mi permetto di rimandare a M. BEVILACQUA 1998.

⁴⁹ "C'est une espèce de mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance mutuelle, le chemin en ligne droite qu'il y a de l'un à l'autre; chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitants ou des voyageurs, et qui ne sauraient être montrés que dans des cartes particulières fort détaillées. Ces cartes particulières seront les différents articles de l'*Encyclopédie* et l'Arbre ou Système figuré en sera la mappemonde" (N. BROC 1975).

⁵⁰ Vedi gli spunti in G. LABROT 1987; ma soprattutto M. FAGIOLO, M.L. MADONNA 1985, con saggi e schede di M. Fagiolo, A. Rinaldi, D. Del Pesco.

⁵¹ Sul concetto di "cartografia moralizzata", tra i molti rimandi: J. SCHULZ 1980; G. MANGANI 1998 e 2004.

⁵² G.F. BORDINO 1588; cfr. M. FAGIOLO 1976 e 1989.

⁵³ T.M. LUCAS 1991, pp. 133-134.

⁵⁴ F. REITINGER 1996.

⁵⁵ John Donne, *Ignatius His Conclave*, 1611 (S.Y. EDGERTON 1984, p. 230).

⁵⁶ Sulla pianta di Greuter restano ancora da indagare i tempi e le circostanze esecutive, le specificità tecniche, le modalità di pubblicazione, i rapporti con gli estensori dei testi e del programma iconografico generale, nel più ampio contesto del mecenatismo Borghese. G. BAGLIONE (1642, p. 399), testimone attentibile, ricorda ad esempio l'intervento di numerosi aiuti nella sua realizzazione: "Con riputazione, e fama si vede andar in volta del suo la stampa della Città di Roma, la quale fu da lui disegnata, benché alcuni giovani poi l'intagliassono". Cfr. A.P.

FRUTAZ 1962, I, pp. 205-206; *Barock im Vatikan* 2005, p. 240; B. JATTA 2007; il saggio di Augusto Roca De Amicis in questo volume, e il volume monografico da lui curato, in corso di pubblicazione. La pianta nell'edizione originale del 1618 è nota in un unico esemplare, conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, acquistato sul mercato antiquario agli inizi del '900.

⁵⁷ Paolo Gualdo a Galileo in Firenze, da Padova, 27 maggio 1611: G. GALILEI 1890-1909, XI.

⁵⁸ Lettera del 23 marzo 1612, G. GALILEI 1890-1909, XI, pp. 286-288. Gli studi su Galileo e Cigoli, a partire dalle ricerche di Panofski (1953), si sono ormai moltiplicati; tra i contributi più recenti: S.F. OSTROW 1996; E. REEVES 1997; S.E. BOOTH, A. VAN HELDEN 2001; H. BREDEKAMP 2006, 2009 e 2010. Il loro carteggio è riedito da A. MATTEOLI 1959 e F. TOGNONI 2009.

⁵⁹ F. CAMEROTA 2010, pp. 308-309.

⁶⁰ L. BENEVOLO 1991.

⁶¹ C. DAMIANACKI 2000, p. 95.

⁶² C. DAMIANACKI 2000 p. 83.

⁶³ Sul tema è intervenuto ripetutamente H. BREDEKAMP (2006, 2009, 2010).

⁶⁴ Su Greuter vedi almeno R. ZIJLMA 1983; S. DE CAVI 1998; E. WYSS 2000, e la sintesi di M.B. GUERRIERI BORSOI 2003.

⁶⁵ *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze...*, Firenze 1608; M.L. Chappell in L. TONGIORI TOMASI, A. TOSI 2009, p. 350; G. BARONI 2011, pp. 24-25.

⁶⁶ M. CHAPPELL, L. MONACI 2007.

⁶⁷ G.A. BAILEY 2003, pp. 50-52.

⁶⁸ M.B. GUERRIERI BORSOI 2003.

⁶⁹ Un primo sondaggio nel carteggio del cardinale presso l'Archivio di Stato di Firenze non ha però finora dato alcun risultato.

⁷⁰ I. BALDRIGA 2002, p. 7; cfr. anche D. FREDBERG 2002; P. FINDLEN 2004; S. BREVAGLIERI, L. GUERRINI, F. SOLINAS 2007.

⁷¹ G. GALILEI 1090-1909, XI, p. 404; G. GABRIELI 1996, pp. 274; e cfr. anche pp. 278-279, 280, 283-284, 285, 289, 321, 330.

⁷² Cesi a Galileo, da Roma, 3 novembre 1612 (G. GABRIELI 1996, pp. 283-284).

⁷³ Al termine del lavoro di intaglio delle tavole delle macchie solari Cesi invia a Galileo "le mostre delle macchie impresse, nella correctione delle quali il Greuter non m'ha soddisfatto; e con tutti i miei spessi avvertimenti, e tal volta del s.r Cigoli, non s'è potuto più" (G. GABRIELI 1996, p. 289).

⁷⁴ G. BAGLIONE 1642, pp. 399-400.

⁷⁵ M. GUARDO 2004.

⁷⁶ S. BOGEN, F. THÜRLEMANN 2009, p. 120, segnalano la copia della British Library (Maps *23805.2) con l'iscrizione "Gregorio XV Bolognese".

⁷⁷ La prova di stampa (Royal Library, Windsor Castle, vol. 188 [A14], fol. 17; acquaforte, mm. 500x345) è conservata tra il materiale del *Museum carthaceum* di Casiano (†1657) e Carlo Antonio (†1689) Dal Pozzo (l'acquisizione, escludendo forse le aggiunte Albani, è da ascrivere a quest'ultimo, che apportò notevoli incrementi alle collezioni del fratello: A. GRIFFITHS 1989; D.L. SPARTI 1990); è stata pubblicata, con l'attribuzione a Falda, da T. ASHBY 1925; cfr. anche M. BEVILACQUA 2005, p. 96. È databile tra il 1658 e il 1662: vi compaiono i lavori di sistemazione di piazza del Popolo, con la ristrutturazione berniniana di S. Maria del Popolo e la presenza delle chiese gemelle secondo il progetto mostrato nella medaglia di fondazione di S. Maria di Monte Santo (cfr. ora per le vicende urbanistico-edilizie A. ANTINORI 2008, pp. 103-132). Su questa pianta rimando fin da ora a un mio studio in corso di pubblicazione.

⁷⁸ Su Della Greca: E. SLADEK 1988; A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI 2000.

⁷⁹ F. EHRLE 1931; A.P. FRUTAZ 1962, I, pp. 221-222; P. BELLINI 1993; D. Del Pesco in A. ANGELINI, M. BUTZEK, B. SANI 2000, p. 254-296. Cfr. i saggi di James Tice, Antonio Latini e Sarah McPhee in questo volume.

⁸⁰ G.F. BORDINO 1588; l'immagine è poi ulteriormente diffusa nelle incisioni col ritratto del pontefice attorniato dalle sue opere. Cfr. M. FAGIOLIO 1976.

⁸¹ R. KRAUTHEIMER 1985, p. 79.

⁸² Pianta icnografiche di ampi settori urbani vennero redatte nel '600 per la gestione delle emergenze sanitarie, per la canalizzazione sotterranea delle acque, per i preventivi di espropri per grandi operazioni urbanistiche, come l'abbattimento della spina di Borgo, la rettificazione dell'asse del Corso, la chiusura di Trastevere durante la peste, ecc. Cfr., per la ricostruzione della personalità di un tecnico impegnato in queste vaste operazioni cartografiche, S. MCPHEE 2008.

⁸³ Per ovvi motivi in Italia Torino possiede forse la serie cinque-seicentesca più ricca di piante icnografiche (M. POLLAK 1991); a Firenze, dove durante il '600 la produzione cartografica a stampa è tributaria del Bonsignori, la realizzazione di due piante icnografiche a grande scala, rimaste manoscritte, avviene nell'ambito della magistratura dei Capitani di Parte preposta alla gestione dell'edilizia, viabilità e acque (cfr. E. FERRETTI, D. SMALZI 2010).

⁸⁴ Vedi il saggio di Orietta Verdi in questo volume.

⁸⁵ *Theatrum Sabaudiae* 1984-1985; P. SERENO 2007, pp. 847-851; M. POLLAK 2010. Una proposta editoriale analoga avanzata da Joan

Blaeu ai Medici per la pubblicazione di un atlante della Toscana e delle sue città non venne invece accolta dai granduchi (A. MIRTO, H.T. VAN VEEN 1993; L. NUTI 2003, p. 30; G. BAGLIONI 2009).

⁸⁶ Nel volume, con più di 400 tavole architettoniche e vedute, non venivano però incluse vere e proprie piante di Stoccolma e delle principali città del regno; venne pubblicato solo nel 1716: B. MAGNUSSON 2003; M. POLLAK 2010, pp. 100-106.

⁸⁷ A. BARATTA 1986; P.C. VERDE 2006.

⁸⁸ H. BALLON 1991, pp. 212-247; J. BOUTIER 2002, pp. 115-118; P. PINON, B. LE BOUDEDEC 2004, pp. 38-41.

⁸⁹ J. FURTTENBACH 1641. Sulla sua casa-museo come teatro mnemotecnico cfr. J. LAZARDZIG 2008.

⁹⁰ J. FURTTENBACH 1641, p. 20. Ringrazio Eckhard Leuschner per la segnalazione.

⁹¹ P. THORNTON 1979, identifica erroneamente la mappa come quella di Parigi; cfr. M. BEVILACQUA 2004, p. 19, e il saggio di Joseph Connors in questo volume.

⁹² S. TYACKE 1984 e 1989.

⁹³ S. SALORT, S. KUBERSKY-PIREDDA 2007, p. 228: nel 1584 Francesco I dona a Filippo II una "Florentia Pintada", identificabile con la pianta di Buonsignori. Per gli invii a Mantova e a Roma, curati dallo stesso autore, cfr. R. PICCINELLI 2000, p. 93; Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato 1234A (in www.medicarchive.org).

⁹⁴ M. McDONALD 1998, pp. 28-29.

⁹⁵ Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 185, n. 283, 9 ottobre 1593: Ferdinando I ordina a don Giovanni de Medici che "li faccia mettere in telaio, et dipingere, 3 carte grande di Roma". Dalle dimensioni una copia è identificabile con quella ancora inventariata a palazzo Pitti nel 1638: Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 525, c. 84v (P. BAROCCHI, G. GAETA BERTOLA 2002, pp. 142, 458, consultabile anche in www.memofonte.it).

⁹⁶ Z. WAZBINSKI 1994, II, pp. 446-448, che però ipotizza a mio avviso erroneamente che si trattasse di dipinti tratti da Tempesta e Maggi.

⁹⁷ M. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 92, 225, 289. Una delle due copie della Biblioteca Apostolica Vaticana della pianta di Bufalini proviene dalla biblioteca Barberini (*Barb. lat.* 4432).

⁹⁸ Riprodotta in fac-simile a Stoccolma nel 1916-1917. Cfr. I. COLLIJN 1915: la raccolta, ricca di quasi 200 incisioni, comprende anche le piante di Roma antica e moderna di Ligorio, di Dosio-Sebastiano del Re (1561), oltre a tavole architettoniche (S. Pietro di Greuter, ecc.); tra le varie piante di

città italiane sono presenti anche la Firenze di Stefano Bonsignori e la Siena di Francesco Vanni e Peter de Jode. Sul collezionismo di testi e incisioni architettonici di Magnus Gabriel de La Gardie (1622-1686) cfr. ora B. NOLDUS 2004, pp. 145-148. Interessante rilevare come anche la copia vaticana della prima edizione di Tempesta, acquisita con la collezione Ashby, provenga dalla collezione dell'industriale svedese Carl Robert Lamm venduta all'asta nel 1923.

⁹⁹ A. AVON 1996, pp. 185 e 189.

¹⁰⁰ Una prima messe di dati è desumibile dalla banca dati del Getty Provenance Index, accessibile dal sito del Getty Research Institute.

¹⁰¹ J. EVELYN 1662, pp. 58-59, 70.

¹⁰² I. JONES 2006, p. 73; C. ANDERSON 2007, pp. 66-67; cfr. anche J. PEACOCK 1990.

¹⁰³ Dai vari inventari parziali delle straordinarie collezioni di Thomas Howard, andate presto disperse alla sua morte, non si evince la presenza di piante di Roma (cfr. D. HOWARTH 1985), ma il nucleo di 6000 incisioni è succintamente descritto nel catalogo di vendita del 1720 (*A Catalogue of the Pictures, Prints, Drawings...; being Part of the Old Arundel Collection, and belonging to the Late Earl of Stafford*: Londra, British Library, S.C.347.[2]), dove sono riportate tavole di architettura "suggesting what a marvellous topographical library Arundel had once had, a library full of works devoted to specific buildings, architects and theorists": incisioni "of 'Old Roma'", vedute di palazzi, delle colonne Antonina e Traiana, ecc. (D. HOWARTH 1985, p. 244).

¹⁰⁴ W.L. SPIERS 1919, p. 200. La meticolosa registrazione degli acquisti di libri e incisioni fatti da Stone in Italia e inviati a Londra via Livorno è estremamente interessante, ed è stata più volte analizzata. A Roma acquista volumi sulle antichità di Roma, Vitruvio, Vignola, Leon Battista Alberti, Galleria Giustiniana, Perrier, Domenico Fontana, serie di incisioni di fontane, chiese, giardini, vedute, templi antichi, affreschi della cappella Sistina in Vaticano. A Firenze le *Vite* di Vasari, "the booke of prints of the show upon the water entertainment of the great Dukes mother in the yeare 1608", e "the prints of the masque att the marriage of this Duke Ferdinando".

¹⁰⁵ F.B. DOMENECH 1992.

¹⁰⁶ M. MOLINA CAMPUZANO 1960; F.B. DOMENECH 1992; F. PEREDA 1998 e 2001; J. ESCOBAR 2005; J.M. MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN 2005-2006.

¹⁰⁷ R. KAGAN 1989; R. KAGAN, F. MARIAS 2000.

¹⁰⁸ M. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 84, 92, 289.

¹⁰⁹ M. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 236-237.

¹¹⁰ The Getty Provenance Index, accessibile dal sito del Getty Research Institute.

¹¹¹ M. MOLINA CAMPUZANO 1960, pp. 264-279; R. KAGAN 1998, pp. 85-87; F. PEREDA 1998 e 2001; F. PEREDA, F. MARIAS 2002.

¹¹² F. PEREDA 1998.

¹¹³ F. PEREDA, F. MARIAS 2002; F. MARIAS, F. PEREDA 2004.

¹¹⁴ Cit. in M. MOLINA CAMPUZANO 1960, p. 225, e poi ripreso nella bibliografia successiva. L'indicazione "Tempesta", ovviamente un lapsus per "Teixeira", rivela peraltro una significativa associazione con l'autore della pianta di Roma.

¹¹⁵ J. HOWGEGO 1978; A. PROCKTER, R. TAYLOR 1979; A. SAUNDERS, J. SCHOFFIELD 2001.

¹¹⁶ R. PENNINGTON 1982; A. GRIFFITHS 1998, cat. 131.

¹¹⁷ J. AUBREY 1982, pp. 165-166.

¹¹⁸ R. GODFREY 1994.

¹¹⁹ R. GODFREY 1994; R. HARDING 1996; I. JONES 2006. Cfr. anche R. PENNINGTON 2002.

¹²⁰ V. FÜRST 1956, p. 232, n. 28; A.N.L. MUNBY 1972.

¹²¹ J. HOWGEGO 1978, n. 28, pp. 58-59; R. HYDE 1992; M. COOPER 2003; S. TURNER, G. BARTRUM 2011, II, n. 2346, pp. 106-107. Sul confronto con la tradizione romana e la pubblicazione della pianta di Falda cfr. M. BEVILACQUA 2004, pp. 27-28.

¹²² J.R. TANNER 1929.

¹²³ J. EVELYN 1662, pp. 90-91.

¹²⁴ M. LE MOËL 1995; J. BOUTIER 2002, pp. 147-149; P. PINON, B. LE BOUDEDEC 2004, pp. 46-47.

¹²⁵ J. BOUTIER 2002, pp. 166-171; P. PINON, B. LE BOUDEDEC 2004, pp. 50-51; cfr. anche J. BOUTIER 2005.

¹²⁶ Cfr. V. FÜRST 1956, p. 232; A.N.L. MUNBY 1972; J.E. MOORE 1998; A. GERAUGHTY 2004.

¹²⁷ M. BEVILACQUA 2004; J. BOUTIER 2005.

¹²⁸ Sulla pianta di Nolli, la sua realizzazione, la sua diffusione e il suo successo, cfr. M. BEVILACQUA 1998 e 2004, con bibliografia precedente completa; sulla sua fortuna nel '900: A.P. LATINI 2004.